



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Diseño



IMAGEN VIVIENTE

Iconografía Andina en los Trajes de la Fiesta Religiosa de La Tirana:
Patrimonio Visual del Norte de Chile

PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DISEÑADOR MENCIÓN GRÁFICO

Presentado por: Paulina Soledad Aliaga Barros  Profesor Guía: Juan Eduardo Calderón Reyes

Santiago de Chile, 1 de diciembre de 2006



“La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos en y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es en el fondo sino el esfuerzo que hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanzas, para que nuestro pasado se vuelva futuro”

Miguel de Unamuno

Agradecimientos

Se termina una importante etapa, un período lleno de pruebas, dificultades, satisfacciones y grandes alegrías. Y al mirar para atrás y recordar cada importante momento, surge en mi la necesidad de agradecer miradas, sonrisas, abrazos, cariños y palabras de todas aquellas personas que hicieron de estos años, algo inolvidable.

Gracias a mi madre, por ser un ejemplo de mujer, por estar siempre a mi lado, ayudando, apoyando y mimando, por la fortaleza que me muestra cada día, por entregarme el valor para seguir siempre adelante, y por ser quien hizo posible junto conmigo, este proyecto.

A mis hermanas, por estar siempre cerca, por la preocupación, el cariño y el amor, por mostrarme lo lindas madres que son, y por regalarme cinco angelitos hermosos que me alegran cada día.

A Yael, Ángeles, Pipe y Bebi, por ser el regalo más grande de haber pasado por la universidad, porque hemos aprendido y crecido juntos, en el diseño, en la amistad y en la vida. Por el apoyo constante, por los sueños en común, y porque nos necesitamos continuamente.

A Nicolás, mi amigo del alma y de la vida. Por demostrarme que nada, absolutamente nada, puede destruir el lazo que después de toda una vida de amistad, construimos juntos. Por hacerme sentir la amiga más especial del mundo, por quererme incondicionalmente y por estar siempre presente.

A Cristian, mi "hado padrino", por compartir conmigo tantos importantes momentos de mi vida, por el cariño y el apoyo constantes, por cada conversación y consejo, y por ser un gran hombre y uno de mis grandes amigos.

A mis infaltables amigas del colegio, por estar siempre presentes, por demostrarme que la verdadera amistad perdura a través del tiempo, por alegrarme cada vez que nos vemos, por enseñarme a confiar y creer, porque las quiero profundamente y las necesito siempre.

A todos mis amigos que en forma específica no nombré, de la Pastoral FACEA-FAU, de misiones, de la vida, con los que he compartido lindos e inolvidables momentos que llevo atesorados en mi corazón.

A Felipe Muñoz, por ser un maestro en esta carrera, porque profesores hay muchos, pero maestros, pocos. Por cada sabia palabra y muestra de cariño.

Un especial agradecimiento a mi profesor guía Juan Calderón, por las críticas y consejos, por su entrega, compromiso y plena disposición, por su cariño y afecto, y por confiar en mi.

El más profundo agradecimiento a mi papá, quien a pesar de no estar aquí físicamente, está siempre conmigo en mi corazón. Por ser el hombre que más he admirado en mi vida, por haber sido el mejor padre del mundo, por haberme enseñado que en la vida hay que luchar y esforzarse al máximo por las cosas que uno quiere, con constancia, compromiso y rigurosidad. Por guiarme, protegerme y motivarme, por ser quien me da fuerzas para lograr cada meta que me prepongo, y por haberme enseñado lo importante que es valorar y hacer perdurar la cultura y nuestras raíces.

Finalmente, gracias a Dios por cada una de las lindas personas que ha puesto en mi camino.

¡Infinitas gracias a todos!

Índice

Introducción |8

PRIMERA PARTE: Presentación del Proyecto |9

CAPÍTULO 1: “Antecedentes del Proyecto” |10

- 1.1 Descripción |10
- 1.2 Fundamentación |10
- 1.3 Detección de la necesidad |11
- 1.4 Objetivos |12
- 1.5 Metodología de investigación |12

SEGUNDA PARTE: Marco Teórico |13

CAPÍTULO 2: “Patrimonio Cultural” |14

- 2.1 Tradición, identidad y patrimonio |14
- 2.2 Identidad cultural |15
- 2.3 Patrimonio e identidad visual |16

CAPÍTULO 3: “Contexto General del Mundo Andino” |17

- 3.1 Cosmovisión mundo andino |17
 - 3.1.1 El cosmos |19
 - 3.1.2 La relacionalidad |20
 - 3.1.3 Complementariedad y reciprocidad |21
 - 3.1.4 Tiempo cíclico |22
- 3.2 Relación del hombre andino con la fauna altiplánica |22
- 3.3 Aymaras en el norte de Chile |23
- 3.4 Antecedentes del baile andino |26
- 3.5 Vestimentas y adornos prehispánicos |27

CAPÍTULO 4: “Festividad Religiosa de La Tirana: Historia y Tradición” |29

- 4.1 La religiosidad popular y la fiesta religiosa |29
- 4.2 Fusión y sincretismo religioso |30
- 4.3 El baile en la religiosidad popular |32
- 4.4 Fiesta de La Tirana |33
 - 4.4.1 El pueblo |34
 - 4.4.2 La leyenda |35
 - 4.4.3 La historia |37

4.4.4	Los bailes religiosos	38
4.4.5	Estructura de los bailes religiosos	44
4.4.6	Organización de las cofradías	45
4.4.7	La fiesta	46
4.4.8	La Virgen <i>Pachamama</i>	49
4.4.9	Relación de los bailes religiosos con la Iglesia Católica	49

CAPÍTULO 5: “El Vestuario de La Tirana” |53

5.1	Vestuario precolombino y traje popular	53
5.2	Origen del vestuario de la fiesta de La Tirana	54
5.3	Análisis del traje de La Tirana	55
5.3.1	Aspecto estético	55
5.3.2	Aspecto simbólico	57
5.3.3	Aspecto funcional	58

CAPÍTULO 6: “Comunicación y Lenguaje Visual de la Fiesta” |59

6.1	El signo: índice, ícono y símbolo	59
6.1.1	Representación	61
6.1.2	Simbolismo	61
6.1.3	Abstracción	61
6.2	Iconología e iconografía	62
6.3	Iconografía andina	63
6.4	Los trajes como lenguaje visual	64
6.5	Íconos más representados en los trajes de La Tirana y su significación	65
6.6	Los íconos en los trajes de La Tirana como elementos comunicacionales	71
6.7	Iconografía andina en los trajes de La Tirana como patrimonio visual	73

CAPÍTULO 7: “Publicación: Aspectos Generales” |75

7.1	Elementos de una publicación: Texto e imagen	75
7.1.1	Tipografía	76
7.1.2	Diagramación	77
7.1.3	Elementos de la diagramación	79
7.2	Principales secciones de un libro	81
7.3	Etapas del proceso del diseño editorial	83

TERCERA PARTE: Marco Conceptual |86

CAPÍTULO 8: “Producto de Diseño Editorial” |87

- 8.1 Pieza de diseño: Libro |87
- 8.2 Tipo de publicación: Libro de Lujo |88
- 8.3 Conceptualización |91
- 8.4 Público objetivo |94

CUARTA PARTE: Marco Proyectual |95

CAPÍTULO 9: “Proceso de Diseño” |96

- 9.1 Título del libro |96
- 9.2 Recopilación y selección fotografías |96
- 9.3 Selección de contenidos |97
- 9.4 Estructura del libro |98
- 9.5 Fundamentación de diseño |99
 - 9.5.1 Tipografías |99
 - 9.5.2 Diagramación |100
 - 9.5.3 Tipos de mensajes |104
 - 9.5.4 Color |105
 - 9.5.5 Técnica gráfica |105
- 9.6 Propuesta de diseño |109
- 9.7 Especificaciones de producción |116
- 9.8 Consideraciones de producción |116

CAPÍTULO 10: “Gestión y Difusión del Proyecto” |118

- 10.1 Análisis general |118
- 10.2 Fuentes de patrocinio y colaboración |119
 - 10.2.1 Patrocinios |119
 - 10.2.2 Colaboración |120
- 10.3 Posibles fuentes de financiamiento |121
 - 10.3.1 Auspicios |121
 - 10.3.2 Editoriales |121
- 10.4 Presupuesto |121
- 10.5 Detalle del presupuesto |122

Conclusiones |124

Bibliografía |125

Introducción

Por su ubicación, Chile es poseedor de una gran variedad de contrastes en relación a su geografía y expresiones culturales. La diversidad de paisajes y los diferentes tipos de vegetación y vida silvestre, configuran un entorno que da lugar a la expresión de variadas manifestaciones culturales y religiosas. Éstas se encuentran enmarcadas en un mundo de creencias colectiva, que luchan por mantener vigentes sus raíces a través del tiempo. Parte importante de estas expresiones, son las celebraciones o festividades religiosas. Ellas, desarrolladas con un profundo compromiso y convicción, forman parte esencial de nuestra identidad y patrimonio.

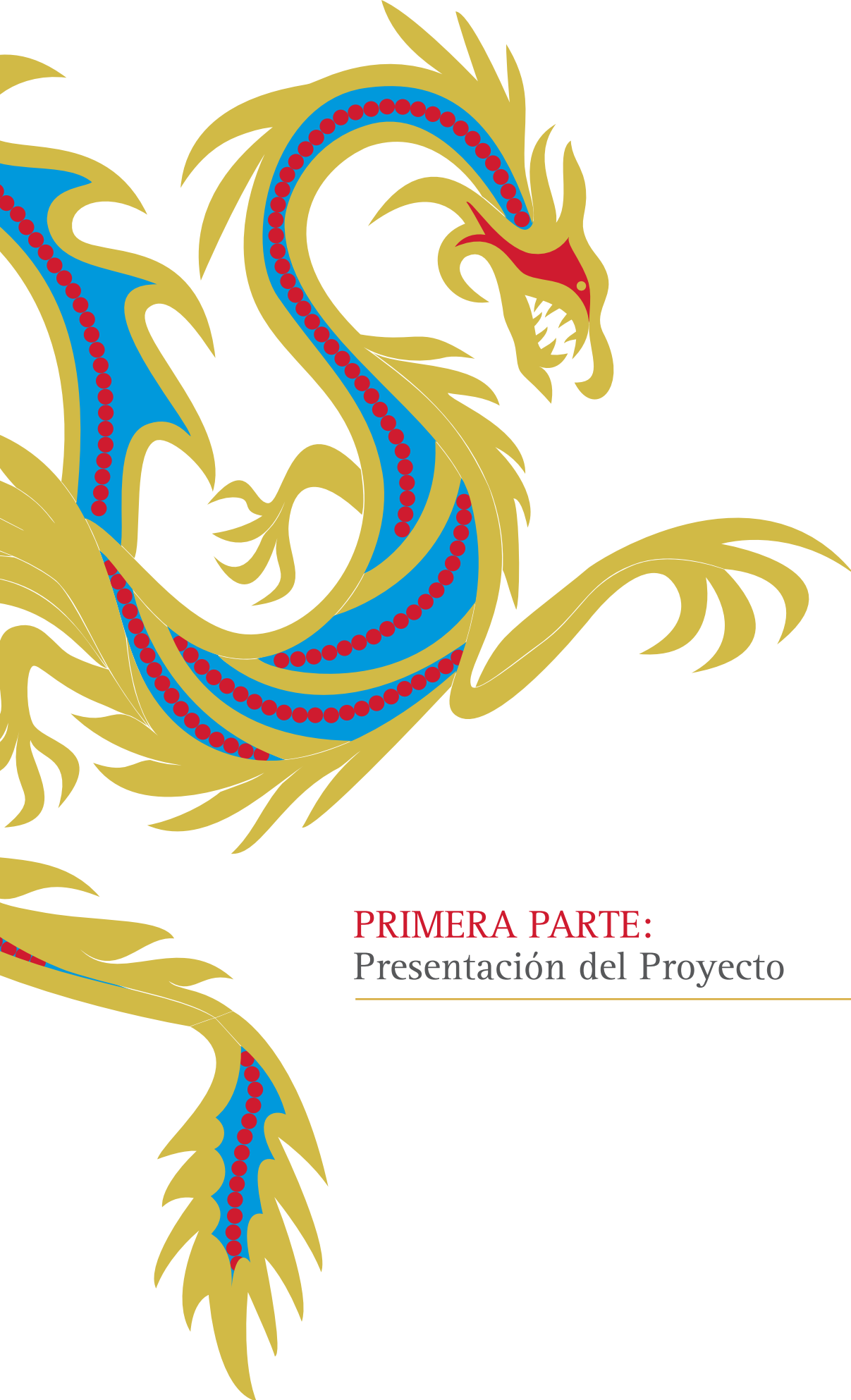
En el norte grande, los bailes religiosos animan las principales expresiones de religiosidad popular, convirtiendo a esta región, en uno de los lugares más representativos del sincretismo religioso de origen colonial. La fiesta de La Tirana, se ha transformado en una de las manifestaciones religiosas colectivas más importantes de nuestro país, en la que a través del tiempo, se ha ido acumulando y registrando en forma de testimonio, un conjunto de objetos tangibles y simbólicos, que desde el punto de vista histórico, estético, antropológico, etnológico y artístico, determinan y definen gran parte de nuestra memoria e identidad.

Cuando se hace referencia al patrimonio cultural chileno, se alude a todo lo que los chilenos como pueblo, adoptan como propio, congregando todo aquello que a lo largo de la historia, crearon con su ingenio y destreza, así como todo lo que en el presente, seguimos creando.

La fiesta religiosa de La Tirana, es un testimonio único e irremplazable de nuestra identidad nacional. Si bien recibió influencias externas, su desarrollo y adaptación al medio, le dan el carácter de una celebración plena de realidad y fantasía, en lo mágico, lo lúdico y lo sagrado, que ha permitido la transmisión de códigos a través de sus trajes y personajes, y la construcción de una memoria colectiva, una especie de reflejo que permite ver lo que somos y lo que en el futuro podemos llegar a ser. De allí su importancia y valor, y la necesidad de cuidar y conservar dicha forma de llevar lo sagrado y sobrenatural, a lo terrenal.

El proyecto realizado, tanto en su análisis como en su desarrollo, pretende llegar a ser un aporte inédito en esta área de investigación, y así contribuir mediante la elaboración y publicación del libro "Imagen Viviente", a perpetuar y proyectar en el tiempo, su contenido.





PRIMERA PARTE:
Presentación del Proyecto

CAPÍTULO 1

Antecedentes del Proyecto

1.1 Descripción

El proyecto consiste en una publicación editorial de lujo, donde se presentan la iconografía andina en los trajes de la fiesta de La Tirana, como una valiosa pieza de registro y difusión del patrimonio visual del norte de nuestro país. En ella, se presentan los íconos como importantes elementos comunicacionales del universo simbólico presente a través de los años en el mundo andino, en relación al contexto general de la fiesta religiosa.

Los trajes de la fiesta de La Tirana, poseen oculta la historia que hay detrás de cada valioso componente simbólico. Ellos son principalmente los íconos, que representan elementos con una profunda carga simbólica y mítica, donde los significados transmiten pensamientos y creencias de personas del pasado, del presente, de su fauna, de su forma de observar, de su cosmovisión andina y del amplio mestizaje, junto con un complejo sincretismo religioso.

La publicación está basada en una profunda investigación teórica de la fiesta y en una exploración iconográfica de la vestimenta de cada baile. En el libro, se describe el contexto y las características de la fiesta, los bailes y trajes. Tiene por contenido entonces, un prólogo donde se contextualiza al tema en relación a la cosmovisión del mundo andino, el sincretismo religioso producido en la conquista y colonización española, la religiosidad popular generada producto del contacto español-indígena y la importancia del baile como forma de expresión de creencias y fe. Posterior a ello, se presenta el pueblo y leyenda de La Tirana, la fiesta, los bailes, el traje como elemento comunicacional, para culminar con

los íconos más representados en los trajes y su significado. Es una producción principalmente visual, donde las imágenes, tanto fotográficas como vectoriales, tienen un rol fundamental.

1.2 Fundamentación

El hombre, a través de su desarrollo y evolución cultural, va dejando huellas que se ven reflejadas en su incesante actividad creadora, plasmada en manifestaciones materiales y espirituales, que han posibilitado el conocimiento a diferentes realidades e historias. Es así, como se forja una memoria colectiva que contiene expresiones de diversa índole, destinadas a satisfacer diferentes necesidades de expresar y hacer tangibles sus creencias, a través de expresiones materiales de su cultura e identidad. De esta manera se va construyendo un patrimonio propio, mediante el cual, el aspecto visual es fundamental para hacer común una forma de sentir y ver el mundo, y buscar ser reconocidos y comprendidos por los demás.

Las ceremonias rituales en el norte de nuestro país, surgen como una forma de plasmar visual y espiritualmente una visión de mundo y una manera de reflejar sus creencias en un acto concreto de comunicación con ellos mismos, con los demás, con la naturaleza y su religión, constituyendo una muestra de lo que fue el proceso de sincretismo religioso producido entre los nativos y españoles en la conquista y colonización de América. De dichas formas de expresión, reflejadas y heredadas como patrimonio, es posible recuperar un espíritu y memoria que se revive cada año en la fiesta de La Tirana, y que



por lo tanto, se renueva y renace en cada momento y día de celebración, y en cada persona que encarna un personaje que es pasado, presente y futuro.

De esta celebración religiosa y cultural, es posible rescatar un aspecto muy relevante para el diseño gráfico, y que no ha sido abordado en investigaciones, ni valorado desde el punto de vista visual. A través de los íconos presentes en cada traje de la fiesta de La Tirana, se comunica una presencia trascendente y tangible, haciendo real lo que para las personas es mítico, valórico y simbólico. Permiten así, dar una mirada retrospectiva e histórica de un momento y de una época que se hace presente en cada celebración. La realización de la fiesta cada año, constituye un patrimonio visual que refleja características únicas de grupos étnicos que han ido evolucionando e incorporando nuevas concepciones y visiones de mundo a través del tiempo. Un patrimonio que al no ser valorado como se merece, ha sido quizás olvidado con el paso de los años, pero que puede ser enriquecido y registrado, reconstruyendo así, parte de nuestra historia.

La vestimenta de la fiesta de La Tirana, posee un importante valor comunicacional en la celebración religiosa. El significado de los íconos carga de simbolismo a un objeto material que se utiliza como medio comunicativo.

Todo esto, será abordado en una pieza editorial de lujo, un libro. ¿Por qué un libro? Es sabido que un libro, desde un punto de vista comercial, es sólo la reunión de hojas de papel, pergamino u otro material, impresas y encuadradas, y protegidas por dos tapas, que se reúnen en un volumen. Sin embargo, el libro, como objeto cultural, es más que eso, ya que posee un misterio que lo hace perdurar en el tiempo y que permite albergar en su interior, un contenido cargado de elementos de

la historia y la tradición de un lugar, persona u acontecimiento. El libro es entonces, un instrumento que permite al hombre comunicarse con el otro y traspasar conocimientos de generación en generación. A través de él, el lector es capaz de interpretar la palabra escrita y la imagen de un pasado, haciéndola suya en el presente.

El libro, además de ser "contenido", es también un vehículo de expresión artística y cultural, es decir, un objeto estético, que al ser debidamente diseñado, se transforma en un objeto de diseño. Durante más de cinco mil años, ha sido el instrumento que ha permitido la transmisión de experiencias y conocimiento entre pueblos y diferentes culturas, desde la copia de manuscritos hasta la invención de la imprenta, llegando a evolucionar en elaborados métodos de reproducción mecánica y su posterior difusión electrónica, transformándose en un objeto virtual. Desde esta perspectiva, cabe destacar la diferencia que existe entre un objeto tangible y uno virtual, como páginas Web o piezas multimediales. En un libro, la imagen es estática, y por lo tanto, más pregnante, permitiendo además la posibilidad de comparación entre una pieza y otra. Entonces, el lector toma una actitud más contemplativa frente a un libro, pudiendo transformarse en un objeto de colección, deseado, guardado, cuidado y revivido una y otra vez.

El libro es un bien cultural, y uno de los principales elementos transmisores de conocimiento, educación y, por lo tanto, de cultura.

1.3 Detección de la necesidad

En relación al tema en cuestión, actualmente no existe investigación alguna que de cuenta de un rescate, valorización y difusión de los significados y carga comunicacional que poseen los íconos de los trajes de La

Tirana, como valor simbólico y cultural de la celebración religiosa, y como patrimonio visual del norte de nuestro país.

1.4 Objetivos

Objetivo General

Contribuir a la cultura visual del norte de Chile, considerando los íconos presentes en los trajes de la Fiesta de La Tirana, como parte de nuestra identidad visual, es decir, como patrimonio visual y cultural de Chile.

Objetivos Específicos

- Analizar el lenguaje visual expresado en la vestimenta de la fiesta de La Tirana como elemento comunicacional de una manifestación religiosa y cultural.
- Rescatar los íconos más representados en los trajes de La Tirana y su significación, a través de un registro fotográfico de la fiesta.
- Valorar la festividad religiosa de La Tirana, como forma de expresión de la identidad cultural nortina.
- Difundir una parte importante del patrimonio cultural y visual del norte de Chile.
- Valorar el libro como objeto estético, que transmite contenidos culturales y patrimoniales.

1.5 Metodología de investigación

La presente investigación es de carácter exploratoria y descriptiva.

Exploratoria

En relación al tema de investigación específico, la iconografía andina de los trajes de La Tirana, existe escasa información y casi nulas investigaciones. Si bien de la fiesta de La Tirana hay publicaciones y artículos, ninguno de ellos aborda el tema específico en estudio, y estos están prácticamente enfocados a contar la historia del pueblo y lo que es la fiesta en sí, pero no plantean el tema como parte de una manifestación cultural cargada de elementos comunicativos y visuales. Para ello, fue fundamental trasladarse a la zona desde el comienzo al fin de la fiesta, para de esta manera, vivir personalmente esta mágica experiencia, que quedó plasmada en más de 600 fotografías, y en una valiosa vivencia personal.

La exploración a diferentes áreas de estudio en relación a la fiesta de La Tirana, fue esencial para establecer un marco teórico adecuado, para el desarrollo final del proyecto.

Descriptiva

En la presente investigación, se hizo fundamental la descripción de manifestaciones culturales como parte de la identidad de un pueblo, pues son ellas las que determinan distintos elementos de expresión cultural y social, tanto materiales, como espirituales. La descripción del contexto del mundo andino, de la fiesta religiosa y particularmente el análisis de los trajes, da cuenta de la historia transcurrida, y de las ideas y creencias que en esta celebración religiosa se manifiestan.





SEGUNDA PARTE:
Marco Teórico

CAPÍTULO 2

Patrimonio Cultural

Las manifestaciones culturales están insertas dentro del patrimonio de cada país, zona o región, y a través de su desarrollo y adecuación en el tiempo, van generando identidad.

Por patrimonio, se entiende, al conjunto de bienes valiosos, materiales e inmateriales heredados de los antepasados, que decantado de generación en generación, conforma el sello distintivo de un pueblo. Por ello, el patrimonio refleja el espíritu de una época, de una comunidad, de una nación y de la propia humanidad, y es una manera de acercarse al conocimiento de la identidad nacional. El patrimonio cultural, consiste en un conjunto de aspectos de una cultura que es necesario rescatar y cuidar. Refleja la vida de la comunidad, su historia e identidad. Su preservación ayuda a reconstruir comunidades desmembradas, a restablecer su identidad y a crear un vínculo entre el pasado, el presente y el futuro.

El patrimonio cultural entonces, es todo aquello que permite a un pueblo o cultura diferenciarse de otras identidades territoriales, ya que cada una, es capaz de realizar lecturas de sus propios mundos y proyectarse en el tiempo, adaptándose a los cambios, pero sin dejar de ser lo que son y de avanzar en la construcción de sus propios destinos. Por lo tanto, el patrimonio cultural de un pueblo o país, no es más que el producto de la inteligencia y del aprendizaje adquirido en el tiempo, valorado y transmitido, con el fin de que las generaciones venideras, tengan estructuras culturales que les permitan conocerse a sí mismas como poseedoras de un pasado perteneciente a un universo particular.

2.1 Tradición, identidad y patrimonio

Lo que actualmente somos, es el resultado de todo lo que hemos sido capaces de comprender como individuos y como sociedad, de todo aquello que hemos sido conscientes, y de todo lo que hemos aceptado como forma de ser y de pensar.

Dentro de nuestra identidad, es posible encontrar una síntesis de valores y símbolos que las comunidades han creado con el fin de preservarse en el tiempo y alimentar su memoria. Con ellos, se construyen manifestaciones sociales, culturales, artísticas o religiosas, que se transforman en una tradición para un pueblo o zona, y que viste a las nuevas generaciones, con un abanico de conceptos que les permiten reconocerse a sí mismos dentro de un universo particular y propio. Se manifiestan así, valores elaborados y adquiridos en el tiempo, expresados en elevados niveles de inteligencia, que permite a los pueblos y grupos humanos, interpretar el mundo y crear nuevas maneras de sobrevivencia y de relacionarse íntimamente con el entorno.

De todo grupo humano, emanan y se afianzan tradiciones culturales, que son las que cargadas de conceptos y símbolos, se traspasan de generación en generación, y configuran la dimensión religiosa y espiritual de un pueblo.

Según el Diccionario Patrimonial de la Corporación del Patrimonio Cultural¹ se define:

Patrimonio: Conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano y que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con



¹Diccionario Patrimonial. [en línea] <<http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/diccionario.htm#identidad>>[consulta: 8 septiembre 2006]

una identidad propia y que son percibidos por los otros como característicos.

Identidad: Sensación o convencimiento íntimo de ser una persona o grupo único y distinto de cualquier otro, con personalidad, dignidad y libertad propias. / Imagen que se atribuye intersubjetivamente, es decir, que se realiza a través del intercambio y luego de un proceso de comparación en el que se lleva a cabo la toma de conciencia de las diferencias y similitudes con los otros actores sociales. En la elaboración de dicha idea colectiva interviene la dimensión externa, por medio de la comunicación, aspecto gracias al cual, evoluciona en el tiempo.

Tradicición: Forma de conducta propia de un grupo humano, que tiene origen antiguo y se transmite de generación en generación.

2.2 Identidad cultural

Antropológicamente, cultura se asocia a las artes, religión y las costumbres. Recién hacia mediados del siglo XX, este concepto se amplía a una visión más humanista, relacionada con el desarrollo intelectual o espiritual de un individuo. La cultura incluye entonces, todas las actividades características y los intereses de un pueblo.

Según la UNESCO, la cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, y los sistemas de valores, creencias y tradiciones. La cultura posee un contenido cultural, que se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores que emanan de los grupos humanos que las expresan. Según la Corporación del Patrimonio Cultural, cultura es el modo de vida de un pueblo, integrado por sus costumbres, tradiciones, normas y expresiones artísticas. Estos poseen una carga significativa que refleja una percepción y una visión de mundo específica, pues la vivencia, y por ende la

realidad ante la que se está presente, es distinta para cada grupo. Aunque existen diversas definiciones, en general, todas coinciden en que cultura es lo que le da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento, creencias y moral.

Las expresiones culturales son entonces, las manifestaciones resultantes de la creatividad de las personas, grupos y sociedades culturales, compuestas tanto por elementos heredados del pasado, como por influencias exteriores adoptadas, y novedades inventadas localmente.

El concepto de identidad² cultural, encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente, y se alimenta continuamente de la influencia exterior. La identidad tiene que ver con valorar conscientemente la pertenencia a una historia común, a una misma manera de vivir el mundo. En definitiva, se refiere a un patrimonio cultural compartido, compuesto por elementos tangibles e intangibles como los valores, creencias, ritos y tradiciones.

La identidad solo es posible y puede manifestarse, a partir del patrimonio cultural que existe de antemano, y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad, la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad. Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social, y es ese constante reconocimiento, el que da carácter activo a la identidad cultural. El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, y que están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación de ambos.

La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria,



² Hacia 1440, se tiene noción de la palabra *identidad*, tomada del latín *identitas*, que deriva de la palabra *idem* ("lo mismo").

sin la capacidad de reconocer el pasado, y sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro.

Para entender donde comienza nuestra identidad, es necesario entender primero, que la identidad no es un factor estático, es algo que va a la par con el desarrollo de nuestra historia y que se construye en el transcurso de los años, es decir, se va forjando en conjunto con los acontecimientos, experiencias y sentimientos de las personas que forman parte de un pueblo o nación.

2.3 Patrimonio e identidad visual

El patrimonio visual, es la manifestación de la identidad de un país, zona o pueblo, a través de imágenes u objetos visuales. Es decir, es todo aquello que puede ser observado, y que a través de dicha observación, genera un vínculo entre el pasado, el presente y el futuro. Por lo tanto, cada manifestación artística, histórica o religiosa, al poseer elementos visuales posibles de ser observados y registrados, tanto en la memoria como en recopilaciones materiales, forman parte del patrimonio visual.

La imagen es capaz de registrar y narrar el desarrollo de la historia, y la visión de mundo específica que se tiene de un momento determinado. Por ende el patrimonio visual, corresponde a la imagen de la historia de un pueblo o país, mediante el cual, se plasma la identidad en elementos u objetos culturales concretos.

Gran parte del patrimonio visual de nuestro país, lo conservan los museos y archivos relacionados con la cultura de Chile. También, lo poseen coleccionista o

recopiladores, que de forma voluntaria registran, reúnen, clasifican y/o restauran, parte de nuestras manifestaciones culturales, tanto materiales como inmateriales. Todos ellos, se transforman en verdaderos contenedores de memoria, ya que permiten reconstruir la historia o interpretar diversas maneras de expresar y concebir el mundo.



La verdadera amenaza a nuestra identidad, está latente en nuestra propia sociedad y se relaciona con una ausencia de sentido histórico. Se trata de la ignorancia de los chilenos para evaluar la radical importancia que tiene para el desarrollo del país y de sus individuos, rescatar, fomentar y valorar, la identidad cultural colectiva.

Lo que somos hoy, hunde sus raíces en el pasado. De ahí la necesidad de dirigir la mirada hacia los orígenes, en busca de las claves que nos asistan en el entendimiento del hoy y en la articulación de un proyecto de país futuro. Así, hablar de identidad es también hablar de futuro, en cuanto las personas y los países, en la medida que toman conciencia de su memoria y se sienten orgullosos y vinculados en torno a ciertos valores, puedan abordar con mayor confianza y voluntad lo que quieren ser.

El patrimonio chileno, conforma una parte medular de la identidad como nación. Sin embargo, actualmente se observa un importante deterioro y abandono, por lo que existe la urgente necesidad de protegerlo, conservarlo y difundirlo.

CAPÍTULO 3

Contexto General del Mundo Andino

Los grupos aborígenes de nuestro país, han aportado un rico bagaje ético-religioso que subyace en nuestra religiosidad popular, vinculada con las raíces de los grupos indios y negros, sumado a los aportes entregados por los españoles, hasta constituir una interesante herencia religioso-cultural, actualmente percible en las manifestaciones populares existentes.

Para poder estudiar la iconografía andina presente en los trajes de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, es necesario hacer una síntesis de la evolución del mundo andino prehispánico, y un análisis de la cosmovisión de un pueblo que luchó por resistirse a la influencia española en la conquista, para hacer prevalecer ante todo, sus creencias y valores.

La geografía de nuestro país, es uno de los rasgos más gravitantes al hablar del desarrollo de culturas andinas. Chile posee una gran variedad de zonas ecológicas entre cordillera y mar, cada una dotada de distintos y magníficos recursos naturales que permitieron el desplazamiento de grupos humanos y por lo tanto, el contacto entre comunidades con diferentes orígenes. Tales desplazamientos, posibilitaron encuentros que fueron fundamentales para el intercambio de ideas y experiencias, convirtiéndose en el futuro, en el más importante factor de desarrollo cultural.

En los más de mil kilómetros que separan Arica del valle de Copiapó, existe una conjunción de ambientes extremos y contrastados. Sin embargo, el desierto es su rasgo geográfico más sobresaliente, ya que es una de las zonas más secas y desoladas del mundo. Las lluvias son casi inexistentes y los pocos ríos que existen en esta zona, son simples hilillos de agua que, de forma excep-

cional, llegan al océano si antes no han desaparecido evaporados en la atmósfera o tragados por la arena, rocas y sal. No obstante, esto no imposibilitó que la vida humana floreciera allí desde al menos once milenios.

El desierto de Atacama, que se extiende por casi toda la costa de Perú y la zona norte de Chile, es un paisaje de aparente desolación y sequedad extrema, que dificulta cualquier ocupación humana del territorio. Sin embargo, tanto en la alta puna andina, como en los oasis intermedios y los valles que bajan desde la cordillera de Los Andes, se desarrollaron durante miles de años, culturas que aprovecharon los escasos recursos que ofrecía el medio ambiente y crearon complejos sistemas simbólicos y políticos. Las etnias agroalfareras de la zona norte de Chile, mantuvieron desde temprano contactos culturales con las grandes civilizaciones que surgieron en las tierras altas de Los Andes centrales. Paralelamente, en los bordes costeros del desierto, se asentaron pequeñas bandas de pescadores y recolectores denominados genéricamente changos, las que mantuvieron un bajo nivel de desarrollo cultural en un contexto ambiental de condiciones particularmente difíciles.

Las culturas agroalfareras de los valles y oasis del desierto, transitaban lentamente desde sistemas sociales simples y una economía basada en la caza y la recolección, a formas de organización más complejas, que domesticaron el árido paisaje a través de sistemas de riego y técnicas agrícolas que utilizaban de manera intensiva el escaso suelo cultivable. Asimismo, emplearon el sistema de complementariedad de pisos ecológicos, característico del mundo andino, enviando colonias a la costa y a la alta puna andina, y estableciendo redes de



intercambio de productos con las culturas de las tierras altas de Los Andes.

Antes de la invasión europea al continente americano, el mundo andino estaba formado por culturas de un alto nivel de civilización, donde se destaca, Chavín, Mochica y Tiahuanaco, las que influyeron fuertemente en el sistema de creencias y ritos del imperio Inca. El territorio que comprendía dicha cultura andina, abarcaba desde Ecuador, Perú y Bolivia, hasta el norte de Chile y el noreste de Argentina.

3.1 Cosmovisión mundo andino

Cualquier cultura posee una dimensión mítica fundante, bajo la cual se estructura su forma de vida y su relación con todo aquello que lo rodea. Dicha mítica, genera sentidos que permiten la interpretación, comprensión y aprehensión de los sucesos que ocurren en el medio. Es decir, lo mítico, configura el modo de ver el mundo y la vida. Desde esta perspectiva, dicho concepto se hace fundamental en la cultura andina, pues ella se basa en una relación recíproca con el mundo, específicamente con la naturaleza, donde la fuente de sentido se ve reflejada más que en conceptos, en metáforas.

El hombre, es un "animal mítico", pues necesita estar en posesión de un horizonte de sentido que guíe su vida, es decir, de un conjunto de valores existentes que dote de significado al mundo, dando cuenta de su accionar o de aquello que le acontece. Así, el sentido articula una disposición espacio-temporal en que todo lo que sucede, tiene su lugar y se proyecta en los fines y propósitos que sostiene la existencia.

El simbolismo que el mito contiene, comunica presencia trascendente³ y tangible de lo real, y configura el mundo desde la experiencia humana, permitiendo aprender la esencia de las cosas a través de la experiencia vivencial del mundo. Se aprende y comprende, a través de lo tangible, es decir mediante una forma en que se hace real lo mítico, valórico y simbólico. Cabe destacar que para la cultura andina, lo mítico no deja de ser real, ya que es parte constante de su forma de vida y

de relación con el mundo que lo rodea.

No obstante, hablar de mito obliga a contrastarlo con el pensar racional. Ello implica, que una conducta es racional cuando dados determinados fines o propósitos, el sujeto encuentra los medios más adecuados para su consecución. El conflicto se produce cuando en el mundo andino, no existe una linealidad, y por lo tanto lo occidentalmente entendido como "causa- efecto" no tiene ningún sentido ni validez. Entre el mito y la razón en el mundo andino, no hay una continuidad lineal, sino un equilibrio que es el mismo que se pretende lograr entre todos los elementos presentes en dicha cultura. En nuestra cultura occidental, la razón diluye al mito y asume la condición de fuente de sentido que el mito posee en la cultura andina.

La particularidad topográfica y climática del espacio andino, debió sin duda influir en una peculiar sensibilidad y pensamiento de sus pobladores. Las arraigadas nociones de orden, organización funcional, relacionalidad entre entidades y la ciclicidad del mundo, parecen tener que ver con los profundos contrastes característicos de la geografía andina y con su eje de verticalidad que marca el horizonte en términos de arriba-abajo. Dicha verticalidad también se observa en sus formas de cultivar la tierra, a partir de "pisos ecológicos" tendiente a promover y cultivar la mayor diversidad posible de formas de vida. En este característico espacio, surgieron distintas culturas, es decir, distintas maneras de imaginar, concebir, sentir y vivir el mundo, dando origen a una tradición móvil y heterogénea.

El mundo del hombre andino, está fundada en una intencionalidad que se manifiesta en una dimensión holística de las cosas, dentro de un carácter predominantemente ritual. Su experiencia es celebratoria y simbólica, mediante la cual, hombre no aprehende la realidad para manipularla, sino para recrearla. Allí, la realidad se hace intensa en cada acto ritual. El hombre andino siempre está interpretando: el paso de un ave, el canto de un insecto o la luminosidad de la noche, ya que algo anuncian. El hombre andino escucha, ve y siente lo real que se manifiesta en su entorno.



³ "Trascendente" tiene estricta relación con el sentido de lo que nos excede y sobrepasa.

3.1.1 El cosmos

El hombre andino concibe el cosmos como algo viviente. Posee una visión organicista del mundo, según la cual, nada en él es inerte. Aún una piedra, que en nuestra mentalidad representa lo inerte, se concibe como viviente, siendo un sujeto, operando acciones y participando de la conversación. No forma parte del mundo andino la oposición entre lo animado e inanimado, entre lo vivo y lo inerte, pues todo está vivo y entrelazado. "El pensamiento andino, [...] es un pensamiento 'seminal', que sigue el modelo de los procesos biológicos: acontecimientos y cosas 'se dan' como en el reino de la flora y la fauna. Brotan por fuerza vital y generadora del universo divino -Pachamama- crecen, florecen, dan fruto y se multiplican cuando las condiciones son favorables y cuando son cultivados con cariño, respeto y comprensión"⁴⁵.

El espíritu de conquista del mundo, no es propio del hombre andino. Se siente parte de un mundo vivo y orgánico, vive al ritmo de las estaciones y se mueve al compás de la respiración de su *Pachamama*. Su labor es criar la vida al ritmo de la fertilidad de la Madre Tierra. Percibe el tiempo como cíclico, duradero y constante, ajustando de forma perfecta los fenómenos y procesos naturales de su medio ecológico.

Debido a la orientación vertical de la sensibilidad andina, el mundo se articula en *arajpacha* o *hananpacha*, mundo de arriba o cielo; *akapacha* o *kaypacha*, mundo inmediato, del medio, aquí o tierra; y *manqhapacha* o *uraypacha*, mundo de abajo, subyacente o infierno. Sin embargo, entre esos tres niveles no hay orden jerárquico, ni sentido de trascendencia del tipo cristiano. El mundo se articula a partir de esos tres niveles, donde *kaypacha* posee un rol comunicante, es decir de puente, de transición, de mediación y control del equilibrio, al cual el hombre contribuye con su acción de crianza, ritual y celebración. Lo sagrado se hace manifiesto en la racionalidad ritual y se ubica en lugares simbólicos privilegiados: lugares y tiempos de transición que vinculan polaridades complementarias. La comunidad de deidades no es extraña al mundo, es parte de él pero se

intensifica en las "zonas de transición", en los puentes o *chakanas* que conectan el cosmos y lo sostienen, y que requieren del cuidado ritual por parte del hombre. El rito posee entonces una función comunicante, regulando también el orden relacional, el orden de compensaciones cósmicas. Esta zona genera en el hombre andino, una mezcla de temor y deseo, una constante preocupación que lo mueve al cuidado, al acompañamiento continuo y a escuchar constantemente todo lo que lo rodea mediante la celebración ritual. En ese sentido la vivencia ritual, es la forma fundamental del conocimiento, el que es simbólico y mítico, antes que teórico.

El hombre no se considera fuera del tejido de conexiones que constituye el cosmos y del cual es parte constitutiva. El antropocentrismo característico de la cultura occidental, se halla ausente en esta cosmovisión. Tampoco existe la distinción entre lo que es esencial y lo que sólo es accidental, entre lo importante y lo deshechable. Todo posee el mismo grado de importancia, y el hombre mismo no ocupa ningún lugar privilegiado en el cosmos. Tan importante como el hombre, son los cerros, los animales y las plantas, la lluvia o las deidades. Todos tienen la condición de personas que forman familia y comunidad, hasta abarcar la totalidad. Es un mundo de equivalentes vinculados por relaciones de parentesco y reciprocidad, que se sustenta en la sensibilidad, de que en cada manifestación de vida, habitan otras formas de ella. Es por ello, que las relaciones trascienden al ámbito humano, pues no existe la noción de tiempo cancelatorio. La vida se manifiesta en comunidad, y en el mundo andino esta puede ser de tres formas dentro del *ayllu*: la comunidad en torno a los humanos *runa*, la naturaleza silvestre, *sallqa* (que incluye a los seres del monte, de los cerros) y la comunidad de las deidades, *wak'a*. Las tres comunidades se distinguen rigurosamente, pero no están del todo cerradas. En el contexto ritual, los *runas* pueden pasar a ser *wak'as* y los animales silvestres también. Los *wak'as* y los *sallqa* crían a los *runa* y se dejan criar por ellos.

Entre las comunidades se desarrolla una misma convivencia de diálogo y reciprocidad que al interior de



⁴ "Comprensión" se refiere a la actitud de acuciosa observación de la naturaleza y la capacidad de sentir la vida íntima en las cosas, de entender su lenguaje secreto y de sintonizar delicadamente con ellas.

⁵ VAN KESSEL, Juan. *Dos conferencias en antropología andina*. Iquique, Chile: IECTA- CIDSa, 1997, p.34.

cada una. Es una relación horizontal y mutua de todos con todos. Las relaciones entre las tres comunidades del *ayllu* se activan en el ritual. Él se celebra en la chacra, el corral y la casa, lugares sagrados⁶ donde se cría la vida y que genéricamente se le llama "chacra andina". Este es el lugar, el templo, de crianza mutua. Todas las relaciones convergen en la chacra, donde el *ayllu* es un macro organismo que lo integra todo. Las relaciones dentro y entre las comunidades son de respeto, cariño y cuidado. Si ellas sufren desajustes, se violan y se desequilibran, perturbando la armonía o causando daños, que deben ser inevitablemente restaurados mediante el rito.

En la celebración ritual, hombre, deidades y animales o plantas, cohabitan. Visto desde la perspectiva occidental, el hombre andino ignora el principio de identidad y de "representación". En el acto ritual no hay una representación conciente de algún ente, sino que es el hombre que lo realiza, con su propia identidad, pero también es el animal, por ejemplo un cóndor. Él "presencia" el vínculo que los une a ambos.

La mentalidad del hombre andino, tiene carácter celebrativo, ritual; recrea el cosmos en íntima complementariedad con los demás seres y fenómenos que cohabitan con él. El hombre es mediador entre polos complementarios del cosmos; es agricultor, creador, guardián de la vida, de la *Pachamama* y criado por ella. Esto hace que su trabajo no tenga el carácter instrumental como en la mentalidad occidental; con el trabajo, el hombre andino establece una conversación y una relación de "crianza" con la naturaleza, de carácter cúllico, tendiendo puentes entre fenómenos de orden diverso. No obstante, la religiosidad andina no pretende la condición excluyente e intolerante de la "doctrina correcta". No tiene ningún libro sagrado que debe ser interpretado adecuadamente y guardado celosamente. La "crianza" es el modo de ser del hombre andino. El hombre cría no sólo seres humanos, sino que también, cría el campo, las plantas, los animales, el agua, los cerros, etc., y es a su vez, criado por ellos. La conversación se afirma en vínculos de solidaridad y cooperación entre las diversas formas de vida. Los actos más significativos son los de

colaboración, apoyo mutuo y participación festiva.

La música, la danza y la fiesta se conciben como presentes en la naturaleza misma. Participar en la celebración, constituye un modo de colaborar en la recreación periódica del cosmos, que es percibido como un juego de fuerzas para contrarrestar su inevitable desgaste. De esta forma, a través del ritual, el cosmos se recarga y se nutre. La fiesta es una constante descarga y recarga de energías, que constituye el momento en que se vive el mito o el sueño, y tanto en el mito como en el sueño, lo extraordinario es lo normal.

Para el pensamiento precolombino, el cosmos y la vida se están creando ahora mismo, no son un hecho histórico, y se participa activamente en esa generación. Por cierto, la existencia vista de este modo, es un riesgo y sin duda una aventura permanente. No es extraño entonces, que se la conciba como un momento de paso, como un lugar de transformación, como un sueño de cual hay que despertar. El tiempo no ha sucedido ni sucederá después, porque siempre está sucediendo. Constantemente es presente.

3.1.2 La relacionalidad

Para el pensamiento andino, el individuo como tal, es vano y perdido si no está inserto dentro de un sistema de relaciones múltiples. La relacionalidad como principio trascendental del mundo andino, se manifiesta en todos los niveles y de las más diversas maneras: en el intercambio entre el cielo (*hanaqpacha*) y la tierra (*kaypacha*), en los fenómenos atmosféricos y cósmicos que garantiza la vida y la perduración del tiempo, y en la relación viva con los antepasados que garantiza la continuidad moral y cognitiva.

La celebración ritual se concibe como relacional. Ello significa, que los entes no son autónomos o autosuficientes, es decir, se constituyen en el interior de un universo de múltiples nudos de relaciones. Esta relacionalidad del todo, es el elemento clave de la sensibilidad andina. No es posible concebirse fuera de este tejido, por lo tanto, no hay lugar para una entidad absoluta o superior, ni siquiera en el caso de las divinidades. Por ello,



⁶ Lo sagrado no es trascendente: se trata de una fuerza ordenadora del universo, presente en todo. La idea de un Dios creador es extraña en este universo mental. Tampoco es inmutable; siente, sufre y celebra, se ve afectado por lo que ocurre y se inscribe en relaciones de reciprocidad y complementariedad.

lo sagrado aparece unido a ciertos fenómenos, lugares y tiempos, y no a algo superior o supremo, estableciendo que el centro constituye el lugar por excelencia de lo puro y benéfico, mientras que en la periferia difusa o indeterminada, se considera el espacio oscuro y amenazador de lo impuro. Estas relaciones no son estables sino móviles, es decir, un alma en pena que habita la periferia, puede convertirse en potencia benéfica cuando algún rito así lo permita.

La mitología andina no conoce un dios hacedor, trascendente y ajeno al mundo. Su mundo es divino y eterno, y como las cosas y los seres nacieron en este medio divino, ellos también lo son. "La divinidad es inmanente al mundo y se identifica plenamente con la tierra. La relación entre Pachamama y sus criaturas es la de una madre a sus hijos, y de éstos hacia Ella: es una relación cargada de afectos"⁷.

La perspectiva andina se configura holísticamente y de modo relacional. De esta manera, al creer que todo influye en todo, se puede comprender que sucesos distantes en espacio y tiempo, remitan simbólicamente uno al otro. La experiencia del hombre andino, tiende a "leer" en cada suceso el advenimiento o desenlace de eventos que no guardan contigüidad espacio-temporal. Al concebir todo como relacionado, el mundo es vivido como un tejido de relaciones en que la trama espacio-tiempo, tiene vínculo con lo sagrado. Ni el tiempo ni el espacio, se conciben como fenómenos distinguibles autónomamente.

3.1.3 Complementariedad y reciprocidad

En el pensamiento andino, se destacan dos tipos particulares de relaciones que se transforman en principios dentro del cosmos. El principio de complementariedad, significa que cada ser y cada acción corresponde a un elemento complementario, y que entre los dos forman un todo integral. El contrario de una cosa no es su negación, sino su complemento. Así, cielo y tierra, sol y luna, varón y mujer, claro y oscuro, día y noche, vienen inseparablemente juntos.

Ningún ente se concibe como completo en sí mismo, sino que en virtud de su complementariedad con otros en diversos planos de la realidad. La cosmovisión andina no privilegia los polos de una oposición, sino la integración armónica entre ellos. Los entes contrapuestos se incluyen entre sí y se integran en una totalidad. La unidad se concibe bajo la categoría de lo dual. Todo lo que existe forma parte de una pareja, donde el hombre aislado, es un ser vano y perdido. La dualidad es el soporte del orden, gobernada por un principio de respeto en que cada mitad sostiene a la otra.

El principio de reciprocidad es la manifestación del principio de complementariedad en lo moral y lo práctico: cada acción cumple su sentido y fin, en correspondencia con una acción complementaria que establece el equilibrio entre los entes del cosmos. La base de la reciprocidad, es el orden cósmico como un sistema balanceado de relaciones. Cada relación tiene que ser bidireccional, es decir, recíproca.

En el mundo andino no se conciben entes asexuados. La renovación de las formas de vida, es el resultado de relaciones heterosexuales. Hay que dejar en claro, que el ámbito de lo viviente abarca la totalidad de entes: las plantas son macho y hembra, los cerros, los astros y los fenómenos meteorológicos como la lluvia, también lo son. La misma naturaleza es producto del equilibrio entre machos y hembras. La incompletud, concebida como el no emparejamiento, es pobreza. De esta manera, lo completo se logra mediante el emparejamiento de todos los seres o entes de la comunidad. Entre ellos, todo es aparentemente dual, macho-hembra, blanco-negro, pero los opuestos no luchan entre sí tratando de neutralizarse como el Dios y el diablo de los cristianos, sino que son parte del todo, se complementan y sin uno no hay otro y ambos forman un abanico tripartito de posibilidades (macho, hembra y macho con hembra). Todos los opuestos se complementan y establecen una triple alternativa.

La naturaleza es percibida como un organismo viviente; se nutre, tiene sed, se enoja, se complace, etc.



⁷ VAN KESSEL, Juan. *Dos conferencias en antropología andina*. Iquique, Chile: IECTA- CIDS, 1997, p.35-36.

Por ello, el hombre como agricultor, debe ayudar a criar, escuchar y atender según las señales que la naturaleza emita. Él entrega "pagos" a la tierra en reciprocidad de sus dones. Estas señales no son lineales ni continuas, es decir, no existe la dualidad pasado-futuro. Es por ello, que el tiempo se recoge en el nudo relacional que simboliza el ritual. El pasado se halla presente en el tiempo actual de diversos modos; los antepasados siguen presentes, y el futuro como meta parece hallarse en un pasado que aspira a reconstruirse. Desde esta perspectiva las acciones de los entes no tienen un sentido lineal ni unidireccional.

3.1.4 Tiempo cíclico

La regeneración cíclica de las formas de vida incorpora la muerte como complemento del nacer. La muerte no se concibe como absoluta cesación de la vida. Quien muere, pasa a otra forma de vida: la del alma, y en esa condición no está ajeno al juego de fuerzas, ni a la "conversación" o intercambio de señales con la comunidad y al cosmos en general. La noción de comunidad, vincula a los antepasados y a los que vendrán. Las diversas formas de vida se despliegan en ciclos, en una suerte de tiempo circular. El mundo posee formas de vida interrelacionadas entre sí, que se renuevan cíclicamente en íntima conexión con la evolución igualmente cíclica del cosmos.

Para el hombre andino, no existe la idea de un tiempo homogéneo, constante y lineal, ni tampoco la idea de progreso. El movimiento cíclico de regeneración de las formas de vida, propicia diversos momentos, algunos más favorables que otros para el apareamiento, el parto, el descanso y aún la muerte. Este ciclo se hace manifiesto en la sucesión anual, donde un año es concebido como un ente que vuelve, nace, descansa y muere. Todo en el mundo andino tiene la condición de señal, de signo, y todas las formas de vida son capaces de entender tales señales y responder a ellas. En este sentido, la vida no sigue un plan fijo; el mundo andino no es planificado, sino que se va recreando a cada momento a través de una comunicación empática de acompañamiento y conversación entre sus diversas

formas. "La conversación" se refiere a que, en todo momento, cada quién está diciendo algo, es decir, se halla emitiendo señales e indicaciones que deben ser consideradas para adecuarse a ellas. Su interrupción por desacuerdos, requiere de encuentros rituales que reestablezcan su curso adecuado.

3.2 Relación del hombre andino con la fauna altiplánica

La cosmovisión andina, hace al hombre estar profundamente ligado a su naturaleza y por consiguiente, a la fauna existente en su medio ambiente. La relación hombre-naturaleza y la cosmovisión que de ahí se extrae, produce una etnozoología que refleja concepciones profundas del reino animal, con significados relevantes para su forma de vida y relación social y sobrenatural. A través de esta etnozoología, como sistema ideacional andino, se intentan ordenar sus experiencias y concepciones acerca del medio ambiente natural y su fauna, y validar y legitimar la concepción propia de su realidad. En esta cosmovisión culturalmente específica, se articulan las relaciones entre el hombre, la naturaleza y lo sobrenatural; entre idea y conducta, y entre lo conceptual y su continuo ajuste con el medio ecológico y sociocultural.

El hombre, por su cercanía de convivencia con la fauna, posee una relación simple y coherente, donde clasifica a las diferentes especies que circulan por el espacio mutuo. Hay animales silvestres y domésticos. Dentro de los últimos, están las llamas y alpacas, o el cordero introducido por los españoles, que viven en estado semi salvaje. Estos animales por el hecho de ser domésticos, no quedan fuera del sentido sagrado que se les atribuye, pero sí poseen un menor grado de importancia, debido al sentido más utilitario para tareas domésticas que ellos poseen.

Existen animales sagrados en la zona de Los Andes como el cóndor, la serpiente, el quirquincho, el águila, el lagarto y el sapo, que son admirados y venerados por sus cualidades naturales, su fuerza o astucia, o simplemente

por el rol fundamental que cumple en el ciclo del hábitat, entregándoles un sentido familiar y misterioso, y asignándoles características de sus antepasados, como la sabiduría y la experiencia. Estos animales están cargados de un misticismo que les permite con el sólo hecho de aparecer, presagiar acontecimientos y hechos importantes.

3.3 Aymaras en el norte de Chile

Al llegar los españoles a Perú en el siglo XVI, los conquistadores se encontraron ante un rico abanico de culturas con sus propios niveles de civilización y riquezas naturales. Los pueblos presentes en el territorio, vivían una etapa agroalfarera, cuyo centro estaba dominado por la naturaleza y el cultivo de la tierra, la alfarería, metalurgia y la vida aldeana.

El recorrido andino se extendía desde el actual Ecuador, hasta el río Maule en nuestro país. Su religión era producto de la mezcla, durante muchos siglos, de diversas culturas: Chavín, Mochica, Nazca, Tiahuanaco y Chimú, entre otras. Todas estas influyeron en el sistema de creencias y ritos de los aymaras, que en el extenso territorio, formaban parte de los pueblos andinos junto con los quechuas y los guaraníes.

Entre los pobladores del norte grande, están a los atacameños y los diaguitas, quienes tenían entre sus ceremonias culturales, la adoración al sol, a la luna y a lugares o accidentes geográficos. Los diaguitas se mestizaron y desaparecieron, dejando muchas huellas en su cultura de El Molle. Por otro lado, los atacameños, habitantes de las quebradas, conservaron sus costumbres religiosas que son muy semejantes a las de los aymaras.

La población aymara en Chile, es heredera de una refinada cultura andina, con un importante componente boliviano. Actualmente, este grupo se compone de 8.000 personas (número que no contabiliza los que viven en el área urbana, de los cuales muchos cultivan las tradiciones de su pueblo), que en su mayoría vive en pequeñas y dispersas localidades de la precordillera del altiplano de la Región de Tarapacá y en Antofagasta⁸.

El pueblo aymara se caracteriza por ser una población sedentaria, dedicada a la agricultura y a la cría de animales (auquénidos). Su hábitat estuvo marcado por tres espacios: el altiplano, la planicie intermedia y la costa. Por el hecho de vivir en un medio geográfico muy accidentado, y de procesos climáticos muy cambiantes, la cultura se expandió en diversos escenarios naturales, incidiendo en el modo de ser religioso.

El cultivo de la papa, el maíz y en general las labores del campo, permitieron a este grupo sedentarizarse. Esto posibilitó la formación social básica del pueblo, el *ayllu*, que inicialmente fue de tipo familiar, y que luego pasó a ser una unidad social mayor con un derecho colectivo de pertenencia frente a las tierras. Dicha formación social, se transformó en la base natural para establecer relaciones humanas, lo que no implicaba estratificación alguna, y donde la autoridad no poseía privilegios en relación a los demás.

El desarrollo de los cultivos, la producción de utensilios de bronce, canoas de totora y las muestras de arte y planificación de la ciudad, lograron consolidar una esplendorosa cultura a orillas del lago Titicaca: la cultura *Tiwanaku* (Tiahuanaco).

Se puede sintetizar, que a la llegada de los españoles, los aymaras habían desarrollado su propia cultura con las siguientes características: una organización socio-económica fundada en el *ayllu*, que permitía que a través de la explotación agrícola, el pueblo siempre estuviera abastecido frente a sus necesidades; un desarrollo tecnológico mediante el cual, lograban un perfecto equilibrio entre la explotación de suelo y el mantenimiento ecológico; un esquema socio-religioso donde imperaba la reciprocidad y el ejercicio constante del mutuo servicio, es decir, cada uno da al mismo tiempo que recibe; una especial veneración a la *Pachamama* como fuente principal de vida; el culto a los muertos reservándoseles el mejor lugar de la casa; y la presencia de lugares de adoración: cerros donde se realizaban las ceremonias.

Con el arribo de los españoles, se introducen elementos mercantiles altamente perturbadores en este mundo



⁸ Cifras y datos extraídos de BARRAZA LLERENA, José (compilador). *Manual de Patrimonio Cultural y Natural Arica y Parinacota*. Santiago: Ministerio de Educación, 2003. p.111.

basado en el delicado equilibrio de la utilización armónica de los múltiples pisos ecológicos. Desmembrado el núcleo, sus componentes dispersos pasan a comportarse como proveedores dependientes de las exigencias de una economía abierta, basada en la competencia y no en la solidaridad. Existe a su vez, un impulso evangelizador cristiano que pretende extirpar idolatrías, persiguiendo la disolución de los mitos, estigmatizándolos como obra del demonio o relatos carentes de verdad.

Visión religiosa del mundo aymara

La cosmovisión andina expuesta anteriormente, sin duda forma parte de las creencias y forma de ver el mundo del pueblo aymara. Aquí se expondrá dicha cosmovisión, más específicamente relacionada a la visión religiosa de este pueblo.

La etnia aymara, posee una refinada tradición andina, rica en rituales y ceremonias, que responden a una cosmovisión en cuyo centro se encuentra la *Pachamama* o Madre Tierra. Los ciclos de la naturaleza y la sabiduría ancestral, rigen el curso de sus vidas. El agua, indispensable para los cultivos, es protagonista de sus invocaciones.

Todo lo relevante al orden aymara se vincula con sus creencias. Uno de los aspectos más importantes de la vida el hombre aymara, es crecer en una relación íntima con la naturaleza. Posee con ella, una comunicación capaz de emitir la forma en que debe sembrar y hacer los cultivos. Así, el conocimiento del aymara es empírico y vivencial.

La misteriosa reproducción de las plantas y animales, tan importante para su sobrevivencia, los lleva a desarrollar el culto a la tierra: "El culto a la *Pachamama* la Madre Tierra-, el espíritu de la tierra, que después adquirió categoría fundamental entre los aymaras, tuvo que nacer de ese lejano entonces"⁹. El culto a la *Pachamama* y el ordenamiento de la vida de acuerdo a los ciclos de la naturaleza, a la configuración del espacio geográfico y a la sabiduría ancestral, son la base de la cosmovisión aymara. En su religiosidad, se integran en una sola unidad, un sistema de creencias indígenas

anterior a los conquistadores y las tradiciones católicas. Por ello poseen un ciclo ritual sincrético, no obstante, el culto aymara es uno solo, un culto anual que se desarrolla al ritmo de ciclos naturales.

Su mundo es una única realidad, donde todo tiene que ver con todo, y donde es fundamental el equilibrio entre la naturaleza, la sociedad humana y la sociedad extrahumana. Así, su religiosidad se ordena en función a un mundo que posee tres dimensiones: las relaciones sociales, las relaciones con divinidades y antepasados, y las relaciones con la naturaleza. La visión religiosa que tiene el aymara de su historia y su geografía en términos mitológicos, ordena su mundo temporal y espacial, sirviendo de base para las estructuras de la comunidad. Su organización social se basa en cargos o jerarquías indígenas, que están estrechamente ligadas a sus costumbres, tanto originarias, como derivadas del catolicismo.

Para el campesino aymara la tierra es sagrada. Es el centro de la existencia, la fuente de su organización y el origen de sus tradiciones y costumbres. La tierra es la vida misma de los pueblos andinos. "Ellos no la han 'conquistado' sino que la han abrazado y se han dejado abrazar por ella"¹⁰. Es por ello que le rinde tributo con actos rituales llenos de simbolismos.

Todos los ritos que se ejecutan están directamente relacionados con la fertilidad de la tierra y de la vida humana. Uno de los principales objetivos de los ritos es alimentar las fuerzas de la naturaleza, dándoles de beber y comer.

La conmemoración de los difuntos, es entendida como un encuentro con las almas que visitan la tierra, donde debe estar presente toda la familia, como signo de unión entre los vivos y los muertos. Estas ceremonias cumplen la función social de asegurar la relación de las familias, siendo muy importante la participación de los niños y jóvenes, ya que así, el elemento de continuidad de vida es asegurado.

El tiempo está definido por el ritmo del medio natural, concebido como una unidad de fuerzas opuestas y complementarias. El ciclo vital de la *Pachamama*, de-



⁹ FELMANN, José. *Los imperios andinos*, p.26, citado en: ALIAGA ROJAS, Fernando. *Religiosidad popular chilena: visión histórica*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1992, p.10.

¹⁰ ALIAGA ROJAS, Fernando. *Religiosidad popular chilena: visión histórica*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1992, p.12.

termina en el calendario aymara, las fases de dos ciclos económicos interdependientes: de trashumancia pastoril andina y de agricultura precordillera. De acuerdo a esto, las actividades festivas, sociales y religiosas se concentran en verano en las zonas cordilleranas más altas dedicadas al pastoreo, y en invierno en la zona agrícola, de la precordillera. Siempre los pastores bajan a celebrar a las chacras, y todos asisten a visitar los templos más altos, hacia la cordillera, que tienen un grado mayor de jerarquía, acorde a la adoración que el aymara hace de los cerros, los que representan entidades divinas.

La música y el baile son parte fundamental de estas ceremonias de comunicación con las fuerzas de la naturaleza. Los diversos rituales incorporan una gran cantidad de objetos y reglas de protocolo. Son fundamentales los cántaros y las vasijas de cerámicas utilizadas en las ofrendas, así como los manteles sobre los cuales se arman las mesas, y los pañuelos que envuelven las provisiones que serán compartidas.

Los hombres y las mujeres traen sus *chuspas* (pequeños bolsos tejidos) llenas de hojas de coca, al cuello o en la mano. La ubicación de las personas en cada ritual, obedece a una jerarquía determinada, así como todos los pasos que se siguen en cada momento de la fiesta. La música es un elemento imprescindible, ejecutada principalmente por el arpa, acompañada de los *putu* o cachos y el clarín, también llamado *trutruka*.

En su cosmovisión también está vinculado el concepto de pecado. Éste es entendido como fallar con respecto a la naturaleza, ya que la tierra da según sea el comportamiento del hombre con ella. También es considerado pecado fallar con la sociedad humana, donde todos los miembros de la comunidad deben esforzarse porque exista paz social y buenas relaciones comunitarias. De esta forma, el aymara relaciona todos los fenómenos climatológicos con su propia conducta moral y ritual.

El aymara concibe su mundo como un espacio en el que el Este u oriente es lo que está "adelante", por ello los templos y casas deben mirar hacia él. Allí, está el origen del agua, de la vida, del sol y de las lluvias; también es sinónimo de dios cultivador. El Centro son

los valles y quebradas, lo que está cerca o "acá". Y "abajo" o atrás es el occidente u Oeste, donde se pierden las aguas y termina la vegetación, y es también la dirección donde van los muertos. Cada uno de estos elementos, relacionados sin duda con *hananpacha*, *kaypacha* y *manqhapacha*, expuestos anteriormente.

El culto aymara, se articula en torno a tres divinidades claves: *Mallku* (espíritu de las montañas que circundan sus pueblos), *Pachamama* (Madre Tierra, cuyo culto se realiza en la zona altiplánica) y *Amaru* (la serpiente que se liga a la economía de las aguas de los ríos y canales en la zona agrícola).

Mallku: Cada pueblo del altiplano tiene sus cerros a los que adjudican cualidades, tanto de protección como de castigo. Los aymaras hablan respetuosamente del *Mallku* o *Achachila*; y dialogan con él. Representa la fuente de la vida, pues por sus blancas cumbres, en épocas de deshielo, cae el agua que lentamente va regando la vida. El *Mallku* halla su mejor representación en el cóndor, animal majestuoso y respetado. En una fecha movable, en el mes de febrero, se realiza su culto en la falda del cerro, llamado "Día del Compadre". En orden de importancia del culto aymara, el *Mallku* representa la cumbre, no sólo geográfica, sino también jerárquica.

Pachamama: Más abajo, en el altiplano propiamente, se venera con su bondad y también con su indiferencia o castigo, según sea el caso, a la *Pachamama*. En enero o febrero, en el corral de los animales, se lleva a cabo la fiesta del Floreo de los Llamos. El puma, el lagarto o el sapo son los animales que indistintamente la simbolizan. Los motivos principales de súplica para esta divinidad, se relacionan con la abundancia de la vida y con la fertilidad y prosperidad del ganado.

Amaru: Tiene que ver con el agua que corre por los ríos y vertientes que hacen posible el sueño de que la semilla se transforme en hortalizas. Se relaciona con la precordillera, zona apta para la agricultura. El pez y la serpiente son los animales que lo simbolizan y su fiesta es en el

mes de agosto. Es la limpieza de los canales que se lleva a cabo en los campos regados.

El culto a estas tres deidades representa la más antigua celebración de los aymaras de la actualidad y en la que el jefe de familia, el más antiguo y depositario de la tradición, es el que oficia de celebrante. El centro neurálgico de esta celebración está en el culto a la fertilidad, al agua que da la vida; a *Mallku* como generoso dador de aguas de las montañas; a la *Pachamama* como modelo de la generosidad, por cuya voluntad los campos pueden vestirse de verde; a *Amaru*, como el principio que distribuye las aguas de riego que bajan presurosas por los canales y terrazas, que el hombre andino construyó. Estos tres elementos, son los que permiten que el hombre y la mujer enciendan la llama de la vida. "La triada *Mallku- Pachamama- Amaru* se refiere a la triada de Origen- Abundancia- Distribución del Agua que da la Vida. Está localizada en los cerros 'arriba', en los campos de pastoreos 'acá', y en los valles y quebradas 'abajo'. Geográficamente la triada está orientada hacia el Oriente: 'arriba' o 'adelante', que es donde se encuentra el origen de toda agua y vida. El Occidente es donde se encuentra la distribución cuidadosa del agua hasta su término: 'abajo' o 'atrás'. El aymara está con la espalda hacia el Poniente"¹¹.

Los aymaras del norte grande de Chile han sabido, pese a todos los embates del catolicismo y del protestantismo, actualizar cada año estas fiestas. Y es que saben que los *Mallkus*, la *Pachamama* y *Amaru* son vitales para su subsistencia. Estas tres divinidades simbolizan y forman parte del *kaypacha* o mundo de acá.

La triada *Mallku*, *Pachamama* y *Amaru* corresponden respectivamente a los tres niveles de culto: *hananpacha*, *kaypacha* y *manqhapacha*. Ésta última forma parte de una tirada aymara cristianizada, un orden jerárquico que refleja la estructura de la dominación. Y por ello llevan intrínseco el carácter de niveles ideológicos: *hananpacha* es la expresión de la cultura dominante (incaica- cristiana) y de los elementos estructurales que le corresponden, dentro de ellos la Iglesia, el Estado, las

normas jurídicas y éticas vigentes en la cultura y el culto institucionalizado. El *manqhapacha* tiene la función de sancionar religiosa y éticamente aquella estructura de dominación; condena al no respetar el orden establecido, la legitimación del poder dominante y la represión por parte del poder eclesiástico y estatal. "La triada autóctona original es una visión religiosa, estructurada en base a la situación ecológica y al mundo en que la comunidad autóctona vive y trabaja. La segunda triada –la de los aymara-cristianos– es sincrética y es una ideología religiosa del aymara contemporáneo que refleja en términos mitológicos la estructura de dominación colonial y neo-colonial"¹². La primera, esta conformada por elementos estructurales mutuamente complementarios que garantizan equilibrio dinámico e igualdad; la segunda, representa míticamente oposiciones sociales, económicas y políticas, donde ambos extremos, *hananpacha* y *manqhapacha*, son expresiones del principio de contradicción entre dominante y dominado.

Estos aspectos, como ejemplo de la dominación producida en la colonización, determinaron en los aymaras actuales, una identidad cultural sincrética, donde lo autóctono se fusionó con las estructuras de la dominación, haciendo incluso desaparecer algunas características originales. Lo mismo sucedió con los elementos rituales, donde las ceremonias o bailes, fueron adquiriendo o eliminado elementos, es decir, evolucionando acorde al espacio, tiempo y a personas que fueron habitando o desabitando el territorio chileno.

3.4 Antecedentes del baile andino

El baile ha sido desde siempre, parte sustancial de todo ritual colectivo andino. La música y el baile son una herencia viva de ascendencia precolombina, donde, a pesar de la influencia española, el pueblo andino desde Ecuador, Perú y Bolivia, hasta el norte de Chile y el noroeste de Argentina, con asombrosa variedad y con inagotable creatividad y expresividad, interpreta las pautas más significativas de su existencia. El hombre andino tuvo en el canto y la danza, su más vital medio de expresión.



¹¹ VAN KESSEL, Juan. *Cuando arde el tiempo sagrado*. La Paz, Bolivia: HISBOL, 1992, p.18.

¹² *ibidem* p.26.

El baile es parte de la expresión colectiva y ritualizada de lo más profundo y sagrado, de lo profano y lo religioso, de lo cotidiano, lo burlesco y lo rebelde, de lo más íntimo y reservado, de pena y alegría, de felicidad y euforia. Es juego y oración, es agresión y humildad, veneración y ofensa, es fantasía y realidad. Es la máxima expresión de la realidad social andina, ya que encarna los valores religiosos, culturales y sociales más sagrados que el hombre andino comparte y defiende como si fuera su segundo lenguaje, un lenguaje exclusivo y secreto, y que aprecia, practica y defiende.

El baile es el vehículo de comunicación interna de la comunidad danzante. Es un lenguaje secreto de comunicación. Siempre el baile ha sido un poderoso medio de comunicación ritualizada y enmascarada, un lenguaje simbólico propio y exclusivo, altamente expresivo y movilizador.

La danza, dentro de los rituales, es un medio de comunicación con los desconocidos y superiores poderes de la naturaleza. Los bailarines, herederos de la cultura andina, han utilizado y absorbido en sus expresiones coreográficas muchos elementos de origen ibérico y occidental.

Los ritos del norte grande poseen un alto grado de colectivismo y de rechazo al personalismo, es decir, el hombre que entra en el rol de bailarín, abandona toda individualidad y todo personalismo en su expresión ritual. Comienza así a nutrirse de elementos simbólicos especialmente en la vestimenta, la que se convierte en componente esencial de la expresión de creencias y ritos de orden religioso y cultural.

3.5 Vestimentas y adornos prehispánicos

Desde tiempos antiguos, el hombre ha tenido la necesidad de cubrir su cuerpo con la finalidad de protegerse de condiciones climáticas extremas, como también por motivos estéticos o rituales. Vestirse y adornarse, es probablemente una actividad universal en todas las culturas, que además de proteger y embellecer el cuerpo, expresa diversos contenidos que son decodificados en

cada sociedad como indicadores de estatus, pertenencia étnica, profesión, sexo, edad, etc. En el mundo andino, es un quehacer aún más relevante por razones domésticas y rituales.

El vestuario y los adornos en el mundo andino poseen raíces prehispánicas. El hombre desde el inicio de su existencia, supo utilizar los elementos y materiales que la naturaleza le ofrecía: fibras vegetales, lana, metales, piedra, conchas, hueso, etc., dándoles a cada uno una función específica a partir de una hábil modificación.

La textilería, es el arte que más destaca en el vestir de Los Andes, considerado como el arte mayor, cumpliendo importantes papeles en la sociedad, como medio de abrigo y adorno, como elementos de estatus social, económico y político, y con fines mágico-religiosos, donde además se registraba parte de la historia.

En el extremo norte de nuestro país, las primeras evidencias de vestimentas se encuentran en la costa y corresponden a grupos humanos con tradición Chinchorro, ubicados entre los 8000 y 2000 a.C. Se trata de faldellines de fibra vegetal macerada, dispuestos sobre el cuerpo de algunos hombres y mujeres. No está claro si esta prenda era de uso cotidiano o correspondía a un ajuar funerario.

Hacia el 1600 a.C., se utilizaron para la fabricación de envolturas funerarias, cueros y plumas de pelicano. Se comienza también a utilizar un rudimentario sistema de entrecruzamiento de hilos para mantas tejidas, usado además para la confección de esteras.

Para tejer, se utilizaban instrumentos bastante simples pero manejados con gran habilidad, logrando finísimos hilados y tejidos bien estructurados y decorados. Las técnicas utilizadas eran variadas, y fueron cambiando en relación a las etapas de evolución. Las técnicas de bordado, fueron utilizadas como adorno y también como refuerzos desde épocas muy tempranas. Se realizaron bordados simples en las orilla de las mangas y posteriormente figuras más complejas con mayor colorido en extremos laterales de las camisas y los bordes de cuellos y mangas.

Los parches fue otra de las técnicas utilizadas en Los Andes, lográndose con ella, hermosas composiciones geométricas al coser alternadamente diferentes fragmentos tejidos cada uno en forma separada.

Durante el imperio Inca la actividad textil fue muy bien organizada, realizándose lindísimos tejidos ricamente decorados, destinados al Inca, sus linajes y las divinidades.

Tipos de vestimenta

En el área andina, la forma de vestirse, los diseños, e incluso el colorido permitían la identificación de grupos étnicos.

Vestidos: La camisa era la principal forma de vestir en la época prehispánica, manteniéndose vigente sólo con algunas variaciones, hasta la llegada de los españoles. Ella consistía en una pieza rectangular doblada y cosida en los extremos laterales, dejando una abertura para lo brazos y cabeza.

Tocados: Para identificar diversos grupos culturales, fueron fundamentales los adornos como turbantes, gorros, tocados, peinados, y mediante ellos determinar estatus dentro del grupo. El inicio de estos adornos residen en la costa de Arica desde aproximadamente el 7000 a.C. Eran especies de pelucas y posteriormente moños apretados lateralmente o sobre la cabeza, sujetos con hilos de colores. Éstos últimos dieron origen a turbantes confeccionados con enormes madejas de hilados tejidos que envolvían la cabeza, y que se sujetaban y decoraban con variados tipos de alfileres de metal. Posteriormente, aparecen los primeros gorros, destacando los de malla con diseño escalerados. En relación a los peinados del período prehispánico, predominaron los tocados en los hombres, expresados en múltiples trenzas que caían sobre la espalda formando diversos tipos de coletas. Las mujeres usaban peinados más simples, como trenzas a ambos lados de la cabeza. La variedad de peinados era mayor en los hombres que en las mujeres, y eran adornados con piezas de oro y plata.

Sandalias: Era el calzado común, confeccionadas con plantilla de cuero y correas cruzadas unidas a la suela. Se usaron también, más excepcionalmente, zapatos tipo mocasín.

Adornos y joyas: Se utilizaron principalmente en los adultos, adornos metálicos como brazaletes, anillos, pectorales y máscaras, encontrándose también, tatuajes ubicados especialmente en el antebrazo. Los collares eran de diversos materiales como semillas, conchas, huesos y piedra.



La diversidad de vestimentas y adornos corporales que se observan en el norte de Chile, a lo largo del tiempo, es una expresión identificatoria de los múltiples pueblos que se asentaron a través de los años en los valles, litoral y altiplano, y una manifestación de las diferencias sociales que se establecían entre los individuos de cada comunidad. Así, el vestuario poseía una doble función: por un lado unía a los miembros de una misma comunidad o etnia, y por otro, los separaba por su posición dentro del grupo. De cualquiera de las dos formas, la vestimenta fue parte fundamental del desarrollo cultural de los pueblos, reflejándose a través de él, su evolución, influencias, creencias y su visión de la realidad y del mundo.

En el mundo andino, persiste una tradición cultural con una notable capacidad de asimilación de elementos externos, que se ven reflejados en elementos rituales o de uso cotidiano, que van adquiriendo sentido en la medida que posibilitan el desarrollo de formas expresivas en torno a devociones populares que reafirman constantemente las creencias de un pueblo.

Toda la cultura precolombina se traduce en ritos cotidianos y símbolos diarios, los que no son sino, un recordatorio gestual y mental continuo del plano invisible, de la sacralidad del mundo, y una ofrenda constante de acción de gracias y reverencia a las deidades. El rito y el símbolo son los vehículos que emplean las sociedades para establecer un puente entre lo fugaz y lo permanente, entre la ignorancia y el conocimiento.

Fiesta Religiosa de La Tirana: Historia y Tradición

La fe popular, ha provocado la institucionalización de diversas formas expresivas a lo largo de nuestro continente, y por lo tanto, en nuestro país. Este sentimiento se ve materializado a través de una variada, y a la vez compleja textura sociocultural, que constituye la devoción popular. En el seno de las sociedades nativas, por estar en una constante búsqueda de sentido y necesidad de evolución, y por ser una realidad heterogénea, se producen procesos de reorganización social y redefinición cultural constantes, en especial, tras la intromisión de España al continente americano. Esta intromisión trajo como consecuencia, la formación de expresiones devocionales aún más fuertes a las ya arraigadas en las raíces de los indígenas, lo que llevó con más firmeza defender y conservar sus rituales.

En nuestro país, se desarrolla una tradición religiosa de extraordinario esplendor, que se remonta a los albores de la conquista y colonización española. La tradición religiosa, es una fuente originaria de la religión de nuestro pueblo y es compartida con el resto de Hispanoamérica, formando parte de nuestra cultura e identidad popular.

El dominio español en nuestro continente fue inevitable, y las diferentes realidades locales gestaron sus expresiones bajo la permanente tutela de la Iglesia Católica, que como religión oficial de la Corona Española, debió asumir responsabilidades, tanto políticas, como administrativas, las que provocaron marginación e injusticia en los naturales. Así, el rol hegemónico de la Iglesia, ha determinado y modificado rituales propios de los indígenas, ahora marcados e inundados por conceptos y ceremonias de la religión oficial, configurando lo que es llamado, religiosidad popular.

4.1 La religiosidad popular y la fiesta religiosa

La religiosidad popular, es el conjunto de creencias, valores, motivaciones y ritos de origen primordialmente católicos, como también mágico y profano, generalmente institucionalizados, mediante los cuales las mayoría urbanas, suburbanas y rurales de un lugar, expresan su relación con otras esferas sagradas y objetos del mundo natural o sobrenatural. Es la forma que tienen de expresarse las grandes masas de escaso cultivo religioso, por falta de una mayor atención por parte de la iglesia institucional. Está formada así, por patrones de símbolos que motivan la conducta humana, y que han sido elaborados y reinterpretados por los sectores populares de la sociedad, apropiándose de las doctrinas de la religión oficial y adaptándolas a las propias. De este modo, se originan sistemas de creencias que, en oposición a la religiosidad oficial, son muy flexibles y están sometidos a un permanente proceso de reconstrucción.

Visto desde una perspectiva histórica, la religiosidad popular es rebeldía frente a la dominación del cristianismo doliente impuesto por la conquista y colonia española. Así, se debaten la religión oficial y la devoción popular, para dar origen a una religiosidad popular que se expresa como una forma de resistencia.

Hay que tener en cuenta, que la religiosidad popular es una verdadera cultura que supone un conjunto de creencias, de ritos y de formas de organización, y que se divide en distintas sub-culturas, según el marco sociocultural del grupo que la vive. Se crean a través de ella, procesos de diferenciación y pertenencia de un determinado sistema devocional, estableciendo procesos que determinan y construyen identidad local.



La formación de la religiosidad popular, supone un doble proceso: por un lado la selección de formas religiosas peculiares, y por otro, una reinterpretación de las formas religiosas oficiales de la Iglesia Católica, al añadir significados a sus formas de expresión para que cumplan otras funciones, además de las específicamente religiosas. En este proceso de reinterpretación cultural, los antiguos significados se adscriben a nuevos elementos, cambiando la significación de las viejas formas. Esto da lugar al fenómeno llamado sincretismo religioso.

La religiosidad popular, al igual que el sistema oficial, gira en torno a tres concepciones básicas que definen las creencias: concepciones teológicas, cosmológicas y antropológicas, es decir, en torno a Dios, al mundo y al hombre respectivamente. En relación a la zona y a la fiesta en estudio, la concepción teológica Dios, se ve reemplazada por la Virgen María como figura central. Estas tres concepciones se desarrollan constantemente en torno a patrones simbólicos, expresados en prácticas o cultos, donde las reglas de la base religiosa, subyacen en la conducta cotidiana.

La religiosidad popular vista como sistema cultural, imprime en la persona que la vive, un conjunto de disposiciones o fuerzas psicológicas características; estados de ánimo que acompañan a la persona y una serie de motivaciones que las orientan a la práctica. Es un sistema de símbolos que modelan de un modo particular a la persona, para darle una visión propia de la realidad. Por medio del sistema religioso simbólico, el hombre puede manejar el "caos" existencial de las cosas que no tienen explicación, como el sufrimiento y el mal, y así convertir el "caos" en "cosmos" y encontrarle sentido a la vida. Aquí, se produce la unión con la cosmovisión de la cultura andina, donde los sucesos ocurridos en la naturaleza como centro de su vida, se explican mediante la comprensión e interpretación de su actitud solidaria y recíproca para con ella.

Una de las maneras de expresar y comunicar la religiosidad de un pueblo específico, es a través de los bailes religiosos. Mediante su práctica, es posible lograr una comunicación interna, tanto con el pueblo y con

ellos mismos, como con los desconocidos poderes de la naturaleza. La experiencia festiva, hace del tiempo un transcurrir sacralizado. Por medio de la fiesta, el hombre crea un tiempo extraordinario y diverso, un tiempo de metamorfosis. Así, la fiesta aparece a través de la historia, como un registro temporal, es decir, como un modo simbólico de medir el tiempo vivenciándolo. La fiesta es una forma de crear el tiempo, pero a su vez, se manifiesta en todas sus fases y modalidades provista de un tiempo propio, interno, que se inserta en la categoría temporal de lo cotidiano, como diversidad y regeneración.

Los bailes religiosos, entendidos como un tipo de conducta colectiva, se caracterizan por ser manifestaciones rituales de la religiosidad popular, expresadas tanto en la danza, como en las conductas, los símbolos externos y la vestimenta. Ellos son propios de la idiosincrasia de las localidades donde se generan, naciendo y manteniéndose por la fe de campesinos, mineros, pescadores y obreros. Responden a la transmisión de una pauta cultural de generación en generación, persistiendo cada año de manera renovada, a través de mandas, promesas religiosas y sacrificios.

Desde la llegada de los españoles, a partir del descubrimiento, conquista y posterior colonización, su influencia en la propagación de la fe cristiana se ha mantenido hasta nuestros días. A diferencia de lo que ocurre en gran parte de las fiestas religiosas de nuestro país, que han heredado el ceremonial de los españoles en forma casi intacta, en el norte grande de Chile, las fiestas religiosas han tenido su origen en el cruce de lo pagano con lo cristiano, es decir, en una mezcla de las creencias andinas con la religión inculcada por los españoles.

4.2 Fusión y Sincretismo¹³ religioso

Debido a la extensión geográfica de nuestro país, no es posible hablar de una religiosidad popular con un patrón único. Ella es producto de una confluencia de prácticas religiosas propias de los indígenas, con el catolicismo español.



¹³ Etimológicamente hablando, "sincretismo" significa conciliar doctrinas diferentes. En este caso conciliar las formas aborígenes con las hispanas.

En las huestes españolas venían una gran cantidad de grupos populares del sur de España, por lo que se produjo, a un nivel no oficial, un encuentro entre las supersticiones de los conquistadores con las de los indígenas. Aquí se entremezcla el plano oficial de la evangelización y la vivencia popular. Debido a la potente religiosidad que existía en las culturas pre-europeas, los conquistadores no pudieron imponer de manera radical el catolicismo. Por ello, debieron cubrir y reemplazar diversas deidades de los indígenas por, sus propias deidades.

Es así, como en las fiestas de religiosidad popular, se pueden observar elementos que escapan del mero sentimiento católico, teniendo más relación con una síntesis de elementos que nacen de la intuición de las personas, y de una identidad creada a través de años. Por ello, la Iglesia tuvo que adecuar sus ritos, a formas aceptadas o permitidas por los indígenas. De esta manera, se entiende por sincretismo, "el conservar el contenido de la antigua religión, adoptando sólo las formas exteriores del cristianismo"¹⁴.

Al hablar de religiosidad popular, no se puede dejar fuera el "rito"¹⁵. El rito es fundamental, pues no es sólo un modelo de lo que se cree, sino también una forma concreta para crearlo. A través de él, se genera la convicción de que las concepciones religiosas son verídicas y las directrices, sólidas. De esta forma, se hace fundamental hablar del elemento ritual, tanto de los pueblos precolombinos como de la religión católica. Lo católico, al igual que lo indígena, se basaba en características rituales a modo de desarrollar su culto propio. Este hecho fue fundamental para que los ibéricos se aproximaran, con el interés de introducir sus ritos, a los nativos de América. Ambas prácticas de culto, se basaban en el sacrificio ritual llevado a cabo en templos o más específicamente, en lugares sagrados. Ambas cosmovisiones, contaban con calendarios litúrgicos, donde el ciclo agrícola de los nativos, calzaba con el ciclo católico.

Una de las principales preocupaciones del español que llegó a América fue la implantación, por la razón o la

fuerza, de sus propias creencias y religión. Y tomando en cuenta que los pueblos precolombinos basaban todo su desarrollo social y su vida en la fe, esta imposición provocó un cambio profundo en dichas culturas. La implantación del cristianismo, por parte de los conquistadores, significó el surgimiento de una realidad histórica donde prevaleció el paralelismo entre la jerarquía (autoridades civiles y clero), y la vivencia religiosa del pueblo y los sectores populares. La visión cristiana oficial, logró ser aceptada por conquistadores y conquistados, no obstante, el paralelismo religioso conformó dos mundos diferentes y distantes. Si bien utilizaban en común algunos signos y ritos, sus lecturas eran distintas. De esta manera, a pesar de ser por ambos lados tronzadas y aceptadas algunas creencias, se produce de todos modos una contraposición religioso-cultural.

Al ser implantada otra religión, para el indígena hubo un cambio no sólo en su fe, sino también en su concepción de la vida, del tiempo y del mundo en su totalidad. Se vieron obligados a aceptar conceptos probablemente no entendidos, que iban en contra de sus antiguas creencias, o que simplemente no existían. No obstante, fue imposible borrar por completo los antiguos credos indígenas, como también imposible implantar en forma pura, la nueva fe. Por lo tanto, la mezcla fue inminente e inevitable.

Al adoptar la nueva fe y las nuevas formas de vivir de los personajes que pueblan esta tierra, el mestizo, mitad europeo, mitad americano, carga con el sincretismo que surge de ambas creencias, y conoce y hasta acepta, la religión de la trinidad Padre, Hijo y Espíritu Santo, pero sin olvidar la fuerza y la energía de sus antiguas deidades y concepciones de mundo.

La religiosidad popular en Chile, se afianza en los siglos XVI y XVII, y florece en los siglos XVIII y XIX. Existen dos fases de la religiosidad popular chilena. La primera, determinada por la manera en que los pueblos indígenas se fueron apropiando de los elementos religioso-culturales europeos y la mantención de sus propias creencias, y la segunda, caracterizada por contener por un lado, los elementos religiosos tanto indígenas como españoles, y



¹⁴ ALIAGA ROJAS, Fernando. *Religiosidad popular chilena: visión histórica*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1992, p.27.

¹⁵ En general se llama "rito" a la manera o forma de una función religiosa, entendido como el conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas. Del latín, *ritus*, costumbre religiosa, uso, ceremonia.

por otro, hacer florecer una expresión autóctona propia de la realidad de Chile.

Es necesario aclarar, que el sincretismo no se dio con gran naturalidad. Fue producto de la utilización de la fuerza en gran parte de las ocasiones, pero fruto de todo ello es que hoy podemos hablar de una devoción única a la Virgen, de una danza devocional y de sacrificio, colorida y a ratos catártica, que sigue cambiando y agregando conceptos, en su mayoría visuales, pero siempre con una fidelidad al propósito principal de su existencia, la devoción a la *Pachamama*, la Madre Tierra, o a la *Chinita*, la Virgen del Carmen.

Es difícil tratar de encontrar una concepción real de lo que el precolombino sentía y definía como mundo y religión. Ella se fue formando y fortaleciendo a través de los años, y modificando en relación a los sucesos ocurridos en la historia de la América Andina.

4.3 El baile en la religiosidad popular

Los bailes religiosos son la principal manifestación de la devoción popular. Ellos se encuentran en gran parte de las celebraciones populares del centro y norte de Chile. Sin embargo, los ceremoniales difieren unos de otros, no tanto en el marco ideológico o de las creencias, sino más bien, en los aspectos expresivos organizacionales. De esta manera, se visualizan tradiciones marcadas por el localismo, donde las influencias prehispánicas tienen un rol fundamental. Cada región posee un proceso local, donde la expresión popular ha llegado a constituir un universo ordenado y propio.

Al llegar los españoles a territorio chileno, y al fusionarse ambas formas de concebir el mundo y expresar sus manifestaciones culturales, se fueron definiendo diferentes regiones de religiosidad popular. En la zona norte, se definió la zona llamada Sincretismo Nortino, donde se mantuvo fuertemente el sustrato religioso propio de los pueblos andinos. Esto, debido a la escasa existencia de misioneros por la lejanía que muchos centros indígenas tenían con los centros urbanos españoles, y el difícil acceso al lugar por las características del terreno y el

clima. Por ello, las comunidades indígenas mantuvieron sus creencias y asumieron sólo las formas externas de los ritos cristianos.

Los naturales se apropiaron de la Virgen María como una referencia explícita a la *Pachamama*, quedando ésta consolidada dentro de la religiosidad popular de los aymaras. No dejaron de realizar los bailes y ritos que les eran tradicionales, pero asumiendo ahora el signo de la estatua de la Virgen María. El caso más evidente es el de la Virgen de La Tirana.

En la religiosidad popular del norte grande, el baile se torna fundamental para expresar sus dogmas y para manifestar el rechazo o aceptación de las imposiciones españolas. Se observa un marcado sentido de pertenencia a su comunidad, y es a través de ella, que expresan su adhesión a la Iglesia. Los grupos de baile mantienen una propia organización, obedeciendo a los encargados y no a los clérigos. La devoción a la naturaleza sigue siendo fundamental, por lo que los ritos se realizan preferentemente en espacios abiertos, estando unidos a la peregrinación, el baile y la fiesta.

Es posible afirmar entonces, que los habitantes del mundo andino expresaban sus sentimientos religiosos a través del baile. Al no poseer templos formales, sus ceremonias se ejecutaban al aire libre, donde el baile se utilizaba como un valioso elemento de integración comunitaria. El baile fue de esta manera, expresión de ritos grupales, de acuerdo a la naturaleza colectivista de los pueblos andinos. Las personas que presidían los bailes, asumían poderes de aquellos animales que simbolizaban valores de culto. De aquellas épocas, existen máscaras de felinos, camélidos y aves, que eran iconos de prestigio a nivel regional. También, entre los pueblos andinos, fue bastante común la utilización de máscaras de cóndor y puma, con las que deseaban identificarse por su fuerza y poder. Se creó un influjo mágico-religioso muy presente en los templos cristianos.

Los bailes en el período prehispano eran diversos, cada uno relacionado con la celebración de su calendario litúrgico, el que poseía invocaciones, penitencias, ofrendas y sacrificios para la llegada de la lluvia, cosechas,

preparación de tierras, siembra, culto a los muertos, fiesta del sol, etc. Todas ellas eran grandes fiestas colectivas con cantos y bailes en espacios públicos. También a través de los bailes rituales, se expresaban las distintas etapas de la vida, como por ejemplo, el paso de la adolescencia a la juventud, unida a la celebración de la fecundidad de la tierra.

Desde el primer momento de la evangelización de América, se manifiesta la utilización de bailes y cantos para catequizar a los naturales. Como los habitantes del mundo andino también expresaban sus sentimientos religiosos a través de bailes, no tuvieron mayor inconveniente en aceptar el baile de influencia hispana, como una expresión religiosa. Ambos poseían varias similitudes, como por ejemplo: ceremonias para los matrimonios y los bautizos, culto a los muertos, procesiones, ayunos y penitencias. De esta manera, las fiestas andinas y sus deidades incaicas fueron asimiladas e identificadas con algunos santos cristianos. Esto permitió la adhesión de los naturales con mayor facilidad, a los misterios de la religión.

El baile como expresión de fe

El baile cumple su función, cuando se entremezcla con los cantos con contenido devocional y bíblico.

En los cantos, la relación entre lo terrenal y lo celestial se hace explícita en la palabra poética, es decir, en la letra o contenido, estableciendo una comunicación entre el grupo y el público. A través del canto del caporal, se da testimonio de vida y de santidad a la imagen venerada, mediante versos improvisados u aprendidos, en un emotivo canto a capella demostrando su alto conocimiento de la Biblia y de la historia sagrada. Este canto es efectivo cuando logra mover la emoción no sólo del baile, sino también, del público circundante. Se demuestra a la vez, una increíble destreza coreográfica que se despliega para evidenciar las potencias sobrenaturales que operan gracias a la importancia que posee la rogativa.

El caporal entra en un trance, al experimentar un profundo recogimiento, que lo transporta a experiencias extraordinarias.

El sacrificio

El sacrificio es uno de los elementos que rodea a las prácticas de religiosidad popular. En él se basan las actividades y esfuerzos que se deben realizar para llevar a cabo cada año las celebraciones. El sacrificio está presente en el trabajo organizativo, en la preparación de comidas y fiestas a beneficio, en el aporte personal, y en las ofrendas y mandas. Todo compromete la entrega de algo que el ofrendante entrega, y la comunidad valora.

La danza es otro tipo de sacrificio, y quizás el más importante. En algunos casos, es necesario bailar y tocar al mismo tiempo un instrumento musical, lo que conlleva una fuerte mortificación física. El esfuerzo físico y dolor corporal que produce la danza, junto con la hiperventilación provocada por la ejecución de la flauta por ejemplo, produce en el músico bailarín, un estado catártico propicio para la experiencia mística, permitiendo vivir emociones que exceden de lo cotidiano y que están sujetas exclusivamente al orden ritual. Para el hombre religioso tradicional, el sacrificio es la legitimación tanto de su trabajo, como de su existencia general; él trabaja para poder sacrificar.

Los días posteriores a la fiesta los dolores corporales son intensos y prolongados, impidiendo incluso el normal desempeño laboral. Como en cualquier sacrificio, el bailarín posee la convicción que obtendrá retribución, puesto que ha cumplido con el compromiso adquirido.

Una de las festividades más importantes y características de nuestro país, se desarrolla en el norte grande y es una de las celebraciones más sorprendentes desde el punto de vista social y cultural, y también, desde la perspectiva visual y comunicacional: La fiesta religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana.

4.4 Fiesta de La Tirana

En el norte de Chile, cada 16 de julio se celebra el día de la Virgen del Carmen de La Tirana, la ceremonia que mayor renombre tiene dentro de las fiestas religiosas católicas de nuestro país. Con alegres colores y un poderoso sonido, grupos de fieles se visten con coloridas capas, máscaras y trajes, para rendirle culto a la Virgen,



apoderándose de las tranquilas calles del pequeño pueblo de La Tirana, y transformándose en la capital de la fe y de la devoción de más de dos mil almas que arriban desde distintas partes del territorio nacional, e incluso de tierras vecinas como Bolivia y Perú. Su importancia ha trascendido las fronteras, y se ha transformado en uno de las formas de expresión que dan carácter a nuestra cultura nortina. Desde el 12 al 17 de julio, el lugar se transforma por completo. Creyentes dedican música, bailes y ofrendas a su patrona la Virgen. Es un espectáculo extraordinario y único en el país.

Actualmente, unas 200 mil personas procedentes de Iquique, Antofagasta, Arica, los oasis, campamentos mineros de la pampa y turistas, acuden al pueblo cada año, para admirar la destreza y los trajes de las cofradías danzantes que rinden culto a la Virgen del Carmen, y que suman más de 3 mil bailarines de ambos sexos repartidos en alrededor de 230 grupos de baile.

4.4.1 El pueblo

El pueblo de La Tirana se ubica entre la pampa y el cielo, rodeado de tamarugos, pimientos y acacias. Es un pueblo pequeño que brinda hospedaje a todos los que llegan. Es una de las aldeas moribundas de la región.

En las calles polvorientas domina un silencio de muerte. Las casas pequeñas de adobe y madera, están generalmente inhabitadas y todas sus calles culminan en la amplia iglesia de madera y planchas de zinc, frente a una plaza desnuda. El pueblo renace cada año para la fiesta de la Virgen del Carmen.

El pueblo de La Tirana, es un oasis situado en el corazón de la Pampa del Tamarugal, en pleno desierto del norte grande, a 1.010 metros sobre el nivel del mar y a 72 kilómetros de Iquique. Forma parte de la comuna de Pozo Almonte, de la provincia de Iquique y de la I Región de Tarapacá.

La población actual de La Tirana, no sobrepasa los 1.600 habitantes, conformada principalmente por pampinos jubilados, pequeños agricultores y personas dedicadas al pastoreo de caprinos. El poblado cuenta con casas casi todas construidas rústicamente en el siglo



pasado, con barro y paja, y que recién desde el 2004 cuenta con agua potable y alcantarillado¹⁶. Durante los días de la festividad, se instalan grandes campamentos de carpas multicolores, negocios de comida y ferias comerciales, que venden innumerables artículos nacionales y extranjeros. No faltan los recuerdos como banderines de la Virgen y fotógrafos ambulantes.

Toda la paz y tranquilidad propia de este pueblo, se transforma durante los días de la fiesta carmelitana. Desde principios de julio, al llegar los primeros peregrinos, se produce una verdadera colonización de los camping que permanecen olvidados y desolados todo el resto del año. Durante los días de fiesta, no queda nada de este silencio melancólico. La aldea pampina se transforma en una kermés para los niños, en una feria para los comerciantes, en un imán atractivo para los turistas y en un santuario milagroso y mágico para los bailarines y peregrinos.



¹⁶ Información del Diario La Estrella de Iquique, Año XXXVII - No 12.373 - Jueves 22 de julio de 2004. [en línea] <<http://www.estrellaiquique.cl/site/edic/20040722031638/pags/20040722041835.html>> [consulta: 28 octubre 2006]

4.4.2 La leyenda

La tradición de la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, se origina a partir de una leyenda que data del año 1535, cuando Diego de Almagro decidió salir del Cuzco a la conquista de Chile. La leyenda surge a partir de los mitos de la cultura andina, y de interpretaciones y recopilaciones de historiadores, y que ha sido recogida y popularizada por el historiador peruano Rómulo Cuneo Vidal.

En 1535, Diego de Almagro salió del Cuzco a la conquista de Chile. Lo acompañaron alrededor de quinientos cincuenta españoles y diez mil indios peruanos, entre ellos, dos importantes hombres: Paullo Tupac, príncipe del linaje de los Incas y Huillac Huma, último sumo sacerdote del extinguido culto al Dios Sol.

Ambos, tratados de forma deferente por los españoles, estaban destinados a pagar con la vida si se producía algún intento de rebelión entre los indios que formaban parte de la expedición. Venían secretamente con Paullo Tupac, un cierto número de *Wilkas* o capitanes experimentados de los antiguos ejércitos imperiales incas y un grupo de sacerdotes, quienes bajo su aparente humildad y sumisión, esperaban el momento oportuno para vengarse.

En la expedición, Huillac Huma iba acompañado de su hija *Ñusta*, nacida veintitrés años antes, por cuyas venas corría sangre de los incas soberanos del Tahuantisuyo. Huillac Huma, escapó del ejército español a la altura de lo que antiguamente era Atacama la Grande, posteriormente Calama. Sus planes eran fomentar la rebelión. La *Ñusta*, los alcanzó más tarde en Pica, desde donde huyó seguida de un centenar de *Wilkas* y adictos servidores. Se refugiaron en un bosque de Tamarugos y acacias silvestres, que por entonces cubrían una mayor extensión, y que ahora es llamada Pampa del Tamarugal. Los incas apodaron a esta región Tarapacá¹⁷, pues su significado en lengua indígena, es escondite o bosque impenetrable.

Durante cuatro años la *Ñusta*, rodeada de sus fieles y valientes vasallos, fue reina y señora de esos lugares, dominando el bosque. Con inteligencia organizó sus

huestes, las distribuyó y convirtió esos bosques de tamarugos en un baluarte inexpugnable, regido por la férrea mano de la bella princesa incaica que pasó a llamarse la "Tirana del Tamarugal".

La *Ñusta* regía su territorio con puño de hierro. Sus hazañas gestadas en su ardiente dedicación a la causa de su nación, no tardó en traspasar los límites de su comarca y su fama comenzó a extenderse por todo el norte. Las tribus vecinas y las muy remotas vieron en la bella princesa, la capitana viviente de sus ideales y la apoyaron en su airada protesta contra la dominación extranjera, rechazando con fuerza el cristianismo.

De todos los rincones del territorio del Tahuantisuyo acudieron a rendirle reverencia y a jurarle lealtad, nutridas huestes de hombres de corazón bien puesto y dispuesto a luchar y sucumbir por el suelo natal y su fe, al lado de la animosa *Ñusta*.

La selva primitiva y bravía del tamarugal fue, durante cuatro años, el extremo reducto de una raza y de un culto que estaba prescrito, pero que, sin embargo, cada día ganaba más fieles dentro de los indígenas que renegaban del cristianismo. Los indios valerosos hicieron una guerra sin cuartel, que tenía una regla invariable: dar muerte a todo español o indio bautizado que cayese en su poder.

La *Ñusta* Huillac, temida por sus enemigos y conocida en treinta leguas a la redonda como la bella "Tirana del Tamarugal", no pudo cumplir lo que había predicado: un día sus huestes atacaron en las inmediaciones de las selvas, a un grupo enemigo y capturaron algunos prisioneros. Así fue, como llevaron a su presencia un apuesto extranjero. Cuando la *Ñusta* lo interrogó, muy altivo dijo llamarse don Vasco de Almeyda y pertenecer a un grupo de mineros portugueses establecidos en Huantajaya, añadiendo que se había internado en la comarca en busca de la "Mina del Sol", cuya existencia se la había revelado un cacique amigo.

Mirarlo y enamorarse fue una sola cosa. El corazón de la *Ñusta* tan implacable hasta entonces, comenzó a latir con más prisa. El amor llegó y la *Ñusta* no pudo contenerse. Pero lamentablemente, reunidos los *Wilkas*



¹⁷ Tara: árbol. Pacani: esconderse, ocultarse.

y los ancianos de la tribu, acordaron que se aplicase la pena de muerte al prisionero. Su corazón que no había conocido vacilación alguna, y que hasta ese instante estaba inundado de odio y venganza, se estremeció de pena al escuchar la cruel sentencia. El estoico desdén ante la pena de muerte que demostró el noble y gallardo prisionero, la indujo a amarlo aún más. Un sentimiento de amor y compasión brotó de ella, y comenzó a pensar como librarlo de su ejecución.

Después de pensar la noche entera, la princesa encontró una fórmula para salvar a su amado, una treta para prolongar la vida del prisionero. En su carácter de sacerdotisa, fingió consultar a los astros del cielo e interrogar a los ídolos tutelares de la tribu. Después de meditar, reunió a la tribu y dijo que la ejecución del prisionero debía retardarse hasta el término del cuarto plenilunio.

Los cuatro meses siguientes fueron de descanso para los guerreros del Tamarugal. La *Ñusta* Huillac no repitió durante ese período las correrías asoladoras que eran el espanto de los colonos de Pica y Huantajaya. Su objetivo era otro, quería vivir por su amor.

Las miradas de la *Ñusta* y Vasco de Almeyda fueron forjando un amor incontenible. Nada podía detener la pasión de la sacerdotisa incaica, que empezó a mirar la vida con los ojos del portugués. Los diálogos de la pareja bajo los tamarugos se prolongaban de sol a sol. Mirando a los ojos al portugués, la *Ñusta* preguntó:

—Y de ser cristiana y morir como tal ¿renaceré en la vida del más allá y mi alma vivirá unida a la tuya por siempre jamás?

— Así es amada mía— contestó Almeyda.

—Estás seguro de ello, ¿verdaderamente seguro?— inquirió la *Ñusta*.

—Me mandan creerlo mi religión y mi Dios, que es la fuente de toda verdad.

En un acto impetuoso, la *Ñusta* pronunció las palabras que serían su perdición.

—Entonces bautízame, quiero ser cristiana, quiero ser tuya en esta y en la otra vida.

La *Ñusta* comenzó a vivir solo para su pasión. Entregada al deleite del amor, la sacerdotisa descuidó las prácticas del rito incaico al Dios Sol. El encantamiento de mujer amada, le impidió ver el ceño adusto de sus vasallos y el hosco gesto de los sacerdotes, cuando la veían en sus devaneos amorosos con el extranjero.

Activa y serena, actuando bajo los impulsos de una firme resolución, se dirigió un día a la fuente que había en uno de los claros del bosque. Vinieron los besos, los juramentos y en medio de su pasión, la *Ñusta* le dijo: —Llévame a tu Dios que nos permitirá estar eternamente unidos.

Vasco de Almeyda contestó:

—Tienes que bautizarte.

La *Ñusta* hincó la rodilla en el césped, cruzó sus brazos sobre el seno en actitud humilde de inefable espera y pidió ser bautizada. Almeyda cogió agua vertiéndola sobre la cabeza de la amada y pronunció las palabras sacramentales:

—Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espí...

No pudo terminar la frase, porque los *Wilkas* que los vigilaban y que no aceptaban esa pasión, no pudieron resistir la traición de sus principios y en airada reacción dispararon una nube de flechas sobre ellos.

Ambos cayeron abatidos. La *Ñusta*, herida de muerte, sobreponiéndose a sus intolerables dolores, llamó a su alrededor a los *Wilkas*, a los sacerdotes y al pueblo, y con voz entrecortada les dijo:

—Muero contenta, muero feliz, segura como estoy, como creyente de Jesucristo, de que mi alma inmortal ascenderá a la gloria y llegaré al trono de Dios, junto al cual estará mi amado, con quien estaré toda la eternidad. Solo les pido que después de mi muerte, coloquen una cruz en mi sepultura y al lado, la de mi amado.

Entre 1540 y 1550, fray Antonio Rodón, de la real orden mercedaria, evangelizador de Tarapacá y Pica, llegó al Tamarugal para levantar en todas partes el estandarte de Cristo. Un día vio un arco iris y siguió su haz de luz hasta un bosque de tamarugos, donde, con infinita

sorpresa, encontró una cruz cristiana. Fray Antonio vio en ello una especie de indicio del cielo, una llamada de recuerdo a la princesa Tirana del Tamarugal. En aquel lugar, edificó una ermita que con el correr del tiempo se convirtió en iglesia. La colocó bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen, pensando en el escapulario carmelitano que llevaba Vasco de Almeyda.

Dicha iglesia, se convirtió desde los primeros años de su consagración, en asidua de los naturales pueblos de las sierras inmediatas, en cuyas venas corre sangre inca, que fue la que corrió en las venas de la bella, sensible y desdichada *Ñusta* que legó su nombre, y que con su historia de fe y amor impulsó el culto a "La Tirana".

Esta leyenda muestra el encuentro entre una mujer indígena y un hombre español, dos actores que se entrelazan constantemente en la conquista y colonización de América. A través de ella, se representa el sincretismo religioso producido en la zona norte del país, y que da origen al culto de La Tirana.

En la leyenda, la *Ñusta* posee el imperio de lo trascendente y es depositaria de la tradición de su pueblo, de la misma manera que lo hace actualmente la Virgen del Carmen. En la belleza encarnada por la *Ñusta*, se entrelazan junto al odio, crueldad y tiranía, el poder transformador del amor, que permitió a la Tirana transgredir su cultura y dejarse penetrar por otra, logrando la fusión de ambas.



4.4.3 La historia

En el siglo XVIII, el pueblo chileno va creciendo en torno a las faenas mineras que procesaban principalmente plata y oro. Se instalaron en el lugar buitrones, hornos donde se beneficiaba mineral de plata que procedía de Potosí, en el Alto Perú. La leña de tamarugo, fue el combustible empleado en la fundición de estos metales.

En 1868, un terremoto afecta al pequeño poblado, desplomando el templo del lugar. Ello provocó en la gente que habitaba la provincia de Tarapacá, la motivación de realizar una colecta para reconstruir el templo. Poco tiempo después se construye una iglesia de grandes proporciones en relación al número de pobladores. "El edificio es ciertamente bastante grande para acomodar a los tiraneños, un poco más de cien almas, pero es de suponer que la congregación puede ser aumentada por la gente de las oficinas salitreras"¹⁸.

Antes de la Guerra del Pacífico (1879-1884), toda la zona del Tamarugal estaba revolucionada por el auge salitrero vivido en este período. Todo giraba en torno a lo que allí ocurría. El culto a la Virgen del Carmen aún era tenue, pero arraigado a la población minera y agrícola propiamente piqueña- tarapaqueña-costeña.

A fines del siglo XIX, la festividad adquirió un nuevo carácter producto de la Guerra del Pacífico y la incorporación del territorio de Tarapacá a Chile. Se produjo una fuerte migración de peones desde la zona central del país a los territorios salitreros, aumentando la población, la que se vio enfrentada a un territorio absolutamente distinto a su lugar de origen.

Hacia 1930, el bosque hasta entonces muy explotado, fue reactivado por medio de un nuevo contrato de plantaciones. La importancia del bosque no sólo radicaba en que sus frutos eran excelentes forrajes para cabras y corderos, sino también en su calidad como combustible.

Los obreros, mineros y pampinos, al igual que sus antepasados, tenían una gran necesidad de volcar su fe en expresiones religiosas y en un fin específico, lo que los llevó a buscar un lugar sagrado; un santuario donde realizar sus manifestaciones religiosas.

Las multitudes salitreras realizaban en La Tirana, un festejo menor los 6 de agosto. Al parecer, con la incorporación de la provincia de Tarapacá a la soberanía nacional, se modificó la fiesta al día de la Patrona de Chile. Cuando el culto estaba creciendo, ocurrió el terremoto que destruyó el santuario. Una gran población quedó flotando en el desierto hasta que en un breve período de tiempo, y cerca de las ruinas de la vieja iglesia, apareció la nueva casa de la Señora del Carmen. Es en ese momento, cuando comienza a gestarse la religiosidad popular pampina, propia de los peregrinos de La Tirana.

Los pampinos, que eran en su mayoría campesinos provenientes del norte chico del país, encontraron en el Santuario de La Tirana, una forma de devoción que fueron asimilando y marcando rápidamente con su propio sello. El baile, fue la manera que tuvo el nuevo habitante de esas tierras de demostrar sus sentimientos más profundos, y vincularse de este modo, con lo sagrado en medio de un ambiente cargado de duro trabajo y hostilidad climática. Por ello, adentrarse al Tamarugal para encontrarse con la Virgen, era motivo de fiesta y celebración, creándose un tiempo sagrado que rompía con la rutina y el ritmo de trabajo diario.

Así, el santuario experimentó el surgimiento de la religiosidad del pampino, e hizo suyas las expresiones de danza caporal y cantos provenientes del mundo de los aymaras. Los bailes pasaron a ser una de las formas de culto más importantes de la fiesta, como una manera de volcar su fe a la Virgen protectora, la Virgen del desierto. La celebración que gira en torno a la Virgen del Carmen, tiene fuerte influencia andina, y es representada en cofradías de danza, semejantes a las del vecino altiplano boliviano, como las diabladas y las morenadas.

El santuario se convirtió en un lugar de peregrinación, donde los bailarines y participantes de la fiesta, dejan de ser anónimos y pasan a tener un gran protagonismo. A través de la danza y cantos, sacrificios y mandas, se le rinde culto a la Virgen, madre de todos los chilenos.

4.4.4 Los bailes religiosos

Los protagonistas de esta celebración, son los bailes religiosos divididos en cofradías o hermandades de baile. Más de 200 cofradías están encargadas de bailar durante toda la fiesta en forma programada e ininterrumpida, para rendirle culto a la Virgen y ofrecer sacrificios.

En relación a las otras festividades religiosas presentes en nuestro país, la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, es la que mayor variedad de cofradías o hermandades de baile posee. En ella se manifiesta una gran fantasía y un notable poder creador.

Al comenzar el siglo XX, los miembros de los primeros grupos de baile estaban formados por trabajadores de las oficinas salitreras, en su mayoría bolivianos, y por indígenas de la precordillera y del altiplano. Con el cierre de las oficinas salitreras, se extinguieron muchas cofradías danzantes. En la segunda década del siglo XX, llegan trabajadores chilenos hasta los yacimientos salitreros de Tarapacá. Con ellos, la apariencia de la fiesta y en especial de las hermandades, cambia notablemente. Irrumpen los bronces: trompetas, cornetas, trombones, pitos y saxofones, que junto a la caja y el bombo, desplazan a las bandas nativas. En 1940 estaban prácticamente extinguidas todas las cofradías puramente autóctonas. Comienzan entonces, a aparecer grupos vestidos de alegres y vivos colores, acompañados de música popular y pegajosa.

En abril de 1978, estas verdaderas instituciones religiosas fueron definidas por los Obispos del norte grande de aquella época, como: "Organizaciones de fieles católicos que se reúnen para rendir culto a la Santísima Virgen y para ayudarse mutuamente en su vida cristiana. Una forma particular de su culto a María, es el baile"¹⁹.

Hay festividades europeas traídas por los conquistadores, que fueron traspasadas a los carnavales andinos. Éstos debieron adaptarse a la fe católica como modo de supervivencia, entremezclando creencias para conservarlas.

Dentro de las cofradías danzantes presentes cada año en la fiesta de La Tirana, se destacan las siguientes:

Kullacas

Es una danza femenina de origen prehispánico, conocida como la danza de las adolescentes. En ella se recuerda el baile prenupcial de las hermanas mayores²⁰ de la cultura incaica, con sentido pastoril y agrario, y representa las ideas primitivas de fertilidad. Es originada en 1930 en Bolivia y posteriormente llega a La Tirana.

Su vestimenta está compuesta por una túnica larga de colores generalmente verde o marrón. Cubren su cabeza con un grueso paño rectangular del mismo color del vestido llamado *phanta*, y utilizan también muchos collares. Las integrantes diferencian su estado civil mediante una cuchara que llevan prendida al pecho, siendo solteras las que llevan el mango hacia abajo, y casadas las que lo llevan hacia arriba.



Su baile consiste en rondas y formaciones grupales. Realizan la danza de las cintas, donde éstas, de múltiples colores, van siendo trenzadas alrededor de un mástil

en un complejo correr circular, hasta formar un ceñido anudamiento. Después deshacen el trenzado de la misma forma como lo trenzaron.

Morenos

El origen de este baile se remonta a la Colonia, como consecuencia de la introducción de esclavos africanos a las tierras americanas. Éstos, cristianizados rápidamente, se unieron a las festividades católicas. En antiguas celebraciones coloniales, la participación de los morenos consistía en la presentación de grupos negros encabezados por su reina y caporal, luciendo vistosos atuendos y un látigo en la mano. Los acompañaba una alegre y exótica música, seguida de un ondulante movimiento de los bailarines. Fueron introducidas a La Tirana desde Bolivia por trabajadores de oficinas salitreras, alrededor del año 1930.



La vestimenta del moreno consiste en un bolero con adornos bordados, pantalón, camisa de seda o raso de diferentes colores y un morrión (gorro). Los pantalones son bombachos, sujetos en los tobillos con una cinta.



²⁰ En aymara, *Kullaca* significa hermana mayor.

La danza se realiza al son de las matracas, tambores y flautines, realizándose rondas abiertas y cerradas con pasitos cortos y brincos.

Chunchos

Su origen es prehispánico. Es un baile tradicional, compuesto de pasos, saltos largos y de un gran desarrollo coreográfico. Llevan una lanza de madera en la mano y bailan acompañados de pitos, tambores y cajas.

Su vestimenta representa a los indígenas de la vertiente oriental de Los Andes. Usan turbante, pollerines o pantalones, muñequeras y tobilleras adornadas con plumas de colores. Las plumas hacen alusión al origen selvático, inspirado en la fauna del lugar. A través de las lanzas de madera (*chonta*), es representado su espíritu guerrero.



Tobas

Numerosos bailes autóctonos han desaparecido o han sufrido grandes transformaciones, perdiendo su carácter típico. Uno de ellos es el baile de los tobas. Son pertenecientes a los bailes de la zona selvática amazónica de los indígenas del oriente. Esta tribu se extendió por el sector



selvático de Bolivia, Paraguay y parte de Argentina, con características de economía recolectora y agrícola, además de su fuerte condición de guerreros, siendo imposible la intromisión de otras comunidades en sus costumbres.

Dentro de sus danzas ceremoniales, es posible encontrar representaciones de su entorno selvático. La danza como tal, está relacionada con los seres de la selva e incentivada por las danzas de cacería. En su indumentaria es significativo el turbante de plumas y la *chonta* o lanza que llevan en sus manos, similares a las cofradías de los chunchos. Es un baile marcado por los saltos y formaciones, y por su carácter guerrero.

Sobre sus hombros llevaban pieles de animales felínicos como leopardos o jaguares, los que posteriormente fueron sustituidos por pieles sintéticas semejantes a la de dichos animales.

Kallawallas

Baile anterior a la llegada de los españoles, tiene su origen en la cultura andina. Esta danza representa a los *Kullawas*, antiguos hilanderos y tejedores aymaras.

Los movimientos de danza de los kallawallas son pequeños saltos y giros sutiles y armónicos. La vestimenta de las mujeres consiste en una pollera al estilo boliviano a media pierna, blusa a la cintura, sombrero de fieltro adornado con pompones de distintos colores y el pelo trenzado. Los hombres visten pantalones de un solo color, una pechera en forma de "X" o poncho largo sobre un bolero, y una *chuspa* o bolso andino, del que cuelgan pompones de colores y en algunos casos monedas antiguas. Portan un quitasol vistoso y colorido en una mano. Los colores son muy alegres y festivos.



Antawaras

Esta danza es de origen prehispánico. Es una danza ceremonial de ritos Incas, de culto al sol, por lo que los movimientos van dirigidos hacia él.

Los trajes femeninos están formados por polleras de estilo boliviano, blusa, sombrero de fieltro y pelo trenzado. Los hombres visten en general pantalones blancos, camisa, sombrero de fieltro y un poncho de tela delgada con colores vivos y brillantes, con terminaciones

en flecos. Los diseños de sus trajes son de origen diverso, y representan al dios *Inti* de distintas maneras. También pueden poseer aplicaciones de cabezas de cóndor, principalmente en los ponchos y en las blusas.

Los caporales del grupo llevan en su cabeza, grandes tocados emplumados, tanto en hombres como, en mujeres. Los hombres también llevan pecheras de gran tamaño que aumentan la medida del tórax.



Chinos

Proviene de los bailes antiguos originados antes de la Guerra del Pacífico, folclorizados en el territorio nacional. Su nacimiento se establece en Andacollo entre 1580 y 1585, y su origen procede de la voz quechua y aymara, donde *chino* significa "servidor".

Asisten a La Tirana desde la inauguración del templo en 1886. En 1908, se forma oficialmente el primer baile chino de la pampa. Representan en su música, traje y coreografía, a los antiguos mineros servidores de la Virgen, y son los encargados de sacar y escoltar la Virgen durante las procesiones, pues es el único baile de origen completamente nacional.

Es una danza ritual de auténtica extracción chilena. Tiene una fuerte inspiración minera, y se ha difundido no sólo en el país, sino también en el altiplano argentino. Es de carácter zoomórfico, ya que el sonido de sus flautas y sus formas coreográficas, imitan aves que anuncian la lluvia.



Diabladas

Originadas en una fusión indígena-hispánica de la lucha entre el bien y el mal. Los diablos se hacen presentes tempranamente en La Tirana, con máscaras simples. Las diabladas complejas se agregan en La Tirana en 1967 por influencia de carnavales como el de Oruro en Bolivia y Puno en Perú.

El nombre proviene del castellano y es de origen latino. Los grupos de diablos danzantes, que actualmente existen en el continente latinoamericano, pueden ser considerados como parte de la sobrevivencia de antiguas manifestaciones europeas. En el medioevo, es cuando se organizan las primeras agrupaciones de diablos bailarines, presentes hoy en diversos sistemas

ceremoniales de la devoción popular latinoamericana. Se cree, que su origen se remonta al desarrollo del teatro popular religioso medieval, centrado en la temática de los misterios, farsas y moralidades, siendo introducida a al continente americano, en tiempos de la Colonia.

La diablada, es una danza que parte de la creencia de que el *supay* o tío, un diablo extraído de la tradición minera boliviana, genio del mal y poseedor de todas las riquezas del mundo en especial de las minas de oro y plata, se ocupa de hacer daño a los seres humanos. Cuando llegan los españoles, y con el fin de acabar las creencias populares de los indígenas, crearon este personaje haciéndolo responsable de la lucha permanente entre el bien y el mal cristiano.

La diablada se constituye como uno de los bailes más importantes del sector andino, y por lo tanto, uno de los más grandes en número en la fiesta de la Virgen del Carmen. En la diablada, los bailarines se despojan de su imagen humana, para encarnar personajes sobrenaturales tanto de la imaginería cristiana, como de fuerzas tutelares andinas.



El diablo ejecuta pasos caminados, semisaltados y de salto alto, con los que realiza avances y retrocesos continuos en desplazamientos laterales y frontales, con giros y contragiros. Le danzan a la Virgen como una forma de redimir sus pecados, acompañados de las *chinas*, que representan la tentación. Ellas, utilizan capas y polleras cortas de diversos colores, enteramente bordadas que se levantan sobre varias capas de enaguas de tul. Los diablos utilizan máscara, capa, pechera, un pollerín dividido en cinco hojas o faldellines bordados, y tres pañuelos en la espalda que representan la Santísima Trinidad. Las máscaras bolivianas de variados colores, son muy usadas en La Tirana. Ellas llevan serpientes o lagartijas enroscadas en los cuernos. También se utilizan rostros de sapos y culebras. En la noche estas máscaras son iluminadas con luces de variados colores.

En un comienzo, la exhibición del diablo no era sólo la representación cristiana del mal, sino también una sátira al conquistador. La diablada también representa la rebeldía del minero, que disfrazado de diablo, manifiesta su rabia contra sus opresores, tratando de alcanzar la libertad a través de la danza.

Zambos Caporales

De origen altiplánico, es el último tipo de baile aparecido en el santuario de La Tirana en el año 1984, pasando a formar parte de los bailes nuevos provenientes del altiplano. La música es alegre y la danza acrobática.

Es una danza creada por los mulatos, en evocación de las costumbres africanas enraizadas en estos hombres, naciendo como una sátira hacia los capataces de los cultivos de azúcar.

En ella participan esclavos o zambos, el caporal y en algunas ocasiones la mujer del caporal. El caporal es la representación del capataz del período post hispánico, que traía grupos de esclavos negros a trabajar a las tierras.

El zambo caporal lleva en su vestimenta un látigo en representación del poder frente a sus esclavos. Sus atuendos son botas grandes, pantalón de diablada, blusa tropical y sombrero de estilo mosquetero. Sus mangas

presentan diversos diseños. Poseen cascabeles en sus botas, haciendo alusión al sonido que producían las cadenas que arrastraban los esclavos. Las plumas en sus gorros recuerdan la fauna de la zona, y también se incluyen cintas en el gorro que se asocian a la Virgen. Tocan pitos con los que marcan el paso y el orden del baile. Las mujeres bailan con sus miles de enaguas de tul bajos sus polleras, y utilizan sombrero de fieltro adornados con cintas.



Pieles Rojas

Los Pieleros Rojas, surgen en el año 1930 en la capilla del Carmen de la plaza Arica de Iquique, organizado por Manuel Mercado, caporal de un baile chuncho. Imitan a las tribus indígenas norteamericanas. Bailan con lanzas, hachas y cuchillón de madera, en coreografías mixtas, acrobáticas y ceremoniosas. En sus saltos y vueltas se parecen a los chuchos de los que han derivado.

Su vestimenta es la del clásico jefe de los indios norteamericanos: turbante de plumas, blusa, pantalones o polleras de un solo color, adornados con franjas y mostacillas.

Con el fin de crear nuevos bailes para la Virgen en forma de pago y como ofrenda, mandas, penitencias o gratitud, se incluyen variaciones de este: dakotas, sioux y apaches, como una manera de representar a todas la tribus del mundo.



Gitanos

Este baile surge en la década de 1940, siendo uno de los incluidos dentro de las tribus poliétnicas que van a adorar a la Virgen. Proviene directamente de los gitanos nómades, los que trasladan la devoción, imagen y características de Santa Sara, a la Virgen del Carmen. Su atuendo alude directamente a la vestimenta gitana, con vistosas faldas generalmente floreadas y pañuelos amarrados a la cabeza. Bailan en rueda, avanzan y retroceden dando vueltas sobre ellos mismos con rápidos movimientos. Las gitanas acompañan los giros, con toques de pandereta adornadas con muchas de cintas de colores.



Algunos de estos bailes se han encarnado en el alma del pueblo católico del norte, y es así como se han ido dispersando a lo largo del territorio nacional, participando activamente en otros santuarios como La Candelaria, Andacollo o Maipú.

4.4.5 Estructura de los bailes religiosos

Un bailarín entra a una sociedad de baile religioso, para pagar una manda o para bailar por simple devoción a la Virgen María. Generalmente es por manda, cumpliendo el sacrificio de bailar por cinco años. No obstante, pueden desear hacerlo por más tiempo o de por vida.

Es muy común encontrar familias participando en uno o más bailes. Existen familias que han bailado por tres generaciones en una sociedad religiosa. De esta manera, con los años se van formando fuertes lazos entre los bailarines de una sociedad, permitiendo que la tradición del bailarín, se vaya perpetuando de generación en generación.

Para ingresar a un baile religioso, se debe tener la edad mínima, por lo general de 10 años, pero si los padres o algún pariente directo bailan en una sociedad, pueden ingresar teniendo menor edad. Todo aquel que desee participar y pertenecer a algún baile religioso, debe solicitar su ingreso por escrito y ser presentado a la asamblea por un bailarín antiguo, quien cumple el papel de patrocinador del aspirante a bailarín. Si éste no tienen alguna situación pendiente con otra sociedad religiosa (por ejemplo haber pertenecido a otro baile y no haber solicitado el pase para cambiarse, o haber tenido problemas de conducta), la asamblea lo aprueba pasando a ser un nuevo miembro de la sociedad.

La agrupación de bailes de llama "Sociedades de Bailes Religiosos", las que se agrupan en "Asociaciones". En cada ciudad existen varias asociaciones, las que se organizan en una "Federación". Todos los bailes que participan en La Tirana, se organizan en una gran federación llamada "Federación Tirana".

4.4.6 Organización de las cofradías o hermandades

Hermandades, sociedades, compañías, cuerpos de baile o cofradías danzantes, se les llama a los grupos que se forman para danzarle a la Virgen.

A estos bailes, el promesero se integra por un deseo. Como su nombre lo dice, cada bailarín danza en pago a una promesa, ya sea de agradecimiento o de sacrificio. Ellos son vistos por el pueblo con una admiración especial, entre otras cosas, porque muchos de ellos bailan desde niños.

Cada compañía de baile depende en su organización de un alférez, caporal, protector, cacique o dueño, que tiene como responsabilidad, financiar económicamente a la hermandad en los preparativos a la fiesta de cada año (traslado al lugar, trajes, alimentación, alojamiento de los bailarines, etc.). Es el jefe del grupo y, por lo tanto, quien ejerce autoridad sobre ellos. Por lo general, el caporal es un comerciante adinerado, que entrega su orgullo en ser "dueño" de una compañía danzante. Él es el encargado de proporcionar la sala de reuniones y de ensayo las veces que sea necesario. Esta suerte de

"patrón" cumple con una manda, pero a su vez, aumenta su prestigio frente a la comunidad, y ratifica su posición en la estructura social local.

Existen también las mayordomas, quienes deben cuidar y limpiar a la Virgen de cada baile y cobrar las cuotas semanales. Generalmente son modistas que confeccionan los trajes para la imagen y para los bailarines. También se encargan de las rifas y malones a beneficio de la cofradía.

El adiestramiento del grupo, es decir, la coreografía y organización artística del baile, le corresponde al caporal. Él posee la responsabilidad de la presentación, por lo tanto, está a su cargo el entrenamiento de la danza y el ensayo de los cantos, tarea que lleva meses de preparación. Los grupos están compuestos por un número de bailarines que va de los 15 a 30 o más participantes.

Junto con la organización de cada cofradía, está la constante presencia de la Iglesia, que apunta hacia la evangelización de los bailes, el dominio y control de las ceremonias. El obispo de Iquique, nombra a un asesor general para la Federación Tirana. Los obispos locales, de los pequeños pueblos, nombran asesores locales, quienes tienen la labor de organizar la catequesis de los bailarines y los socios. Esta labor pastoral no es nada fácil, pues los bailarines poseen escasa información religiosa y muy poco interés por instruirse. La relación de los bailes con la Iglesia siempre ha sido compleja, en especial en décadas anteriores en que la Iglesia opinaba que sus bailes constituían una manifestación pagana, y por ende, la rechazaban. No obstante, la Iglesia y sus representantes, han intentado ganar más espacios, hasta el punto de que muchos sacerdotes y obispos actualmente participan en la fiesta y luchan por mantener viva la tradición y veneración a la Virgen del Carmen de la Tirana.

4.4.7 La fiesta

La presentación de los bailes que asisten a La Tirana, es la más grande de todas las celebraciones religiosas del norte de nuestro país.

Para llegar al santuario cada año, las compañías deben realizar muchos esfuerzos. Se requieren muchos

meses de ensayos, largas horas de reuniones y la organización de rifas y beneficios para obtener los fondos necesarios para financiar todos los gastos que significan cinco días de fiesta. Además, la estadía en el lugar no es nada fácil. Deben agruparse en campamentos formados por precarias carpas, u hospedarse en casas del pueblo durmiendo en dormitorios colectivos, y enfrentarse al sol del desierto más árido del mundo y al intenso frío pampino de las noches.

En camiones o microbuses, llegan hasta La Tirana decenas de hermandades de baile, después de haber recorrido centenares de kilómetros. Proviene de distintas ciudades como Arica, Iquique, Tocopilla, Antofagasta, Chuquicamata y Calama. Incluso llegan bailes desde Santiago. Muchos peregrinos llegan a pie, habiendo recorrido muchos kilómetros. Llegan todos con sus vestimentas multicolores, con el fin de rendirle devoción, mediante el baile, a la Virgen del desierto, que es su reina espiritual. Esa Virgen que protege al caminante, auxilia al que sufre y da luz a los que no ven. Ellos peregrinan con la sencillez del humilde y la bondad de quien ama bien. La Virgen los comprende y calma todas sus tristezas y amarguras.

Los grupos de baile comienzan a llegar al pueblo el 10 de julio. Desde ese día, hasta la madrugada del 15, las cofradías danzan a la Virgen, ensayan sus bailes y se preparan para el día más importante, el 16 de julio.

En la tarde y madrugada del 15 de julio, víspera de la fiesta, todos los bailes realizan la entrada al pueblo.

Para ello, se acercan a la Cruz del Calvario, una cruz de madera frente a la cual los grupos de bailarines realizan el primer ritual. El saludo inicial, constituye el momento crucial en que se deja lo profano para vivir lo sagrado. Se acercan en procesión, presididos por el estandarte del grupo y por la imagen de la Virgen que pertenece a la cofradía, vestida y adornada para ser bendecida. Les sigue la banda, los músicos y los bailarines, y se canta la Primera Entrada. En ese lugar además, cada baile recibe el número que les corresponde para visitar el templo y formar la procesión.

En aquel lugar, los peregrinos también entran en el campo de lo sagrado. En forma individual o en grupos pequeños, no escatiman sacrificios para cumplir con sus mandas. Se arrastran hacia la Virgen por las calles del pueblo. Algunos van de rodillas, otros reptando vientres, ofreciendo a la Virgen, su dolor. Lentamente avanzan sufriendo cada centímetro y gozando cada dolor. Así, llegan a la Virgen milagrosa para besar sus pies, olvidando su dolor y sintiendo la felicidad de haber cumplido la manda y ofrecido su sacrificio.

Por la calle del Calvario comienza la procesión. Tras el estandarte y la Virgen, los danzantes se ubican en dos filas paralelas, y al final, la directiva del grupo, los socios y familiares. Llegan a la plaza inundándola con música alegre y festiva. Luego se encaminan a la Iglesia. El recorrido no es nada fácil producto de la innumerable cantidad de fieles de rodillas, vendedores ambulantes, fotógrafos y turistas. En todos los cantos, saludos y homenajes, se mantiene la misma formación. Los bailarines avanzan en forma ordenada, realizando una estudiada coreografía, dirigida por el caporal.

Cantando y bailando, cada grupo llega hasta la entrada del templo. Allí corresponde cantar la Segunda Entrada. Decenas de fieles cumplen con el pago de sus mandas con velas encendidas en las manos, de las cuales gotea dolorosa y lentamente la esperma derretida. Mientras tanto, cruel y horrorosamente, muchos de ellos han caminado de rodillas desde el Calvario a la Iglesia, derramando gotas de sangre en agradecimiento a Nuestra Señora.

En el interior del santuario, todos los grupos saludan a la Virgen y rinden su homenaje. Al enfrentar la imagen de la Virgen, corresponde cantar la Tercera Entrada. Allí mismo, las cofradías cumplen con el rito de recibir a los nuevos miembros que se integran al grupo. El caporal sube al altar con los nuevos integrantes, aún no vestidos con el traje de la hermandad, para presentarlo a la Virgen y ser bendecido por ella. Luego bajan y se lo colocan. Una vez terminada la adoración de la cofradía, dejan la imagen en una casa particular o en la sacristía.

Cada vez que una cofradía sale del santuario, canta La Retirada con alegre música y baile, sin dejar de mirar la imagen de la Virgen. Esta despedida es sólo por algunas horas, pues al día siguiente irán nuevamente a venerar a La Tirana.

Para los fieles nada importa, ni el sufrimiento de sus sacrificios, ni el sol, la sed y el polvo que lastima su piel y su garganta. Todos se sienten infinitamente protegidos, amparados y con el corazón lleno de fe y confianza. A pesar de la alegría, con los ojos fijos en la imagen, brotan lágrimas de emoción y agradecimiento.

Además de los cantos anteriores, existen tres cantos en el transcurso del día. El canto de los Buenos Días, que se realiza en el Templo al llegar el amanecer, cuando aún humean los restos de fogatas de la noche. Luego viene el canto de las Buenas Tardes y Buenas Noches, en los que el ritual es prácticamente el mismo. Estas ceremonias no duran más de 5 minutos debido a la gran cantidad de grupos que esperan su turno.

Todos los días, durante una semana, se celebra la Santa Misa en el templo, donde a través del repicar de las campanas fundidas con la plata de Huantajaya, se llama a los peregrinos para recibir la bendición.

El 16 de julio es el día más esperado. A las 22 horas del 15 de julio, se celebra la Misa de la Víspera. La plaza se repleta de fieles, danzantes, músicos y curiosos. Se enciende fogatas²¹, y todos esperan ansiosos la llegada de la media noche. El obispo de Iquique y los sacerdotes de



la diócesis celebran la misa. La música de las bandas deja de sonar y los bailarines acompañan el ritual. La misa se celebra en el pórtico del templo junto a la imagen de la Virgen del Carmen y finaliza cuando el reloj anuncia las 24 horas, llegando el 16 de julio. La noche se ilumina con los colores de innumerable fuegos artificiales. Es un momento mágico e inexplicable. Caen desde la bóveda de la iglesia, globos, pétalos de rosas y flores variadas, estallando en el aire múltiples petardos. Se vuelven a escuchar las bandas musicales y se levantan sombreros y pañuelos saludando a la Virgen. El aire se confunde con la música de decenas de bandas y los bailarines danzan frenéticos. Poco a poco la tranquilidad y el silencio retornan a la explanada, y cada hermandad entona el canto de El Alba al llegar el nuevo día.

Después de El Alba, las hermandades se retiran cansadas y emocionadas. En la plaza las fogatas se van apagando y la música cesa por unas horas. Pero muy temprano, cuando las hermandades de baile han dormido poco, vuelven nuevamente a la plaza para entonar La Aurora y continuar ofreciendo a la Virgen su baile.

En la mañana, al interior del templo se inicia la bajada de la Virgen. Un ritual que consiste en descender la imagen de Nuestra Señora del Carmen del altar mayor. Miles de fieles quedan fuera del recinto sagrado. Se baja la Virgen, desde cuyo pedestal cuelgan cintas de diversos colores que caen sobre los fieles, deseosos de alcanzarlas. La lluvia de cintas es la lluvia de gracia que la Virgen concede a quienes llevan y están con ella en ese día. Simboliza la lluvia de bendiciones que reciben los que la veneran. Cuando la imagen desciende, la visten con un nuevo traje y le instalan su corona y joyas, regalados por algunos de sus miles de devotos. Mientras tanto, las bandas tocan el Himno Nacional. Todo el pueblo se emociona. Al finalizar la celebración, la imagen vuelve al interior del templo. La despedida es menos bulliciosa.

En la tarde del mismo día, presidida por la Virgen del Carmen, se da inicio a la procesión que recorre todo el pueblo adornado con arcos y guirnaldas. Cada baile posee una ubicación previamente establecida. Cada cofradía a su vez, luce su propia imagen de la Virgen



²¹ Las fogatas representan un antiguo simbolismo andino de calentar la *Pochamama*, la Madre Tierra, (ceremonia de fines del invierno), para ayudar a parir, en el momento en que se acerca la primavera.

adornada y vestida. El orden de la procesión es simple. La encabeza el anda de San José, esposo de María, más atrás el de Jesús Nazareno, y finalmente la imagen de la Virgen de la Tirana. Después vienen las hermandades de baile. La peregrinación avanza lentamente entre la multitud de fieles. Luego de recorrer las calles del pueblo, la imagen llega nuevamente a la plaza. Allí se despide de nuevo con el sonido de los bronces, cajas y bombos, explotando petardos y levantándose pañuelos.

En la plaza continúan las danzas. Los peregrinos durante el día realizan largas filas con el fin de saludar a la Virgen. La hilera sale de la iglesia, teniendo que soportar el terrible sol y polvo de la pampa. Además, el humo de miles de velas hace que el aire sea irrespirable.

Concluida la procesión, al caer la noche, comienzan a realizarse las tres despedidas. La tristeza embarga el corazón de los devotos que saben que ya todo ha terminado y que deben volver al mundo profano. El 17 de julio es el día de las despedidas, celebrándose una misa donde la Virgen es levantada y vuelve a ocupar su sitio en el altar mayor.

La Primera Despedida o Despedida de Piedad, es ante la Virgen. En ella, los bailarines que han cumplido la manda de ir a La Tirana por cinco años seguidos, se quitan de sus trajes a los pies de la Virgen. Al son de melodías tristes, lloran en silencio. Los bailarines, músicos, caporales y acompañantes, le cantan a la Virgen el dolor que sienten de dejarla. La miran y ven que ella también sufre. La Tirana los consuela con su mirada infinita y sufre al escuchar el quebranto de sus cantos lastimeros. "Se puede afirmar que en el folklore religioso chileno no existe rito más lleno de dramatismo y dolor. La impotencia abrumba a todos. La alegría, entusiasmo, el gozo de la mañana se transforma por encanto en tristeza y melancolía"²².

La Segunda Despedida o Despedida del Pueblo, se celebra en la plaza. En ella vierten los últimos sollozos contenidos. Las voces demuestran un tormento latente de quien no se quiere marchar.

La Tercera Despedida o Despedida del Calvario, es el último adiós. Los caporales se despiden entre sí, y con

abrazos fraternales, prometen volver al año siguiente. Al interior del templo escenas como desmayos y la histeria abundan, en especial en los bailarines jóvenes, ya que se sienten absolutamente desolados. Se despiden del santuario con voces quebradas de emoción, quienes vistieron de gala y quienes rezaron con fe.

Una vez finalizadas las despedidas, las cofradías se dirigen al alojamiento colectivo, cantando el himno de la hermandad. Preparan sus cosas, envuelven sus trajes e instrumentos y con mucha pena inician el regreso a sus lugares de origen. Los peregrinos también regresan a sus casas. La Tirana comienza a despoblarse. El 18 de julio el pueblo comienza a volver a su tranquila normalidad. Las cofradías ya se han retirado, y los últimos comerciantes comienzan a desarmar sus puestos, se envuelven las carpas, se cierran los postigos y se ponen candados a las casas, para volver nuevamente en un año más, a venerar con sus cantos y bailes a la amada Virgen del Carmen de la Tirana.

"La procesión de La Tirana es la mayor apoteosis coreográfica que cabe imaginar. En ella se integran y confunden, por breves momentos, todos los bailes y comparsas en una policromía y algarabía indescriptible. Es una verdadera explosión de color [...] Los pampinos adoran los colores fuertes, subidos, entre los que predominan el morado, el verde, el rojo y el azulino"²³.

En esta magnífica fiesta, se expresa el alma de la pampa, un alma sufrida, rebelde y llena de contrastes raciales y culturales, pero que a través de los años, ha sabido mantener y construir su propia cultura e identidad, mediante una profunda devoción hacia la Virgen.

4.4.8 La Virgen *Pachamama*

La Virgen del santuario es el símbolo central del culto de los bailarines. Así lo es también la *Pachamama* en el culto aymara. Ella es la expresión de haber aceptado el nuevo orden cristiano, sin embargo, ella mantiene su carácter de *Pachamama*. Se identifica con la tierra, con su fuerza y fertilidad. La *Pachamama*, vencida y bautizada, sobrevive en la Virgen.



²² PRADO O., Juan Guillermo. *La Tirana*. Santiago, Chile: Editorial Kactus, 1986, p.52.

²³ URIBE ECHEVERRÍA, Juan. *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1976, p.36.

Los pastores andinos llaman a la *Pachamama* "Virgen" como lenguaje secreto, un lenguaje desarrollado no sólo por el respeto y reserva con que se trata lo sagrado, sino más bien, como protección a sus costumbres religiosas contra la inquisición española. Ella es la divinidad principal de los aymara, siendo su culto el centro de la antigua religión. Según el mito de la *Pachamama*, la Madre Tierra, ella no conoce esposo ni procreador que tuviera relación con ella, y su virginidad se entiende y expresa como que ella genera vida por su propio y autosuficiente poder creador de la vida en la tierra. Mediante el sincretismo producido por la fusión andina-cristiana, los aymaras reconocieron su *Pachamama* en la figura de la Virgen María, transformándose en el símbolo religioso central a quien se dirige el culto de los bailarines peregrinantes. "Así se ha desarrollado en el mundo andino –al lado de un culto secreto aymara con sacrificios de sangre, la *Huilancha*, –un culto sincrético-católico a la Virgen María, con procesiones y ofrendas, bailes y súplicas, todo equipado con el mismo tipo de ritos y dirigido por las mismas necesidades de lluvia y fertilidad, perdón y bendición, de salud y bienestar"²⁴.

También la Virgen es comúnmente llamada "*chinita*". Chino es el nombre que reciben los promeseros y danzantes, y en quechua y aymara, "*china*" significa hembra, criada o moza, y "*chino*", el que sirve. En el imperio Inca, *chinas* eran las vírgenes escogidas, que en el templo del Sol, tenían a su cargo conservar el fuego



sagrado. *Chinas* también se les llamaba a otras mujeres sujetas a determinados servicios en el templo del inca, es decir, criadas o siervas. De esta manera, se llega al término "*Chinos de la Virgen*", cuya misión es servirla y atenderla como a las *chinas* del incanato que cuidaban el fuego sagrado.

4.4.9 Relación de los bailes religiosos con la Iglesia Católica

Entre la religión oficial, es decir la Iglesia Católica y las agrupaciones de baile religioso, ha habido siempre una relación compleja, pues desde la llegada de los españoles a América, la Iglesia ha tratado de dominar los terrenos conquistados y mantener siempre su rol hegemónico.

Según Van Kessel, existe un antagonismo entre religiosidad popular y religiosidad oficial, pues es una relación de conflicto ideológico entre dos clases con metas y matrices culturales evidentemente diferentes. Ambas fueron creadas y surgidas a partir de necesidades específicas de personas que habitaron y vivieron en medios diametralmente distintos, y por lo tanto, la religión en ambos casos se constituye como un sistema social difícil de derribar.

Los bailarines, se autodefinen como católicos, sin embargo, sus rituales se desarrollan en un marco de autonomía respecto a la práctica oficial. Esto debido a que en las estrategias de evangelización colonial, se suplantaron los contenidos de las creencias autóctonas por los de la doctrina cristiana, manteniendo hasta donde les fue posible, las expresiones de las antiguas devociones. Esto llevó a la formación de una religiosidad que se mantuvo siempre muy marcada por una expresividad sustentada en los antiguos rasgos de los rituales precolumbinos. Las sociedades de baile se han desarrollado en el marco del cristianismo, no obstante, poseen un alto grado de autonomía ceremonial. De esta manera, se han configurado procesos sociales donde las comunidades danzantes, han diferenciado y especializado un sistema ceremonial alternativo del culto oficial. Los ritos propios de la religión católica, están sujetos a los acuerdos entre los miembros de cada comunidad danzante y el

párroco. Generalmente las misas por ejemplo, son bien recibidas por las cofradías, pero siempre y cuando éstas no interfiera el programa ritual y no menosprecie la devoción popular. Sin embargo, la religiosidad popular inevitablemente se debe, nutre y opone a una forma de religión oficial.

Es necesario destacar, que además del compromiso de devoción religiosa que posee cada promesante, existe a través de la participación de estos bailes, una valoración y validación personal, que a su vez otorga un status social muy importante, pues el bailarín es admirado por su pueblo. He aquí uno de los puntos conflictivos con la Iglesia, pues por ello, esta festividad es vista para muchos, como algo mundano y pagano, más que religioso.

Los clérigos consideran las manifestaciones populares como prácticas complementarias a la "liturgia verdadera", lo que para los bailarines y devotos significa un menosprecio a su accionar religioso. Para muchos sacerdotes, estas manifestaciones sólo se validan, si van acompañadas de los sacramentos que imparte la religión oficial, manteniendo una actitud de menoscabo frente a las expresiones que consideran más paganas que verdaderamente cristianas, evidenciando ignorancia y desinterés por el sentido de la religión vernácula. Aquellos que aceptan esta forma de religiosidad popular, incorporan a los grupos de baile su práctica pastoral, proporcionándoles también, abrigo institucional. No obstante, el Vaticano reconoce que la fe del pueblo y las formas de expresarla, son un camino de acercamiento y comunión con Dios²⁵. Sin embargo, algunos responsables del trabajo pastoral de la Iglesia chilena, no han interpretado de la mejor manera el espíritu de empatía que difunde el Vaticano, provocando no llegar a las comunidades creyentes, y reprimiendo sus formas de relacionarse con Dios, y la participación directa con la Iglesia. En el marco de estas ceremonias populares, la Iglesia ha tenido poco que aportar, lo que ha impedido una integración profunda, creando a cambio, en algunos casos, relaciones de conflicto o confrontación con las instituciones tradicionales.

En algunos lugares, sacerdotes observan aún con reticencia la devoción popular. Esto debido a que en muchos casos, producto de sus fiestas, se genera en los pueblo mucho desorden y desmanes que son difíciles de controlar. Hay casos en que las parroquias no acogen ni trabajan con la institución popular, sólo se dedican a controlar y manejar el fervor, dejando tales manifestaciones supeditadas al arbitrio del párroco.

En relación a la fiesta de La Tirana, la Iglesia creó disposiciones para reglamentar las prácticas religiosas que no eran cumplidas por la organización de las cofradías. Ellos argumentaban que sin hermandades, no existirían los santuarios y menos festividad, por lo tanto, el control de la fiesta debía ser de ellos. Trataron siempre se dirigir la celebración, pero el caos y el descontrol eran inevitables, en especial al interior del templo. Los devotos por su parte, no ayudaban a mantener el orden. Se producían grandes aglomeraciones en la Iglesia, donde se comía y dormía. Frente a esto, en 1943, a través de un vicario, el Obispo de Iquique amenazó con clausurar el santuario y suspender la fiesta por 5 años. Alarmados los caporales, junto a representantes eclesiásticos, dictaron un estatuto para garantizar el orden de la fiesta, fuera y dentro del templo. Este reglamento determinó la inscripción en un libro de registro de las hermandades que asistieran cada año, donde se anota la denominación de la cofradía, el nombre del presidente y caporal, el número de bailarines y su lugar de procedencia. Se les otorga un número en relación al orden de llegada para ubicarse en la procesión del día 16 de julio. Se decide unánimemente, que el número uno lo llevará vitaliciamente el baile Chino de Iquique, que tradicionalmente lo había ocupado desde su aparición en la primera década del siglo XX. Además se estableció el tiempo de actuación de cada grupo: 20 minutos para presentar las entradas y despedidas al interior del templo, y sólo cinco minutos para cantar los buenos días, tardes y noches.

Debido a que la religiosidad popular es muy simbólica, los signos juegan un papel fundamental en la conformación de sus sistemas y, por lo tanto, en su relación con la Iglesia. Para la religiosidad popular,



²⁵ Juan Pablo II. *Documento de Puebla. III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. [en línea] México, 1979. <<http://www.aciprensa.com/Documentos/puebla.htm>> [consulta: 15 junio 2006] Discurso al pueblo mapuche en Temuco y a los bailes religiosos de la Serena, abril 1987.

las imágenes están íntimamente relacionadas con la autonomía ceremonial. De esta forma, cuando la imagen o algún otro símbolo (como el Santísimo), es de exclusivo cuidado y tuición del clero, la participación de los bailes se sujeta a los arbitrios del párroco. Sin embargo, su independencia se ve reflejada en que cada cofradía posee su propia imagen de la Virgen, que es de propiedad comunitaria o familiar, y por lo tanto, ellos condicionan y regulan su participación en la fiesta.

Las crisis de relaciones entre instituciones, se debe en gran medida a intereses de poder, unidos a una concepción religiosa culturalmente dominante y que estuvo en disputa durante muchos años. La existencia de diferencias básicas de principios, tanto éticos como estéticos subyacentes en las formas ceremoniales, complica el panorama. Los bailes y las festividades religiosas populares, a pesar de las divergencias, son expresiones legítimas de un sistema ceremonial con rasgos de autonomía, donde están sintetizados aspectos del hacer y sentir de las comunidades, y que juegan un papel fundamental en la construcción de una historia local. Estos bailes, han congregado a un pueblo creyente que autoafirma su fe, al son de flautas, trompetas y bombos y al ritmo de pasos, saltos y giros.

Es necesario dejar en claro, que las relaciones entre las instituciones tratadas no son permanentemente conflictivas. En algunos casos, como en el norte de nuestro país, se presentan procesos de entendimiento y cooperación. La integración en la religiosidad oficial y las expresiones populares, favorece el desempeño de ambas instituciones y por lo tanto, una compartida voluntad de consenso. Esta es una responsabilidad ineludible de los párrocos de cada pueblo y las sociedades de baile, con el fin de comprender y resolver situaciones de marginación y menoscabo, y establecer relaciones armónicas. Los bailes religiosos deben ser considerados auténticas manifestaciones de fe. Es por ello, que existen personajes del clero que intentan apoyar y seguir manteniendo vigente la tradición del canto y baile devocional. Además, mediante el apoyo que puedan proporcionar las

autoridades eclesiásticas a las sociedades religiosas, es posible aglutinar la manifestación en torno a la Iglesia, incrementando con ello, la fuerza de la institución y jugando un importante rol en la organización y funcionamiento de las fiestas. Actualmente en la fiesta de La Tirana, las situaciones de desorden y conflicto están absolutamente controladas. La fiesta se celebra en la más completa tranquilidad y orden, apoyada por gran cantidad de carabineros de las zonas cercanas al pueblo. A su vez, la participación de la Iglesia es plena, apoyando a la festividad tanto en la organización, como en la celebración de los sacramentos diariamente.

En el año 1978, los obispos del norte grande declararon: "Renovamos nuestra fe y nuestra devoción a María Santísima que, por medio de los Bailes Religiosos no sólo han preservado la fe de tantos millares de cristianos, en estas duras regiones nortinas en que la vida de la Iglesia se ha desarrollado por medio de muchas privaciones, sino que la ha hecho crecer y volverse vida, constituyendo una hermosa realidad de este Norte Grande chileno²⁶". El sentido de experiencia colectiva irrenunciable es admirable, porque su simple modo de ser, constituye un valioso testimonio de humanización. En ellos está presente una perpetua experiencia de patrimonio, no sólo de la gente que lo vive, sino también del género humano. Así, parece injustificable que los valores y emociones que se reviven y comparten constantemente en estas expresiones, puedan quedar marginados del plan de Dios.



A través de los años, los bailes religiosos de la zona norte de nuestro país han cambiado mucho, en cuanto a coreografías, peregrinaje y mandas, el escenario social, infraestructura económica, posición social de los bailarines, pautas religiosas, etc., pero siguen manteniendo una auténtica ascendencia andina, depositarios de la herencia cultural de la zona. La Tirana, posee una particular identidad cultural y religiosa, y aunque lejos

de ser puramente aymara, posee una marcada cultura mestiza nortina y una religiosidad popular pampina, que refleja el arraigo a sus raíces y a sus creencias ancestrales. Si bien el símbolo central de culto de los peregrinantes es la Virgen María, ella es reinterpretada por el pampino, el minero y el obrero; una reinterpretación que brota de su doble ascendencia religioso-cultural: andina e ibérica, donde a pesar de todo, la Virgen ha mantenido su carácter andino.

Los bailes religiosos poseen pautas culturales muy arraigadas al pasado histórico y prehistórico andino, y al catolicismo colonial, y constituyen todavía, una clara

presencia de la cultura andina de la sociedad regional urbana del norte grande de Chile. Algunos nombres de los bailes explicitan ello, confirmando constantemente su identidad, ante una comunidad moderna y ante una sociedad que no valora como debiera, los cultos ancestrales que forman parte de la historia. A través de los bailes religiosos, el pueblo se siente identificado, y ve en ellos una representación de su cultura, de sus valores y de forma ancestral de vida. Todo ello queda plasmado en sus trajes, donde cuentan su pasado, presente y futuro, como signo de permanencia y trascendencia.

CAPÍTULO 5

El Vestuario de La Tirana

Los elementos visuales desarrollados a través de la historia por una cultura o pueblo, forman parte importante de su desarrollo social y de la construcción de una identidad, mediante formas de representación de sus creencias y visiones de mundo. Dichos elementos van cobrando valor, a medida que se hacen parte de formas de expresión, donde la integración y fusión de elementos provenientes de influencias externas o de experiencias internas, provoca el surgimiento de códigos propios, que con el tiempo se hacen característicos.

El baile se transforma así, en una de las formas expresivas de plasmar experiencias e historia en espectáculos visuales, cargados de simbolismos y significados. Es lo que se observa en la fiesta de La Tirana, donde a través de los trajes se cuenta la historia, se interpretan pensamientos y se afianzan creencias arraigadas en lo más profundo de los participantes, quienes utilizan los trajes como signo de veneración y sacrificio.

5.1 Vestuario precolombino y traje popular

La importancia del vestuario y de los adornos de La Tirana, tiene raíces prehispánicas. El vestido en esta cultura, como en la mayoría de las culturas, responde más que a una necesidad de protección del cuerpo, a una necesidad de comunicación y de distinción estética para el hombre. Es así como el tejido, al cumplir un papel fundamental en el ámbito social, económico y religioso, fue un aspecto muy desarrollado por las culturas andinas. A través de éste, era posible identificar a los diversos pueblos que llegaron a asentarse en la zona, y dentro de una misma comunidad, permitió identificar

las diferencias sociales que separaban a los hombres, estableciendo jerarquías. Asimismo, el vestuario era una importante forma de comunicación con las divinidades y con la naturaleza, especialmente en las ceremonias en que los protagonistas cubrían su cuerpo con pieles, máscaras y plumas de animales sagrados.

El hombre fue desarrollando su impulso estético, decorando su propio cuerpo a través de tejidos, cueros de animales, ornamentos y adornos diversos. De este modo, los trajes de La Tirana, responden indudablemente a la misma necesidad de expresarse, comunicarse y distinguirse dentro de un sistema religioso, social y cultural de la zona y región.

El traje popular

El patrimonio cultural de Chile, está configurado por manifestaciones culturales precolombinas y por aportes hispánicos y negroides. Una de las expresiones en que se destacan estas tres corrientes, es en el vestuario tradicional o popular, valorado en lo estético y lo mágico religioso, y representado en las cosmovisiones de las etnias.

El traje popular, lo constituye la forma propia de vestir, exhibida en las fiestas y días ceremoniales de pueblos o zonas populares, determinado por pautas e influencias históricas, y que a pesar de las sucesivas modas y cambios, mantienen rasgos individuales y únicos.

A pesar de la infinidad de influencias que pueda poseer el traje en cuestión, es creación espontánea e intuitiva de quienes, a través de los años lo han ido utilizando, y por lo tanto, evolucionando con él. Si bien proviene de una profunda y latente inspiración étnica,



el deleite que provoca su estética y contenido, lo hace propio y único como forma de expresión cultural y regional. Los trajes de esta fiesta religioso-popular, son signos de corrientes que un día llegaron hasta un lugar, adquiriendo formas y conceptos aplicados a ornatos y vestiduras procedentes de diferentes centros urbanos y rurales, quizás remotos, los que se fueron sumando y evolucionando con el tiempo.

Su valor, más que estar en su antigüedad o en la conservación de sus raíces, está en la capacidad de crear algo nuevo a partir de lo antiguo, y en un prodigioso talento para conservarlo en su evolución. Su gran valor está en la capacidad de unir elementos de diversas culturas, incluyendo por supuesto la nuestra, tan sólo por el hecho de ser desarrollado y expresado en nuestro territorio nacional, y concebir de esta forma, un diseño tradicional y popular. "Ningún traje popular es autóctono y eterno, y sin embargo, todos lo parecen [...] La auténtica antigüedad de un objeto usado por ella y sólo por ella, permitirá conocer su fuerza de creación artística personalísima, impregnadora de cuanta materia toca"²⁷. Esta es la esencia e importancia de su lenguaje.

5.2 Origen del vestuario de la fiesta de La Tirana

La Fiesta de La Tirana, es una celebración con orígenes provenientes del pasado, quizás lejano y muchas veces desconocido. No obstante, su desarrollo es presente, permitiendo determinar gran parte sus influencias e implicancias en un mundo, donde las tradiciones están quizás muy olvidadas.

El vestuario y la danza como expresión del hombre

El hombre para alcanzar su destino, necesita desarrollar su capacidad humana, capacidad que va íntimamente relacionada con diversas maneras de expresar cosas. Pensar que el hombre no se exprese es imposible; la expresión, en su infinito abanico de posibilidades, es intrínseca a él.

El hombre a través de la danza comunica, y por ende a través de su traje, expresa esa comunicación. Comunicar estados de ánimo y creencias a través del cuerpo, es un arte. Y si este cuerpo está cubierto de elementos que connotan y poseen por sí mismos un carga comunicacional poderosa, la comunicación se transforma en conceptos, historias y emociones de un valor incalculable.

Entre las primeras formas de expresión de la prehistoria está la danza. Ella, entendida como una conversión del propio cuerpo, en un instrumento estético. En el caso de los bailes religiosos, este elemento estético se transforma en sagrado, permitiendo a través de él, la comunicación con seres divinos. De esta manera, el hombre ha estetizado su cuerpo, permitiéndole por medio de la danza, la creación de formas plásticas de decoración, tanto en el cuerpo del bailarín, como en los elementos que utiliza para ello; decoraciones como tatuajes y pinturas, ornamentos colocados de las formas más diversas: vestidos, cadenas, collares, máscaras, sombreros, etc., y que son característicos de cualquier danza y baile, tanto en la antigüedad como en la actualidad.

Los cultos pre-cristianos de Tarapacá

Los chamanes y líderes religiosos pre-incaicos e incaicos, asumían poderes de ciertos animales sagrados y solían utilizar iconos para representar dichos poderes y cualidades admiradas en ellos.

Quinientos años antes de la llegada de los evangelizadores españoles, éstos líderes se embellecían para celebrar cultos, usando máscaras de camélidos, otras de cuero con diseños humanos y adornos pintados, coberturas cerámicas y colmillos de animales. Eran comunes las máscaras de felinos, las túnicas y sombreros con plumas de aves selváticas, *chuspas* con hojas de coca, fajas decoradas, e instrumentos musicales como zampoñas, queñas, cajas y tambores, con lo cual complementaban el culto que incluía cantos y bailes colectivos en espacios abiertos. También se utilizaban en ofrendas funerarias, guacamayos (loros) y monos, pieles de león e imágenes de cóndor en aplicaciones.



²⁷ ORTIZ ECHAGÜE, José. *España: tipos y trajes*, textos de Ortega y Gasset. Citado en tesis de: PINO ZAPATA, Luz. *El Vestuario de La Tirana*. Proyecto de Título para optar al título de Diseñador. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991, p.36.

Los bailes religiosos prehispanos

En el antiguo Perú, existía una gran variedad de danzas. Los españoles entendían y compartían muchos aspectos de ellas, debido a que al igual que ellos, éstas simbolizaban sus oficios: ovejeros, labradores, pescadores, etc. También, los bailarines enmascarados, se asemejaban a las danzas de España como las "mascaradas". Sin embargo, les fue difícil comprender el culto a ciertos íconos zoomorfos, dónde dominaban leones, cóndores y osos que se tenían por dioses. Esta primera impresión que tuvieron los hispanos de los rituales incaicos enmascarados, fue de horror. Las máscaras y gestos de demonio, crearon en los españoles un sentimiento abominable. Posteriormente gran parte de estos rituales, fueron traspasados a los aymaras en nuestro territorio.

Además, las vestimentas cumplían una importante función social al interior de la sociedad Inca. Las más finas no significaban riqueza individual, sino que demostraban la posición social del individuo y permitían determinar su identidad étnica.

Así, antes de la llegada de los españoles, la sociedad prehispana había logrado una expresión religiosa sofisticada, que incluía canto, acompañamientos musicales y danzas con vestuario apropiado.

Evangelización

Las costumbres antes mencionadas, de cantos y bailes, se ajustaban a lo que ocurría en España. Las semejanzas encontradas fueron aprovechadas por los conquistadores para insertar sus creencias y transformar las de los nativos. Los misioneros rescataron la forma, pero sustituyeron los íconos y el contenido doctrinal por sus credos.

De esta manera, las festividades en los santuarios, fueron la consecuencia de la yuxtaposición de dos sociedades contrastantes, pero que inevitablemente tuvieron que establecer un curso histórico común. Así, las vivencias más íntimas de la fusión de estas tan diferentes culturas, siguieron siendo expresadas por medio de la danza, y por lo tanto, a través de los ornamentos utilizados para ella.

5.3 Análisis del traje de La Tirana

Si hablamos de los trajes o vestuario como un objeto de diseño, pues han sido producto de la gestación de necesidades y por ende, de respuesta a ellas, es posible considerar tres aspectos fundamentales para su análisis: lo estético, lo simbólico y lo funcional.

Es necesario dejar en claro, que resulta imposible hacer un análisis individual de cada traje por separado, debido a la existencia de una gran cantidad de ellos en la celebración religiosa en estudio. Por este motivo, se analizarán de una manera general, exponiendo las características estéticas, simbólicas y funcionales que hay en común en ellos. Los objetos utilitarios, usados en los diferentes trajes, surgen además de los influjos antes mencionados, del avance tecnológico, cultural y social de cada zona.

Para llegar al análisis de los íconos más utilizados en estos trajes, hay que investigar los aspectos antes señalados, pues son ellos los que le dan la finalidad a los trajes, y sin los cuales, la iconografía no tendría ningún valor ni sentido.

5.3.1 Aspecto estético

Desde las primeras etapas del desarrollo de la danza en periodos prehispanicos, ésta fue complementada con vestuarios o atuendos adecuados para establecer comunicación, lo que se fue desarrollando como consecuencia de características locales y regionales (clima, materiales existentes, disponibles y utilizables, contactos humanos, etc.). El contacto con otros grupos, la evangelización española, la intensa actividad minera y los avances de la modernidad, fueron dándole forma a estos medios de expresión.

Existe gran variedad de formas y contenidos en el diseño de un traje, no obstante, hay elementos básicos y comunes a todos los trajes de La Tirana. Ellos son: el entorno desértico, presente constantemente en el medio en que se desarrollan los trajes; la condición de unidad de conjunto, pues cada traje pertenece a un cuerpo de baile; la libertad creadora individual, natural de los



bailarines; la presencia de algún elemento extraordinario que quiera salir de lo común; y finalmente la riqueza visual de los colores, formas, materiales y detalles, que obedece a una necesidad de "vestir" la fiesta.

Relación con el medio ambiente desértico

A través de los trajes, se tiende a lograr un equilibrio con la naturaleza. Un paisaje de poca exuberancia e ínfima cantidad de vegetación, exige en sus formas de expresión, características llamativas. Así, una espaciosa meseta desértica, demanda formas atractivas y vigorosas.

A modo general, existen dos tipos de vestuario en La Tirana: el sencillo y el recargado. La relación del traje sencillo con el medio ambiente se da de manera natural, pues representa de todas formas a quienes habitan este lugar. Si bien, los tonos y las texturas pueden asemejarse a los del paisaje, los detalles en distintas partes del traje lo hacen sobresalir del medio natural monótono. Los ornamentos o accesorios enriquecen la vestimenta, ya que acentúan por sus formas y color. El traje más recargado, funciona como elemento de contraste en relación a su entorno, lo que hace que se distinga y sobresalga de todo lo que lo rodea.

En esta fiesta, existe una tendencia, hacia los trajes recargados, lo que unido a la gran cantidad de grupos y de bailarines, provoca un contraste espectacular con el desierto. A su vez, esto coincide con el ánimo de la fiesta; un pueblo tranquilo y desolado, que a través de la fiesta, florece y renace.

Unidad estilística de la cofradía

Una sociedad de baile, se destaca por la unidad visual que sus respectivos trajes entregan al repetirse entre sus integrantes, constituyendo la expresión visual total del baile. Esta unidad se da, tanto en forma como en color, a excepción de algunos casos como en el caporal, que puede tener algunas diferencias con los demás integrantes de la cofradía. Las partes de los trajes admiten pequeñas variaciones entre unos y otros, las que no

interfieren en la uniformidad de la totalidad del cuerpo de baile.

Cada traje es complementado además, con accesorios como fajas, turbantes, flechas, maracas, bolsas, pande-re-tas, pañuelos, sombreros, pompones o cintas de colores, que como elementos decorativos, otorgan distinción del resto de las danzas.

La uniformidad del vestuario, hace que cada baile sea exclusivo, permitiendo así, su identificación por parte de los otros bailarines y del público presente. La identificación de un traje con determinado baile o sociedad danzante, permite a su vez una integración visual de todos sus bailarines y de todos los bailes presentes en la fiesta.

Libertad creadora individual

La unidad de vestuario en los grupos de baile, no se opone a la capacidad y libertad que cada uno tenga de decorar o complementar su traje, por supuesto, sin que perturbe la unidad del conjunto. Más aún, se acepta que éste sea adornado libremente por su dueño. Generalmente elementos como capas, pecheras, extremos de polleras, mangas, pantalones, sombreros, botas, entre otros, son superficies disponibles para la decoración personal y la creación individual.

Elemento extraordinario

Dentro de algunos cuerpos de baile, existe un traje excepcional que sirve como representación del conjunto y como foco móvil del cuerpo de baile. Por lo general es el del caporal, o también el de otras personas honradas con este privilegio. Esto sucede también, en bailes donde a través de la "historia" que se cuenta, existe más de un personaje, por lo que algunos de sus bailarines están vestidos de forma diferente a la del conjunto en general. Los más sencillos son similares al del grupo, pero poseen géneros o detalles que sobresalen de los demás: máscaras, corazas, capas, etc. Estos son los llamados "figurines", que como su palabra lo dice, su función es figurar a través de formas llamativas y particulares. Además,

generalmente poseen una habilidad especial para bailar, sus coreografías son más complejas y requieren de una mucha destreza corporal.

La visualidad de estos trajes, por la exuberante forma plástica que exhiben, ofrece un contraste necesario y fundamental para romper la uniformidad general del grupo.

Riqueza visual

Estos trajes se destacan por su correcta o enriquecedora elección de formas, colores y texturas, que tienen directa relación con los materiales utilizados. Decorados en las espaldas, pechos, muslos, cabezas, manos y pies, reflejan una necesidad de cubrirse con lo festivo, donde destaca el brillo y la distinción.

Los sombreros, o aquellos elementos que se utilizan para cubrir la cabeza o la cara, son muy llamativos y constituyen uno de los importantes elementos de expresión estética. Es lo que ocurre en las máscaras, en las que existe una tendencia a resaltar ciertos rasgos como los ojos que sobresalen notoriamente, prolongándolos con focos luminosos, o representándolos como protuberancias muy decoradas. Llamativos pañuelos o sombreros de fieltro recubiertos de lentejuelas, hacen de este objeto, un notable elemento decorativo para la unidad expresiva.

La elección de colores y texturas de las telas, está relacionada con la exhuberancia propia de esta festividad, pasando a un segundo plano, las condiciones climáticas. Ellas están sometidas primero al juicio estético según su calidad visual, y posteriormente, a las exigencias que en este lugar tiene relación con el calor o el frío. Los colores utilizados son muy llamativos, como el naranja, fucsia, calipso, verde, rojo, violeta y amarillo. Pero también existen trajes donde se prefieren los colores tierra en tonos más bajos, como verde, amarillo, marrón y blanco. Estos últimos se mantienen más en el marco de lo indígena, destacándose por detalles festivos como lanzas, flecos, cintas, plumas o instrumentos musicales.

El que algunas decoraciones sobresalgan sobre el resto, está también relacionado con la parte del cuerpo

que más es destacada en virtud del movimiento que se realiza en el baile. Así, la agitación del cuerpo provoca el movimiento de las telas y de elementos como cascabeles, cintas, pompones y espejos.

Es evidente la preocupación por los detalles. Éstos le otorgan gran riqueza a la visualidad de cada vestuario y de cada grupo de baile.

5.3.2 Aspecto simbólico

Es el aspecto más importante en cuanto a análisis iconográfico de los trajes de La Tirana, pues a partir de éste, se llegará al significado y representación de cada ícono.

El traje es un elemento comunicador importante. Por sí mismo, es expresivo y como tal, posee códigos propios de cada cultura. Para encontrar el significado de cualquier forma de comunicación, es necesario relacionarlo con el contexto en que se da, porque una forma situada en diferente contexto, adquiere un significado distinto.

El promesero que participa de La Tirana, transmite y comunica un mensaje propio a través un lenguaje determinado. Visualmente se expresa mediante el traje, oralmente a través del canto y corporalmente con la danza. Su lenguaje mezcla elementos de diversas culturas que influyeron en sus ritos y creencias, que se depositaron en la zona y que concibieron un diseño tradicional, que no exige coherencias formales y simbólicas. No obstante, su inspiración y creación, está determinada por dichas influencias y por todos aquellos elementos que forman parte de su entorno, siendo incorporado a su ideario tradicional.

Lo que se ha heredado, probablemente se imita, pero también se adopta y modifica, y se carga de nuevos significados propios. Si bien en los trajes, no se exigen coherencias formales y simbólicas, cada elemento utilizado si lo posee, pues al ser parte de antiguos ritos o formas de expresión, tiene una función de representación, o de revivir ciertos eventos o sucesos del mundo.

Los trajes de La Tirana tienen dos objetivos que motivan su creación. Por un lado, expresar su ferviente fe y devoción a la Virgen, y por otro, revestirse de lo

festivo. El promesero de La Tirana se ofrece a la Virgen por entero, con su mundo y sus posibilidades, en un tono festivo. Festejan a la Virgen con algo que sienten propio, y que por lo tanto, les pertenece y los representa. Esto es lo que determina que se mantengan ciertas formas y aspectos de sus antepasados, y que proliferen otros con aportes únicos e innovadores. Así, comunican un universo significativo, tanto para el pasado, como para el presente.

Los bailarines adornan de forma abundante su traje de baile. El traje está bendecido y por lo tanto, es sagrado, por ello resguarda al bailarín del mal, siendo signo de protección personal y del favor de la Virgen. A su vez, el traje es signo de su consagración y muestra de su verdadera condición de siervo, por lo que es considerado como una reliquia, pudiendo servir sólo al culto.

Las formas y diseños actualmente presentes en el vestuario de La Tirana, fueron sacadas en su mayoría, del contexto inicial donde cumplían ciertas funciones religioso-ceremoniales, o bien laborales y sociales. Al sacarlas de su contexto, dan un vuelco y adquieren una nueva significación, no menos relevante o trascendente. Estos nuevos elementos, utilizaciones y combinaciones, han modificado su contenido original, dándole un nuevo sentido, diferente al inicial.

5.3.3 Aspecto funcional

La función del traje de La Tirana, es justamente comunicar los aspectos anteriores. Estos aspectos son a la vez sus funciones. Así, el traje del bailarín tiene una función protectora, estética y simbólica, destacando en especial su carácter sagrado, un aspecto que cada traje lleva intrínseco por el solo hecho de pertenecer en un baile religioso. El traje, antes de ser utilizado por el promesero

la primera vez, es bendecido, y por consiguiente, para él muy venerado y respetado. De esta manera, el traje como elemento global, se transforma en un signo de carácter sagrado. El bailarín que lo viste transmite ese carácter, y por lo tanto, es respetado por la comunidad total.

A través del traje, es posible identificar y distinguir a cada cofradía como una unidad estilística. Si bien la vestimenta es de por sí protectora, ésta no es su función principal. El factor estético, que muchas veces interfiere con la comodidad propia de un elemento corporal, tiene una importancia primordial. Sin embargo, se toman en cuenta detalles como utilizar forros para el aislamiento del frío y del calor, cintillos de toalla para el cuello para evitar la transpiración, telas más gruesas o delgadas para el día y la noche, etc. Bailar con uno de estos trajes es un gran sacrificio, pero un sacrificio que es ofrecido a la Virgen con un profundo respeto y una intensa entrega.



El origen de los rituales religiosos, sus atuendos, vestimentas y formas de realización, junto con el aspecto funcional, estético y simbólico que poseen los trajes de La Tirana, son elementos cargados de historia y significados, expresados principalmente en elementos comunicacionales, donde destacan los íconos, presentados de manera muy llamativa y distintiva, en cada una de las piezas que conforman el traje de cada cofradía.

En cada diseño, forma, ícono o signo de los trajes de La Tirana, se comunica una historia que trasciende y que contiene significados que deben ser rescatados y valorados.

No es posible comprender toda la celebración religiosa en estudio, sino como producto de un largo proceso de comunicación, donde el sincretismo religioso y cultural deja su huella. Y como producto de ella, su realización y presentación, año a año comunica una expresión vital, donde vibran todos los sentimientos elevados a una estética de colores, formas y movimientos, que representan una cosmovisión rica en significados.

De esta manera, la comunicación se torna fundamental en este estudio, pues ella es la que permite que el receptor, y los mismos protagonistas de la fiesta, vivan, oigan, vean y sientan, todo el lenguaje que ésta entrega.

La vestimenta de por sí, es un elemento que comunica, más aún si posee formas que cuentan una historia, reviviendo algún personaje ancestral, volviendo al origen y sumergiéndose en un mundo de luces, sombras y colores, venerando a un pasado disfrazado de hoy. Es así, como a través de la comunicación visual existente en los trajes de esta fiesta, y por medio de los íconos presentes, se manifiesta expresivamente la identidad del pueblo.

Ellos son los que cargan de significados a los trajes, pues son su contenido tanto historiográfico como visual. Un contenido que a través de la variedad y riqueza expresiva, logra plasmar en sus íconos, las creencias y raíces originarias de un pueblo.

La importancia de la comunicación visual, radica en su capacidad de intercambiar y compartir experiencias y significados, conocimientos y sentimientos, entre dos o más personas o comunidades. La comunicación, es la mediación entre la cultura, el desarrollo, el patrimonio,

la tecnología, las diferentes áreas de conocimiento, el individuo y la sociedad, entre la naturaleza y la humanidad.

Para poder analizar los significados de un objeto o imagen específica, es necesario primero, describir lo que es un signo y cómo éste se clasifica.

6.1 El Signo: índice, ícono y símbolo

"La posibilidad expresiva del entendimiento recíproco entre los seres de un grupo, de una comunidad, de una especie, es por antonomasia una de las condiciones más importantes, desde el principio mismo de la vida, para la supervivencia. Esa necesidad de comunicación y su continua mejora y desarrollo progresivos, deben entenderse como uno de los factores esenciales del progreso de la civilización humana"²⁸.

Al evolucionar las formas de comunicación del hombre, desde el desarrollo del lenguaje hablado hasta la escritura, los signos representan la transición de la perspectiva visual desde figuras y pictogramas, a señales abstractas. Así, se desarrollaron sistemas que fueron capaces de transmitir significado de conceptos, palabras o sonidos, y se transformaron en signos tangibles como formas de expresión.

En las culturas prealfabetizadas o analfabetas, los signos y símbolos permitieron la transmisión de ideas y pensamientos. El uso de imágenes, símbolos y señales, como "tipos de escritura" peculiares y originales, permitió la comprensión mutua, y a su vez dio la posibilidad de dejar huellas testimoniales en el tiempo. Imágenes

y signos, eran portadores de un significado explícito, y por tanto, comprensible. Producto del desarrollo de la cultura alfabética, y a la racionalización intelectual desarrollada a través de los años por los hombres del mundo, este producto iconográfico y signico, se ha ido perdiendo en el transcurso de los últimos 600 años. No obstante, su utilidad se incrementó en las sociedades verbalmente alfabetizadas, pues cuando una sociedad es tecnológicamente más desarrollada, exige una comprensión más inmediata, donde los símbolos son fundamentales para producir respuestas rápidas. Éstos se componen de los elementos visuales esenciales, estructuralmente simples, que proporcionan facilidad de percepción y memoria.

El signo entonces, es todo carácter gráfico que por su forma, convenio o naturaleza, evoca en la conciencia la idea de algo. En su sentido básico, es aquel que representa o substituye a un objeto o concepto y activa a un interpretante²⁹.

Desde el punto de vista del diseño, los signos son representaciones visuales conformadas por un hecho físico y uno estético. Constan de un significante y un significado, donde el significante es lo denotado, es decir, lo que es el signo en sí. Por otro lado, el significado, está dado por la connotación del signo, o sea lo que este expresa. Así, la denotación está relacionada con el elemento perceptible, que puede ser color, forma, textura, etc., mientras que la connotación, hace referencia a un elemento no perceptible, es decir, una idea o concepto. Por ello, los signos dependen y varían según la cultura o sociedad en la que se manifiesten y utilicen.

El sujeto solo puede aproximarse a la cosa³⁰ dada, a partir de su representación; la cosa se manifiesta como signo y la interpretación de tal manifestación, permite al sujeto "figurarse" el objeto. Así, el razonamiento consiste en la interpretación que de los signos se haga, buscando la verdad en cada una de estas manifestaciones. Signo es entonces, una categoría abstracta que poco nos dice sobre las particulares relaciones que se establecen entre la cosa, su representación y su representamen (idea mental del sujeto, hecha a partir del signo). En relación al referente, es decir a la cosa a la que se refiere o

designa, Peirce ha hecho una clasificación del símbolo, dividiéndolo en tres subcategorías intentando dar razón a las posibles relaciones que se puedan establecer. Estas son: índice, ícono y símbolo.

Índice: Signo que se mantiene en una relación directa con su referente, donde hay una conexión material o necesaria conceptualmente entre ellos. Por ejemplo, el suelo mojado es indicio de que llovió; huellas, indicio de que pasó un animal o persona. Entre índice, ícono y símbolo, el índice se manifiesta en el representamen como aquel que centra la atención sobre la cosa de forma más directa.

Ícono: Signo que posee alguna semejanza o analogía con su referente. Si un signo no centra nuestra atención directamente sobre una cosa particular, pero nos conduce a figurárnosla entre las cosas posibles, entonces es un ícono. En otras palabras, es la clase de signos que "excitan" en nuestra mente ideas bastante similares a la cosa representada. La conexión establecida entre la cosa-ícono-representamen, no guarda la necesidad propia de los signos indiciales. Sin embargo, el ícono guía el pensamiento de manera más o menos certera. Por ejemplo, una fotografía, una estatua, un esquema, un pictograma.

Símbolo: Signo cuya relación con el referente es arbitraria. El símbolo es la clase de signo que menos establece relación real con la cosa, ya que está asociada a la habitualidad de quienes lo usan. Puede constituir una imagen o figura con la que se representa un concepto por alguna semejanza o relación que el pensamiento percibe entre el concepto y el elemento o cosa. Para los miembros de una cultura en general, la conexión que el símbolo establece con la cosa, es necesaria. Dicha conexión pertenece al horizonte de interpretación de un grupo cultural determinado, y por lo tanto, conduce necesariamente el pensamiento hacia el símbolo. Sin embargo, hace falta compartir el horizonte interpretativo para comprender tal relación. Por ello, los símbolos son



²⁹ TORRES, Constantino M. *Imágenes legibles: La iconografía Tiwanaku como significante*. [en línea] Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino No 9, Santiago de Chile, 2004, pp.57-73. <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/bol9.php>> [consulta: 5 junio 2006]

³⁰ "Cosa" hace referencia a cualquier sustantivo del que se pueda predicar.

signos que obedecen a alguna convención creada por el hombre, y su significado depende del contexto en el cual se inserten. Por ser un hecho psicológico, el símbolo se transforma en la forma de exteriorizar un pensamiento o idea más o menos abstracta, del mismo modo que al signo se le atribuye un significado convencional, y en cuya génesis se encuentra la semejanza, real o imaginada, con lo significado. Por ejemplo, palabras habladas o escritas de una lengua particular, la cruz roja, etc.

Como afirmaba Aristóteles, no es posible pensar sin imágenes; de la misma manera, tampoco sin el símbolo. Así, el símbolo es el resultado o producto de nuestra percepción del mundo, sin que ello constituya una representación de la realidad, pues al atribuir significado a los rasgos principales o más sobresalientes de la realidad percibida, mejor se entiende e interpreta el mundo. De esta manera, constituye la más evidente manifestación de inteligencia.

En general, los mensajes visuales compuestos por íconos, están definidos por tres variables: la representación, la abstracción y el simbolismo. Las tres, están presentes continuamente en los íconos de los trajes de la Fiesta de La Tirana.

6.1.1 Representación

La representación, es aquello que se ve y reconoce desde el entorno y la experiencia. Es una figura, imagen o idea que sustituye la realidad. La realidad es la experiencia visual básica y predominante. Pasa por definir e identificar a través de términos elementales una figura, mediante el reconocimiento de contornos, características lineales, colores, etc. La representación es entonces, una imagen o concepto que hace presente en la conciencia, un objeto.

La fotografía es reconocida como el mejor ejemplo de representación, ya que entre ella y la realidad no existe gran diferencia. La fotografía plasma la realidad de manera fiel, manteniendo los principios de perspectiva, proporción, forma y generalmente, el color. Es un registro visual de un hecho, que fija una imagen en el tiempo y en el espacio. Asimismo, la pintura realista

o la ilustración con las mismas características, puede acercarse también a este objetivo.

Toda la información visual se obtiene a través de la observación. Esa información es almacenada y registrada, pudiendo ser recordada, y permitiendo el reconocimiento a través del registro mental. Y a través de ese registro, es decir, de ese reconocimiento que se guarda en la mente, es posible en mayor o menor medida, representar cualquier contenido que poseamos en la conciencia.

6.1.2 Simbolismo

El proceso de simbolismo pasa por la eliminación de detalles de una figura, empleando la simplicidad y la reducción del detalle visual mínimo. Un símbolo es efectivo en la medida que se ve, se reconoce, se recuerda y se reproduce. Para ello, la eliminación de detalles debe estar dirigida a conservar aquellos que hacen a un objeto reconocible.

Cuando un símbolo es muy abstracto, hay que enseñar al público su significado. Lo simbólico se transforma entonces, en un intermediario entre una realidad reconocible y un conocimiento invisible.

6.1.3 Abstracción

La abstracción es un proceso intelectual, que permite separar las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia. Permite al individuo comprender el concepto de un objeto, sin tener al objeto de manera tangible. Es entonces, la capacidad mental superior que tiene todo ser humano, para poder deducir la esencia de un concepto o situación determinada.

Al eliminar detalles, una imagen no necesariamente tiene que ser o convertirse en un símbolo por esa característica. La importancia de la simplificación de las formas, radica en la mejor comprensión y estructuración de mensajes visuales.

La realización de una composición con elementos abstractos, pasa por el diseño y la capacidad de construir

con la cantidad mínima de elementos, una imagen reconocible. La reducción de la información visual realista, está supeditada a lograr formar imágenes reconocibles por otros.

En la iconografía presente en los trajes de la fiesta de La Tirana, están presentes estos tres niveles, pues en la variedad de trajes existentes, se observan distintas maneras de representar los objetos reales. Ello también está determinado, por el hecho de que muchos de los íconos son realizados a mano por sus dueños o por bordadores, y por lo tanto, su resultado depende de la destreza, habilidad o capacidad de abstracción que tenga quien desarrolla y construye la imagen. Por ende, existen imágenes más reconocibles que otras y con mayor o menor nivel de detalles, pero todas con la capacidad de ser reconocidas, y de simbolizar y representar un objeto real del mundo que los rodea. Dichas representaciones, no poseen un mensaje visual intencionado, es decir, no pretenden representar mejor o peor la imagen presente. Simplemente procuran comunicar un universo simbólico que hay de manera intrínseca en cada una, y que carga de un contenido histórico al traje, por ser signos utilizados a lo largo de los años.

6.2 Iconología e Iconografía

El ícono, es una imagen, cuadro o representación; es un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado, sustituyendo al objeto mediante su significación. Es decir, hace referencia a la semejanza entre la imagen y lo representado por ella.

A partir del ícono, surgen en el estudio de la historia del arte, la iconología y la iconografía, ramas que se ocupan de la descripción y de la interpretación de los temas representados en las obras de arte. La utilización de la iconografía, se remonta a los siglos XVI y XVII, teniendo en el siglo XVIII, un mayor desarrollo en especial en el campo de la iconografía sacra.

La iconografía tiene como objetivo, determinar el contenido y los temas de las obras, e investigar el

surgimiento, la difusión y la transformación de los tipos de representaciones. No es una interpretación, sino una clasificación, mediante la cual se establece un nexo entre un nombre, un concepto o un texto, con figuras o representaciones narrativas. Esta clasificación de temas e imágenes (personificaciones, alegorías, símbolos), impulsó a la creación de repertorios en la iconografía del arte profano.

A partir de los trabajos de Aby Warburg y Edwin Panofsky, a principios del siglo XX, la iconografía se enriquece con el aporte de la iconología, convirtiéndose en una herramienta fundamental para la historia del arte. La iconología asume la existencia de una parte de la realidad humana que está más allá del mundo material y real, una realidad que es esencialmente simbólica, y que requiere de interpretación para ser comprendida.

Panofsky postula, que la iconografía es el "descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos" en una obra de arte, y para alcanzarlos, es necesario conectarse con la información conscientemente desconocida y que, por ende, debemos buscar en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo. Según el autor, "el significado intrínseco o contenido se aprende reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo esto modificado por una personalidad o condensado en una obra"³¹. Entonces, el fin de la iconografía, es descifrar los significados ocultos en las formas producidas por el hombre. Según este autor, toda forma expresa valores simbólicos particulares, transformándose la interpretación iconológica, en el medio para alcanzar el contenido y significado de la obra. Esta interpretación revela la actitud de fondo de un pueblo, de un período o de una clase. Así, la iconología se plantea como una explicación científica de la iconografía y del estilo, a partir de modos de conducta y representaciones universales e individuales.

Warburg por su parte, señala que la iconología es la investigación de la función y del uso de representaciones pictóricas en la cultura, es decir, el descubrimiento del



³¹ GÓMEZ, María Elena. La Iconología. *Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura*. [en línea] <<http://www.argos.dsm.usb.ve/archivo/38/1.pdf>> [consulta: 25 agosto 2006] p. 9.

significado de la obra basado en el contenido de las imágenes. De esta forma, se atribuye a los testimonios figurativos, el mismo papel de las fuentes históricas para la reconstrucción general de la cultura de un período determinado. Así, la iconología se convierte en una rama de las ciencias históricas que se dedica al estudio de las civilizaciones.

"Para ambas existe una realidad más allá de las formas y hechos concretos y es esa realidad la que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica"³².

Este tema es fundamental en esta investigación, pues a través de la iconografía, es posible atribuir ciertos significados a las representaciones icónicas presentes en las diversas piezas descubiertas a través de los años, permitiendo descifrar y entender las costumbres de los pueblos indígenas, durante el período prehispánico. Esto se ve reflejado en palabras de Omar Calabrese: "Etimológicamente la iconografía es 'descripción de las imágenes', y el término ha sido originalmente empleado en arqueología para indicar la recolección de los relatos de un personaje determinado, en monedas, estatuas, medallas, pinturas, ilustraciones, etc. Después, el término tomó un sentido más amplio en la historia del arte: define cualquier descripción del sujeto de las obras figurativas, y comprende el análisis de temas tratados, de su representación, de las mutaciones en el tiempo en esa representación, de los atributos de los personajes, de las alegorías y de muchos otros elementos"³³.

6.3 Iconografía andina

Propio de la iconografía es la interpretación, el significado, el contenido y el sentido. Lo visual constituye un lenguaje propio, pues es anterior a la historia de la comunicación entre los hombres, e incluso anterior a que el hombre relacionara el habla con los objetos, imágenes y dibujos.

Desde sus inicios, los hombres han encontrado maneras de ordenar su mundo, tanto el espiritual, como el material, tratando de controlar las fuerzas de la natu-

raleza y obtener así, beneficios. En ese proceso, fueron creando sus propias imágenes de la realidad, imágenes que hacían concretas y tangibles las creencias mágicas o sobrenaturales. Los arquetipos utilizados como base, dieron origen a seres todopoderosos y divinos. Organizaron y dividieron su espacio terrenal, conectándolo con el espacio inmaterial e incorpóreo de las almas, los espíritus y los antepasados.

El hombre en la constante búsqueda de sus orígenes, permitió también transmitir la tradición, que además de ser oral, se transformó en iconográfica. Las imágenes representan tanto al mundo conocido, donde transitan los seres de la creación, como al mundo metafísico, subjetivo y simbólico: la esfera de los dioses, divinidades y deidades. Estas imágenes icónicas, trascienden la simple representación de un objeto, para ser asociadas a significados comunes para los hombres.

En casi todas las culturas, a los animales se les ha identificado de forma simbólica con alguna cualidad, propiedad o característica de la vida de los seres humanos. Características como el valor o la fuerza, la muerte, la resurrección, se ven representadas en imágenes simbólicas de dichos animales, relacionándolos en muchos casos, con aspectos sagrados o divinos. Así también, la grandeza o poder de los animales, se ve traspasada a los humanos mediante la utilización de sus íconos.

Las sociedades andinas han desarrollado, desde sus orígenes a la actualidad, imágenes de sí mismas, representaciones de sus organizaciones sociales, sus cosmovisiones y sus instituciones, en vasijas, pinturas, textiles, edificaciones y en diversos materiales. Estas imágenes, que representan objetos, animales, individuos o escenas rituales, han tenido una larga perdurabilidad en las sociedades andinas, siendo aún reconocidas y respetadas. Con estos signos, creados por ellos mismos o adoptados de otros, se construyen identidades e identificaciones.

Se puede observar que en la cultura andina, su cosmovisión lleva a representar en sus elementos rituales o ceremoniales, imágenes especialmente de la naturaleza,



³² *ibidem* p. 8.

³³ CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 25.

de sus mundos dentro del cosmos y de sus actividades cotidianas relacionadas en gran medida, con el mundo mágico y el tiempo cíclico al que pertenecen.

En las culturas precolombinas, todo es expresado simbólicamente, por lo tanto, todo el quehacer y el acontecer es significativo, y refleja y representa lo manifestado mediante lo inmanifestado.

La Significación

Los íconos se configuran como elementos portadores de un contenido simbólico. "Lo simbólico de una representación es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia; media por consiguiente, entre lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente. En este sentido, podríamos decir que el artista o artesano es, en realidad, alguien que labora entre dos mundos, visible e invisible. En tiempos pasados, la artesanía era considerada como algo 'milagroso', y su valor simbólico era tanto mayor y digno de veneración, cuanto más perfectamente reflejara el sentido propuesto por medio de su perfección estética. Ejemplos típicos al respecto son los íconos cuya belleza subrayada a menudo por cierta estilización, reside plenamente en trasparentar el contenido simbólico para enriquecimiento y propia iluminación del observador"³⁴.

En la imagen simbólica, existe una tendencia a la simplificación, donde lo figurativo al ser reducido en su forma, se convierte en algo signico. Un ejemplo de ello, es la imagen simbólica de Cristo crucificado, que todo creyente considera como objeto de culto o como símbolo de fe cristiana, y no como una simple y anecdótica ilustración. Para el creyente, dos leños entrelazados, tienen dicho contenido simbólico, aún cuando los leños no hayan sido unidos para significar algo religioso. Se entiende entonces, que el valor simbólico no depende de la perfección de su exterior, sino más bien de la disposición interna del observador, o de quien utiliza el signo, al fijar sus convicciones y su fe en un objeto de meditación. Esto es lo que ocurre con los trajes de La Tirana, que al transformarse en elementos sagrados, adquieren de

parte de los bailarines, la calidad de elementos comunicadores del mensaje cristiano y andino, mediante los cuales entregan su sacrificio a la Virgen.

En la fiesta de La Tirana, los objetos simbólicos se definen y redefinen constantemente, recurriendo a conocimientos colectivos ya aprendidos y compartidos por los bailarines y peregrinos, y a interpretaciones nacidas de su propia intuición y su percepción del mundo. El ser humano, responde de manera selectiva a los estímulos gracias a la percepción, proceso mediante el cual, se recoge información del ambiente para ser interpretada simbólicamente, es decir, otorgándole significado. La percepción es un proceso en el que la selección y la interpretación de los estímulos, se dan en la acción según una disposición (actitudes, valores, gestos), y siempre como producto de la interacción social.

De este modo, la significación de los trajes de La Tirana, es uno de los pilares fundamentales de la fiesta, pues tanto el traje, como los elementos utilizados en él, poseen un significado que hacen del todo una pieza estética, y un lenguaje visual propio que comunica.

6.4 Los trajes como lenguaje visual

El vestuario en la fiesta de La Tirana, no es un simple elemento más. A través del baile y la ceremonia, el traje es capaz de contar una historia. El bailarín, al tomar posesión de él, se transforma, pasando a ser un elemento de significación ritual, más que una mera representación. Así, cada parte del traje adquiere significado por el sólo hecho de ser parte de la veneración y el sacrificio.

La fiesta en estudio, es una manifestación principalmente visual, pues sus coloridos, brillos, luces y simbolismos, traspasan la emoción de quienes la observan, empapándose realidad con fantasía, y uniéndose lo lúdico con lo sagrado. El espectáculo visual adquiere un rol comunicador fundamental, pues permite traspasar los umbrales de la realidad terrenal, para sumergirse en un mundo de magia e ilusión, que simboliza presente y pasado, y hace florecer la pampa.

A través del traje, es posible convertir a los bailarines en personajes sagrados en cuanto toman posesión de lo que presentan, con una historia y vida propia.

6.5 Íconos más representados en los trajes de La Tirana y su significación

Las culturas tradicionales codifican su visión del cosmos en imaginarios artísticos colectivos, que para sus comunidades, operan como una suerte de teatro de memoria artificial. El vocabulario visual del mito y del ritual, es un lenguaje simbólico que abarca y semantiza todo el quehacer humano.

Las representaciones icónicas, sufren procesos de continuidad y cambio a través de los años, pues las sociedades donde son utilizadas, y por lo tanto donde se construye un consenso y discurso simbólico, van cambiando.

En el mundo andino, los indígenas fueron capaces de proyectar mediante formas concretas, aspectos relevantes de la construcción simbólica de su mundo. Estos elementos simbólicos, al igual que los ritos y creencias, sufrieron variaciones al encontrarse los mundos indígena e hispano. Los significados de sus imágenes al fusionarse con la visión occidental, fueron cambiando. No obstante, hay representaciones icónicas del pasado precolombino y colonial, que se han mantenido hasta nuestros días, que dan cuenta de ideas y principios predominantes en el mundo andino, y que forman parte de la iconografía etnográfica actual. La interacción entre las culturas indígena e hispana, produce una confrontación de cosmovisiones, patrones cognitivos, símbolos y referentes.

Las formas de difundir la experiencia sociocultural a través de imágenes icónicas, permiten ser vehículos comunicativos eficientes para la transferencia de significados del discurso simbólico y de su mundo fenoménico. De un mismo ícono, existen variadas versiones que han sido modificadas por los pueblos que se apoderan de ellas y las utilizan como medios transmisores de información y creencias. Suelen representar tanto perspectivas cosmovisionales, como comunicar en

forma directa o indirecta, claves de códigos compartidos para la comunicación y relación de la sociedad o grupo humano.

"En la interacción de componentes indígenas e hispanos, es posible aislar al menos tres orientaciones: 1) la coexistencia o yuxtaposición de componentes culturales que fluyen a través de vías paralelas independientes manteniendo su individualidad; 2) la transformación abierta y continua de sus componentes que se ajustan adaptativamente a los cambios del entorno sociocultural y físico, y 3) la fusión o integración bicultural (o multicultural) que promueve la generación de mestizajes y sincretismos. No obstante, en estos procesos de generación, desarrollo, definición y consolidación de la cultura hispanoamericana, se producen intersecciones complejísticas de estas orientaciones, en las cuales se conjugan la creatividad y el tradicionalismo, las adquisiciones, simplificaciones y pérdidas culturales, la originalidad y el formulismo, el incremento de la fuerza expresiva y su agotamiento"³⁵.

En un entorno social y cultural, ocurren inevitablemente transformaciones en cuanto a la permanencia de fenómenos a través del tiempo y del espacio, principalmente en el plano morfológico y el semántico, donde por ejemplo, la preservación formal de una entidad simbólica, puede ir acompañada de la transformación de sus referentes, o viceversa.

Corresponde ahora, analizar los íconos más representados en los trajes de la fiesta de La Tirana, sus respectivos significados.

Entre los hombres y animales, ha habido siempre una relación cuyas fuentes están enraizadas en las zonas más profundas de la mente. En el inconsciente del hombre, los animales se han desempeñado como arquetipos esenciales de todo lo instintivo, y como símbolo de los principios que animan las fuerzas materiales, espirituales y cósmicas. Las divinidades son representadas en muchas culturas por medio de animales, y también como signos de poder y sabiduría.

Se cree que la mayoría de los pueblos prehispánicos fueron en un comienzo zoólatras, debido a su relación



³⁵ GREBE, María Ester. *Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur-andino*. [en línea] Revista Chilena de Antropología No13, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 1995-1996. <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf> [consulta: 19 octubre 2006]

con el reino animal y a su preocupación constante por la observación paciente de la naturaleza, extrayendo de ella las características necesarias para la comprensión y funcionamiento de sus vidas.

Para los hombres aferrados al suelo, las ágiles aves, fueron vistas como dueñas del aire. Simbólicamente, el ave es asociada tanto a lo terrenal como a lo divino. Todos los animales voladores, han sido siempre objeto de creencias simbólico-míticas, pues poseen una facultad que los hombres no poseemos, y que por tanto, no conocemos. Pero la facultad de volar, ha sido asociada también a otras criaturas, atribuyéndole las alas. Así, la serpiente alada pasó a ser un dragón, y referente a lo humano, el hombre alado, pasó a ser ángel divino. De esta forma es posible observar que el atributo alas, otorga un poder que está fuera de los alcances humanos, y por lo tanto, es visto como algo superior e inalcanzable.

Sol

El signo sol, consiste casi indudablemente de dos elementos esenciales: la forma circular o de disco que constituye el cuerpo y centro de la figura, y la representación abstracta de sus radiaciones o rayos



de luz. Dichos elementos pueden ser representados de diferentes maneras en cada cultura.

El culto al sol, ha sido el más extendido a lo largo de las civilizaciones y pueblos en el mundo, ya que es considerado fuente de toda vida. En la cosmovisión andina, el sol siempre ha constituido la representación del principio y fin de las cosas.

Posee género masculino y es visto como el fecundador de la tierra. En el imperio Inca la deidad más importante era el dios *Inti* o sol, que junto con su esposa *Pachamama*, diosa de la Tierra, dieron origen a los incas, hijos del Sol. A partir del sincretismo religioso producido con la introducción del cristianismo por los españoles, el sol se transformó en el Dios fecundador de María.

Cóndor

Algunas aves, como el cóndor, ocupan un lugar fundamental en la religión y mitos de la humanidad. Desde tiempos ancestrales, su majestuosidad ha fascinado a los pueblos andinos, siendo considerado un animal sagrado. Por ello, entre los pueblos prehispánicos de Los Andes, este gran pájaro se convirtió en símbolo de sabiduría y mensajero de lo divino.



Para los incas, el cóndor era considerado el ave mensajera de los dioses por su capacidad de vuelo y por vivir en el lugar más alto del cielo o de los cerros. Era el transmisor de lo que ocurría en el imperio, como guerras, sequías y terremotos, llevando también las rogativas de los hombres a los dioses, uniendo el mundo de arriba con el mundo terrenal. Actualmente representa para el hombre, la ascensión, la libertad y el poder.

Águila

Al águila es un ave majestuosa, soberana de las alturas, representante del triunfo y el ímpetu guerrero. Se relaciona con la fuerza fecundante masculina, con la figura del padre y por lo tanto, de poder. Al volar se exhibe como el vigor y la fuerza que desciende desde lo alto a gran velocidad.

La mirada aguileña siempre se expande hacia la lejanía. Su voluntad se enlaza con lo remoto, y su visión no es sólo el poder de acercamiento físico a lo distante, sino también, agudeza intelectual. Representa el triunfo sobre el peligro, que con la fuerza bélica es capaz de vencer todos los obstáculos.



Mariposa

La mariposa en el mundo andino, representa a los héroes y a las personas muertas, a las almas que tienen su casa en el cielo, a los guerreros caídos o sacrificados y a las mujeres muertas en el parto, cuyas almas se transforman en mariposas.



Las mariposas se relacionan con la guerra y la resurrección, ya que eran ellas quienes transportaban las almas de los guerreros muertos, y propiciaban la resurrección y la transformación de la vida.

Encarna los poderes de transformación e inmortalidad, y la idea de una nueva vida, y como elemento transformador de la naturaleza, simboliza la metamorfosis del capullo en hermosa mariposa. Así, logra trascender y llegar a ser uno de los símbolos del sector andino.

Quirquincho

La fauna del mundo andino cumple en rol fundamental, tanto para la subsistencia, como para el culto. El quirquincho es uno de los animales sagrados del pueblo aymara, perteneciente al sub mundo, *manqhapacha*.

Según la creencia popular, es una especie de amuleto que trae suerte económica a su dueño, vaticinando buenos augurios cuando crece su pelaje, y malos cuando lo pierde.

Es conocido también como armadillo, e identificado por su armadura flexible que le permite evadir depredadores. Habita bajo la tierra y en la superficie. Por estas características, posee un amplio simbolismo, ya que está relacionado directamente con la *Pachamama*. Se considera que vive dentro de ella y que por lo tanto, se comunica con los seres del subsuelo.



Colibrí

Entre las concepciones precolombinas y las sociedades indígenas de Los Andes, el colibrí es visto como un animal que posee y representa alegría, felicidad y amor. Por su cualidad de detener su actividad en invierno y reaparecer en la primavera para alimentarse del polen de las flores, algunos pueblos andinos lo llaman "pájaro resucitado", y lo consideran el embajador sobrenatural de la primavera, portando consigo la vida y la fertilidad.

Recae sobre él, una visión mística en relación a su capacidad de volar a lugares pequeños para sanar.



Generalmente el colibrí aparece representado cerca de muchas semillas y flores de colores, extrayendo polen. Ello se asocia a su misión polinizadora y por ende, de generador y transportador de vida. Relacionado con la muerte, es visto como un animal que da esperanza de renovación, y se vincula directamente con la resurrección.

Dragón

El dragón surge como una variante de los reptiles, representado como una gran serpiente o lagarto escamado o emplumado, provisto de alas de murciélago, garras grandes, cola de serpiente y aliento de fuego. Ha sido un símbolo utilizado a lo largo de las culturas del mundo, pero con significados diferentes en cada lugar.

En occidente, a diferencia de lo que ocurre en los países orientales, el dragón posee una visión negativa. No es visto como un dios benevolente, sino como una representación del mal y la destrucción. El cristianismo hereda la idea hebrea del dragón, haciéndolo protagonista de la principal literatura terrorífica de la Biblia. Esta apreciación le fue adjudicada, debido a no haber sido

posible convertir las culturas orientales al cristianismo, por lo que a los benévolos dioses orientales, se les convirtió en demonios de la religión occidental.

En el arte cristiano, el dragón simboliza el pecado, aplastado bajo el pie de santos y mártires, representando el triunfo de los cristianos sobre el paganismo. En este monstruo se simboliza el mal, el ser maligno y separador, el enemigo de Dios, del hombre y del cosmos. Por lo tanto, es el símbolo de la fuerza negativa, viciosa o pecaminosa, alejando al hombre de sí mismo, de su raíz, de su principio y fin. Así, en las festividades andinas actuales, el dragón representa el pecado que debe ser redimido.



Felino

Los felinos poseen una gran importancia simbólica en las culturas del continente americano. Son animales que se destacan por su poder, velocidad, fuerza y ferocidad, asociados a las fuerzas vitales de la sociedad. Es considerado el ser supremo terrenal, que entrega sabiduría, fuerza e inteligencia.



En el mundo andino, el felino es parte del mundo terrenal, y por su capacidad de visión diurna y nocturna, vincula el mundo de los seres vivos, con el de divinidades y espíritus. Por ello, es uno de los animales comunicadores de lo terrenal con lo sobrenatural. Según la cosmovisión aymara, el felino es el pastor sobrenatural de los espíritus de la montaña (*Mallku*), dueños del ganado silvestre y responsable de su bienestar general y su multiplicación.

Estrella

Al final del día, el cielo dominado por el sol, cambia su luminosidad por un oscuro azul profundo, de donde surgen las estrellas que alumbran la noche e inundan la mente con la idea de un universo infinito.

En el mundo andino, las estrellas representan a los hijos del sol y de la luna. Ellas permiten guiar el reconocimiento del tiempo nocturno a través de sus movimientos y posiciones. Han conservado su importancia como representantes de la noche, persistiendo su presencia en la iconografía posthispánica.

Luna

Una leyenda de la nación aymara, cuenta que la luna (*Paxsi*) y el sol (*Inti*) se enamoraron y fecundaron la Tierra (*Pacha*), es decir, la Madre Tierra es hija y producto del amor de la luna y el sol. Por ello, la luna es mujer y madre, es *Pachamama* y a partir del sincretismo producido a la llegada de los españoles, es también Virgen María.



La luna habita en el mundo de arriba (*hananpacha*), junto con el sol, los planetas y estrellas, el lugar donde además se encuentran las deidades y almas en descanso. Por lo tanto, luna es parte importante de la iconografía andina.

Grecas

Los ornamentos más primitivos responden a juegos o gestos espontáneos de carácter lúdico, y a marcas reveladoras de propiedad, sobre un objeto con propósitos mágicos. La producción artística es considerada inspiración sobrenatural, por ello los signos ornamentales adquieren un valor simbólico.



Las grecas, son figuras geométricas abstractas que surgen a partir del empleo de instrumentos en diferentes piezas artesanales, y van adquiriendo significados según la pieza y lo que se quiera expresar en ella. De este modo, su carácter decorativo puede poseer una expresión simbólica relacionada por ejemplo con cerros, cielo, fuego o agua.

Son muy recurrentes en la iconografía andina, las grecas escalonadas, que representan las etapas de la vida del hombre.; el nacimiento, la niñez, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte.

Cruz

Los indígenas de Los Andes poseen una cruz llamada *Chakana* o cruz andina. La existencia de ella, permitió que los conquistadores integraran la cruz cristiana con mayor facilidad. De esta manera, la cruz andina fue desplazada por la cruz cristiana, cuyo brazo vertical tiene mayor extensión que el horizontal. Debido a la similitud y compatibilidad formal, la cruz cristiana es uno de los símbolos que han tenido mayor aceptación en las culturas andinas.

En aymara, *chakana* significa "puente a lo alto" nacido de la unión de *chaka*, puente o unión, y *hanan*, alto o arriba. Así, *chakana* conlleva el significado de unión o puente de comunicación entre *hananpacha* (mundo de arriba) y *kaypacha* (mundo terrenal). Este significado debió ser transformado o unido al significado de la cruz cristiana, que representa la crucifixión de



Cristo, y a través de ella, la redención de los pecados y la salvación. Aquí, el sentido de puente comunicador que posee la cruz andina, tiene relación con la unión que se genera entre la cruz cristiana como elemento simbólico, y el creyente.

Flores

Así como los animales, también las plantas y vegetales ocupan un lugar importante en la concepción andina como expresión de la vida, crecimiento, fecundación y fructificación. Esto se debe a que el hombre vive inmerso en un mundo vegetal, que es muy escaso en la zona desértica del norte del país. Por ello, estos elementos forman parte de la iconografía andina como forma de representar la naturaleza, la vida y la fecundación.



6.6 Los íconos en los Trajes de La Tirana como elementos comunicacionales

Como se dijo anteriormente, el baile y los trajes son elementos que comunican, pues poseen características visuales que entregan contenidos históricos, culturales y estéticos. Dichas características, al otorgar identidad, generan ciertas funciones culturales, que ayudan a comprender por qué los íconos en los trajes de La Tirana, cumplen un importante rol comunicacional.

David K. Berlo, afirma que al comunicarnos, tratamos de alcanzar objetivos relacionados con nuestra intención básica de influir en nuestro medio ambiente y en nosotros mismos. Sin embargo, la comunicación puede ser invariablemente reducida al cumplimiento de un conjunto de conductas y a la transmisión o recepción de mensajes. El proceso de comunicación es bidireccional, es decir, hay dos partes que están involucradas, un emisor y un receptor.

Un emisor inicia el proceso de comunicación, construyendo un mensaje y enviándolo al receptor, este

a su vez analiza la información y reconstruye el mensaje a la luz de sus propios antecedentes y experiencias, los cuales le servirán para sintetizar la información recibida. El receptor analiza y reconstruye los significados del mensaje, sintetiza y construye significados, y se convierte en un emisor al responder al mensaje que le fue enviado.

A través del baile y los trajes, y por lo tanto, de los elementos que forman parte de cada uno (música, íconos, colores, etc.), se produce un proceso comunicacional compuesto por los elementos de la comunicación:

Emisor: Aquel del que procede o transmite el mensaje, es decir, la fuente del mensaje o donde se origina la información. En este caso del bailarín o promesante.

Receptor: Aquel que recibe el mensaje a través del canal, y lo interpreta, es decir, es el destinatario. En esta fiesta, todos los bailarines, el pueblo y el público en general.

Mensaje: Es la información que se transmite del emisor al receptor. Un mensaje religioso, simbólico y cultural.

Canal: Es la vía por la que circula el mensaje, es decir, el medio físico o soporte material por el que viaja el mensaje. Por ejemplo, el aire por el que viajan las ondas sonoras, un papel en el que está escrita una carta, el cable del teléfono, etc. En este caso, es un canal auditivo, a través del que se escuchan los instrumentos musicales, los cantos, y un canal visual, a través de los trajes, imágenes, íconos, símbolos, etc.

Código: Conjunto de signos y reglas que conocen el emisor y el receptor. El código permite al emisor elaborar el mensaje y al receptor, interpretarlo. Puede ser cualquier lengua natural, pero también un código secreto. Por supuesto, para que la comunicación sea efectiva, tanto el emisor como el receptor deben conocer el mismo código. En la fiesta de La Tirana, existe un lenguaje corporal a través del movimiento, que tiene

un sentido expresivo determinado (por ejemplo movimientos dirigidos hacia el sol), y uno verbal, expresado a través de los cantos y oraciones.

La situación: Son todas las circunstancias que rodean el acto de comunicación, y que influyen en el significado del lenguaje. Puede ser el lugar donde se encuentran emisor y receptor, el momento del día o del año, la relación que haya entre ellos, etc. En el caso de la fiesta de La Tirana, esto es de suma importancia, pues el contexto donde se produce la fiesta, determina el significado de cada uno de los sucesos y actividades ocurridos en ella. El santuario, el día de la Virgen del Carmen, la relación de promesantes y peregrinos, etc.

El ruido: No es específicamente un elemento de la comunicación, pero sí influye en ella. Es cualquier interferencia que dificulte que el mensaje llegue a su destino. En el caso de la fiesta en estudio, los ruidos son muchos, pues la cantidad de personas que asiste a la fiesta es tal, que en muchos casos interfieren en el proceder normal de las actividades. No obstante, los bailarines dentro de su mundo sagrado, logran abstraerse de dichos ruidos y continuar sumergidos en la magia y misticismo propio de la fiesta.

Es necesario dejar en claro, que el rol comunicativo de ésta, y gran parte de las fiestas religiosas, es más bien íntima. Su intención es comunicar dentro de su entorno cultural, a los individuos que componen y comprenden su mundo, más que a personas externas que acuden a ver la fiesta como mero espectáculo. La relación de comunicación que se genera, es con ellos mismos, con Dios, con la Virgen y con los poderes ancestrales de la naturaleza, pero no con quienes no entienden, comparan o no les interesa conocer, cual es el trasfondo de la celebración. No obstante, la comunicación es igualmente generada, quizás no con la intención por ellos deseada, pero sí porque todos poseemos patrones culturales y conocimientos mínimos de nuestras raíces, que de una

u otra forma percibimos al presenciar la fiesta. Por ende, el mensaje va dirigido hacia un contexto determinado, y por lo tanto, posee un fin social y religioso particular.

Siempre que se utiliza el lenguaje, ya sea visual o verbal, existe una intensión o función determinada: informar, persuadir, ordenar, conmover, etc. Pero no todos los mensajes desempeñan la misma función: algunos se limitan a informar, otros se emiten con el propósito de provocar una determinada reacción en el receptor, y otros tienen la intención de cautivar la sensibilidad del destinatario. En relación a la fiesta en estudio, existen ciertas funciones de gran importancia y que ayudan a comprender por qué el baile, los trajes y por lo tanto los íconos, cumplen un rol comunicacional importante. La función que desempeña un mensaje, viene determinado por el predominio de alguno de los elementos en el proceso comunicativo, o porque el mensaje incide de manera directa sobre dicho elemento. Es necesario aclarar, que la función comunicativa del ícono, no es aislada, sino que va en directa relación con la función que cumple el traje, el baile, los cantos y la música presentes en la fiesta.

Función referencial: Cuando el mensaje está orientado hacia el contexto, se produce una comunicación con una función referencial. Es también llamada denotativa o informativa, y se produce cuando el emisor utiliza el lenguaje, ya sea oral, visual o escrito, para transmitir información al receptor. En los íconos presentes en los trajes, se entrega información respecto a un contexto y una historia, es decir, a una forma de ver el mundo tanto actual como pasada, mostrando de esta forma, parte de la identidad de un pueblo, de la cosmovisión del mundo en un periodo determinado y de los aspectos que se mantienen hasta la actualidad.

Función expresiva o emotiva: Se da cuando el emisor expresa sentimientos, deseos y emociones. El emisor, además de transmitir información, expresa su actitud ante lo que dice. Sin duda, es una de las funciones más importantes de la fiesta de La Tirana, pues a través de los

balies se expresan sentimientos y deseos, cargados de emoción que se traspasan al receptor.

Función poética o estética: Se utiliza cuando se busca la belleza, y el mensaje oral, escrito o visual se cuida especialmente. Se expresa entonces, un mensaje en forma bella, teniendo en cuenta los códigos y sus recursos. En La Tirana, tanto el mensaje visual, como el oral son especialmente elaborados. En la creación de los trajes, hay un arduo trabajo y dedicación, que se ve reflejado en una gran belleza y fastuosidad. En los cantos, los versos son frases poéticamente elaboradas, por medio de las cuales, se comunican los sentimientos de peregrinos y promeseros hacia la Virgen.

6.7 Iconografía Andina en los Trajes de La Tirana como Patrimonio Visual

La iconografía andina de los trajes de La Tirana, al poseer un contenido simbólico, se configura como elemento portador de un pasado cultural, y como intermediaria entre el mundo real y la esfera de lo invisible y místico de un grupo cultural que aún se hace presente en manifestaciones religioso-culturales. Estos íconos, son representaciones de la realidad que aluden a los orígenes de nuestra cultura, y a la realidad actual del norte de nuestro país, desarrollada a partir de los acontecimientos del presente y del pasado. Se encuentra representado en ellos, gran parte de nuestra identidad como nación, encerrando procesos y acontecimientos sociales, de los cuales hemos sido partícipes.

Los íconos, al poseer relación de semejanza con su referente, cuentan un pasado y una historia, en la cual el proceso de construcción del universo significativo, ha ido cambiando con los años. No obstante, dicha adaptación y adecuación, es lo que los hace parte de procesos culturales locales, y que por lo tanto, forma parte indiscutible de nuestro patrimonio chileno. Esta es la base para el presente proyecto, pues es esencial rescatar los íconos por su importancia religiosa y cultural, y valorarlos y difundirlos como patrimonio visual del norte de Chile.

"Toda concepción de mundo depende de una construcción simbólica de la realidad, la cual es percibida selectivamente por cada actor social en un contexto histórico y sociocultural específico"³⁶. Dicha realidad construida, es legitimada y validada a partir de consensos de los hombres por medio de procesos de comunicación y transmisión cultural. Así, se generan procesos de permanencia y transformación mediante el rescate y comprensión del discurso simbólico de una sociedad.



Una imagen u objeto, al ser elevado a la calidad de signo, se le otorga un cierto grado de sublimación, en virtud del cual, lo que es mero objeto material recibe un contenido espiritual. Un contenido para ser comprendido, requiere inevitablemente de un proceso de comunicación, pues toda forma que expresa valores simbólicos particulares, requiere evidentemente de una transmisión de pensamientos y creencias dentro de un grupo social, para así,

poder asignar significados específicos a las cosas. Se conforman así dentro de una cultura, sistemas de imágenes iconográficas, que permiten observar e interpretar el mundo que los rodea.

Indudablemente, las formas presentes en los trajes de la fiesta religiosa de La Tirana, poseen una carga emotiva y simbólica, con un fuerte contenido espiritual, que se ve reflejado en imágenes sincréticas producto de la fusión y transformación de dos mundos diametralmente distintos, el hispano y el indígena. Dos mundos que juntos, permiten hasta hoy en día, manifestar el sentir religioso de una manera particular, llamativa y profundamente espiritual.

Con este capítulo, se da por finalizada la investigación de la iconografía andina de los trajes de la fiesta religiosa de La Tirana, para pasar a continuación, al último capítulo del marco teórico, en el cual se presentará el área de conocimiento del diseño, donde será aplicada esta investigación.



³⁶ GREBE, María Ester. *Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur-andino*. [en línea] Revista Chilena de Antropología No13, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 1995-1996. <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf> [consulta: 19 octubre 2006]

CAPÍTULO 7

Publicación: Aspectos Generales

La edición de publicaciones impresas, corresponde a la composición de páginas y al diseño de ellas, es decir, a la forma de presentar la información. Ellas, pueden ser desarrolladas bajo instituciones editoriales o de forma independiente, y ser de diversos tipos. Sus características dependerán de los objetivos, la distribución, el grupo objetivo al cual se dirigen, etc. Dentro de ellas, es posible encontrar por ejemplo, revistas, periódicos, libros, anuarios, folletos, etc.

El diseño editorial, ha tenido grandes avances desde el Renacimiento a la actualidad. Los primeros libros fueron manuscritos producidos individualmente por copistas, sobre distintos materiales como arcilla, madera, seda, papiro, entre otros. Su reproducción era bastante limitada, por lo que los ejemplares producidos sólo eran adquiridos por pocas personas. A partir de la invención de la imprenta, este escenario cambió rotundamente. Se produjo una revolución producto de la rapidez de reproducción, permitiendo al impreso tener un alcance masivo.

En el Renacimiento, el impreso, especialmente el libro, alcanza niveles populares, transformándose en el principal difusor de la cultura occidental. Su producción seriada y mecánica, le confiere el carácter de bien de consumo. Así, comienzan a desarrollarse en función del contexto social, diferentes tipos de impresos y variantes del libro, como respuesta a una necesidad constante de comunicación, en un mundo en permanente cambio y desarrollo.

Hoy, muchos productos de diseño editorial son un medio para la difusión de la cultura, inmersos en una sociedad de consumo visual, donde los medios electrónicos

proliferan día a día, y se desarrollan a una gran velocidad de transmisión. En este contexto, estos medio deben ser manejados de manera creativa y funcional, para que el producto final cumpla su objetivo de comunicar.

Para el diseño y producción de una pieza editorial, es indispensable el conocimiento y análisis de su contenido. De esta manera, su diseño comienza desde el interior hacia el exterior, y en el contexto de una idea global y totalizadora, deben funcionar como un todo coherente. En un libro, la estructuración del campo visual es secuencial; en nuestra cultura, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. De este modo, la composición del diseño es fundamental para comunicar y hacer llegar al lector el contenido, tanto textual, como visual.

Al momento de producir una pieza editorial, es necesario manejar ciertos aspectos fundamentales de una publicación, que serán abordados a continuación.

7.1 Elementos de una publicación: Texto e imagen

Los componentes generales de una publicación, son el texto y la imagen. La presentación de ellos, dependerá del grado de jerarquía que tenga uno sobre el otro en relación a los objetivos planteados para la pieza editorial, y el público al cual va dirigida la obra.

El texto y las imágenes son lenguajes complementarios. El texto es analítico, es decir, permite la comprensión que surge del estudio de las partes y de la aprehensión del todo. El lenguaje visual, es más sintético: por la vista se percibe una forma significativa en su globalidad, donde el proceso de comprensión parte del conjunto para investigar luego las partes. La comprensión del



conjunto es inmediata, se logra instantáneamente antes e independientemente del análisis de las partes. Es posible afirmar entonces, que el lenguaje visual tiene una vocación más universal que el lenguaje verbal o textual (pues además depende del dominio del idioma para su comprensión), aunque el acompañamiento de este último, puede ser de vital importancia para una correcta interpretación del mensaje.

Imágenes: Corresponde al mensaje visual, y este puede componerse de fotografías, ilustraciones, iconos, y espacios en blanco.

Texto: Corresponde al mensaje verbal del contenido de la publicación. Dentro del texto se encuentran los títulos, subtítulos, bloques de textos, pie de fotos, etc.

Además, existen dos elementos de gran importancia para la composición de una página y por lo tanto para comunicar el mensaje deseado. Ellos son, la tipografía y la diagramación, y aspectos que se desprenden de ambos.

7.1.1 Tipografía

La tipografía es el arte y la técnica de crear, diseñar y componer letras de tal modo que puedan leerse de manera fácil, eficaz y agradable, para comunicar un mensaje. El significado del término "tipo", incluye el acto de diseñar y dar función a símbolos alfabéticos y no alfabéticos, para representar el lenguaje.

Inicialmente, el concepto tipografía se refería a una tecnología desarrollada en Europa a mediados del siglo XV: la imprenta de tipos móviles. Si se atiende a la raíz griega del concepto, se puede decir que la tipografía es la posibilidad de escribir (graphien) con sellos (typo). Antes de aquel invento, los textos eran escritos con caligrafía manual. Cuando se habla de "escribir con tipos", se hace referencia a un ejercicio esencialmente distinto: la escritura con estructuras que se mantienen constantes e inalterables (los tipos), y que son repetidas sucesivamente para generar una trama (el texto).

El desarrollo de la imprenta tipográfica, significó el avance de un oficio específico: el del tipógrafo. Este, será el encargado de administrar los elementos necesarios para la impresión de páginas y la producción de libros. De esta manera, el concepto tipografía será entendido, ya no sólo como una técnica de impresión específica, sino como el de un oficio que organiza los elementos consecutivos de una página impresa: letras, ilustraciones o imágenes y espacios en blanco.

La técnica de impresión y el oficio tipográfico existen hace más de 500 años. Durante todo este período, la acumulación de conocimiento y el desarrollo tecnológico de su práctica, ha originado un nuevo modo de entender el término tipografía: se trata de una disciplina que estudia todos los aspectos de la letra reproducida, su teoría y su aplicación práctica. En resumen, la tipografía puede entenderse como una técnica, un oficio y también como un área del conocimiento.

Función de la tipografía

El lenguaje oral y el escrito, forman parte de los rasgos específicos que nos hacen humanos, y que permiten la comunicación entre las personas. El lenguaje oral es efímero e intangible, desaparece en cuanto se ha pronunciado. Pero cuando se escribe, el lenguaje se captura en una forma visual y especial, que es permanente, concreta y real.

En el arte del lenguaje visual, la tipografía es intrínsecamente comunicativa. Al igual que el lenguaje, la tipografía es a la vez funcional y expresiva, y sus objetivos son tanto la eficacia, como la belleza, pudiendo transformarse también en imagen. La función de la tipografía es comunicar un mensaje de forma efectiva, tanto en el contenido intelectual del texto, como en el significado emocional de su forma y disposición espacial. Se trata de una tarea cognitiva, que utiliza letras y palabras que el lector pueda fácilmente reconocer y comprender. La finalidad de la buena tipografía, radica una interpretación crítica del contenido del mensaje.

La tipografía aspira a integrar y equilibrar la forma y la función, reconociendo la importancia de ambas

por igual. La función sin forma, se vuelve pesada; la forma sin función ni propósito, carece de sustancia y de significado.

El diseño tipográfico es a la vez proceso y producto; una combinación creativa de práctica comunicativa y teoría estética. Comienza con la selección y la disposición de elementos tipográficos para comunicar un mensaje, y termina con una composición en el espacio bidimensional, en este caso, el espacio editorial.

Legibilidad y lecturabilidad tipográfica

En función a una pieza de diseño editorial, la puesta en página de todo texto e imagen, debe presentar legibilidad para el lector. Entendiendo este concepto como la capacidad de una forma para poder ser descifrada, es la facilidad o complejidad que para el lector tiene una letra, una palabra y por lo tanto, un texto. El grado máximo de legibilidad, se dará cuando el contraste entre tipografía y fondo sea máximo, es decir, blanco sobre negro y viceversa. Pero teniendo en cuenta este criterio y las posibles variantes en las necesidades de la comunicación, es posible buscar formas alternativas y hasta transgresoras.

Legibilidad es un término comúnmente utilizado al hablar de la eficacia tipográfica, pero el más correcto para referirse la comodidad o a la facilidad de lectura, es lecturabilidad. Leer con fluidez, tiene que ver con la manera armónica de como se presentan ante los lectores, las letras, palabras y textos.

Para que esta fluidez se produzca, es necesario considerar condicionantes como: el interletrado o espaciado entre letras, el interpalabrado o espaciado entre palabras y el interlineado o espaciado entre líneas.

Los signos consecutivos de una familia tipográfica, deben presentar una serie de características formales comunes en función a mantener la semejanza necesaria para facilitar la fluidez de lectura. Ellas deben estar compensadas, por la pregnancia de cada signo y por su capacidad de ser reconocibles en el contexto tipográfico. Por ejemplo, la presencia de serif, la constancia de grosores de trazo, la ausencia de ellos o la variabilidad de éstos, son características ineludibles de semejanza

que deben respetarse en la composición de una palabra, y por consiguiente, en un texto completo.

Una vez que se determinan la o las familias tipográficas a utilizar, tanto en el texto, como en títulos, pie de páginas, anexos, etc., y sus variables (cuerpo, tono, inclinación), se establece el interlineado que mejor se adapte a la lectura, donde la cantidad de palabras promedio por línea no debe superar las diez, ni ser inferior a siete. En aspectos generales, las líneas de texto demasiado próximas entre sí, perjudican la velocidad de lectura, pues visualmente se unen con el renglón superior o inferior. Si el interlineado es excesivo, se dificulta la unión con la línea de texto siguiente. Cuando se determina una fuente para textos, es necesario precisar el alineado de los textos: a la izquierda, a la derecha, centrado o justificado.

Las tipografías expresan un significado que dice relación con su forma natural: delgadas, regulares, gruesas. Ellas luego sirven para identificar sus estilos: light, ultra light, regular, bold, demi, black, etc., es decir, su textura le asigna un carácter que es considerado para el diseño, y que le confiere un valor connotativo.

Caja tipográfica

El sector impreso de todas y cada una de las páginas, estará determinado por un límite virtual llamado caja tipográfica. Dicho sector, se genera en relación a cuatro márgenes (superior, inferior, lateral izquierdo y lateral derecho), y es el lugar donde van principalmente los textos y las imágenes, distribuidos según la grilla de diagramación.

7.1.2 Diagramación

Existe la necesidad de organizar un contenido en relación a formas comunicantes y convincentes a través de la diagramación, sin dejar de lado los valores estéticos y retóricos, según sean necesarios. Los elementos que participan del contenido, básicamente son: el texto (tipografía), la imagen (fotografías, ilustraciones, etc.) y el campo visual (formato de la página). Estos tres elementos no pueden funcionar en forma aislada, sino

que relacionándose entre sí, para poder lograr una infinidad de efectos en los resultados finales.

La diagramación, es la organización de elementos jerarquizados, fundamentados en un sistema estético de carácter funcional. Es decir, diagramar es distribuir y organizar los elementos del mensaje (texto e imagen) en el espacio bidimensional (papel por ejemplo), mediante criterios de jerarquización y buscando funcionalidad en el mensaje, bajo una apariencia estética agradable (aplicación adecuada de tipografías, imágenes y colores). Por lo tanto, se debe tener en cuenta para una diagramación eficiente:

Elementos jerarquizados: Establecimiento de grados de valor o importancia de cada elemento.

Concepción estética: Desarrollar armónicamente una técnica visual.

Funcionalidad: Permitir una decodificación fácil del mensaje.

Cuando se requiere de la organización de una página, es necesario tener claro qué es lo que será organizado en dicho espacio bidimensional, y cómo se quiere hacer. Lo que será organizado, son los componentes básicos de los mensajes impresos: textos e imágenes. La manera en que será realizado, dice relación con los fundamentos y criterios del diseño gráfico: la tipografía, el color y la composición. Estos tres criterios constituyen la base de la diagramación.

En la diagramación, no basta sólo con escribir correctamente, sino también, es necesaria una composición tipográfica armónica que permita una lectura fluida. Ello implica coherencia entre función y forma.

Verticalidad y horizontalidad

El hombre posee una necesidad natural de buscar el equilibrio individual y social, físico y psicológico. La acción natural de la gravedad, de mantener a los seres y elementos en la superficie y en una posición equilibrada, está asociada a la verticalidad, expresado también en un deseo de que todo lo que rodea al hombre esté en un constante equilibrio. De la misma manera, el hombre se

vincula al entorno al trasladarse de un lugar a otro de manera horizontal. Así, estas dos maneras de relacionarse con el mundo, vertical y horizontalmente, configuran ejes de equilibrio, que en relación a la diagramación de una pieza editorial, se establece como equilibrio visual.

Según Kandinsky, la verticalidad "...es la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento..."; y la horizontalidad, "... es fría y susceptible de ser continuada en distintas direcciones del plano [...] es la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento..." Es interesante como Kandinsky relaciona y examina los objetos según su posición: vertical- altura- cálido- blanco, horizontal- profundidad- frío- negro, concluyendo que el negro y el blanco (colores acromáticos) son silenciosos y por ello, las líneas horizontal y vertical también lo son. Las líneas oblicuas producen ruido en el escenario, adjudicándole un carácter irreverente, revolucionario, audaz y de gran impacto visual³⁷.

Tensión y equilibrio

La fuerza concentrada en un elemento, se denomina tensión. Así por ejemplo, el punto tiene tensión, pero no dirección, por lo tanto, la línea combina tensión y dirección.

Al haber equilibrio, se eliminan las perturbaciones en las expresiones visuales. El equilibrio significa, ordenar los elementos de manera que produzca una percepción no conflictiva. Cuando observamos un objeto que no está en equilibrio, tendemos a acomodarlo. Las líneas expresan fuerza mediante el movimiento, que a su vez genera tensión y dirección.

El diseño, no siempre busca equilibrar los elementos, ya que a veces intencionalmente se desea provocar carga de tensiones en lugares determinados de la composición, para producir así, ciertos efectos de percepción. Una vez que se toma conciencia de la capacidad de determinar zonas de mayor tensión, se pueden equilibrar los componentes de un mensaje visual, para poder hacer posible, composiciones más complejas y lograr niveles más avanzados de composición.

Jerarquización

Para poder organizar los elementos visuales en una composición, es fundamental el criterio de jerarquía. A través de la jerarquización, se asignan valores a cada elemento, para configurar niveles que permitan la organización de acuerdo a las necesidades y a lo que se quiera o necesite enfatizar del mensaje.

Existen elementos líderes que se destacan a partir de sus atributos, como color, tamaño, posición, orientación, etc., y que se toman en cuenta para establecer orden de jerarquía de los demás elementos.

Como se dijo anteriormente, un mensaje impreso contiene por lo general dos componentes importantes: texto e imagen. Cada uno de ellos posee un tratamiento propio, no obstante, se organizan y manifiestan unitariamente, pudiendo establecerse una relación y complementariedad entre uno y otro.

Es necesario adquirir una destreza compositiva basada en el dominio de criterios de jerarquización, y saber establecer un ritmo que conforme un mensaje visual, donde el todo también posea su propia jerarquía. Esto significa que es necesario expresar los elementos en diversos grados de importancia, otorgándole un valor preponderante a aquel que interese destacar y que se convertirá en el eje central de la composición.

7.1.3 Elementos de la diagramación

Como en todo proyecto, siempre es necesario conocer las herramientas con las que se va a trabajar. Sin ello, no es posible organizar ni componer de manera efectiva, un mensaje.

Función y forma

En la medida que el diseñador que elabora un proyecto editorial tenga conocimiento de los objetivos de la publicación, del público al que va dirigido y del contenido ideológico de este, es decir, de todo lo que determina la personalidad del proyecto, estará capacitado para determinar las características visuales que éste tendrá.

En el aspecto visual, es necesario definir una estructura gráfica que interprete el espíritu que se le

quiere asignar a cada una de las páginas en relación al contenido. Se trata entonces, de lograr una armonía entre función y forma, es decir, contenido y diseño gráfico. Es imprescindible tener claros los objetivos del mensaje, para así, poder interpretarlos gráficamente y lograr un resultado unitario, integral y eficaz, para que el contenido y el mensaje sea comprendido y por lo tanto, comunicado tanto textual como gráficamente.

Retícula o Grilla

Todo trabajo de diseño debe estar regido por una estructura previamente estudiada. Ello permite obtener claridad, legibilidad y funcionalidad en la composición, además de facilitar el trabajo creativo.

La retícula permite que el campo visual de la caja tipográfica, pueda subdividirse en campos o espacios más reducidos, que sirven de guía para la ubicación de los elementos. Ellos pueden o no tener las mismas dimensiones: su altura corresponde a un número determinado de líneas de texto, y su ancho estará determinado por la cantidad de caracteres o palabras por línea en relación al cuerpo de la tipografía. Su finalidad es establecer orden, y hacer que el receptor encuentre el material en el lugar esperado y que el diseñador piense de forma constructiva y estructurada. El diseñador debe encontrar el equilibrio entre la retícula diseñada y el material (texto e imágenes). Las principales ventajas que tiene una retícula bien diseñada, es que ofrece repetibilidad, composición y comunicación.

Cada espacio se separa uno del otro por un espacio intermedio o medianil, con el fin que las columnas de texto o las imágenes, no se toquen y que por lo tanto, todo sea legible.

Formato

El formato es el tamaño final de la publicación, y se establece dependiendo del papel o tipo de soporte. El formato también necesita tener una armonía relacionada con los siguientes aspectos:

Márgenes: Definen la caja tipográfica antes mencionada. La dimensión de los márgenes deben estar de acuerdo a criterios de equilibrio en relación a la pieza gráfica en cuestión. El margen que se ubica adyacente al lomo, debe dimensionarse de tal manera que no perjudique la lectura. Para la elección de la medida de dicho margen, hay que tener en consideración el tipo de encuadernación, ya que ello determinará la mayor o menor abertura de las páginas y por lo tanto, regulará la distancia desde el borde visible hasta el párrafo. En cuanto a los márgenes superior e inferior, la dimensión de ellos debe permitir la ubicación de cabezal, pie de página, folio, etc., según sea necesario.

Columnas: Las columnas definen la modulación vertical. No necesariamente deben poseer el mismo ancho, y gracias a la capacidad de los programas actuales, es posible hacer columnas onduladas y otras alternativas.

Filas: Son las divisiones horizontales que forman parte de la modulación de la grilla de diagramación, que combinadas con las columnas (modulación vertical), definen los espacios que sirven para ubicar los elementos y crear un ordenamiento básico del contenido.

La grilla es indispensable para la diagramación, pues permite estandarizar los criterios de diseño, haciendo más fácil crear un sistema de diagramación fluido. Su forma estructural permite organizar los elementos en un espacio virtualmente ordenado. Una vez interiorizado este sistema, dejará de ser rígido y se visualizarán las posibilidades que una grilla entrega, pues no es posible concebir el diseño, si no se conocen los límites. No obstante, existe la posibilidad de romper los ejes y expresar con total libertad, lo que se desee comunicar.

No hay que dejar de lado la intuición del diseñador, ya que ésta es parte importante de las decisiones finales, considerando que dicha intuición, no es sino la confirmación de un conocimiento profundo de las teorías fundamentales que éste maneja, como proporciones, formas, jerarquías, contrastes, tonalidades, ritmo, etc.

Sustrato

El sustrato es el soporte donde puede ser impresa una pieza gráfica, como papel, cartón, plástico, tela, etc. En relación al papel, en la actualidad existe una extensa gama de papeles que varían en gramaje, textura y color. Su elección será en relación a la calidad, tipo de edición y connotación deseada para la percepción de la pieza editorial.

Imágenes

Las imágenes en una publicación, pueden ser abordadas de diversas maneras: pueden ser fotografías, ilustraciones o espacios en blanco. Son, por lo general, los elementos de la composición que más llaman la atención. Las imágenes para el diseñador, son elementos que abren muchas posibilidades, ya que proporcionan información, hacen la comunicación más real y creíble, y sugieren, expresan y estimulan sensaciones.

Elas se ubican según la grilla de diagramación con un encuadre adecuado en relación al texto que apoyan, o bien pueden ocupar toda la superficie a corte, estar caladas, a modo de viñetas, etc. La cantidad de alternativas que posibilita la manipulación de imágenes, es infinita.

Los espacios en blanco, tienen más importancia de lo que se cree, ya que transmiten claridad, libertad, espacio y ayudan en muchos casos a equilibrar la composición.

El color en la diagramación

El color tiene una gran importancia desde el punto de connotativo, ya que las apreciaciones psicológicas y culturales, son fundamentales para la elección de ellos en una pieza gráfica.

Cuando se habla de plano connotativo, se hace referencia a cómo queremos que se "mire" el color, es decir, con qué significado queremos que sea percibido. Dicho significado tendrá relación con la forma en que los colores afectan a las personas.

Las personas realizan asociaciones entre sensaciones táctiles y el color de las cosas que las producen (cielo, mar, campo, sol, fuego). Ello corresponde a la pregnancia cultural del individuo o del grupo, ya que su relación con

el entorno, lo lleva a codificar la realidad sensorial en todos los niveles: táctil, auditivo, olfativo y gustativo, lo que posteriormente es comparado con el color asignado a un escenario, objeto o ilustración, reaccionando y emitiendo un juicio, o simplemente decodificando los elementos cromáticos para darle sentido al contenido de un mensaje.

En relación a la diagramación, los colores utilizados deben estar estrechamente relacionados con lo que se quiere transmitir en el contenido textual y en las imágenes, es decir, que los colores apoyen las connotaciones que el lector construirá en relación a la pieza editorial. Los colores pueden ser fundamentales para que lo provocado por una pieza gráfica, tenga el éxito deseado.

Con esto queda de manifiesto, que es necesario conocer en profundidad la realidad del grupo al cual va dirigido un mensaje, y conocer sus patrones culturales, tanto pasados, como presentes.

Entonces, el objetivo de la diagramación no es otra cosa que posibilitar la facilidad de la lectura, recurriendo al uso de criterios de tipografía que refuercen el carácter del contenido, a la elección del color que armonice el mensaje, y al diseño de una composición que envuelva al lector en la dinámica del contexto.

7.2 Principales secciones de un libro

Los libros no son sólo hojas impresas compuestas de texto e imágenes. Ellos poseen partes, cada una con un nombre y una función específica.

Cuando se comienza a concebir una determinada publicación, se debe tener presente que el principal objetivo es acercar el contenido de ella, al lector. Por ello, es necesario construir una estructura o anatomía que invite y ayude a viajar por las diferentes partes y secciones que constituyen el libro, seleccionando un abanico tipográfico pertinente y un entorno visual que sea el mejor anfitrión para esa invitación. Cuando se habla de secciones, se hace referencia a las diferentes partes en que se puede dividir un libro, una revista o un periódico. Existen secciones utilizadas por todos, pero

algunas son más características en determinados tipos de publicación. En el caso del libro, las más comunes son las siguientes:

Exterior del libro

Sobrecubierta o camisa: Es una cubierta suelta de papel, que va colocada sobre la cubierta con la cual se protege el libro. Se utiliza en algunos casos para añadir calidad a la publicación, y como elemento decorativo protector de la edición. Normalmente posee el mismo diseño que la cubierta, pero en aquellos libros en los que la cubierta es de piel o tela, la sobrecubierta es de papel y contiene los datos de la obra (título, autor, editorial).

Solapa: Es una prolongación lateral de la camisa o sobrecubierta que se dobla hacia el interior. Generalmente se utiliza para incluir datos sobre la obra (sinopsis), el autor (biografía) u otras colecciones o títulos de la misma editorial.

Tapa (cubierta): Son cada una de las dos cubiertas de un libro encuadernado. Las cubiertas de un libro pueden ser de diferentes materiales: papel, cartón, cuero, tela u otros menos comunes. La parte anterior de la cubierta, debe estar en relación con el contenido del libro. Los elementos que normalmente aparecen en ella son: el título de la obra, el autor y la identificación gráfica de la editorial.

Guardas: Son hojas de papel en blanco que unen el libro y la tapa, y sirven como protección de las páginas interiores.

Lomo: Es la parte del libro en que se unen los pliegos de hojas, constituyendo el canto del libro. Dependiendo de la cantidad de páginas, del gramaje del papel y del tipo de encuadernación, varía su grosor. Normalmente, en él se coloca el título y el autor del libro, y la editorial o logotipo de la misma. Estos datos se pueden disponer de abajo hacia arriba, o en dirección inversa.

Contratapa: No posee un uso predeterminado. En las novelas se utiliza para presentar una reseña del contenido, o en ciertos casos, para ubicar la biografía del autor. También, puede ser la continuación del diseño de la tapa.

Interior del libro

Página de cortesía o de respeto: Son páginas en blanco que se colocan al principio, al final o en ambos sitios dependiendo de la calidad del libro.

Portadilla o anteportada: Es la primera página impar anterior a la portada interior. Se suele escribir sólo el título de la obra o también, el nombre del autor.

Contraportada: Es la página que está en la cara posterior de la portadilla. A veces contiene otras obras del autor o algún otro aspecto determinado de la obra. A veces, no lleva ningún tipo de contenido.

Portada, portada interior o página de título: Es la primera página impar que contiene el nombre de la obra, el nombre completo del autor y la casa editorial (y en la mayoría de los casos el logotipo de ésta). Suele contener los mismos datos de la tapa.

Créditos o página de derecho: Es la página ubicada en la parte posterior a la portada, que contiene los datos específicos de la edición: año y número de la misma, nombre de los colaboradores (diseñador, fotógrafo, ilustrador, traductor, etc.), el año en que se reservaron los derechos representados por el signo © (copyright), el lugar de impresión, la casa editorial y el ISBN (International Standard Book Numbers), que corresponde al código numérico del país de edición editorial y temática del libro.

Índice o contenido: Es la página que contiene los contenidos del libro, ordenados cronológicamente en relación a las páginas, con el fin de poder ubicar los

temas y distribución de los mismos. Puede ir ubicado al principio o al final del texto principal.

Dedicatoria: Es el texto con el cual el autor dedica la obra a alguien especial. Se suele colocar en el anverso de la hoja que sigue a la portada.

Agradecimientos: Página en la cual el autor del libro agradece a quienes colaboraron de alguna forma con la publicación, investigación o elaboración del libro.

Prólogo, prefacio o introducción: Es el texto previo al cuerpo de la obra, que sirve como preparación y presentación de la materia principal del libro. Puede estar escrito por el autor, editor o por alguien que conozca profundamente el tema relativo a la obra.

Epígrafe: Es una página reservada para una expresión, frase, sentencia o cita, que sugiere algo del contenido del libro o lo que lo ha inspirado.

Cuerpo de la obra o texto principal: Es la parte medular del libro que contiene la presentación, el prólogo, la introducción, los capítulos o partes, anexos, bibliografía, además de las ilustraciones, láminas o fotografías. Su capítulo final es el de las conclusiones.

Cabezal o encabezamiento: Es la ubicación del nombre de la obra, autor, capítulo o fragmento, ubicado en la parte superior de cada página correspondiente al texto principal. Se puede utilizar o no.

Pié de página: Es la ubicación habitual del folio o numeración de página y de las notas o citas correspondientes al texto principal.

Folio o numeración de página: Es la indicación de la numeración de cada una de las páginas. Para la numeración se considera partir de la portada en adelante. No se folian las páginas fuera del texto principal ni las blancas.

Epílogo o ultílogo: Sección final de la obra en la que se expone alguna consideración general acerca de ella, o se describe el desenlace de las acciones que no han quedado terminadas en el contenido.

Apéndices o anexos: Complementos o suplementos del cuerpo principal del libro, constituidos por documentos importantes, cuadros, datos, etc.

Bibliografía: Listado de obras consultadas por el autor para la elaboración de su obra. Se las puede ubicar en las solapas, si las hubiera, en la contraportada o al final de la publicación.

Colofón: Generalmente se ubica en la última página del libro, y es el lugar donde se especifica el lugar de impresión, fecha y nombre de la imprenta. También puede incluir el número de tirada (copias impresas), tipografía usada, papel y datos técnicos de diseño.

Todas estas secciones, se utilizan en relación a las características y funciones de cada publicación, según se requiera.

7.3 Etapas del proceso del diseño editorial

Al desarrollar un producto de diseño editorial, se deben considerar una serie de etapas en su desarrollo, para que su resultado final sea óptimo en cuanto a forma y contenido. Las etapas principales son las siguientes:

Proceso de certificación del contenido

Cuando confecciona un libro a través de una editorial, se requiere que una persona especializada en el tema, evalúe la relevancia de los contenidos, y la coherencia y correcta secuencialidad entre ellos. Al tratarse de una autoedición, el propio autor es el responsable de la edición, por lo que idealmente debe recurrir a la asesoría especializada en temas de publicación.

Proceso de revisión de reglas ortográficas y gramaticales

En esta etapa, se considera la revisión y corrección de los textos, es decir, la corrección de errores ortográficos y gramaticales.

Proceso de diseño gráfico

Una vez corregido el texto, comienza el proceso de diagramación de los contenidos, tanto de texto como de imágenes, y su respectivo diseño.

Los elementos de la composición y la forma en que estos se disponen, conforman un todo en la diagramación. Cada uno de estos elementos tiene su función dentro del diseño, y por lo tanto, su grado de importancia.

Antes de empezar a diseñar, es necesario plantearse una serie de preguntas como: ¿qué se desea comunicar?, ¿cuál es el objetivo del diseño?, ¿qué elementos son los más adecuados y cuál o cuáles son los más importantes? Una vez que esto es definido, se debe decidir cómo desarrollar la composición, y en definitiva, como enviar el mensaje

En esta etapa, es importante considerar si la publicación pertenecerá a una colección, ya que de esta manera, el diseñador establecerá las normas de estilo, y los criterios de diagramación que serán considerados para los siguientes libros de la colección. Paralelamente, se trabajará en el estilo y diseño de los contenidos, en el uso de fotografías, ilustraciones, tipografía, etc.

Una vez definidos todos los aspectos anteriores, se imprime una copia a modo de maqueta para la corrección de textos, teniendo en consideración las normas de diagramación establecidas, el uso de tipografías, folios, colores, etc. Se considera en esta etapa también, la cantidad de páginas y las especificaciones técnicas como color, papel, gramaje, etc., para presentarlos y pedir presupuestos en imprentas.

Inscripción ISBN y registro de Propiedad Intelectual

Esta etapa corresponde a la inscripción y registro de la publicación, mediante la obtención de ISBN y el registro de propiedad intelectual.

ISBN: El ISBN, Internacional Standard Book Number, es un sistema internacional de numeración e identificación de los títulos de una determinada editorial o autor. Una vez atribuida la identificación, este número sólo será aplicable a esa obra y no podrá ser reutilizado.

El ISBN, es el resultado de un sistema numérico para libros, utilizado por los editores ingleses, el cual ha sido adoptado por los comerciantes del libro, como también por las bibliotecas. A partir de una reunión realizada en Berlín en 1967, el sistema fue oficializado internacionalmente y ratificado posteriormente por la ISO (Internacional Standard Organization), como norma internacional en 1972, ISO 2108-1972.

El ISBN es aplicable independientemente del destino que el editor le asigne al libro, ya sea para venta, obsequio o circulación interna.

Las ventajas que posee inscribir el ISBN de un libro, son las siguientes: Identifica un libro de una determinada editorial, facilita el control de stock, facilita el control de ventas, estandariza los pedidos de libros a las editoriales, facilita la interconexión de archivos, la recuperación y transmisión de datos en sistemas automatizados, elimina barreras lingüísticas en la comercialización, y facilita el intercambio bibliográfico nacional e internacional.

El ISBN, debe ser asignado a toda publicación unitaria impresa, no periódica, que se edite en su totalidad de una sola vez, o a intervalos en uno o varios volúmenes o fascículos, incluidas las publicaciones científicas, académicas o profesionales, con periodicidad no inferior a bimestral.

Propiedad Intelectual: La inscripción de una obra en el Registro de Propiedad Intelectual, es una importante prueba de autoría y creación de la misma. Está dirigido a los autores chilenos y los extranjeros domiciliados en Chile.

La ley No 17.336 de 1970, sobre Propiedad Intelectual, protege los derechos que, por el sólo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de inteligencia en los dominios literarios, artísticos y cientí-

ficos, cualquiera sea su forma de expresión y los derechos relacionados que ella determine. Este derecho de autor, comprende los derechos patrimonial y moral, que protegen el aprovechamiento, la paternidad y la integridad de la obra. En términos generales, están protegidas las obras literarias, artísticas y literario científicas, como también, un dibujo artístico, una película, una escultura, un programa de computación, una composición musical, entre otros.

Proceso de impresión y distribución de la publicación

Una vez realizados los pasos anteriores, se procede al proceso de impresión de la obra, para su posterior distribución en librerías, bibliotecas o lugares pertinentes para su comercialización y difusión.

Antes de la impresión del tiraje establecido, se realizan pruebas de color y la aprobación de ellas por parte del diseñador, para derivar a la impresión final. La impresión de una publicación, incluye procesos productivos en los que la presencia y el dominio técnico del diseñador es fundamental. Dichos procesos, sintetizadamente, son los siguientes:

Preprensa: Proceso donde se revisan y corrigen los archivos recibidos por la imprenta (resolución, modo y formato de las imágenes) para su posterior montaje o imposición de páginas en el caso de un libro. También se realizan pruebas de color para verificar aspectos de diseño o corregir posibles errores en cuanto a color y la correcta utilización de sangrados, cruces de corte, etc.

Fotomecánica: Proceso donde se realiza la separación de colores por inclinación de tramas, para la impresión de películas (o directamente de planchas).

Prensa: Proceso en el cual se imprimen los ejemplares. Antes de imprimirse el tiraje completo, es necesaria una prueba de color aceptada y firmada por el cliente. Se requiere también, de la observación a través de un cuenta hilo de los calces de colores para evitar el efecto moiré (descalce).

Terminaciones: Una vez finalizada la impresión del tiraje completo, se procede al proceso de terminación de la pieza gráfica. Dicho proceso, puede estar compuesto por: guillotinado, troquelado, doblado, empastado, etc.

El dominio de este proceso por parte del diseñador, permite la realización de correctos originales de imprenta, la adecuada supervisión en la producción gráfica, y por consiguiente, su perfecto resultado final.



El diseño editorial, continúa siendo el principal campo de aplicación del diseño gráfico. Abarca desde diarios de gran tiraje, productos de kioscos, revistas de modas, memorias, folletos y catálogos, hasta el amplio mundo del libro. Por ello, demanda la existencia de profesionales cada vez más calificados técnicamente, y por sobre todo, con una gran capacidad de dar soluciones creativas a la continua renovación de los lenguajes visuales.

En la composición gráfica, es necesario dominar la organización de los elementos de forma independiente, y también en relación de unos con otros: textos y sus variaciones de tamaño, posición, valor, textura, color; las imágenes y sus variaciones; los signos, sus valores y funciones. Cada elemento sólo, o en su conjunto, genera un efecto visual singular, y éste tiene múltiples respuestas dependiendo del ritmo con que se interrelacionen dichos elementos entre sí. Este conjunto, organizado y desarrollado integralmente, es el que da lugar, como producto, a un mensaje creativo, efectivo y funcional.

Todo individuo perteneciente a un pueblo, plasma a través de expresiones materiales su cultura, reflejando en ellas, su identidad con el fin de que sea conocida y reconocida por los demás. Por lo tanto, toda producción gráfica, de una u otra manera, forma parte también de ese imaginario cultural que todos poseemos, y que por ende, debe reflejar e identificar a quien va dirigido. En este contexto, la toma de decisiones dentro del diseño gráfico, es fundamental en el resultado final de una pieza gráfica.



TERCERA PARTE:
Marco Conceptual

Cada libro que circula, cada mensaje de un autor, cada idea que transita por las páginas de una publicación, es un reflejo de la esencia de un lugar y tiempo determinado, que se proyecta y se hace presente una y otra vez cuando éste se abre, se lee, y se observa, generando un prisma múltiple de sensaciones que representan una vivencia única y esencial de nuestra propia identidad.

El libro es una de las piezas más destacadas en el campo del diseño editorial, pues es un objeto que contiene información y genera conocimientos. A su vez, es capaz de preservar su contenido a través del tiempo, y ser un instrumento de difusión cultural, accesible a todo el mundo. Por ser durante mucho tiempo, el medio oficial de la conservación del conocimiento, tiene mayor credibilidad que los nuevos medios tecnológicos.

8.1 Pieza de diseño: Libro

Los libros son elementos fundamentales de la cultura y la vida social. El carácter de bien cultural que poseen, les confiere un significado social y cultural maravilloso, ya que están insertos, tanto en el mundo de la educación, como en el del entretenimiento y la reflexión. Los libros, permiten a las personas vivir experiencias ricas en interculturalidad, al lograr la interacción de ideas, pensamientos y emociones, y el intercambio de puntos de vista e interpretaciones.

Con el tiempo, se han convertido, tanto en bienes culturales portadores de valores, conocimientos, información y expresiones artísticas, como en instrumentos privilegiados para la difusión de la cultura y la educa-

ción. Son a su vez, objetos palpables y concretos que permiten ser adquiridos y deseados por la sociedad.

Por las características antes mencionadas, el presente proyecto propone un libro como medio de valorización patrimonial y de difusión cultural, de una parte importante de la identidad visual del norte de Chile. El formato libro, cumple además con las siguientes características que aportan y contribuyen al cumplimiento de los objetivos del proyecto:

Movilidad: En general, un libro es un objeto susceptible a ser transportado de un lugar a otro. En este proyecto, el libro no pretende ser sólo un objeto de consulta bibliotecaria, sino también, una pieza gráfica para ser adquirida por turistas, diseñadores, fotógrafos, historiadores, e interesados en manifestaciones sociales, culturales y religiosas.

Autonomía: Al ser una publicación impresa, no se requiere de otro dispositivo para su utilización, como ocurre por ejemplo con las publicaciones digitales, en las que es indispensable la presencia de un computador. A su vez, en el libro propuesto, se presenta la información necesaria para que el tema central sea comprendido en su contexto, sin la necesidad de ninguna otra pieza anexa, o de apoyo de contenidos.

Reproducción: El libro es una pieza reproducible en la cantidad de copias que sean necesarias o se estime conveniente. La reproducción de éste, es fundamental para la duplicación del contenido y su posterior difusión.



Materialidad: El libro es un soporte que posee características físicas determinadas (peso, tamaño, textura, cantidad de páginas, etc.), constituyendo un objeto tangible, que al ser adquirido por una persona, alcanza un valor de pertenencia único e individual.

Orden y jerarquía de la información: En un libro la información se ordena de manera secuencial, exigiendo presentar el contenido de manera clara. En la publicación presentada como proyecto, se expone la información de forma secuencial, con el fin de lograr en el receptor, la comprensión del contenido a través de la contextualización del tema central. A su vez, las páginas del libro poseen información jerarquizada, que dice relación con el mensaje que se desea comunicar.

8.2 Tipo de publicación: Libro de lujo

Un libro de lujo, es una publicación cuya presentación sobrepasa las características formales de una pieza editorial común. Es confeccionado con el objetivo de que sea un instrumento que dé valor al contenido que posee.

Generalmente, suelen confeccionarse y encuadernarse con tapas duras, cosidas al hilo, y con una impresión y papel de alta calidad. Son obras reproducidas meticulosamente a todo color, cuidadosamente acabadas y de tiraje habitualmente limitado. Tradicionalmente poseen tipografías clásicas y diseño elegante, en las cuales se percibe el encanto de una perfección claramente orientada al lector-contemplador-poseedor. Estas características hacen de este objeto, una pieza gráfica de colección.

Tipología existente

El diseño como disciplina, exige intrínsecamente la capacidad de observación y análisis de las piezas gráficas ya existentes, respecto a los proyectos que se elaboran. Esto determina ciertas pautas o guías para la producción de nuevas propuestas y soluciones de diseño, en relación

a objetivos y necesidades. Es fundamental hacer una revisión de las piezas existentes, para generar puntos de referencia que ayuden a tomar decisiones acertadas e innovadoras, y así lograr la posibilidad de mejorar, cambiar y proponer, criterios de diagramación, diseño, y presentación del contenido.

Una tipología relacionada directamente con la iconografía de los trajes de la fiesta La Tirana, no existe. Si bien hay libros en relación a la fiesta de La Tirana, ellos narran la historia, la leyenda y entregan información de los bailes, pero ninguno habla específicamente de las características físicas y funcionales de los trajes. En el libro "La Tirana" de Juan Guillermo Prado, se presentan fotografías y textos que dan a conocer aspectos de la fiesta, pero éste no pertenece a la clasificación de libro de lujo. Las publicaciones de Juan Van Kessel, poseen un vasto contenido en relación a la fiesta, pero ella es analizada desde el punto de vista sociológico y antropológico. Dichas publicaciones, no presentan imágenes y tampoco son libros de lujo. No existe publicación alguna, que rescate el traje como objeto poseedor de patrimonio visual chileno, y por lo tanto, que destaque, describa y analice, los íconos presentes en cada uno de ellos.

Por estas razones, se utilizó como tipología, aquellos libros de lujo cuya temática dice relación con lugares o actividades típicas chilenas. Si bien dichos libros son fundamentalmente de fotografías, se realizó una revisión de ellos para detectar las características de cada uno, y las ventajas y desventajas respecto al diseño. En general, son libros en los cuales sólo se presentan fotografías a página completa o con márgenes de página, o bien imágenes intercaladas con textos distribuidas en columnas. Son publicaciones realizadas por fotógrafos independientes, o colecciones turísticas con recopilaciones de distintos fotógrafos chilenos, en colaboración con museos e investigadores. Por lo general, los tamaños van entre los 20 cm. y los 30 cm. en formatos verticales, apaisados o cuadrados.

"Faros de Chile"

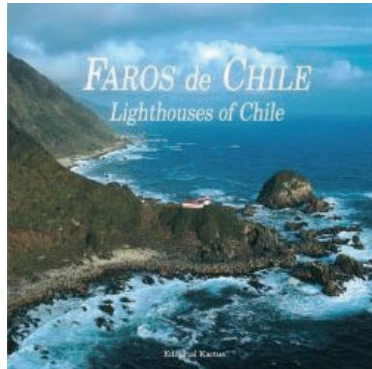
Editorial Kactus

Medidas: 28,9 x 29,3 cm.

128 páginas, más de 230 fotografías.

Texto en español e inglés.

Tapa dura.



"Chiloé, Un Legado Universal"

Editorial Kactus

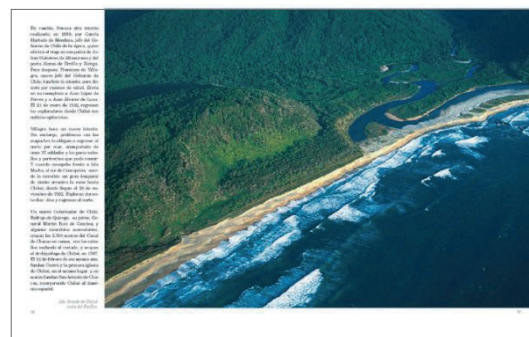
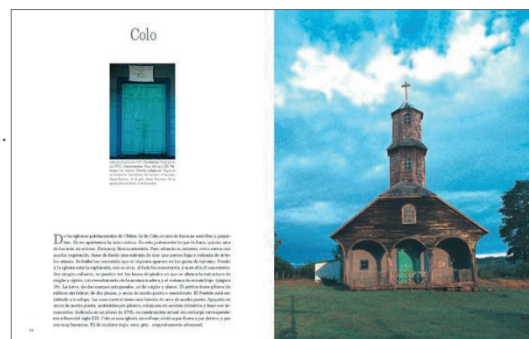
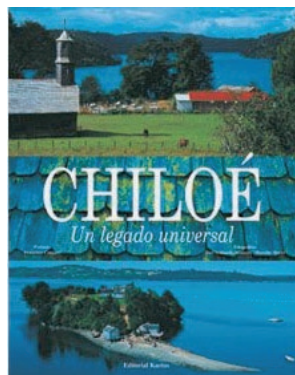
Fotografías: José Armando Araneda y Haroldo Horta. Textos: José Armando Araneda.

Medidas: 22 x 28 cm.

160 páginas, más de 120 fotografías.

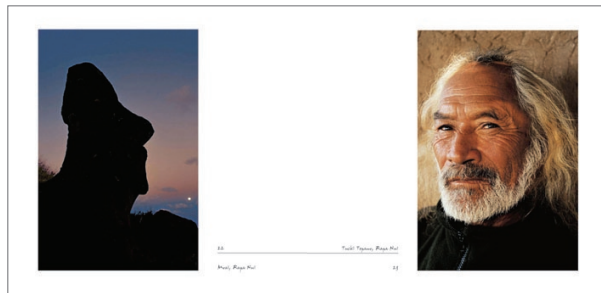
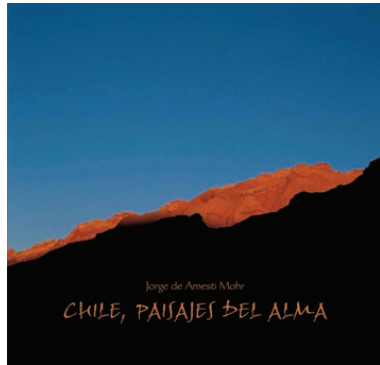
Texto sólo en español.

Tapa dura.



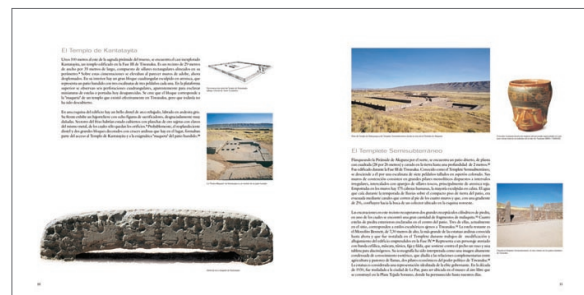
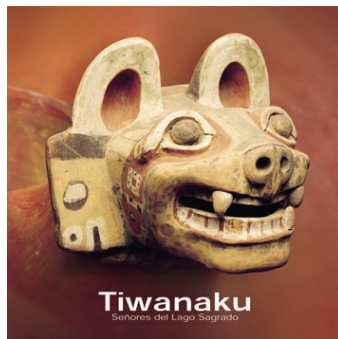
"Chile, Paisajes del Alma"

Jorge de Amesti Mohr
 Medidas: 25,5 x 24 cm.
 144 páginas, más de 140 fotografías.
 Texto en español e inglés.
 Tapa dura.



"Tiwanaku, Señores del lago Sagrado"

Museo Chileno de Arte Precolombino
 Editor: José Berenguer Rodríguez
 Fotografías: Fernando Maldonado Roi
 Medidas: 30 x 30 cm.
 108 páginas, más de 100 fotografías.
 Tapa dura.



8.3 Conceptualización

Antes de iniciar el proceso de diseño para llegar a la alternativa final, es necesario realizar un análisis conceptual que determina las características propias de la propuesta definitiva. Estos conceptos una vez definidos, son los que articulan el perfil gráfico a utilizar, construyendo un marco que delimita las posibilidades de diseño, es decir, un horizonte de alternativas que darán por resultado, la técnica gráfica o las características visuales presentes en la publicación. La elección de dichos conceptos, responde principalmente a las características que se quieren destacar mediante la gráfica (colores, tipografías, imágenes, etc.), considerando el tema central de los contenidos y los objetivos que se desean alcanzar en la publicación. Los conceptos a aplicar en la pieza gráfica, responden además a ciertos valores que dicen relación con la fiesta religiosa en sí (y todas las emociones y sensaciones que ella genera), y a la pieza gráfica como objeto tangible y transmisor de contenidos. A través de este libro, se pretende rescatar valores presentes en tan importante fiesta religiosa del país. Dichos valores son: valor sensorial, valor formal, valor expresivo, valor simbólico, valor histórico, valor cultural y valor religioso.

Valor sensorial: El receptor asimila intelectivamente los mensajes desde su experiencia sensorial, activando sensaciones archivadas, a través de nuevas experiencias que producen los objetos y los mensajes del entorno. Los seres humanos, obtienen conocimientos del exterior por medio de los sentidos. A través de ellos, se toma conciencia del mundo, aportando a las percepciones sensoriales, los conceptos y aspectos del entorno anteriormente registrados en la memoria, por la experiencia y sensaciones pasadas. Al contemplar un objeto de diseño, se produce en el receptor una respuesta estética, a través de la cual, se crea un impacto en mayor o menor medida, en los cinco sentidos, mediante del color, forma, textura, luz, etc. Respecto al libro, el valor sensorial corresponde principalmente a las fotografías presentadas, las que

al no poseer intervención gráfica alguna (a excepción del recorte), muestran tal cual son los personajes de la fiesta, su contexto y los trajes utilizados. Asimismo, los íconos normalizados, muestran de una manera más clara, su morfología y características visuales a través de una representación de lo ya representado. Dichos íconos, con las diferentes maneras de ser construidos a partir de sus creadores, generan distintas formas de percibir y sentir el mundo, y de simplificar elementos reales en un imaginario cultural simbólico.

Valor formal: Este valor se manifiesta en la captación de un objeto de diseño como un todo, y como una unidad formada por elementos independientes, que al cohabitar en un mismo espacio, se estructuran y se complementan para cumplir una función formal. Estos elementos interactúan bajo una organización y jerarquía, conformando una unidad de imagen con cualidades formales, asociadas a conceptos, ideas y sensaciones deseadas. En la propuesta, existe una forma y orden de presentar la información, que dice relación con aspectos poéticos y funcionales, que serán explicados más adelante.

Valor expresivo: A través de los recursos gráficos disponibles para el diseñador, es posible generar elementos expresivos, según se desee o necesite. En este caso, éstos se aplican tanto a la imagen, como al texto, a través de la selección de las fotografías y a la utilización de tipografías y colores. El espectador, es el que mentalmente traslada emociones y sentimientos a la obra, mediante valores asociativos y emotivos que posee respecto al contenido y al objeto. La pieza gráfica propuesta, genera mediante la forma de utilización y organización de elementos, estímulos visuales, emotivos y expresivos, ya que tiene por contenido, una celebración festiva, cargada de sentimientos y emociones, y que expresa un sentido de pertenencia e identidad.

Valor simbólico: Como ya se explicó anteriormente, la fiesta de La Tirana transmite un profundo valor simbólico, expresado en todos sus elementos; en los bailes



coreográficos, en los personajes, en los cantos, en los trajes y por supuesto, en los íconos presentes en ellos. De esta manera, al desarrollar una pieza gráfica, cuyo tema de fondo es profundamente simbólico, este valor se ve traspasado también al soporte donde las fotografías, íconos y contenidos serán expuestos, configurándose un objeto de diseño con una gran carga simbólica.

Valor histórico: Este valor se relaciona con un suceso o acontecimiento pasado de relevancia, que merece ser continuado y preservado por la trascendencia que posee. La fiesta de La Tirana ha estado sujeta a modificaciones y ha evolucionado a través del tiempo, manteniendo por supuesto, los aspectos originales fundamentales, pero incorporando y eliminando otros. El valor histórico, dice relación con un momento y lugar determinados, con una historia y tradición que ha sido heredada de generación en generación, y que debe ser valorada y rescatada. Por este motivo, es que se desarrolla la presente publicación, a modo de generar además de una pieza gráfica con una profunda carga simbólica y visual, un documento histórico para ser difundido, conocido, preservado y cuidado, como aporte al valioso patrimonio visual del norte de Chile. Lo que se plantea como proyecto es entonces, un objeto perteneciente a un pasado y a una historia común; una pieza gráfica mediante la cual, es posible testificar y documentar historia, identidad y patrimonio.

Valor cultural: El valor cultural consiste en el cultivo y preservación de las tradiciones, y en el análisis de los comportamientos y manifestaciones colectivas y sociales, que por su importancia, logran trascender generaciones. Sin duda alguna, la fiesta de la Tirana es una de las más importantes manifestaciones culturales del país, y por lo tanto, una de las celebraciones religioso-festivas, que otorgan identidad al pueblo chileno.

Valor religioso: Fundamental en la gestación de la fiesta de La Tirana, es el aspecto religioso generado a partir de la fusión entre indígenas y españoles. Con ambas mane-

ras de pensar y concebir el mundo, y por lo tanto de vivir la religión, se forjó una nueva mirada, que determinó las características propias de la fiesta, y que se mantienen hasta nuestros días. El conjunto de creencias, de modos de ver el mundo, de ser, de pensar y de relacionarse con el entorno, condiciona características aún percibibles, que deben ser valoradas y difundidas por quienes somos parte de este país.

Todos estos valores en su conjunto, configuran un importante valor patrimonial, y componen un trascendente rol comunicativo, del que se desprenden conceptos que son abordados en la pieza gráfica proyectada. Se construye así, un marco conceptual, que permite determinar los objetivos del proyecto y los parámetros gráficos a seguir. Los conceptos seleccionados son: patrimonio, diversidad, magia y fantasía. De cada concepto además, es posible desprender otros, que son de ayuda al momento de tomar decisiones técnicas y gráficas. Éstos, definidos por la Real Academia Española y de acuerdo a las acepciones que dicen relación con el proyecto, son:

Patrimonio: Conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título. /Conjunto de los bienes propios, antes espiritualizados y hoy capitalizados y adscritos a un ordenando, como título de su ordenación.

Identidad: Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

Cultura: Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

Cultura popular: Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.

Tradición: Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación. /Doctrina, costumbre, conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.

Historia: Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos

o privados. /Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos y culturales de un pueblo o una nación. /Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella.

Diversidad: Variedad, desemejanza, diferencia. /Abundancia, gran cantidad de cosas distintas.

Variedad: Cualidad de varios. /Diferencia dentro de la unidad. /Conjunto de cosas diversas.

Magia: Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios de las leyes naturales. /Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo.

Fantasia: Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideas en forma sensible o de idealizar las reales. /Imagen formada por la fantasía. /Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce.

Ilusión: Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causado por engaño de los sentidos. /Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo.

Imaginación: Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales. /Imagen formada por la fantasía. /Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.

Estos conceptos permiten generar una intensión conceptual y determinar las características materiales y físicas para la publicación, pero entendidas desde una concepción visual y gráfica. Es así como los conceptos y sus respectivos subconceptos aplicados en el proyecto, se definen a seguir:

Patrimonio: Por ser el patrimonio el conjunto de elementos que otorgan identidad a una nación, y la herencia de lo que ella fue y es, es este el concepto fundamental

del proyecto. Es lo que se dará a conocer como parte fundamental de la identidad nacional, a través de su valor histórico, cultural y patrimonial. La fiesta de La Tirana, posee un conjunto de rasgos propios que se ven reflejados en su leyenda, trajes, personajes y todo aquello que la caracteriza frente a las demás fiestas religiosas del país. Esta celebración festiva, aglutina modos de vida y diferentes costumbres mantenidas a través de los años, desarrollando un nivel de conocimientos y prácticas, que se expresan en la vida tradicional del pueblo y en los participantes que acuden a ella desde lugares lejanos. Por lo tanto, se debe comunicar visualmente la historia que hay detrás de cada símbolo presente en los trajes, a través de una narración y exposición de los aspectos más sobresalientes de la fiesta, para contextualizar el origen del significado de los íconos, como elementos dignos de memoria y como parte del patrimonio visual del norte de Chile.

Diversidad: Este concepto se aborda desde la perspectiva de la diversidad visual, cultural, iconográfica y cromática de los elementos comunicacionales presentes en la fiesta. Colores, bailes, personas y signos, conforman un amplio abanico de emociones que se viven en la fiesta religiosa más importante del país, y en una de las devociones populares más características de esta nación. A través este concepto, se potenciará el proyecto como una pieza gráfica atractiva, presentando la variedad de formas iconográficas y cromáticas, que le son propias y que le otorgan encanto y seducción.

Magia y fantasía: Una de las características fundamentales de la fiesta, es la fusión de lo mágico y sagrado, en la cual la fantasía es parte del contexto y escenario de la fiesta. Ella, se genera a través de imágenes y formas, sucesos pasados y lejanos, que representados de manera sensible, comunican creencias y sentimientos. Por esta razón, este concepto será el que otorgue al libro, el sentido emotivo de la fiesta, a través de mensajes poéticos y de íconos representados a partir de la representación y re-inención que se produce cada año en la vestimenta de cada baile. Estos mensajes poéticos, serán a su vez,

los que concedan a la pieza editorial, movimiento y dinamismo en la composición.

Bajo estos conceptos, se trabajó una propuesta gráfica que rescatara y valorizara la iconografía andina presente en los trajes de La Tirana, contribuyendo de esta manera, a la cultura visual y a la identidad del norte de Chile, y por lo tanto, aportara con un objeto de diseño, que difunda y fortalezca parte del patrimonio visual y cultural del país.

8.4 Público objetivo

Al elaborar un proyecto cuyo tema central pertenece al área patrimonial y cultural, podría indicar que el usuario es toda la sociedad. La publicación, en forma general, provoca interés por su valor cultural, histórico y social, en todos aquellos que tengan una especial curiosidad por conocer y reforzar la memoria colectiva. No obstante, el tema en cuestión es bastante específico, por lo que el interés de parte del usuario, dice relación con aquellas personas que posean interés por aspectos específicos de la fiesta en estudio, y por el área de la semiología y la comunicación visual, que tenga que ver con las manifestaciones culturales y las tradiciones de los pueblos.

El público objetivo de este proyecto, está definido entonces, por quienes sienten un interés, tanto por el área patrimonial, la historia y cultura de nuestro país, como por la comunicación visual. Dentro de ellos, es posible mencionar, diseñadores, fotógrafos, sociólogos o periodistas. Personas conscientes de la importancia y el valor de la difusión y rescate de las manifestaciones culturales, y preocupados por los elementos relacionados con las tradiciones de Chile, su evolución y preservación en la memoria. Pueden ser personas vinculadas a organismos o asociaciones culturales, como también municipalidades u organismos gubernamentales. Se encuentran también dentro del público objetivo, turistas cuyo interés es poseer algún elemento que muestre la cultura de un lugar determinado, llevándose un trozo o reflejo de cada lugar que visitan, haciéndose partícipes de nuestra historia, creencias y tradiciones.

Por lo anteriormente mencionado, no está definido un rango de edad específico dentro del público objetivo, sin embargo, el hablar de iconos, y de un proceso de sincretismo religioso como origen de esta fiesta, no es un tema de interés muy amplio, ni menos de personas que no comprendan que significa dicho contenido. Por lo tanto, la publicación va dirigida, a personas jóvenes o adultas, que posean un nivel intelectual acorde con un contenido histórico, cultural y simbólico, que reconozcan la importancia de los proyectos culturales, y que valoricen las manifestaciones de una sociedad, a través de la imagen.

Por ser un tema muy poco investigado, es esta una publicación inédita en cuanto al análisis de la iconografía andina en los trajes de La Tirana, y en relación a la disciplina del diseño gráfico. Por ello, esta publicación es de profundo interés para quienes desean conocer aspectos no investigados ni desarrollados con anterioridad, en relación a la cultura tradicional.



El patrimonio, muchas veces identificado con la herencia, es en sí mismo un concepto que alude a la historia que se entronca con la esencia misma de la cultura, y que es asumido directamente por grupos locales. Es la síntesis simbólica de los valores que identifican a una sociedad, siendo dichos valores, parte de su bagaje social y cultural, y elementos de reconocimiento y pertenencia grupal.

Los valores identitarios, en posesión de grupos específicos, deben ser difundidos como parte de una esencia, que es posesión de todos y cada uno de los que poblamos este país. Para ello es necesaria su investigación, conservación y propagación, pues su desconocimiento puede ocasionar la pérdida de nuestra propia historia y de los lazos y acontecimientos que caracterizan lo que somos hoy en día. Es por ello, que el diseño gráfico como disciplina, tiene y debe ser parte de la transmisión de conocimientos, que ayuden a forjar la memoria colectiva, a perpetuar el pasado y construir día a día, el futuro de todos los chilenos.



CUARTA PARTE:
Marco Proyectual

CAPÍTULO 9

Proceso de Diseño

Finalizada la investigación, fue necesario contar con un banco de fotografías para la realización del proyecto, en las cuales se observarían los íconos presentes en los trajes de La Tirana. Debido a la insuficiencia de investigaciones, y a la escasez de material relacionado con el tema, se tomó la decisión de viajar a la zona para presenciar la fiesta de La Tirana 2006 y obtener personalmente el material requerido. Si bien el proyecto podría haberse realizado sin la vivencia presencial y personal de la fiesta, el resultado habría estado lejos de ser una experiencia mágica, única y casi indescriptible, que generó una visión extraordinaria y un sentimiento cargado de emoción por haber tenido el privilegio de presenciarla.

Una vez obtenido el material y vivida la experiencia, fue posible definir a partir de los objetivos y conceptos definidos, las características del libro y las propuestas e intervenciones en cuanto a diseño.

9.1 Título del libro

"IMAGEN VIVIENTE"

Iconografía andina en los trajes de La Tirana

El título de la pieza editorial, surge en relación al contenido del libro que se quiere destacar. Esta conformado por un encabezado "Imagen Viviente", que hace resaltar que lo que se muestra es un contenido preferentemente visual, y que además posee características "humanas" que adquieren vida a medida que la fiesta se desarrolla. La palabra "imagen" se relaciona tanto con las imágenes iconográficas como con las fotográficas, destacando

por lo tanto, los dos aspectos de mayor importancia y jerarquía dentro de la publicación. Está acompañado por un pie de título, que alude directamente al contenido central de la obra, y por lo tanto, entrega claridad y exactitud en cuanto a lo que se presenta en el interior.

9.2 Recopilación y selección fotografías

Como se planteó anteriormente, debido a la escasez de contenido y material respecto al tema investigado, y sobre todo a la imposibilidad de conseguir las fotografías adecuadas, se hizo necesario realizar un viaje al norte del país, para presenciar en vivo y en directo, durante varios días, la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana 2006. Esta experiencia, fue sin duda, una de las etapas más importantes del proyecto, pues además de realizar personalmente la captura de imágenes, significó concretizar toda la investigación teórica realizada antes del viaje.

La experiencia que como diseñadora logré vivir en La Tirana, me llevó a plasmar en la creación de este libro, los conocimientos de diseño gráfico que he desarrollado a lo largo de mis años de estudio, y que fundidos con una vivencia personal, única, mágica y fascinante, han permitido presentar este valioso aporte a la cultura y al patrimonio de Chile.

Para la elección de las fotografías utilizadas en el libro, se determinaron 3 criterios de selección:

Visualización del ícono: Se eligieron las imágenes que permitían una visualización clara del ícono dentro del traje. Ello, teniendo en consideración fotografías



en tomas de primeros planos y otras de planos más generales, para otorgar variedad a la visualidad de la pieza gráfica y mostrar además el contexto desde donde se desarrolla la fiesta.

Presentación del ícono en diferentes trajes: Se seleccionaron 2 o 3 imágenes de cada ícono que no fuesen pertenecientes al mismo baile. En relación a ello, no se priorizó la estética del ícono, sino más bien, su diversidad en cuanto a la representación, es decir, se exponen desde los más complejos, a los con mayor grado de abstracción. La cantidad de detalle, color o belleza, no influye en el valor simbólico que cada uno posee.

Calidad de la fotografía: Por supuesto, se seleccionaron las mejores fotografías dentro del amplio abanico de imágenes capturadas en la fiesta. Inevitablemente, se dejaron fuera muy buenas imágenes, pues muchas de ellas no cumplían con los dos criterios de selección anteriores.

9.3 Selección de contenidos

Los contenidos del libro fueron definidos, con el fin de entregar claridad al lector en cuanto al tema central de la publicación. Para llegar a la parte medular del libro, la iconografía andina presente en los trajes de La Tirana, fue necesario determinar los temas que permitiesen introducir al contexto en el que se desarrolla la fiesta, los aspectos fundamentales del traje, los bailes, etc., pues sin ello, la información iconográfica y visual se haría inconsistente.

En el comienzo del libro, se presenta un prólogo, establecido como un texto introductorio, en el cual se abordan aspectos generales de la cosmovisión del mundo andino, la religiosidad popular, el sincretismo religioso producido con la llegada de los españoles y el baile andino. Dichos aspectos, son analizados de manera general, y sólo con el fin de contextualizar al lector respecto al tema.

Luego de dicha introducción, los temas seleccionados a saber, son:

La Tirana: Es necesario para la comprensión del contenido, ubicar al lector dentro del espacio y del contexto de la fiesta en cuestión. Es por ello, que el primer tema presentado en el libro es La Tirana, abarcando en él, el pueblo y la leyenda. En su desarrollo se expone como es el pueblo de La Tirana, su ubicación, las características de la fiesta religiosa más importante del país, y la leyenda que originó el culto a la Virgen del Carmen de La Tirana.

La Fiesta: La Fiesta de La Tirana se realiza durante varios días, en el transcurso de los cuales se desarrollan distintas actividades, todas de gran importancia para la celebración. Por este motivo, en esta sección se narra el despliegue de la fiesta, y las actividades que se efectúan durante los 5 días de ceremonia.

Los Bailes Religiosos: La fiesta de La Tirana se desarrolla en torno a las danzas de las cofradías o sociedades religiosas, y es de sus trajes de donde fueron extraídos los íconos. Se presenta por ello, una descripción sintética, tanto de los bailes, como también de los atuendos que cada cofradía utiliza, especialmente porque son ellos lo que portan tan importantes elementos simbólicos.

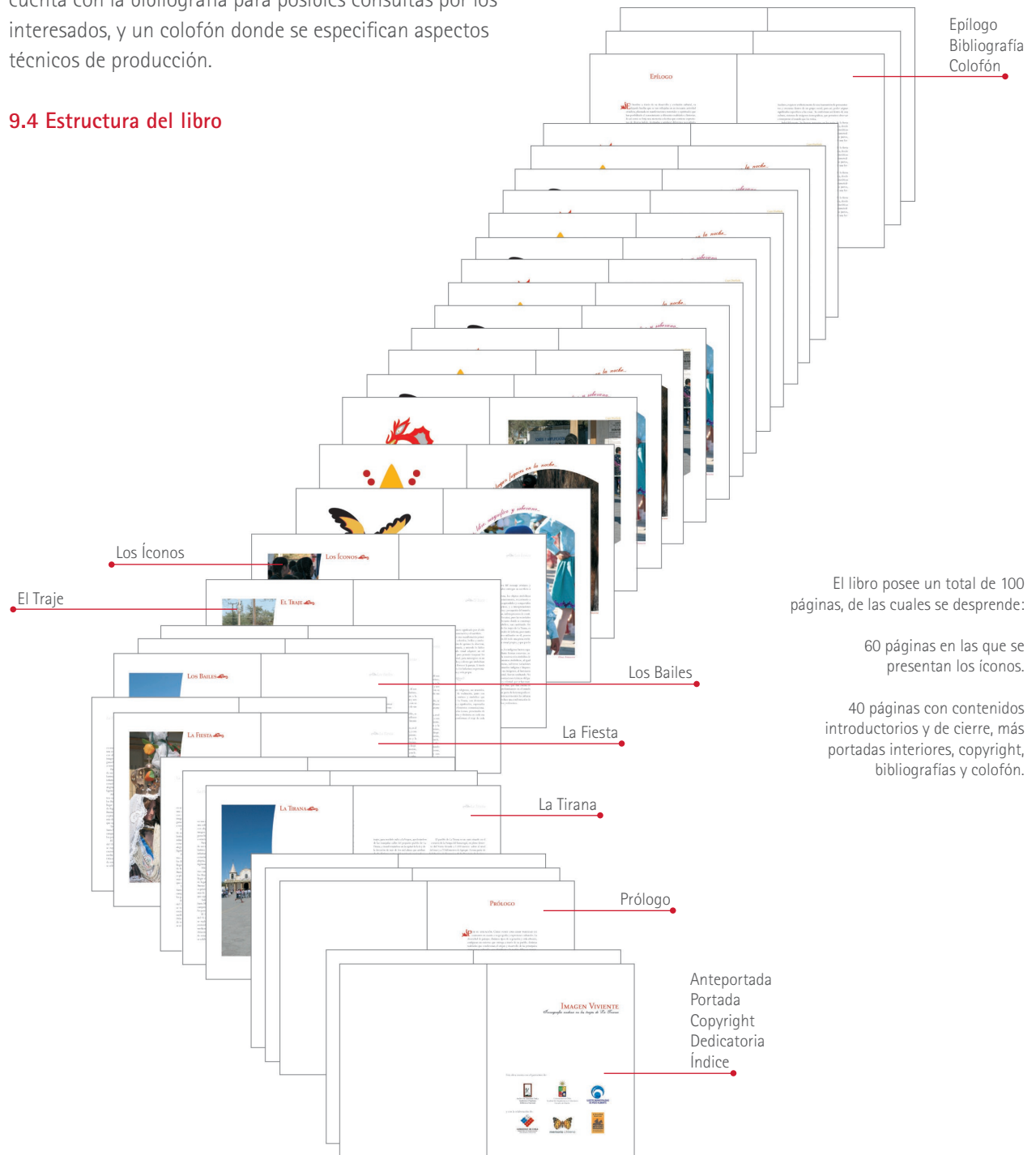
El Traje: En esta sección se presenta el traje como elemento comunicacional, y por lo tanto, se destaca su importancia como objeto que proyecta elementos comunicativos y simbólicos, y del cual se desprende toda la iconografía andina.

Los Íconos: Es la sección medular de la publicación. En ella se define y explica lo que es un ícono y su importancia en la transmisión de la identidad de un pueblo, al estar asociados a significados comunes para los hombres de determinado grupo cultural. Luego se presentan los íconos más representados en los trajes, con su normalización iconográfica, y la fotografía desde la cual fue rescatado dicho ícono. A la vez, se entrega información teórica respecto al significado de cada uno de ellos, unido a una frase poética que hace alusión al mundo mágico que envuelve a la fiesta.



El libro es finalizado con un epílogo, haciendo una consideración general respecto al tema tratado. A su vez, cuenta con la bibliografía para posibles consultas por los interesados, y un colofón donde se especifican aspectos técnicos de producción.

9.4 Estructura del libro



El libro posee un total de 100 páginas, de las cuales se desprende:

60 páginas en las que se presentan los íconos.

40 páginas con contenidos introductorios y de cierre, más portadas interiores, copyright, bibliografías y colofón.



Perpetua Std Regular

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S
T U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n ñ o p
q r s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 < > ¡
" " . \$ % & / () = ¿ ? ç * ^ ¨ ~ _ - : ; , .
@ # ' { } []

Perpetua Std Italic

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V
W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v
w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 < > ¡ " " . \$ % &
/ () = ¿ ? ç * ^ ¨ ~ _ - : ; , . @ # ' { } []

ALDUS ROMAN SMALL CAPS & OLDSTYLE FIGURES:

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T
U V W X Y Z A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P
Q R S T U V W X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 < > ¡ " "
" . \$ % & / () = ¿ ? ç * ^ ¨ ~ _ - : ; , .
@ # ' { } []

Aldus Italic

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T
U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q
r s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 < > ¡ " " .
\$ % & / () = ¿ ? ç * ^ ¨ ~ _ - : ; , . @ # ' { } []

Selfish

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z a b c d e f
g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z 1 2 3 4 5
6 7 8 9 0 ! & () ? - : ; . . .

9.5 Fundamentación de diseño

9.5.1 Tipografías

La elección de tipografías corresponde principalmente a criterios basados en legibilidad y funcionalidad en relación al objetivo de cada texto. A continuación, se detallan las características de cada una de las tipografías y el por qué de su elección:

Perpetua Std

Diseñada a principios del siglo XX, específicamente en 1928, fue la tipografía romana clásica más popular de las creadas por Eric Gill. Se trata de una adaptación de un estilo de letra utilizado para grabar en piedra en algunos monumentos. Su apariencia formal, se debe en gran parte a sus pequeños serifs, a sus trazos limpios y a sus formas clásicas, que la convierten en una excelente tipografía para texto (<http://es.letrag.com/>).

Es la tipografía elegida para el texto base del libro, ya que es elegante y limpia, y es utilizada generalmente en libros de calidad, así como también en publicidad.

Perpetua Std Regular e Italic: En texto masa 10,5/13 pt.

Perpetua Std Regular e Italic: En textos páginas íconos 10,5/12 pt.

Perpetua Std Regular: 9 pt. en folio.

Aldus

Diseñada por Hermann Zapf en 1954. Fue creada originalmente para ser empleada en titulares y en aplicaciones de exhibición, ya que en tamaños pequeños es demasiado gruesa para bloques de texto. Su nombre proviene del gran editor e impresor del siglo XVI Aldus Manutius (<http://es.letrag.com/>).

Se eligió esta tipografía principalmente para los títulos del libro, en su variante Aldus Roman Small Caps & Oldstyle Figures. Son letras de caja alta, destacando dentro de la página por su altura y tamaño. Se utilizó en su variante Italic en los pie de fotos, para diferenciarlo de las características del texto masa.



Aldus Roman Small Caps & Oldstyle Figures: En la tapa para el nombre de la publicación.

Aldus Roman Small Caps & Oldstyle Figures: 24 pt. en los títulos.

Aldus Roman Small Caps & Oldstyle Figures: Capitulares en dos líneas de texto.

Aldus Italic: 9 pt. en pie de fotos.

Selfish

Diseñada por Eduardo Recife en el 2001 (Brasil). Su autor se especializa en tipografías experimentales, dentro de las que destaca Selfish. Es una tipografía manuscrita que emula la escritura a mano alzada, pero con un aspecto más informal. Sus trazos son espontáneos, simulando un pincel o lápiz, otorgándole una apariencia irregular y desenfadada.

Fue elegida para las frases poéticas que acompañan a los iconos y a las fotografías, en la sección más importante del libro. Su fin es dar un carácter expresivo al texto presentado en dichas frases, haciendo alusión a un contenido metafórico y simbólico.

En bajada de título en la tapa.
30 pt. en frases páginas iconos.

Para la construcción gráfica del título del libro, se utilizó la tipografía Aldus Roman Small Caps & Oldstyle Figures y Selfish, con el fin de generar continuidad y coherencia, entre el interior y el exterior de la pieza gráfica.

9.5.2 Diagramación

El desarrollo de propuestas para el libro, se realizó en base al diseño de grillas para la construcción de 3 páginas tipo. La primera, para la diagramación del prólogo y el epílogo, dando una característica propia, tanto al principio como al final del libro. La segunda, para la diagramación de los contenidos teóricos anteriores al desarrollo y presentación de la iconografía andina. Y la tercera, para las páginas de mayor importancia dentro del libro, los iconos, sus significados y las fotografías.

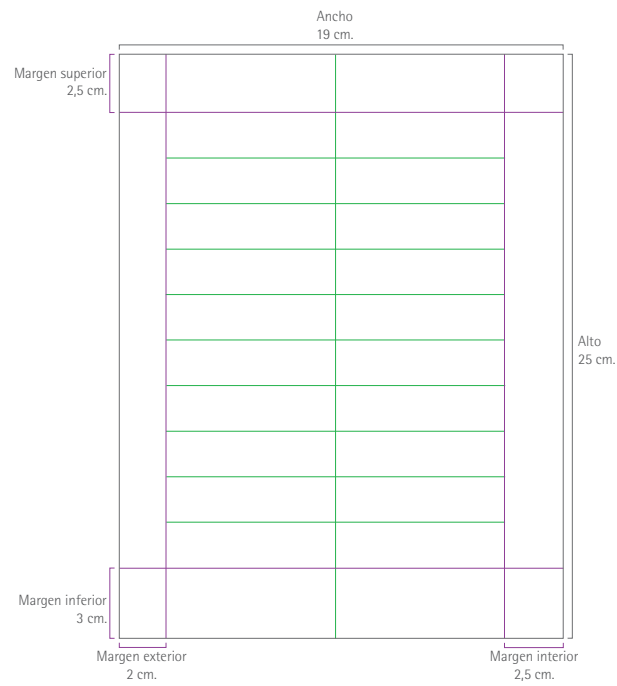
Existe para todas, una grilla general, construida en base a un tamaño de página de 19 cm. de ancho por 25 cm. de alto, con un margen superior de 2,5 cm., uno inferior de 3 cm., un margen exterior de 2 cm. y uno interior de 2,5 cm. Se utilizó un eje central y 10 filas horizontales (a partir de los márgenes), para la ubicación y ordenamiento de los elementos.

Para la página tipo del prólogo y epílogo, se utilizaron 5 columnas desde los márgenes laterales, sin medianil, en las cuales, el bloque de texto va ubicado en el espacio de las 3 columnas centrales, partiendo de la tercera fila horizontal.

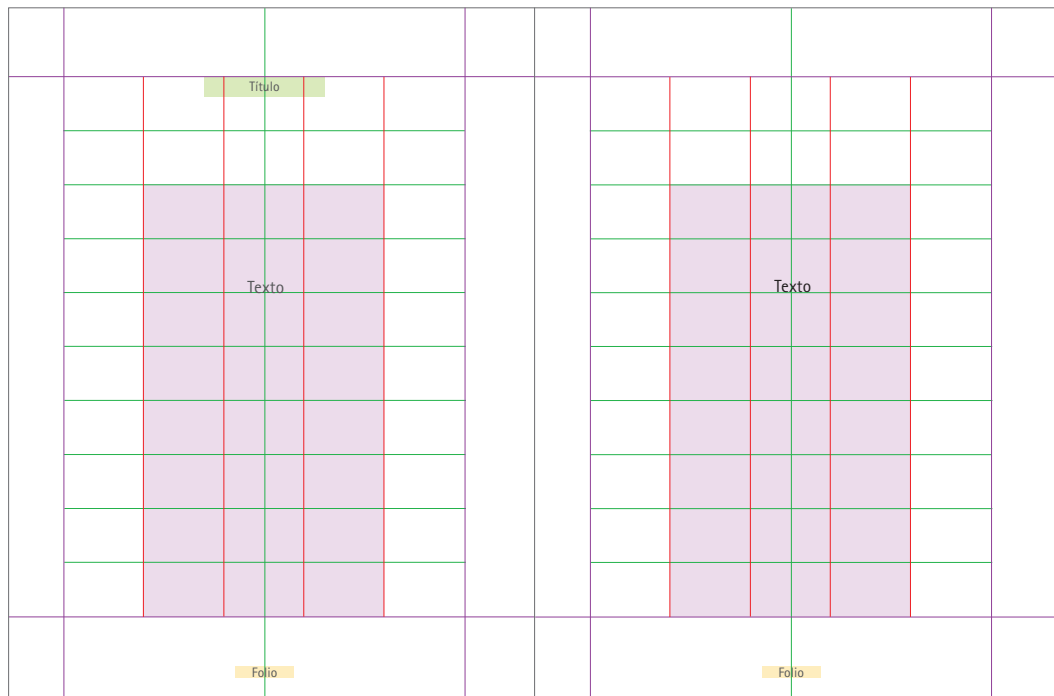
La página tipo de textos, se estructura a partir de dos columnas desde los márgenes laterales, con un medianil de 0,5 cm. A partir de ellas, se construyeron dos columnas con bordes interiores curvos, donde se ubican tanto texto como imágenes.

La página tipo de la sección iconográfica, posee una construcción en la que la página izquierda, es la que posee el ícono normalizado, ocupando un espacio aproximado a la mitad superior de la página. Abajo del ícono, se ubica una frase curva que pasa a la página derecha ocupando en esa página, un pequeño espacio superior o inferior de la fotografía, según corresponda. Por debajo de dicha frase, adyacente al margen inferior de la página izquierda, se ubica el significado teórico del ícono, ocupando aproximadamente la última fila horizontal (de las 10 divisiones antes mencionadas). La página derecha es ocupada mayoritariamente por la fotografía, en cuya base (o parte superior) se ubica el pie de foto, que indica la parte del traje y el baile al cual pertenece. Estas páginas poseen un orden jerárquico fundamental para expresar el contenido, en las que el ícono y la fotografía, por su tamaño y disposición espacial, adquieren un nivel jerarquía mayor, y la frase poética y el significado del ícono, un nivel menor. La intención de dicha jerarquía, es comunicar primeramente un mensaje visual, que se ve apoyado por uno textual.

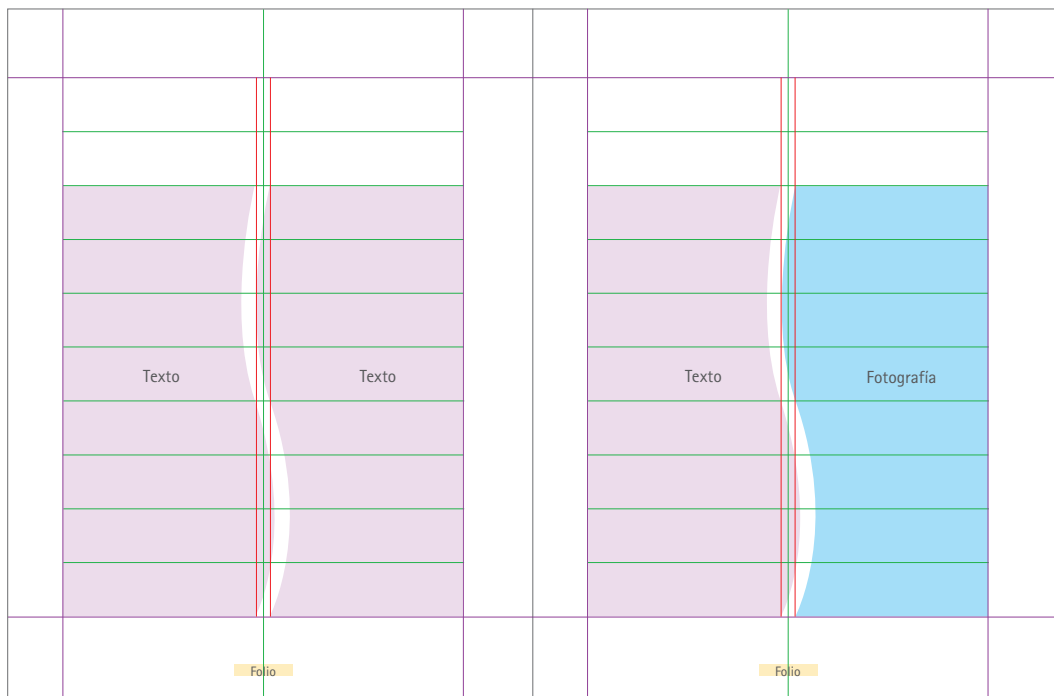
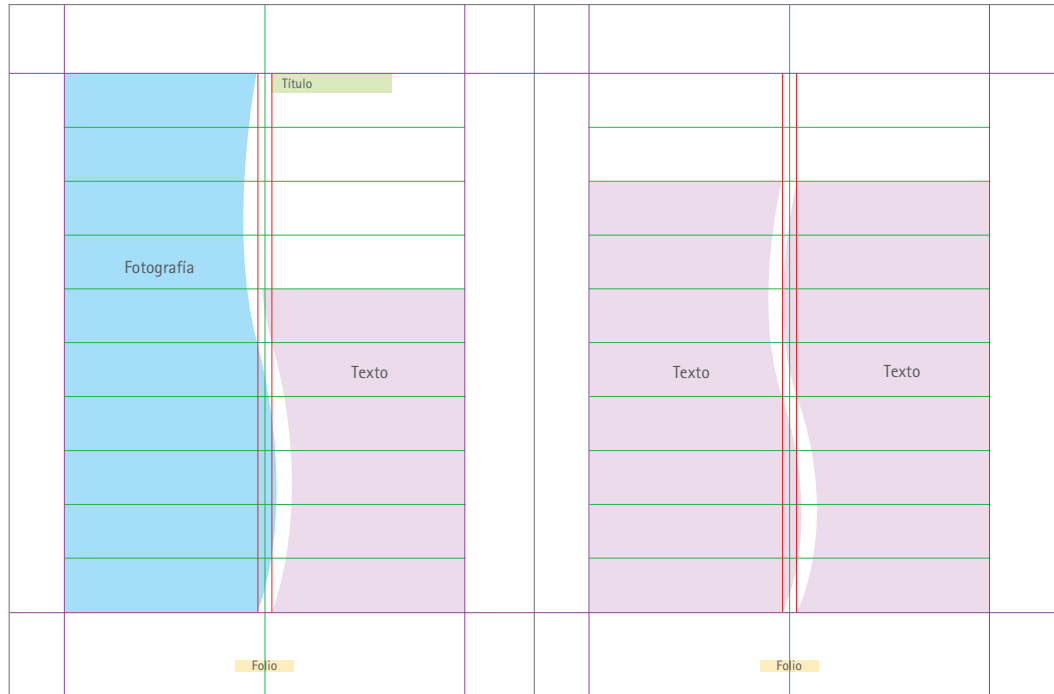
Página tipo general



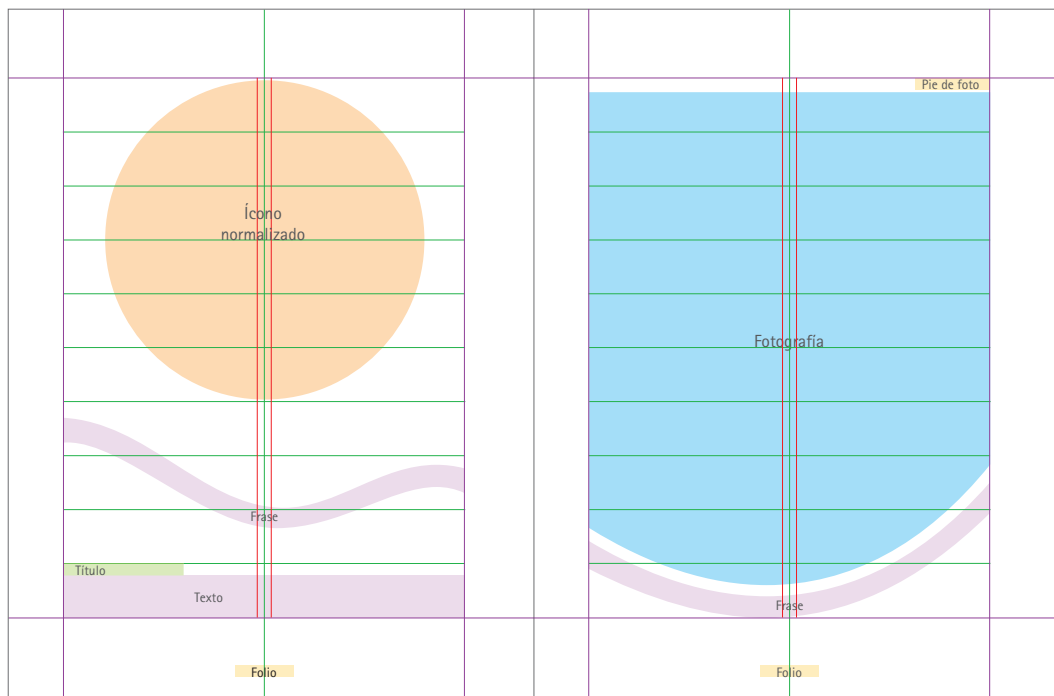
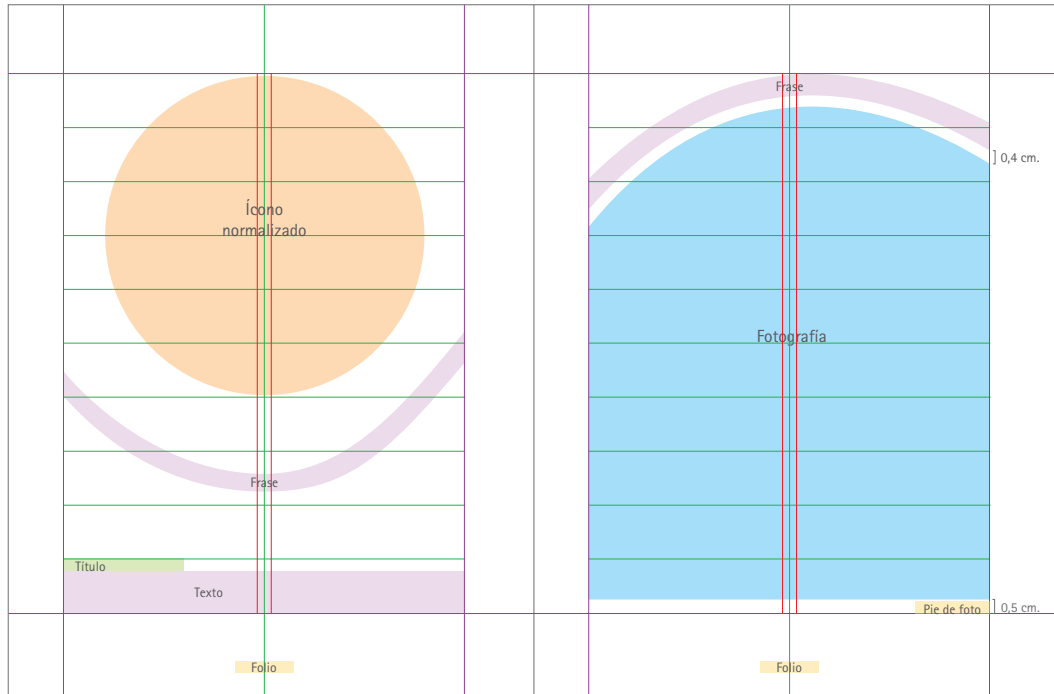
Página tipo para prólogo y epílogo



Páginas tipo para texto



Páginas tipo para íconos



9.5.3 Tipos de mensajes

Al considerar un libro como un objeto comunicativo, no se puede obviar todas las formas en que una pieza gráfica de este tipo, comunica. En relación a ello, en la observación de una publicación existe para el receptor, un plano denotativo y uno connotativo. El denotativo, requiere de la simple percepción del receptor, mientras que el connotativo, requiere de un proceso activo al que se debe recurrir para decodificar los mensajes que se vinculen con los códigos que se manejan. Para ello, el receptor, con la información que posee en su mente acumulada a través de la experiencia, puede decodificar el significado de una representación.

Por lo tanto, el significado denotativo de una imagen, depende de la relación que el público objetivo tenga, del signo-referente. Por el contrario, el significado connotativo, dependerá de la relación signo-usuario.

Según Barthes, existen tres tipos de mensajes: el lingüístico, el icónico simbólico (mensaje icónico codificado) y el icónico literal (mensaje icónico no codificado), los que están presentes en diferentes niveles jerárquicos, en la pieza editorial propuesta, a través de los elementos utilizados y la disposición de ellos en la página.

Mensaje lingüístico: Está formado por el componente escrito. La imagen entrega de inmediato su primer mensaje cuya consistencia es lingüística. Para ser descifrado no requiere más conocimiento, que el de la escritura-lectura, ya que ayuda a identificar simplemente los elementos presentes. El mensaje lingüístico posee dos funciones principales: anclaje y relevo.

Función de anclaje: Corresponde a un anclaje de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, mediante el empleo del vocabulario. A nivel denotativo, el anclaje verbal actúa como guía de identificación, y a un nivel connotativo, actúa como guía de interpretación. Constituye una especie de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales y subjetivas. Es así como el texto guía al lector por los significados de

la imagen, haciéndolo evitar algunos y recibir otros, y dirigiéndolo a un sentido determinado. En relación al proyecto, el texto ubicado en la parte inferior de la página de los íconos de los trajes de La Tirana, posee una función de anclaje, pues en él se especifica el significado de cada ícono evitando las interpretaciones y connotaciones que el lector le pueda dar al símbolo presentado.

Función de relevo: En esta función, el texto y la imagen están en una relación complementaria. El texto no tiene el fin de dar sentido a la imagen, sino que por sí sólo otorga un sentido y un contenido que la imagen no posee, constituyendo así, un elemento más dentro de la composición. En relación al libro desarrollado, esta función la posee el texto presentado en el inicio del libro, pues dicha sección, entrega información introductoria en relación al contexto en el cual se desarrollan los íconos, y por lo tanto, otorga un contenido que las imágenes por sí solas, no entregan.

Mensaje icónico simbólico: Es un mensaje connotado que está constituido por diferentes elementos de las figuras, que aluden a conocimientos compartidos de la realidad cultural entre emisor y receptor. Los signos del mensaje provienen de un código cultural, donde el número de lecturas que se haga de él, varía según los individuos de cada grupo cultural o zona territorial. Esto ocurre en general con los símbolos culturales, pues ellos adquieren significados en la medida que las sociedades se los atribuyen. Por ello, no son constantes en el tiempo, no obstante, en algunos casos, hay significaciones que se mantienen y perduran en las manifestaciones culturales. Todos los íconos presentes en los trajes de esta fiesta, poseen un mensaje icónico simbólico, que fue y es atribuido por quienes los utilizan.

Mensaje icónico literal: Es un mensaje icónico, no codificado, que comprende el mensaje transmitido por los objetos reales de la situación que se expone. Es lo

que se ve por simple percepción, es decir, todos aquellos aspectos de identificación que a simple vista, por sus características, indican que es un determinado objeto. Por lo tanto, es un mensaje denotado, constituyendo entonces, un mensaje privativo, compuesto por lo que queda de la imagen cuando se borran mentalmente los signos de connotación. Esto ocurre con la fotografía, pues al ser una representación fiel de la realidad, permite identificar claramente los elementos presentes en ella.

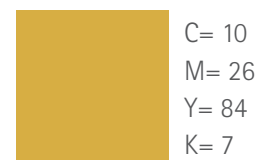
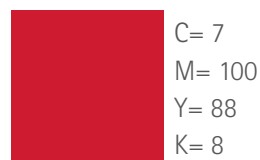
9.5.4 Color

La utilización del color en la propuesta, dice relación con los colores presentes en los trajes e íconos de cada fotografía utilizada. Así, la elección de colores del ícono normalizado, va en directa relación con los colores del traje desde donde fue rescatado el ícono. En algunos casos, los colores fueron invertidos entre figura y fondo, pues el ícono normalizado en el libro va presentado sobre fondo blanco (el papel), por lo que los colores poco contrastantes con el blanco fueron cambiados. Sin embargo, siempre se mantiene coherencia con los colores del referente, utilizando colores similares.

En general, no se utilizaron medios tonos, sino más bien, colores muy llamativos.

Dentro de la cultura aymara, existe un elemento muy significativo para el pueblo. La Wiphala, una bandera de siete colores, que simboliza la reciprocidad entre el hombre y el entorno, que representa el origen y la creación indígena, y que busca el equilibrio cósmico para evitar el caos y el desorden social que hoy impera en el mundo. Dentro de los colores de dicha bandera, destacan dos que fueron utilizados en el proyecto.

Rojo: Representa el planeta tierra y la expresión del hombre andino en el desarrollo intelectual y filosófico del pensamiento cósmico. Por ser además un color asociado a la vitalidad, fue el elegido tanto en la tapa como en los títulos del libro, reflejando la fuerza y pasión que se vive en la fiesta.



Amarillo: Representa la energía, la fuerza y la expresión de los principios morales del hombre andino. Es el color de las leyes, de las normas, y de las prácticas colectivistas de hermandad y solidaridad. Es el color más luminoso y cálido, el color del sol y del oro, y por ello fue utilizado para acompañar los números de página y en detalles de la tapa del libro.

En el diseño de la tapa del libro, sobre el rojo de fondo, se realizó un diseño con algunos íconos elegidos generando una trama de blanco al 10%. A su vez se identifica el nombre del libro con la aplicación de una folia dorada, por ser el dorado muy utilizado en los trajes de La Tirana, y el que da la sensación de brillo y elegancia, correspondiendo a su vez, al color místico del sol.

9.5.5 Técnica gráfica

Para presentar el contenido en la pieza editorial, se ha trabajado en base a dos importantes elementos: la normalización iconográfica y la fotografía.

Fotografía

Se utilizó la fotografía, pues es la manera más fiel de representar la realidad. La fotografía evidencia la realidad de una sociedad y de los individuos que la componen, es decir, da cuenta de la vida de un pueblo. Sin embargo, no hay que olvidar que quien hace una fotografía, proyecta una parte de la realidad desde un punto de vista diferente al de otro ojo tras una lente, otorgando a cada fotografía, una proyección propia. Por esta razón, no se puede pensar en la fotografía como un fiel reflejo de la realidad, sino más bien, como la proyección de una parte de ella, y por lo tanto, como una representación de esa realidad.

La fotografía puede ser considerada como un documento histórico, que roba instantes a los movimientos culturales y sociales, y los individualiza en rostros y gestos, entregando un fuerte testimonio cotidiano. Sin embargo, sin una lectura específica, la fotografía se limita a ser sólo un recuerdo.

La riqueza del documento fotográfico, radica en que permite conservar y preservar un fragmento del pasado, permitiendo que algo pueda ser vuelto a ver, generando una especie de tesoro histórico. Como toda fuente de información, la imagen fotográfica es interpretable, y hay que contextualizarla y relacionarla con otros elementos, para leer y releer la información adecuadamente.

La fotografía corta el espacio, es decir, reinterpreta el marco espacial. En la fotografía sólo existe el espacio que queda encerrado en las dos dimensiones del encuadre, y éste depende de quien empuña la cámara, y convierte el espacio en una ventana desde donde se contempla una realidad pasada. A su vez, corta el tiempo, produciendo una congelación de un instante determinado, el que jamás será reproducido de la misma manera. Esta doble característica de seccionar el espacio temporalmente, convierte a la fotografía en un contenido de la memoria, tanto individual como colectiva.

La fotografía, no es solo un medio de reproducción fidedigna de lo que acontece, sino también un medio de expresión, ya que cada fotografía es el resultado de la

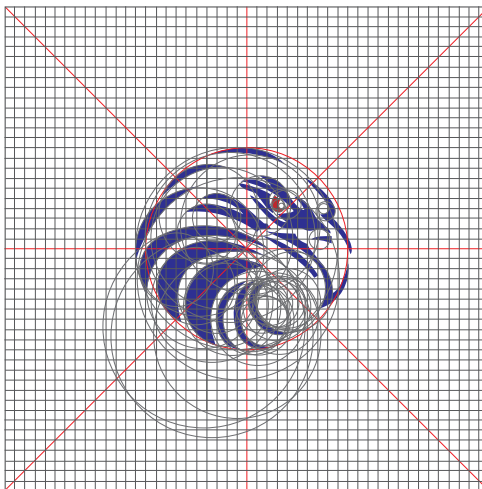
elección que hace el operador al disparar su cámara en un momento concreto y determinado. Y esta concretización fotográfica, supone un punto de vista óptico (el encuadre elegido) y personal (gustos del fotógrafo). Por ello, cada fotografía, es un documento cargado de la opinión y la percepción del autor que la tomó.

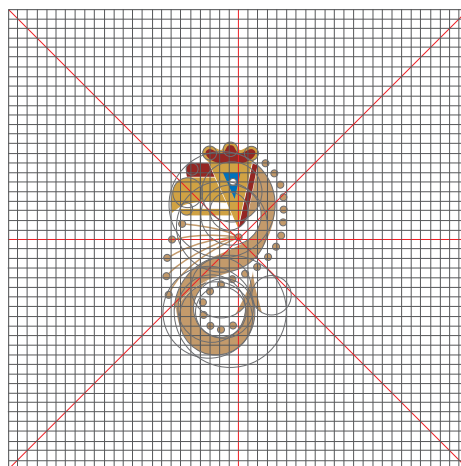
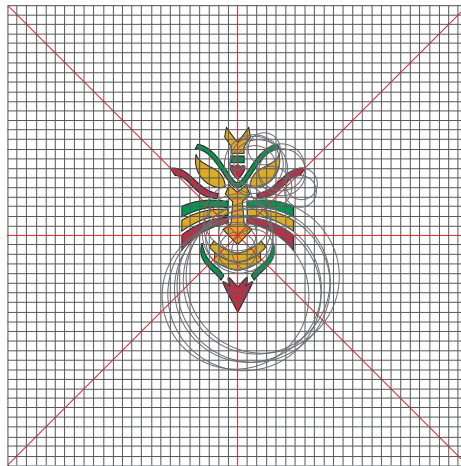
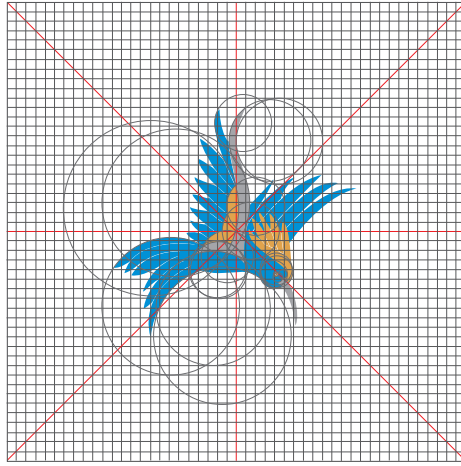
Normalización

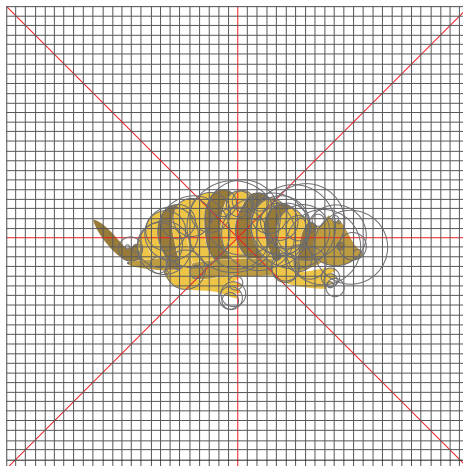
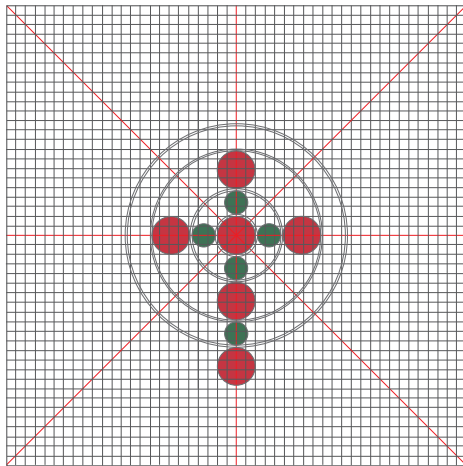
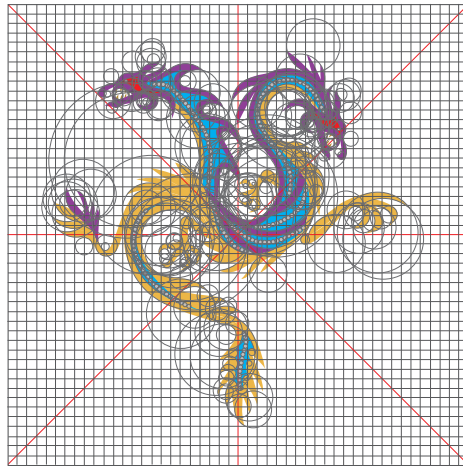
La normalización es un proceso de elaboración, aplicación y estandarización de normas, en este caso de criterios visuales, que se traducen en características constructivas como ejes de simetría, trazos uniformes, curvas bien construidas, etc.

En el presente proyecto, su objetivo no fue más que una manera de presentar de forma clara, el ícono expuesto en su correspondiente traje, para otorgar unificación, a la vectorización digital de todos los íconos de las fotografías elegidas como referentes.

Las normalizaciones fueron realizadas todas, respecto a una misma retícula base, a partir de la cual, se vectorizó el ícono y se procedió a la normalización de formas, a partir de las líneas rectas de la retícula base y a la construcción de curvas en base a círculos perfectos. Cada ícono fue normalizado a partir de una o varias fotografías de mismo traje.

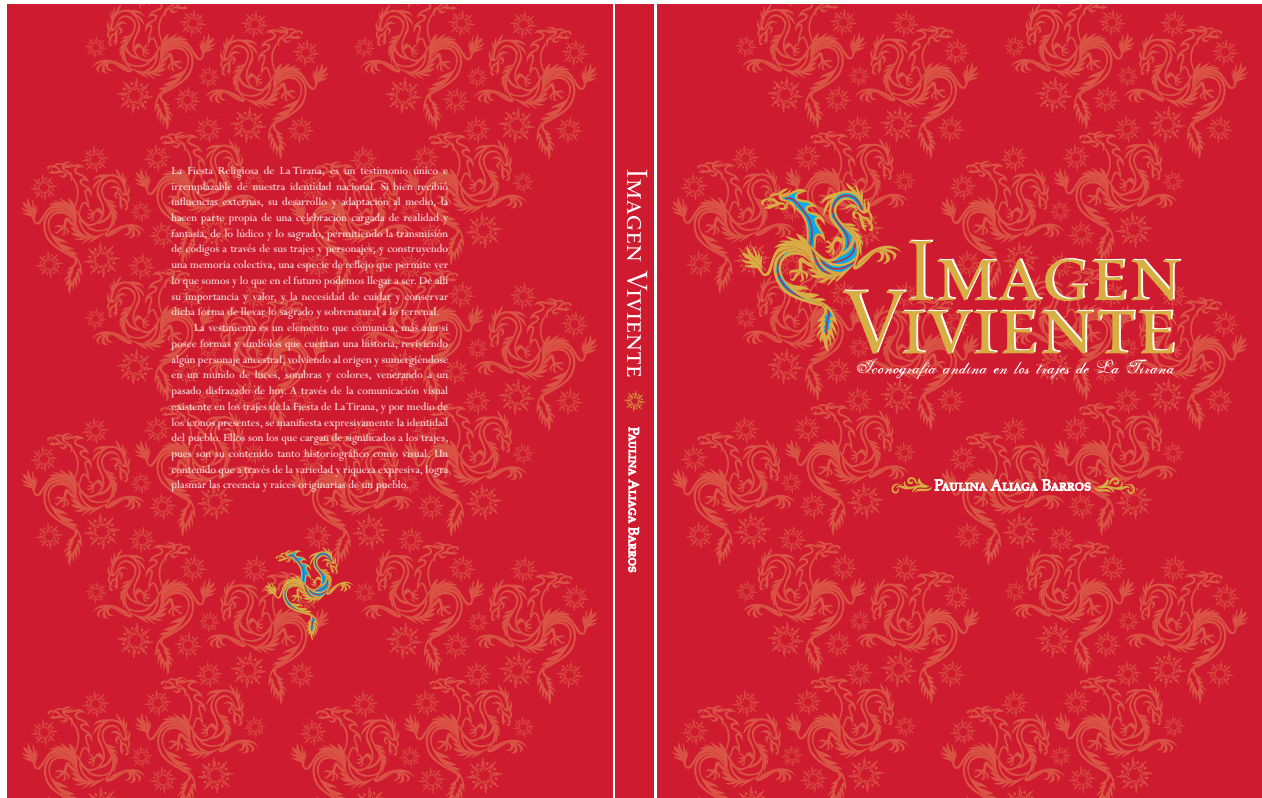






9.6 Propuesta de diseño

Cubierta del libro



CONTRATAPA

LOMO

TAPA



Para la tapa del libro, se utilizó uno de los iconos normalizados, siendo éste el dragón, uno de los símbolos más característicos dentro de la fiesta de La Tirana. Éste fue elegido por poseer una forma muy atractiva e interesante en cuanto a su morfología. En el fondo rojo, se realizó una trama, a partir de la repetición del dragón más un sol, el que también fue utilizado en el lomo, para separar el título del autor.

Portada



Páginas de texto



Los Bailes

una alegre y exótica música, seguida de un condante movimiento de los bailarines. Fueron introducidas a La Tirana desde Bolivia por trabajadoras de oficinas salitreras, alrededor del año 1930.

La vestimenta del moresco consiste en un bolero con adornos bordados, pantalón y camisa de seda o raso de diferentes colores y un morrión (gorro). Los pantalones son bombachos, sujetos en los tobillos con una cinta.

Es una danza al son de las matrazas, tambores y flautines, realizándose rondas abiertas y cerradas con pasitos cortos y brincos.

Chunchos

Su origen es prehispanico. Es un baile tradicional, compuesto de pasos, saltos largos y de un gran desarrollo coreográfico. Llevan una lanza de madera en la mano y bailan acompañados de pitos, tambores y cajas.

Su vestimenta representa a los indígenas de la vertiente oriental de Los Andes. Usan turbante, pollerinos o pantalones, manguetas y tobilleras adornadas con plumas de colores. Las plumas hacen alusión al origen sebático, inspirado en la fama del lugar. A través de las lanzas de madera (chonta), es recordado su espíritu guerrero.

Kallawallas

Bale anterior a la llegada de los españoles, tiene su origen en la cultura andina. Esta danza representa a los Kallawallas, antiguos balanderos y tejedores aymaras.

Los movimientos de danza de los kallawallas son pequeños saltos y giros suaves y armónicos. Su vestimenta en las mujeres consiste en una pollera al estilo

boliviano a media pierna, blusa a la cintura y sombrero de fieltro adornado con pompones de distintos colores. Usan el pelo trenzado. Los hombres visten pantalones de un solo color, una pechera en forma de "X", un poncho largo o un bolero, y una chappa o bolso andino del que cuelgan pompones de colores y en algunos casos monedas antiguas. Portan un quitao del vistoso y colorido en una mano. Los colores son muy alegres y festivos.

Chinos

Pertencen a los bailes antiguos originados antes de la Guerra del Pacifico, folclorizados en el territorio nacional. Su origen se establece en Arequipa entre 1580 y 1585. Debe su origen a la voz quechua y aymara, donde chino significa "servidor".

Asisten a La Tirana desde la inauguración del Templo en 1886. En 1908 se forma oficialmente el primer baile chino de la pampa. Representan en su música, traje y coreografía, a los antiguos mineros servidores de la Virgen y son los encargados de sacar y escoltar la Virgen durante las procesiones, pues es el único baile de origen completamente nacional.

Es una danza ritual de auténtica extracción chilena con inspiración minera, y que se ha difundido no sólo en el país, sino también en el extranjero argentino. Es de carácter zoomorfo, ya que el sonido de sus flautas y sus formas coreográficas imitan aves que anuncian la lluvia.

Su uniforme está compuesto de un gorro, camisa, pantalón, cinturón con espejos y un pollero de cuero. Le cubre la espalda, una pequeña manta blanca.

Los Bailes

Diabladas

Originadas en una fusión indígena-hispánica en la lucha entre el bien y el mal. Los diablitos se hacen presentes tempranamente en La Tirana, con máscaras simples. Las diabladas complejas se agregan en La Tirana en 1967 por influencia de carnavales como el de Oro en Bolivia y Puno en Perú.

El nombre proviene del castellano y es de origen latino. Los grupos de diablitos danzantes que actualmente existen en el continente latinoamericano, pueden ser considerados como parte de la sobrevivencia de antiguas manifestaciones europeas. En el medievo, es cuando se organizan las primeras agrupaciones de diablitos bailarines, presentes hoy en diversos sistemas coreonómicos de la devoción popular latinoamericana. Se cree que su origen se remonta al desarrollo del teatro popular religioso medieval, centrado en la temática de los misterios, farsas y moralidades. De acuerdo con esto, la diablada latinoamericana estaría influenciada de antiguos sacramentos ibéricos, e introducida a nuestro continente en tiempos de la Colonia.

La diablada, es una danza que parte de la creencia de que el supay o tío, un diablo extraído de la tradición minera boliviana, genio del mal y poseedor de todas las riquezas del mundo en especial de las minas de oro y plata, se ocupa de hacer daño a los seres humanos. Cuando llegan los españoles, y con el fin de acabar las creencias populares de los indígenas, tomaron a este personaje cargándolo con su idea del mal, idea no concebida por la cosmovisión andina, y haciéndolo partícipe de la lucha permanente entre el bien y el mal cristiano.

La diablada se constituye como uno de los bailes más importantes del sector andino, y por lo tanto,



Los Iconos

LA VESTIMENTA ES UN ELEMENTO QUE comunica, más aún si posee formas y símbolos que cuentan una historia, revisando algún personaje ancestral, evocando al origen y sumergiéndose en un mundo de luces, sombras y colores, venerando a un pasado difrazado de hoy. A través de la comunicación visual existente en los trajes de esta fiesta, y por medio de los iconos presentes, se manifiesta expresivamente la identidad del pueblo. Ellos son los que cargan de significados a los trajes, pues su contenido tanto historiográfico como visual. Un contenido que a través de la variedad y riqueza expresiva, logra plasmar las creencias y raíces originarias de un pueblo.

El icono, es una imagen, cuadro o representación, es un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado, sustituyendo al objeto mediante su significación.

Propio de la iconografía es la interpretación, el significado, el contenido y el sentido. Lo visual constituye un lenguaje propio, pues es anterior a la historia de la comunicación entre los hombres, e incluso anterior a que el hombre relacionara el habla con los objetos, imágenes y dibujos.

Los Iconos

El hombre en la constante búsqueda de sus orígenes, permitió también transmitir la tradición, que además de ser oral, se transformó en iconográfica. Las imágenes representan tanto el mundo conocido, donde transitan lo seres de la creación, como al mundo metafísico, subjetivo y simbólico: la esfera de los dioses, divinidades y diabladas. Estas imágenes icónicas, trascienden la simple representación de un objeto, para ser asociada a significados comunes para los hombres.

Se puede observar que en la cultura andina, su cosmovisión lleva a representar en sus elementos rituales o coreonómicos, imágenes especialmente de la naturaleza, de sus mundos dentro del cosmos y de sus actividades cotidianas relacionadas en gran medida, con el mundo mágico y tiempo cíclico al que pertenecen, al que entregan y del que a la vez reciben.

Los iconos se configuran como elementos portadores de un contenido simbólico. Lo simbólico de una representación, es un valor no expreso, es decir, un intermedio entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, la filosofía o la magia. Se ubica entonces, como mediador entre lo que es comúnmente comprensible y lo inconsciente.

En la imagen simbólica, existe una tendencia a la simplificación, donde lo figurativo al ser reducido en su forma, se convierte en algo signo. El valor simbólico no depende de la perfección de su exterior, sino más bien, de la disposición interna del observador o de quien mira el signo, al fijar sus conexiones y su fe en un objeto de mediación. Esto es lo que ocurre con los trajes de La Tirana, que al transformarse en elementos sagrados, adquieren de parte de los bailarines la calidad de

elementos comunicadores del mensaje cristiano y andino, mediante los cuales entregan su sacrificio a la Virgen.

En la Fiesta de La Tirana, los objetos simbólicos se definen y redefinen constantemente, recurriendo a conocimientos colectivos ya aprendidos y compartidos por los bailarines y peregrinos, y a interpretaciones nacidas de su propia intución y percepción del mundo. Las representaciones icónicas, sufren procesos de continuidad y cambio a través de los años, pues las sociedades desde son utilizadas, y por lo tanto donde se construye un consenso y discurso simbólico, van cambiando. De este modo, la significación de los trajes de La Tirana, es uno de los pilares fundamentales de la fiesta, pues tanto el traje, como los elementos utilizados en él, poseen una significación que hacen del todo una pieza estética, que posee un lenguaje visual propio, y que por lo tanto, comunica.

En el mundo andino, los indígenas fueron capaces de proyectar mediante formas concretas, aspectos relevantes de la construcción simbólica de su mundo. Estos elementos simbólicos, al igual que los ritos y creencias, sufrieron variaciones al encontrarse los mundos indígena e hispano. Los significados de sus imágenes, al fusionarse con la visión occidental, fueron cambiando. No obstante, hay representaciones icónicas del pasado precolombino y colonial, que se han mantenido hasta nuestros días, que dan cuenta de ideas y principios predominantes en el mundo andino, y que forman parte de la iconografía etnográfica actual. La interacción entre las culturas indígena e hispana, produce una confrontación de cosmovisiones, símbolos y referentes.



Páginas de iconos



*En las fecunda la tierra y su calor llora lagrimas
En las fecunda la tierra y su calor llora lagrimas*

SOL
El signo sol, consiste casi indubitablemente de dos elementos esenciales: la forma circular o de disco que constituye el cuerpo y centro de la figura, y la representación abstracta de sus radiaciones o rayos de luz. Dichos elementos pueden ser representados de diferentes maneras en cada cultura.





de fuego sobre quienes yacen bajo su manto...

Febrina Durbada





*En las infantil e indeleble pinta de bronce
En las infantil e indeleble pinta de bronce*

En el imperio Inca la deidad más importante era el dios Inti, que junto con su esposa Pachamama, diosa de la Tierra, dieron origen a los incas, hijos del Sol. A partir del sincretismo religioso producido con la introducción del cristianismo por los españoles, el sol se transformó en el Dios fecundador de María.





la piel de los hijos de su tierra...

Poncho Astauro





*Es fuego perverso, arrogante y pernicioso.
Es fuego perverso, arrogante y pernicioso.*

En el arte cristiano, el dragón simboliza el pecado, aplastado bajo el pie de santos y mártires, representando el triunfo de los cristianos sobre el paganismo. En este monstruo se lucha simbolizando el mal, el ser maligno y separador, el enemigo de Dios, del hombre y del cosmos. Por lo tanto, es el símbolo de la fuerza negativa, viciosa o pecaminosa, alejando al hombre de sí mismo, de su raíz, de su principio y fin. Así, en las festividades anímas actuales, el dragón representa el pecado que debe ser redimido.

30




Capi D'Almada

SANTI
RETIRO DE
HORARIO

maldice el alma y abandona el espíritu...


31



*Hijas del sol y de la luna que juegan y se
Hijas del sol y de la luna que juegan y se*

En el mundo andino, las estrellas representan a los hijos del sol y de la luna. Ellas permiten guiar el reconocimiento del tiempo nocturno a través de sus movimientos y posiciones. Ha conservado su importancia como indicador del tiempo nocturno, persistiendo su presencia en la iconografía posthispanica.

32



despliegan fugaces en la noche...

Jocanda Moreno

33



Mensajero del Dios omnipotente que llega hasta sus
Mensajero del Dios omnipotente que llega hasta sus

Para los incas, el cóndor era considerado el ave mensajera de los dioses por su capacidad de vuelo y por vivir en el lugar más alto del cielo o de los cerros. Era el transmisor de lo que ocurría en el imperio, como guerras, sequías y terremotos, llevando también las rogativas de los hombres a los dioses, uniendo el mundo de arriba con el mundo terrenal. Actualmente representa para el hombre, metáfora de ascensión, libertad y poder.



Pies, libre, magnifico y soberano...

Rosa Antuara



Belleza del desierto que trae a la tierra el alma
Belleza del desierto que trae a la tierra el alma

MARIPOSA

La mariposa en el mundo andino, es la representación de los héroes y de personas muertas, de las almas que tienen su casa en el cielo, de los guerreros caídos o sacrificados y de mujeres muertas en el parto, cuyas almas se transforman en mariposas.



Cayo Diehlada

de todos los hombres que se han ido...





Prólogo/Epílogo



9.7 Especificaciones de producción

Tipo de producto:

Soporte: Libro de lujo
Ejemplares: 2.000
Cantidad de páginas: 100

Plataforma: Mac

Software:

Diagramación: Adobe InDesign CS
Imágenes vectoriales: Adobe Illustrator CS
Imágenes bitmap: Adobe Photoshop CS

Extensión y modo imágenes bitmap: .tiff en CMYK

Extensión y modo imágenes vectoriales: .ai en CMYK

Resolución imágenes bitmap: 300 dpi

Formato:

Cerrado: 19 x 25 cm.
Extendido: 38 x 25 cm.
Disposición: Vertical

Sustrato:

Interior: Couché mate 170 gr.
Cubierta: Couché mate 170 gr.

Sistema de impresión: Offset plano.

Color / Tintas:

Modo: CMYK (cuatricromía)
Interior: 4/4 colores
Tapa: 4/0 colores

Encuadernación: Tapa dura, costura al hilo más hotmelt.

Acabado:

Lomo cubierta: cuadrado.
Cubierta: Polilaminado mate por tiro más aplicación folia dorada.

Archivo final: .innd y .pdf

9.8 Consideraciones de producción

- El producto de diseño fue desarrollado en plataforma Macintosh, pudiendo ocuparse también plataforma PC. Ambas permiten el uso de los softwares gráficos utilizados para la elaboración de la pieza editorial.

- Los softwares seleccionados proporcionan resultados de alta calidad, en especial en elementos vectoriales, muy utilizados en esta pieza editorial.

- Los tres programas gráficos especificados, son pertenecientes a la compañía Adobe, por lo tanto, entre ellos hay una máxima compatibilidad de codificación y decodificación, pudiendo traspasarse archivos de uno a otro, sin dificultad.

- Se considera un tiraje de 2.000 ejemplares, como una cantidad adecuada para determinar la aprobación de la publicación, y como una cantidad posible de ser impresa en offset. El tiraje, dependerá por supuesto, de la editorial que finalmente desee publicar el libro, o de la entidad que lo auspicie financieramente.

- Offset plano ofrece alta calidad en impresión, posibilitando la reproducción serial del original en grandes cantidades a un costo reducido, siendo económico y rentable en tiradas de 2.000 ejemplares. Esta impresión permite trabajar en alta fidelidad con cuatricromía, con un riesgo mínimo de pérdida y variación del color, soportando el sustrato seleccionado, su tamaño y gramaje.

- Para su reproducción, se seleccionó impresión offset, el que opera en diversos formatos y sustratos, pudiéndose extraer del pliego de papel de 110 x 77 cm., lo siguiente:

8 hojas sueltas (octavillas) de 38,5 x 27,5 cm.

para 38 x 25cm.

16 planas (dos páginas por plana de 19 x 25 cm.)

32 páginas de cada pliego (entre tiro y retiro)

Cuadernillos de 8 hojas

Nº de páginas del libro: 100

Nº de cuadernillos: 4 (4 pliegos de 110 x 77 cm.)

- Se trabajó en archivos en modo CMYK para generar una gran diversidad de gama tonal.

- El sustrato elegido es el papel couché, por ser uno de los papeles de arte de alta calidad, entregando fidelidad en el color y calidad de impresión. Este sustrato, presenta entre sus cualidades, resistencia, suavidad, blancura y opacidad, minimizando el riesgo de transparentado y de la transferencia de las tintas por contacto o fricción entre las hojas, las que al ser suaves, permiten un fácil deslizamiento, para ser ojeadas y manipuladas.

- El formato se definió a partir la calidad ideal de las fotografías y por aspectos de legibilidad y diagramación de los elementos de la publicación. Además, el formato busca una cantidad adecuada de páginas, en relación a los elementos a presentar.

Fotografía original:

180 dpi

2592 x 1944 pixeles

36,58 x 27,43 cm.

Fotografía utilizada:

300 dpi

21,95 x 16,46 cm.

Espacio utilizado por la fotografía en página:

14,5 x 19 cm.



A continuación se presenta la fase de gestión del proyecto, apuntando a la viabilidad que éste posee, para en un futuro ser publicado y difundido.

Al analizar la viabilidad del proyecto, se han considerado varios caminos para la producción concreta de la pieza editorial final, los cuales se basan, tanto en las características del proyecto, como en los aspectos relacionados con el patrimonio cultural en Chile, y el contexto actual en relación al tema investigado.

10.1 Análisis general

En relación al proyecto:

1.- La totalidad del libro, tanto visual como textual, fue generado y producido por la autora del proyecto. Debido a la escasez de investigaciones respecto al tema, se realizó una profunda investigación, que permitió generar un marco teórico amplio y vasto para abordar de forma adecuada, el tema específico. Las fotografías fueron captadas personalmente en la fiesta de La Tirana del año 2006 y las ilustraciones vectoriales fueron realizadas exclusivamente, para el diseño y la propuesta del libro. Por ello, la pieza gráfica es de la total autoría de quien la presenta, y no requirió por lo tanto, de la adquisición de permisos para publicar imágenes o transcribir textos.

2.- Su contenido específico, la iconografía andina de los trajes de la Tirana, es un tema que no había sido abordado ni estudiado con anterioridad. En relación a la tipología existente investigada, ésta se compone en su mayoría de textos y fotografías, sin la utilización de algún otro tipo de recurso como la ilustración. Por ambos motivos, la propuesta presentada es absolutamente innovadora, atractiva e interesante.

3.- Por tratarse de un tema relacionado con el patrimonio visual de Chile, la pieza gráfica se transforma en un aporte para la preservación y difusión de dicho patrimonio, contribuyendo con ello a conservar la memoria colectiva, y a enaltecer el sentido de pertenencia e identidad nacional. Por ello, el proyecto se configura como objeto de interés para empresas y organizaciones culturales del país, que fomenten y valoren las tradiciones populares y culturales.

4.- Desde el punto de vista visual y gráfico, el proyecto es un aporte a la disciplina del diseño. Visual, al registrar aspectos pertenecientes a la disciplina (fotografías, íconos, símbolos, etc.) y al difundir dichos contenidos como importantes elementos comunicacionales. Gráfico, al presentar una pieza de diseño, técnicamente estudiada y analizada, y así dar origen a un libro, que como proyecto, adquiere el carácter de objeto de diseño.

En relación al tema:

1.- Actualmente, existen en nuestro país, varias entidades u organizaciones culturales interesadas en rescatar y fortalecer aspectos relacionados con las tradiciones y manifestaciones culturales del país.

2.- Existe una preocupación por parte de las empresas y organismos gubernamentales por apoyar proyectos relacionados con la valorización del patrimonio nacional, cultural y artístico. Son empresas e instituciones que generalmente actúan como organizadoras, colaboradoras o auspiciadoras en diferentes iniciativas que promueven actividades para difundir la cultura y el arte.

3.- En la vida cultural en nuestra sociedad, se está advirtiendo una tendencia a fomentar la creación de instancias culturales (a través de museos, galerías de arte y bibliotecas), incentivando el desarrollo de la cultura y la sociedad. No obstante, hay muchos aspectos de la cultura tradicional, que han sido dejados de lado, ya que no han sido investigados ni rescatados. Por ello, existe la necesidad de valorar la identidad nacional y la conciencia colectiva del pueblo de Chile, a través del desarrollo de proyectos culturales.

4.- En cuanto al diseño, existe una creciente inquietud e interés por registrar el patrimonio chileno, tanto en lo gráfico como en lo visual, dentro de las diferentes y diversas áreas de la cultura, otorgándole a esta disciplina, un papel fundamental en el desarrollo artístico, cultural y social del país.

5.- En el medio editorial nacional, no existe publicación alguna que aborde la fiesta de La Tirana desde el punto de vista visual, ni menos que se enfoque a rescatar los íconos presentes en los trajes, como elementos que comunican parte del universo simbólico del mundo andino. Por lo tanto, este proyecto se convierte en un libro hasta hoy, inédito en Chile.

Tomando en consideración los puntos recientemente expuestos, a continuación, se darán a conocer las fuentes de apoyo conseguidas, y las posibles formas de financiamiento para la futura publicación del libro.

10.2 Fuentes de patrocinio y colaboración

En primera instancia, cuando el proyecto aún estaba en etapa de planificación, se recurrió a organismos culturales nacionales para evaluar el interés respecto al contenido de la pieza gráfica propuesta, y se esbozaron los objetivos y las líneas generales que estructuraban en ese entonces, el proyecto. Esto permitió hacer un análisis respecto de la viabilidad del proyecto y realizar las modificaciones pertinentes, para concretarlo.

Una de las principales actividades a modificar, fue el tema fotográfico, pues en primera instancia el proyecto tenía la intención de utilizar fotografías aportadas por un fotógrafo, o bien adquirirlas en algún banco de imágenes. Como ello no fue posible, el proyecto exigió la toma personal y específica de las fotografías requeridas, para lo cual fue necesario viajar directamente a la zona, en los días de la celebración de la fiesta.

Luego de los contactos establecidos en el viaje y en el período en que se capturaron las fotografías, se generó el apoyo de entidades que siguieron de cerca el proyecto. De ello, se obtuvieron los patrocinadores, y los colaboradores para su difusión.

10.2.1 Patrocinios

El patrocinio es el respaldo de una institución pública o privada a un determinado proyecto cultural, que no involucra el desembolso de recursos económicos por parte de la institución que entrega el apoyo. Es una demostración de confianza del patrocinante en la realización de un determinado proyecto artístico o cultural, y que permite conseguir otros apoyos (financieros, materiales, humanos), como también obtener formas de financiamiento para su final realización (en este caso, la publicación del libro).

Para el presente proyecto, los patrocinadores son los siguientes:

Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares

(Departamento perteneciente a la Biblioteca Nacional)
El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, fue creado en 1992 con el fin de reunir colecciones que se encontraban dispersas, y registrar expresiones culturales que se conservan en la memoria popular.

Este archivo contiene registradas variadas manifestaciones del saber oral, como por ejemplo, canciones tradicionales, refranes, cuentos, adivinanzas, ruedas de canto a lo divino, encuentros de payadores, cantoras campesinas, organilleros, tradiciones y costumbres en general.

También desarrolla proyectos especializados como la realización de cursos, talleres, seminarios, obras teatrales, exposiciones, ciclos de conferencias, etc. Cuenta con colecciones sonoras que conforman el trabajo de investigadores de campo, especialmente orientado al registro de fiestas de religiosidad popular.

Dispone a su vez, de una vasta colección de fotografías y diapositivas, en su mayoría de fiestas religiosas, y de una cantidad importante de registros en video, colecciones de cuentos, recopilación de cuadernos y libretas originales de poetas populares, entre otras cosas. Todo este material, se encuentra a disposición de investigadores de las más diversas disciplinas, para estudios, exposiciones, conferencias, etc.

Durante el desarrollo del proyecto, se contó con el total apoyo y la más absoluta colaboración de la encargada de este archivo.

Ilustre Municipalidad de Pozo Almonte

Pozo Almonte está ubicado en una zona de vasta riqueza histórica, que alberga distintos centros turísticos de importancia como La Tirana, Pica y Mamiña. Es la comuna a la cual pertenece el pueblo de La Tirana, y por lo tanto, una de las municipalidades más involucradas en el desarrollo de la fiesta cada año.

Al solicitar el patrocinio a dicha municipalidad, el encargado de Relaciones Públicas, Paul Spaulo Vásquez, orgulloso de su tierra y de la realización del presente proyecto, envió estos versos de su autoría:

"Somos de donde
La tierra pinta de sudor la sal,
de donde el silencio viste de espectro el pasado,
de donde la vida se hace calle larga y carretera.

Acá...
Entre cordillera y mar,
Nace el pozo que alimenta al monte
y se llena de tamarugos,
para parir el esfuerzo de su gente

que trabaja por un mañana mejor
en esa larga y angosta faja de tierra
llamada Chile...

De acá...
Del Sur del mundo somos,
y estamos cargados de amistad,
teniendo en nuestras alforjas
los sones del tiempo,
del mundo y de Nuestra Pacha Mama
para ofrecerles a Uds. el paisaje
donde el horizonte se hace Norte
donde la Comuna se hace Paz".

Escuela de Diseño, Universidad de Chile

Por ser un libro presentado como proyecto de título para optar al título de Diseñadora Gráfica, se parte de la base, que tanto la Escuela de Diseño, como la institución universitaria, apoyan el proyecto desde su planteamiento y aceptación como proyecto de título, hasta su posterior publicación, después de aprobado el examen.

10.2.2 Colaboración

Es otra forma de conseguir apoyos mediante canjes o colaboraciones que se establecen con terceros, en vista de no existir recursos monetarios. Ello permite el intercambio de bienes o servicios necesarios para un proyecto.

En el presente proyecto, la colaboración se expresó en apoyos para la difusión del libro. Ellos se determinaron a partir del ofrecimiento para difundir la pieza gráfica en sus páginas Web, al considerar que su realización constituye un valioso aporte al rescate patrimonial y un fortalecimiento a la identidad cultural de Chile.

Memoria Chilena (Pertenece a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos- DIBAM)

Memoria Chilena, es un espacio destinado a reunir la gran historia colectiva y las pequeñas aventuras individuales que conforman nuestra identidad como país:

acontecimientos, tradiciones y fábulas, el pensamiento y la obra de hombres y mujeres destacados, y el legado social, literario y artístico que enriquece nuestro patrimonio cultural.

En relación al libro "Imagen Viviente: Iconografía andina en los trajes de La Tirana", Memoria Chilena apoya el proyecto a través de la difusión del libro en el portal www.memoriachilena.cl, dándole un espacio en la sección "comunidad memoria", además de incluir la investigación como un sitio temático dentro de las búsquedas de la página.

Programa Orígenes (Pertenece a la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena del Ministerio de Planificación del Gobierno de Chile)

El Programa Orígenes obedece a una decisión del Gobierno, para impulsar y dejar instalada una nueva forma de relación con los pueblos indígenas, mejorando sus condiciones de vida, con un enfoque integral y una dimensión étnico-cultural. Es un nuevo camino para el desarrollo integral de las comunidades indígenas rurales de Chile.

En la página Web del Programa Orígenes, www.origenes.cl, será publicado también el libro en el espacio "recomendados", sección destinada a la difusión de exposiciones, seminarios y todo tipo de actividades culturales.

Rutas del Salitre y Álbum Desierto (Pertenece a la empresa Imatura Producciones)

Rutas del Salitre es una agencia que realiza expediciones al desierto más árido del mundo. Se enmarca en una iniciativa que partió en 1993, con el fin de recopilar un banco de fotos de más de 10.000 unidades y una extensa investigación histórica y sociológica llevada a cabo en el desierto de Atacama. Esta exploración al mundo atacameño, decantó en la conformación de un equipo y el sitio Web www.albumdesierto.cl en el año 2001, que resume el conocimiento acumulado en un espacio de interacción con pampinos, que reconstruyen

la historia de la vida salitrera, nutriendo activamente el proyecto inicial. Imatura, es una empresa especializada en el rescate, restauración y conservación de archivos fotográficos patrimoniales, respalda a Álbum Desierto y Rutas del Salitre, que constituyen los proyectos más importantes de esta institución.

En la página Web www.albumdesierto.cl será publicado el proyecto, y si la autora lo estima conveniente, una selección de fotografías captadas por ella en la fiesta de La Tirana, serán publicadas en el catálogo de fotos de dicha página.

Tanto los patrocinios, como los apoyos en difusión, tienen un espacio en la portada del libro.

10.3 Posibles fuentes de financiamiento

Se plantean, para el proyecto, dos vías por las cuales se puede hacer real la publicación del libro: a través de auspicios y mediante editoriales.

10.3.1 Auspicios

El auspicio es el apoyo de una institución pública o privada a un proyecto cultural, que incluye un aporte económico financiero en dinero, en especies o prestaciones de servicios. Generalmente se entrega a cambio de publicidad, mostrando la imagen de la entidad auspiciante en los soportes de determinado proyecto.

Los auspicios propuestos para el proyecto son:

Fundación Telefónica

Fundación Telefónica, posee un fuerte compromiso social que se orienta a través de acciones y proyectos en la aplicación de las telecomunicaciones al mundo de la educación, la salud y la cultura, propiciando la igualdad de oportunidades y contribuyendo a incrementar el bienestar de los ciudadanos y el progreso social. Dentro de sus objetivos, está el contribuir, realizar y promover la investigación, desarrollo y difusión de la educación, la tecnología, la cultura y el arte.

Metro S.A.- Corporación Cultural MetroArte

Metro S.A. es una empresa que ha tenido un importante papel en la labor de involucrar a las empresas privadas al desarrollo cultural del país, tomando la iniciativa de colaborar y apoyar actividades, programas y proyectos relacionados con la cultura y las artes. Ha dado múltiples pasos en gestión cultural y difusión de las artes en todas sus expresiones, facilitando el acceso a la cultura a millones de santiaguinos a través del uso del metro, y otorgándole el apoyo y financiamiento a diversos proyectos culturales.

10.3.2 Editoriales

Editorial Kactus

Kactus posee una amplia variedad de "Libros de Chile", donde destacan sus colecciones "Souvenir" y "Libros de Lujo". Son publicaciones cuyas temáticas van desde la presentación de diferentes lugares del país como Isla de Pascua, Chiloé, Los Andes, hasta temáticas más específicas como faros de Chile, el rodeo, la Esmeralda, etc.

Editorial Los Andes (Pertenece a Fundación Futuro)

Es una editorial que se dedica casi exclusivamente a publicar libros relacionados con Chile. Dentro de ellos, destacan publicaciones de poesía, literatura, historia y fotografía chilena. Tiene un especial interés por invitar a la producción editorial a jóvenes, adultos mayores, discapacitados, etc.

Posterior a la defensa del proyecto ante la comisión, la maqueta de la pieza editorial, será presentada a ambas editoriales.

10.4 Presupuesto

El presupuesto es entendido como la organización de los recursos estimados necesarios para la realización del proyecto, junto con el manejo y la utilización del tiempo, recursos y herramientas.

1.- Gastos Operativos

Costos de diseño	\$9.888.077
Corrección de textos	\$50.000
Recursos técnicos	\$50.000
Material fungible	\$50.000

 \$10.038.077

2.- Impresión

Impresión publicación	\$7.795.000
Pruebas láser blanco y negro	\$10.000
Pruebas de color	\$200.000

 \$8.005.000

3.- Viaje a La Tirana

Toma de fotografías	\$400.000
Viático	\$250.000

 \$650.000

TOTAL 1+2+3 (sin IVA incluido)

 \$18.693.077

10.5 Detalle del presupuesto

Los detalles de cada ítem son los siguientes:

1.- Gastos Operativos

Costos de diseño: Se consideran los costos por el diseño gráfico de la pieza editorial y la investigación realizada sobre los temas que forman parte de su contenido. El cobro involucra un valor de 0.8 UF la hora trabajada (UF=\$18.393 calculado el 22 de noviembre de 2006), 8 horas diarias, 5 días a la semana, durante 4 meses.



Valor hora: \$14.714,4
 Días trabajados: 22 días al mes, en 4 meses: 84 días
 Horas trabajadas: 8 horas diarias durante
 84 días: 672 horas

Corrección de textos: Corresponde a la corrección ortográfica y gramatical de los textos del libro.

Recursos técnicos: Corresponde al cobro de los recursos técnicos utilizados para el proyecto (computador, impresora, cámara fotográfica) y su desgaste.

Material fungible: Corresponde al material utilizado durante la investigación y diseño del libro. Son materiales que poseen duración determinada, y que por lo tanto, deben ser renovados a través del desarrollo del proyecto: tintas, hojas, etc.

2.- Impresión

Impresión publicación: Corresponde al valor de la impresión y encuadernación de 2.000 ejemplares en Ograma S.A., con las siguientes características: Tamaño cerrado 19 x 25 cm., tamaño extendido 38 x 25 cm. Tapa dura forrada en papel couché mate de 170 gr., impreso a 4/0 colores, más polilaminado mate por T/R y aplicación de folia dorada. Interior, 100 páginas en couché mate de 170 gr., impreso 4/4 colores. Guardas en couché 200 grs. Encuadernación costura hilo más hot melt.

Pruebas láser blanco y negro: Pruebas para la corrección de diseño y textos.

Pruebas de color: Corresponde al gasto en pruebas de color de hojas tipo del libro, para la aprobación o desaprobación de los colores de salida de la impresión.

3.- Otros Gastos

Toma de fotografías: Valor considerado para la captura de imágenes en la fiesta de La Tirana, durante 4 días.

Viático: Corresponde al valor un viaje a La Tirana durante 4 días. Incluye: pasaje en avión ida y vuelta, alojamiento y alimentación diaria, y transporte interno.

Los valores del presupuesto son aproximados, siendo aplicados en algunos casos valores estándares, a excepción del valor de impresión de los 2.000 ejemplares, que corresponden al presupuesto real entregado por la empresa.

Conclusiones

El hombre a través del tiempo y en cada lugar donde se ha establecido, va dejando huellas que reflejan su constante capacidad creadora. Esta acción incesante y evolutiva, plasmada en manifestaciones culturales, artísticas, religiosas, sociales e históricas, ha dado origen a un conjunto de características que identifican a los pueblos y que constituyen su patrimonio. Cada cultura tiene como patrimonio, una memoria visual y colectiva, que transforma en tangibles, todas aquellas experiencias, aspiraciones y esperanzas, que le son propias e identifican a cada etnia., pueblo o comunidad.

Las fiestas religiosas en nuestro país, están profundamente relacionadas con el origen de nuestro pueblo y con la influencia del pueblo español en los períodos de conquista y colonización de América. Es especialmente en los pueblos originarios, donde se expresa con más fuerza y vigor la devoción a las deidades o seres extra terrenales, a través de ceremonias rituales, en las cuales se comunican con sus deidades, con la naturaleza y con su entorno.

Mantener el patrimonio de un pueblo, conservando su espíritu y memoria colectiva, significa proyectar desde el pasado, en el presente y al futuro, una tradición específica, en este caso, esta celebración religiosa, que lleva inmersa innumerables manifestaciones de fe y devoción popular. Éstas, junto con asombrosas y mágicas exhibiciones artísticas de bailes y cantos, conmueven y emocionan a todos quienes han tenido el privilegio de vivirlas.

Esta celebración religiosa, esta provista de un incalculable valor, en relación a la comunicación visual, pues a través de sus íconos, es posible realizar una mirada retrospectiva a momentos de una época, y analizar el patrimonio visual que ellos aportan.

Por esta razón nace el libro "imagen Viviente", como una manera de rescatar y perpetuar una parte específica del patrimonio visual de Chile, y reconstruir así, parte de la historia que nos identifica como nación. La realización de este libro, no pretende sino despertar del sueño, la memoria de un pasado cultural, para muchos desconocido, y que necesita ser recuperado, protegido y reconocido, como un valioso obsequio que las generaciones pasadas dejaron como testimonio actual y viviente, en el más apreciado legado a las generaciones venideras.



Bibliografía

Libros:

ALIAGA ROJAS, Fernando. *Religiosidad popular chilena: visión histórica*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1992. 49p.

ARNOLD C., Marcelo "et al". *Serie: Estudios sobre Religiosidad Popular*. Santiago, Universidad de Chile, Departamento de Antropología, 1984. 155p.

ARNOLD C., Marcelo. *Religiosidad popular en Chile: estudio antropológico-social*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, 1991. 156p.

BAINES, Phil y HASLAM, Andrew. *Tipografía: función, forma y diseño*. Barcelona: Ediciones G. Gili S.A., 2002. 192p.

BARRAZA LLERENA, José (compilador). *Manual de Patrimonio Cultural y Natural Arica y Parinacota*. Santiago: Ministerio de Educación, 2003. 208p.

BARTHES, Roland. *La retórica de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo, 1972.

BERLO, David K. *El Proceso de la Comunicación, Introducción a la Teoría y a la Práctica*. (Versión PDF)

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. 279p.

DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la Imagen: introducción al alfabeto visual*. 11^o Edición. Barcelona: Ediciones Gustravo Gili S.A., 1995. 210p.

FRUTIGER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. 7^o Edición. Barcelona: Ediciones G. Gili S.A., 2000. 286p.

FRUTIGER, Adrian. *En torno a la tipografía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, S.A., 2002. 94p.

GALVEZ PIZARRO, Francisco. *Educación Tipográfica, una introducción a la tipografía*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 208p.

GISSI B., Jorge. *Identidad, carácter social y cultura latinoamericana*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Psicología, 1982. 87p.

GONZÁLEZ, Federico. *Los símbolos precolombinos*. España: Ediciones Obelisco S.A., 1989. 264p.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor, 1996. 159p.



MUNARI, Bruno. *Diseño y Comunicación Visual, contribución a una metodología didáctica*. 11o Edición. Barcelona: Editorial G. Gili S.A., 1993, 365p.

NÚÑEZ A., Lautaro. *La Tirana del Tamarugal: del misterio al sacramento*. Antofagasta, Chile: Universidad del Norte, Departamento de Teología, 1989. 122p.

PLATH, Oreste. *Folclor Religioso Chileno*. 3º Edición. Santiago, Chile: Editorial Grijalbo, 2000. 225p.

PRADO O., Juan Guillermo. *La Tirana*. Santiago, Chile: Editorial Kactus, 1986. 61p.

SEBEOC, Thomas A. *Signos, una introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996. 163p.

URIBE ECHEVERRÍA, Juan. *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1976. 93p.

VAN KESSEL, Juan. *Bailarines en el Desierto*. 3 vol. Antofagasta, Chile, 1975.

VAN KESSEL, Juan. *Lucero del Desierto, Lucero brillante: mística popular y movimiento social*. Iquique, Chile: Universidad Libre de Amsterdam, Centro de Investigación de la Realidad del Norte, 1987. 284p.

VAN KESSEL, Juan. *Cuando arde el tiempo sagrado*. La Paz, Bolivia: HISBOL, 1992. 189p.

VAN KESSEL, Juan. *Dos conferencias en antropología andina*. Iquique, Chile: IECTA-CIDSA, 1997. 62p.

ZAPATA TARRÉS, Clara. *Las voces del desierto: identidad aymara en el Norte de Chile*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana: Ril Editores, 2001. 168p.

ZEA, Leopoldo. *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. 155p.

Tesis:

LÓPEZ ROMAGNOLI, Constanza. *La Fiesta de La Tirana, sentido vivo y ardiente de la identidad de un pueblo*. Tesis para optar al título de Diseñador. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, 2003. 76p.

MUÑOZ ROMERO, Jocelyn. *El Sello de Chile: Rescate y Valorización de los Sellos Postales Nacionales como Patrimonio Gráfico y Transmisores del Patrimonio Cultural de Chile*. Proyecto de Título para optar al título de Diseñador Gráfico. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y urbanismo, 2005. 165p.

PINO ZAPATA, Luz. *El Vestuario de La Tirana*. Proyecto de Título para optar al título de Diseñador. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, 1991. 77p.

VELASCO BRUHN, Constanza. *Programa de Comunicación Visual basado en la normalización iconográfica para el Poblado Artesanal Licancabur*. Proyecto de Título para optar al título de Diseñador Gráfico. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2003. 153p.



Artículos en línea:

BRUGNOLI, Paulina y HOCES DE LA GUARDA, Soledad. *Vestir, revestir y transformar*. [en línea] Revista Patrimonio Cultural No31, año IX otoño 2004. DIBAM. <http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/patrimonio_piel/art_vestir_re.htm [consulta: 19 octubre de 2006]

CUMPA GONZÁLEZ, Luis Alberto. *Fundamentos de diagramación*: Revistas. [en línea] <http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/comunicacion/Fundamentos_de_diagramacion/contenido.htm> [consulta: 19 octubre 2006]

DE PAZ, Zenón. *Horizontes de Sentido en la Cultura Andina*. El mito y los límites del discurso racional. [en línea] <<http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/HorizontesDeSentido.pdf>> [consulta: 10 agosto 2006]

GÓMEZ, María Elena. *La Iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura*. [en línea] <<http://www.argos.dsm.usb.ve/archivo/38/1.pdf>> [consulta: 25 agosto 2006]

GREBE, María Ester. *Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur-andino*. [en línea] Revista Chilena de Antropología No13, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 1995-1996. <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf> [consulta: 19 octubre 2006]

HARRIS, Thomas. *La virgen en el santuario desmoronado* (sobre La Tirana de Diego Maquieira). [en línea] Mapocho, Revista de Humanidades No54, Biblioteca Nacional, Santiago 2003. pp.105-114. <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01//temas/documento_detalle.asp?id=MC0029974> [consulta: 7 julio 2006]

Juan Pablo II. *Documento de Puebla. III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. [en línea] México, 1979. <<http://www.aciprensa.com/Docum/puebla.htm>> [consulta: 15 junio 2006]

LARA LÓPEZ, Emilio Luis. *La fotografía como documento históricoartístico y etnográfico: una epistemología*. [en línea] Revista de Antropología Experimental No5, Universidad de Jaén (España). <<http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>> [consulta: 20 de noviembre 2006]

LARRAÍN, Jorge. *La identidad latinoamericana: Teoría e historia*. [en línea] <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1845_1414/rev55_larrain.pdf> [consulta: 8 agosto 2006]

LEVINE, María José. *América Pre-colombina: "Donde el pronunciar palabras no estaba ligado al acto mismo de creer"*. [en línea] <http://www.discurso.aau.dk/maria_jose_levine.pdf#search=%22Am%C3%A9rica%20Pre-colombina%3A%20%22Donde%20el%20pronunciar%20palabras%20no%20estaba%20desligado%20del%20acto%20mismo%20de%20creer%22...%22> [consulta: 20 septiembre 2006]

MOLANO, Olga Lucía. *La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial*. [en línea] Abril 2006. <<http://www.rimisp.org/getdoc.php?docid=3746>> [consulta: 7 agosto 2006]

PLATH, Oreste. *La Virgen del Carmen de La Tirana*. [en línea] Revista En Viaje No212, Empresa de los Ferrocarriles del Estado, Santiago, junio 1951, p 60. <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01//temas/documento_detalle.asp?id=MC0028374> [consulta: 20 mayo 2006]

RODRIGUEZ, Juan Carlos; MIRANDA, Pablo. *Desierto y memoria*. [en línea] <http://www.dibam.cl/subdirec_museos/revista/23/cap6-23.pdf> [consulta: 20 mayo 2006]



RUIZ ZAMORA, Agustín. *Hegemonía y Marginalidad en la Religiosidad Popular Chilena: Los Bailes Ceremoniales de la Región de Valparaíso y su Relación con la Iglesia Católica*. [en línea] Revista Musical Chilena No 184, Año XLIX, julio- diciembre 1995, pp. 65- 83. <<http://www.culturatradicional.cl/portal.php?op=doc&td=1&cod=38&most=1>> [consulta: 19 mayo 2006]

TORRES, Constantino M. *Imágenes legibles: La iconografía Tiwanaku como significativa*. [en línea] Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino No 9, Santiago de Chile, 2004, pp. 57-73. <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/bol9.php>> [consulta: 5 junio 2006]

Con mi humilde devoción: Bailes chinos de Chile Central. [en línea] Museo Chileno de Arte precolombino. <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/bailes.php>> [consulta: 2 mayo 2006]

La fe del pueblo: exposición sobre religiosidad popular. [en línea] Santiago: DIBAM, 1995. <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento_detalle.asp?id=MC0000685> [consulta: 11 junio 2006]

La necesidad de la identidad. [en línea]. Corriente de Opinión No89 - Octubre 2003. Fundación Chile Unido. <http://www.chileunido.cl/corrientes/docs_corrientes/CdeOp89laidentidad.pdf> [consulta: 8 agosto 2006]

Proveerán de alcantarillado a La Tirana. [en línea] Diario La Estrella de Iquique, Año XXXVII - No 12.373 - Jueves 22 de julio de 2004. <<http://www.estrellaiquique.cl/site/edic/20040722031638/pags/20040722041835.html>> [consulta: 28 octubre 2006]

Tras la huella del Inca en Chile. [en línea] Museo Chileno de Arte precolombino. Santiago, 2001. <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/inka.php>> [consulta: 11 junio 2006]

Material audiovisual:

Danzantes del Desierto: la tierra del Tamarugal [videograbación]. Dirección y producción: Ricardo Correa, narración: Sandra Larenas. Santiago, Chile: Santiago Films, 1995. 1 videocassette (VHS), 43 min., sonido, color, 1/2 plg.

De Dios y del diablo. Informe Especial Capítulo 4. [videograbación]. Reportaje de Santiago Pavlovic; dirección: Mario Urzúa; conducción: Juan Guillermo Vivado; producción: Paula Avilés. Santiago, Chile: Dirección de Prensa Televisión Nacional de Chile, 1985. 1 videocassette (VHS), 30 min., sonido, color, 1/2 plg.

La Tirana: dolor y esperanza. Al Sur del Mundo. [videograbación]. Dirección general: Francisco Gedda. Santiago, Chile: Universidad Católica de Chile Televisión, 1991. 1 videocassette (VHS), 53 min., sonido, color, 1/2 plg.

La Tirana: Su canto, su baile, su música, su imagen. [grabación]. Iquique, Chile: Producciones Audiovideo Carrero M.R., 2005. 1 DVD, 11 min.

Bolivia: el gran carnaval de Oruro. [videograbación]. Dirección: Francisco Gedda, narración: Roberto Pobrete. Santiago, Chile: Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile, 1996. 1 videocassette (VHS), 30 min., sonido, color, 1/2 plg.



Sitios Web:

Animales en el Arte Precolombino. [en línea] <http://www.educarchile.cl/web_wizzard/ver_home.asp?id_proyecto=1> [consulta: junio 2006]

Festividad de Nuestra Señora del Carmen. [en línea] <<http://www.iglesia.cl/especiales/virgencarmen/tirana.html>> [consulta: julio 2006]

Cofradía Nacional del Carmen. [en línea] <<http://www.virgencarmen.cl>> [consulta: julio 2006]

Diccionario Patrimonial. [en línea] <<http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/diccionario.htm>> [consulta: septiembre 2006]

IECTA, Instituto para el Estudio de la Cultura y Tecnología Andina. [en línea] <<http://www.unap.cl/iecta/index.htm>> [consulta: julio 2006]

Íconos de Arica, Catálogo de Diseños Prehispánicos. [en línea] <<http://www.uta.cl/masma/iconos/index2.htm>> [consulta: agosto 2006]

Memoria Chilena, Portal de la Cultura de Chile. [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl>> [consulta: noviembre 2006]

Programa Orígenes. [en línea] <<http://www.origenes.cl>> [consulta: noviembre 2006]

Museo Chileno de Arte Precolombino. [en línea] <<http://www.precolombino.cl>> [consulta: noviembre 2006]

Corporación del Patrimonio Cultural de Chile. [en línea] <<http://www.nuestro.cl>> [consulta: octubre 2006]

Revista Chilena de Antropología Visual. [en línea] <<http://www.antropologiavisual.cl/index.htm>> [consulta: septiembre 2006]

Ser Indígena, Pueblo Aymara. [en línea] <http://www.serindigena.org/territorios/aymara/pay_01.htm> [consulta: abril 2006]

Virgen de La Tirana. [en línea] <<http://www.iglesia.cl/especiales/virgencarmen/fiesta.html>> [consulta: julio 2006]

Asistencia a:

Charla: *Una Remolienda en el Cielo: La Fiesta Popular*. 12 de mayo de 2006, Salón Auditorio Biblioteca de Santiago.

Exposición Fotográfica: *La Pampa del Tamarugal: Lo Sagrado y lo profano*, 15 de junio de 2006, Museo Histórico Nacional.

Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, 12-16 de julio de 2006.

Exposición: *Trajes de la Fiesta de La Tirana*, 12 de julio de 2006, Museo Regional de Iquique.

