

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO**



Creación de laboratorio de arte textil desde la reproducción  
del gorro de cuatro puntas:  
Plan de desarrollo en contexto COVID-19

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte, Moda  
y Diseño Textil que presenta:

*Nicolle Andrea Olguín Bravo*

**Asesora**

*Aranzazu Marcela Hopkins Barriga*

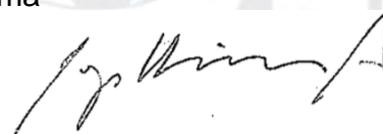
**Lima, 2024**

### Informe de Similitud

Yo, ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA, docente de la Facultad de ARTE Y DISEÑO de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada: Creación de laboratorio de arte textil desde la reproducción del gorro de cuatro puntas: Plan de desarrollo en contexto COVID-19, de la autora NICOLLE ANDREA OLGUÍN BRAVO, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **(tres) 3%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **20/08/2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 20/08/2024

Apellidos y nombres de la asesora: <u>Hopkins Barriga, Aranzazu Marcela</u>	
DNI:10269865	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-5915-2736">https://orcid.org/0000-0001-5915-2736</a>	

## DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mis padres, por todo el sacrificio y esfuerzo que desde muy jóvenes nos dedicaron a mí y a mis hermanas, para que tuviéramos la mejor educación posible que nos permita crecer como mujeres fuertes e independientes. Gracias, mamá y papá por siempre tenernos incondicionalmente como su prioridad a pesar de las adversidades. Gracias por el apoyo constante, por confiar, creer en mí y permitirme crecer como una artista. Los amo <3.



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas involucradas en el desarrollo de esta investigación, en especial a los participantes de los talleres: Eliana, Fiorella, Luis, Andrea, Doris, Larissa, Bill, Paul, Luciana, Liliana, Kimberly y Neysha; quienes durante tiempos difíciles que atravesamos por la pandemia por COVID-19, depositaron su confianza en mí y abrieron sus corazones para contar sus historias a la distancia, mostrando su lado vulnerable y haciendo posible este proyecto. Sus aportes fueron fundamentales para este trabajo.

Quiero expresar mi gratitud a los integrantes del personal médico que pusieron su vida en peligro al batallar contra el coronavirus buscando salvar miles de peruanos durante jornadas interminables.

Así también, me siento en gratitud conmigo, por permanecer resiliente en un contexto hostil, donde el Perú era azotado por una pandemia, una crisis sanitaria, y una crisis política al mismo tiempo.

## RESUMEN

La siguiente investigación tiene como objetivo plasmar los parámetros de una metodología de diseño para la creación de un laboratorio de arte textil, en el cual se formule la aplicación de la técnica ancestral de tejido del gorro de cuatro puntas tomando como contexto la pandemia por COVID-19, considerándolo como un tema actual con el que el peruano contemporáneo pueda sentirse identificado. Para ello la investigación se desarrolla bajo una metodología descriptiva de naturaleza cualitativa, como el Doble Diamante y el análisis formal de una obra, permitiendo comprender el gorro de cuatro puntas de las culturas Wari y Tiwanaku (Wari 500 – 1200 d. C. y Tiwanaku 250 a.C. – 1000 d.C) desde su contexto histórico y evaluar las posibilidades creativas para plasmar un prototipo. Las técnicas de recolección de datos que han permitido obtener los resultados fueron entrevistas semiestructuradas, el análisis fotográfico y registro de experimentaciones y procesos a través de una bitácora. Asimismo, se implementó el taller virtual como metodología de investigación realizando una observación participativa para recopilar testimonios sobre vivencias durante la pandemia y a la vez proporcionar información sobre el gorro de cuatro puntas. Desde de la creación textil vinculada a la elaboración del gorro de cuatro puntas a partir de los testimonios, se busca la permanencia de este indumento ancestral dentro del imaginario del peruano contemporáneo, reconociéndolo y reafirmandolo como parte de su herencia cultural. Por consiguiente, se concluye que la implementación del taller virtual es indispensable en la creación del laboratorio textil debido gracias a los resultados positivos que presenta.

Palabras-clave: Precolombino, Gorro de cuatro puntas, Arte textil, COVID-19

## ABSTRACT

The following research aims to set the parameters of a design methodology for the creation of a textile art laboratory, in which the application of the ancestral technique of weaving the four-cornered hat is formulated, taking COVID-19 pandemic as context, considering it a current issue with which the contemporary Peruvian can feel identified. To do this, the research is developed under a descriptive methodology of a qualitative nature, such as the Double Diamond methodology and the formal art analysis, allowing to understand the Wari and Tiwanaku four-cornered hat (Wari 500 – 1200 A.D. and Tiwanaku 250 B.C. – 1000 A.D.) from its historical context and evaluating the creative possibilities to shape a prototype. The data collection techniques that have allowed to obtain the results were semi-structured interviews, photographic analysis and registration of experiments and processes through an art journal. In addition, the virtual workshop was implemented as a research methodology carrying out a participatory observation to collect testimonies about experiences during the pandemic, and at the same time to provide information about the four-cornered hat. From the textile creation linked to the elaboration of the four-cornered hat with the testimonies, the permanence of this ancestral garment is sought within the imaginary of the contemporary Peruvian, recognizing it and reaffirming it as part of their cultural heritage. Therefore, it is concluded that the implementation of the virtual workshop is essential in the creation of the textile laboratory due to the positive results it presents.

Keywords: Pre-columbian, Four-cornered hat, Textile art, COVID-19

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>1 CAPÍTULO I: PROBLEMA</b> .....	<b>14</b>
1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	14
1.1.1 Problemática general .....	14
1.1.2 Problema específico.....	14
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	15
1.3 OBJETIVO GENERAL.....	15
1.4 OBJETIVO ESPECÍFICO .....	15
<b>2 CAPÍTULO II: ANTECEDENTES</b> .....	<b>16</b>
2.1 MARCO TEÓRICO.....	16
2.1.1 Antecedentes del gorro de cuatro puntas.....	16
2.1.1.1 Huaca Prieta.....	16
2.1.1.2 Paracas .....	17
2.1.1.3 Moche .....	19
2.1.1.4 Nasca.....	22
2.1.2 Gorro de cuatro puntas precolombino .....	24
2.1.2.1 Gorro de cuatro puntas Wari.....	32
2.1.2.2 Gorro de cuatro puntas Tiwanaku.....	34
2.1.2.3 Técnica y materialidad del gorro de cuatro puntas.....	37
2.1.3 Gorro de cuatro puntas tras el término de Wari y Tiwanaku .....	45
2.1.3.1 Auca Runa (Edad de los Guerreros) .....	45
2.1.3.2 Tahuantinsuyu, Incas .....	53
2.1.3.3 La Conquista.....	57
2.1.4 El arte tradicional peruano tras la llegada de la conquista .....	65
2.1.5 El nuevo pachacuti: la nueva realidad durante de la pandemia.....	72
2.2 ESTADO DEL ARTE.....	76
2.2.1 Manuel Sillerico .....	76
2.2.2 Patricia Romero e Isabel Martínez .....	78
2.2.3 Meche Correa .....	79
2.2.4 ‘Chalina de la Esperanza’ - Colectivo Desvela .....	81
2.2.5 ‘Juntos somos Monet’ - Mathilde Milot.....	83

2.2.6	‘ROPA’ – Rustha Luna Pozzi-Escot .....	84
2.3	HIPÓTESIS.....	86
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II: DISEÑO METODOLÓGICO.....</b>	<b>87</b>
3.1	METODOLOGÍA .....	87
3.1.1	Población y muestra .....	89
3.1.2	Método de investigación.....	90
3.1.3	Instrumento.....	92
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN .....</b>	<b>94</b>
4.1	ENTREVISTAS A ESPECIALISTAS Y CAPACITACIÓN.....	94
4.2	ANÁLISIS FORMAL DE GORROS DE CUATRO PUNTAS .....	100
4.2.1	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 1 .....	101
4.2.2	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 2 .....	103
4.2.3	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 3 .....	106
4.2.4	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 4 .....	108
4.2.5	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 5 .....	110
4.2.6	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 6 .....	112
4.2.7	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 1 .....	113
4.2.8	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 2 .....	115
4.2.9	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 3 .....	117
4.2.10	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 4 .....	119
4.2.11	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 5 .....	121
4.2.12	Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 6 .....	122
4.3	PROCESO CREATIVO DE LA PROPUESTA .....	126
<b>5</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>156</b>
	<b>RECOMENDACIONES .....</b>	<b>159</b>
	<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>163</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Evidencia arqueológica de gorro de Huaca Prieta .....	17
Figura 2 – Vestimenta noble paracas .....	18
Figura 3 – Vestimenta enterrador noble paracas .....	19
Figura 4 – Botella con retrato moche .....	20
Figura 5 – Vestuario guerrero moche .....	21
Figura 6 – Comparación cerámica retrato moche y vestuario moche .....	21
Figura 7 – Cerámica nasca.....	22
Figura 8 – Ilustración representación de cerámica nasca .....	23
Figura 9 – Vasija nasca con personajes .....	24
Figura 10 – Gorro de cuatro puntas Tiwanaku con doblete y cuatripartición (lateral)...	29
Figura 11 – Gorro de cuatro puntas Tiwanaku con doblete y cuatripartición (tapa).....	29
Figura 12 – Gorro Wari con motivo antropomorfo (rostro) .....	31
Figura 13 – Gorro Tiwanaku con motivo antropomorfo (rostro) .....	32
Figura 14 – Gorro Tiwanaku con abstracción de aves .....	36
Figura 15 – Técnica “simili-velours” .....	38
Figura 16 – Gorro wari con puntas triangulares .....	40
Figura 17 – Gorro wari con puntas cilíndricas y borlas.....	40
Figura 18 – Gorro tiwanaku (izquierda) y gorro wari con afelpado (derecha).....	42
Figura 19 – Gorro hemisférico .....	45
Figura 20 – Gorro hemisférico aterciopelado.....	45
Figura 21 – Cascos de guerrero .....	48
Figura 22 – Capuchas para cascos de guerrero.....	48
Figura 23 – Evolución del gorro de cuatro puntas.....	50
Figura 24 – Gorro de cuatro puntas bicromo .....	50
Figura 25 – Gorro de cuatro puntas bicromo alto.....	51
Figura 26 – Gorro de cuatro puntas Maytas/Arica .....	51
Figura 27 – Gorro de cuatro puntas con pluma .....	51
Figura 28 – Gorro de cuatro puntas bicromo Arica .....	52
Figura 29 – Gorro de cuatro puntas con figura antropomorfa.....	52
Figura 30 – Gorro de cuatro puntas monocromo Arica .....	52
Figura 31 – Inca y representantes de los suyus.....	54

Figura 32 – Representante de Collasuyu con gorro troncocónico .....	54
Figura 33 – Gorro troncocónico policromo .....	55
Figura 34 – Gorro troncocónico monocromo .....	55
Figura 35 – Ch'uku como traje de Evo Morales.....	57
Figura 36 – Convivencia de gorros diversos en San Pedro de Atacama.....	61
Figura 37 – Seminarista con bonete s. XVIII.....	64
Figura 38 – Clérigo con bonete s. XVIII frontal .....	64
Figura 39 – Clérigo con bonete s. XVIII perfil .....	65
Figura 40 – Manuel Sillerico confeccionando gorro de cuatro puntas.....	77
Figura 41 – Evo Morales portando gorro de cuatro puntas .....	77
Figura 42 – Convocatoria de taller de gorro de cuatro puntas en Chile .....	78
Figura 43 – Convocatoria de taller virtual Maria Patricia Romero .....	79
Figura 44 – Meche Correa colección 2014.....	80
Figura 45 – Meche Correa gorro de cuatro puntas turquesa.....	80
Figura 46 – ‘Chalina de la Esperanza’ en Lugar de la Memoria .....	82
Figura 47 – ‘Suzanne’ en Francia.....	83
Figura 48 – Bitácora referencia ‘ROPA’ de Rustha Pozzi-Escot.....	85
Figura 49 – ‘Jean Roberto’ de Rustha Pozzi-Escot .....	85
Figura 50 – ‘Grapa’ de Rustha Pozzi-Escot .....	85
Figura 51 – Isabel Martínez y Patricia Romero .....	99
Figura 52 – Bitácora de primer gorro de cuatro puntas miniatura tejido.....	100
Figura 53 – Análisis Formal ejemplar Wari 1 .....	101
Figura 54 – Análisis Formal ejemplar Wari 2 .....	103
Figura 55 – Análisis Formal ejemplar Wari 3 .....	106
Figura 56 – Análisis Formal ejemplar Wari 4 .....	108
Figura 57 – Análisis Formal ejemplar Wari 5 .....	110
Figura 58 – Análisis Formal ejemplar Wari 6 .....	112
Figura 59 – Análisis Formal ejemplar Tawanaku 1 .....	113
Figura 60 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 2 .....	115
Figura 61 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 3 .....	117
Figura 62 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 4 .....	119
Figura 63 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 5 .....	121
Figura 64 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 6 .....	122
Figura 65 – Dios de los báculos en puerta del Sol Bolivia .....	124

Figura 66 – Mapa mental sobre el gorro de cuatro puntas .....	126
Figura 67 – Bitácora primera propuesta de taller .....	127
Figura 68 – Bitácora primeros moodboards de propuesta de taller .....	128
Figura 69 – Bitácora mapa mental para segunda propuesta de taller .....	130
Figura 70 – Bitácora tejido cuadrado de segunda propuesta.....	130
Figura 71 – Bitácora moodboards de segunda propuesta de taller .....	131
Figura 72 – Bitácora moodboard final de segunda propuesta de taller .....	132
Figura 73 – Bitácora bocetos de pieza textil final de segunda propuesta de taller .....	133
Figura 74 – Bitácora cálculos de pieza textil final de segunda propuesta de taller .....	133
Figura 75 – Bitácora montaje de pieza textil final de segunda propuesta de taller .....	134
Figura 76 – Bitácora moodboard propuesta final del taller virtual.....	135
Figura 77 – Bitácora propuesta final de taller virtual .....	136
Figura 78 – Bitácora identidad visual del taller.....	137
Figura 79 – Perfil de Instagram ‘Las cuatro puntas’ .....	138
Figura 80 – Bitácora formulario de inscripción en convocatoria de taller .....	139
Figura 81 – Bitácora convocatoria de taller en Instagram.....	140
Figura 82 – Bitácora convocatoria de taller en Facebook .....	140
Figura 83 – Bitácora kit de materiales del taller .....	141
Figura 84 – Clausura del primer taller .....	144
Figura 85 – Gorros resultado del primer taller .....	146
Figura 86 – Clausura del segundo taller .....	149
Figura 87 – Gorros resultado del segundo taller.....	152
Figura 88 – Sección Inicio de página web.....	154
Figura 89 – Sección Resultados de página web.....	154
Figura 90 – Sección Resultados y Contacto de página web.....	155

## INTRODUCCIÓN

El planteamiento de realizar un trabajo sobre el gorro de cuatro puntas de nuestros ancestros precolombinos surge a partir del desarrollo de un ejercicio de investigación dentro del curso Historia de la Indumentaria en el año 2018. Así se presentó la oportunidad de tener un primer acercamiento con esta indumentaria del Perú antiguo, identificando que el gorro de cuatro puntas es una de las construcciones textiles más intrigantes tal como menciona Frame (1990), pues logra reflejar su atractivo desde múltiples aspectos como los patrones iconográficos contruidos a partir de criterios matemáticos; la función diferenciadora que cumplió, la complejidad en su construcción tridimensional y su elaboración minuciosa desde la torsión del hilo, teñido, hasta su laboriosa técnica de tejido: el anudado de doble enlace. Toda esta información fue extraída de investigaciones publicadas en diversos países como Australia, Estados Unidos, Bolivia y principalmente Chile, pero ninguna investigación elaborada en el Perú (hasta más adelante en el 2020 que se encontró un boletín arqueológico de la PUCP realizado en el año 2000). Además, luego de hacer una breve encuesta en el 2019, se logró conocer que el gorro de cuatro puntas no se encuentra en la memoria de muchos peruanos y tampoco ha sido tan expuesto, debido a que los ejemplares en mejor estado se encuentran en el extranjero (y en algunos casos podría ser como consecuencia de huaqueos o enviados como regalos gubernamentales). Por ejemplo, una colección importante se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte MET en Nueva York, que presenta en su catálogo virtual numerosos ejemplares conservados; mientras que, luego de una visita al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y de conversar con Maritza Pérez Ponce (historiadora del museo) en el 2019, la colección de gorros de cuatro puntas se mantenía guardados por motivos de conservación, siendo ejemplares muy deteriorados dada la fragilidad de la fibra de origen orgánico con la que están hechas, dejando en exposición solo a un ejemplar que lucía casi completo, rotulado con código T854; a diferencia de otras prendas también tradicionales como el chullo; la lliclla o el unku, los cuales son más rápidos en ser identificados, y suelen ser presentados de manera vehemente en comparación con la poca presencia del gorro en museos de Lima.

Tras reconocer con orgullo los atributos de esta indumentaria precolombina y entender estas falencias en la exposición del gorro de cuatro puntas y su casi nula

investigación en el Perú, este proyecto se justifica en acercar el gorro de cuatro puntas al peruano contemporáneo considerando que se encuentra en un contexto en donde atraviesa una pandemia por COVID-19.

Desde esa intención, este proyecto es importante para la especialidad ya que condensa lo aprendido durante la carrera desde su base investigativa para la realización de arte, moda y diseño textil. Usando la metodología de Doble Diamante se plantea un plan de desarrollo que busca presentar al gorro de cuatro puntas de una manera didáctica y dinámica a través de talleres virtuales como metodología de investigación que permite recabar testimonios que se emplean en la realización de un laboratorio de arte textil, el cual resume las conexiones producidas gracias al aprendizaje e interacción con el gorro de cuatro puntas relacionándolo con el contexto del COVID-19. Por un lado se refleja el diseño textil y el arte dejando en claro al textil como importante herencia cultural tras el estudio y comprensión del diseño de ejemplares de gorros de cuatro puntas usando la metodología del análisis formal y a su vez, generando procesos creativos de diseño textil en la dinámica de la réplica del anudado de doble enlace, técnica base para la construcción del gorro de cuatro puntas en miniatura en los talleres virtuales y en la creación de un diseño a partir de la intervención artística en ellos, reforzado desde la base artística de la especialidad. Por último, la moda se refleja desde la aplicación de las herramientas aprendidas durante la carrera para la realización de una estrategia de comunicación competente a fin de una difusión exitosa del proyecto, en primera instancia para las convocatorias de inscripción en los talleres, posteriormente para la publicación de los resultados obtenidos, y generar cierta popularidad evidenciando el gorro de cuatro puntas en la virtualidad que hoy en día, por el contexto de pandemia; resulta ser la más ideal.

Del mismo modo, nace un deseo personal y un sentido de responsabilidad en evidenciar esta indumentaria a través del interés en la interacción con otros peruanos trabajando desde el diálogo y apertura emocional que surge al identificarnos con diversas dificultades y enseñanzas que ha ido dejando la pandemia por COVID-19 en todos, formando vínculos con el objeto de estudio y vínculos como comunidad.

# 1 CAPÍTULO I: PROBLEMA

## 1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Es curioso y desconcertante como el gorro de cuatro puntas, siendo un textil tan cautivador con solo verlo, no haya tenido más popularidad en los últimos años como ha sucedido con el emblemático chullo, o la tan reconocida lliella.

En la actualidad se puede percibir una desconexión entre el peruano con el gorro de cuatro puntas a partir de la falta de investigaciones formales sobre este indumento que se reduce a un artículo publicado en boletín arqueológico de la PUCP en el que las referencias bibliográficas se basan en textos del extranjero, de países como Chile y Estados Unidos, más no algún informe propio desde Perú.

Por otro lado, tras un recorrido breve –debido a la llegada de la pandemia- en algunos museos de Lima, se percibió muy poca exhibición de ejemplares de gorros de cuatro puntas con escasa información al respecto.

Todo ello se suma a la limitada respuesta de personas de diferentes edades del entorno medianamente cercano cada vez que se les preguntaba si tenían conocimiento sobre el gorro de cuatro puntas, pregunta que solía ser respondida con una negativa.

A partir de este contexto el problema general es el siguiente: la escasa exposición del gorro de cuatro puntas en el Perú. Escasez de la que se desprende como generador de un limitante al peruano, el cual será nuestro problema específico.

### 1.1.1 Problemática general

La escasa exposición del gorro de cuatro puntas en el Perú

### 1.1.2 Problema específico

La brecha que se acentúa entre el peruano contemporáneo y el gorro de cuatro puntas, debido a la falta de un plan de desarrollo en el contexto COVID-19.

## 1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

El gorro de cuatro puntas es una razón más por la cual podemos y debemos estar orgullosos de nuestra herencia textil, por ello evidenciarlo para que más peruanos lo conozcan es importante, pues este accesorio refleja un cúmulo de información que ayuda a seguir comprendiendo a nuestros antepasados precolombinos y reforzar nuestra identidad como peruanos, reconociéndolo desde la admiración de su valor. Por lo tanto, después de este balance, mi pregunta de investigación gira alrededor de ¿Cómo a través de un laboratorio de arte textil se contribuye a la exposición del gorro de cuatro puntas para su permanencia en el imaginario peruano contemporáneo como parte de su tradición cultural?

## 1.3 OBJETIVO GENERAL

Luego de definir la problemática presentada en líneas anteriores, el objetivo general de este proyecto de investigación se formula en: Diseñar un laboratorio de arte textil a través de estrategias metodológicas eficientes que permitan involucrar al peruano contemporáneo con el gorro de cuatro puntas desde su valor sociohistórico, trasladándolo en el contexto de pandemia por COVID-19.

## 1.4 OBJETIVO ESPECÍFICO

Para el desarrollo eficiente del objetivo general se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Analizar desde un recorrido histórico las causas del poco reconocimiento del gorro de cuatro puntas precolombino en la actualidad peruana.
- Determinar el valor simbólico del gorro de cuatro puntas precolombino desde su contexto sociohistórico.
- Establecer un plan de desarrollo de talleres participativos considerando la co-creación como método eficaz sin descuidar el contexto COVID-19; proponiendo una plataforma que permita exhibir testimonios y productos obtenidos en los talleres.

## 2 CAPÍTULO II: ANTECEDENTES

### 2.1 MARCO TEÓRICO

Este marco teórico plasma comentarios y comparaciones de información recopilada de diversos autores –en su gran mayoría extranjeros- especialistas en los conceptos principales de esta tesis: el gorro de cuatro puntas y el contexto de pandemia por COVID-19 en el Perú, desde un enfoque principalmente sociohistórico y científico. Creando un breve recorrido histórico del gorro de cuatro puntas desde sus antecedentes de culturas previas al Wari y Tiahuanaco, pasando por la Conquista del Imperio Inca hasta llegar a su relación con la actualidad durante la pandemia por COVID-19; permitiendo conocer a profundidad al gorro de cuatro puntas tanto y analizar diversos factores que podrían significar el resultado de su poca exposición hoy en día, para así plantear, más adelante, las soluciones a los objetivos deseados.

#### 2.1.1 Antecedentes del gorro de cuatro puntas

##### 2.1.1.1 Huaca Prieta

Huaca Prieta es una de las civilizaciones más antiguas encontradas en el Perú, partícipe del Periodo Precerámico (Rowe, citado en Banco Central de Reserva del Perú & IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2020). Muchas piezas de Huaca Prieta fueron excavadas por primera vez por Junius Bird, un arqueólogo quien ayudó a establecer que los textiles eran un medio importante para la expresión de la antigua cultura andina (American Museum of Natural History [AMNH], s.f.).

Este gorro probablemente esté elaborado en fibra de algodón (Figura 1), pertinente a su zona geográfica costera y por su pertenencia a una cultura que, elaboraba sus textiles –como cestas tejidas encontradas- principalmente con algodón sin teñir, aún que también incluían lanas teñidas en tonos de marrón claro, azul rojo y amarillo (Millaire et al., 2016).

James M. Adovasio, uno de los arqueólogos que formó parte del grupo de científicos que realizó este descubrimiento en la costa del Perú, indica que los restos de cesta recuperados en la excavación estarían realizados en junco, material utilizado aún en la actualidad por fabricantes de cestas modernos, y que en las cestas más elaboradas se puede encontrar segmentos tejidos en algodón domesticado y coloreados en antiguos tintes reconocidos. Plantea, además, que, según lo encontrado entre herramientas y textiles, indicaría que los habitantes de Huaca Prieta estarían mucho más desarrollados de lo que se creería respecto a tecnología para extraer recursos de la tierra y el mar; y conocimientos, como una organización burocrática y religiosa (Ciencia Plus, 2017).

Figura 1 – Evidencia arqueológica de gorro de Huaca Prieta



Fuente: Ciencias.pe, 2017.

#### 2.1.1.2 Paracas

Hacia el Horizonte Temprano (Rowe, citado en BCRP & IEP, 2020), se pueda apreciar el uso de tocados en la vestimenta de en los personajes de mayor autoridad. Desde ilustraciones que describen la vestimenta de los habitantes paracas con base en las evidencias arqueológicas como los fardos funerarios, se observa en los nobles de la cultura Paracas el uso de un tocado elaborado desde un manto sobre la cabeza, sostenido por una diadema dorada como indica la ilustración por el arqueólogo Bruno Alva (s.f.) (Figura 2).

Los paracas tejían en “entrelazado oblicuo o trenzado” para la elaboración de bandas, tocados, bolsas y hondas. A su vez realizaban también tocados tejiendo en técnica de “anudado” combinado con la técnica de “torzal oblicuo” utilizando en su mayoría hilos

de fibra de camélido teñidos, permitiendo el desarrollo de diseños geométricos decorativos. (Jiménez, 2016, p. 29)

Otro tocado que tendría mayor similitud con el gorro de cuatro putas es el tocado del enterrador noble (Figura 3), el cual se aprecia con una morfología tridimensional del que se asemeja. Según Alva (s.f.) este sería un “tocado de fibra vegetal cubierto de tela con cinta a los lados que terminan en flecos”.

Figura 2 – Vestimenta noble paracas



Fuente: Alva, s.f.

Figura 3 – Vestimenta enterrador noble paracas



Fuente: Alva, s.f.

### 2.1.1.3 Moche

Más adelante hacia el Periodo Intermedio Temprano (Rowe, citado en BCRP & IEP, 2020), la cerámica mochica nos devela el uso de cascos de forma cónica que vestía la cabeza de guerreros. En la Figura 6 se aprecia una cerámica moche que según el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (2010) –conocido como Museo Larco–, describe en su ficha técnica que se trata de una “Botella gollete asa estribo escultórica representando guerrero sentado durmiendo con casco cónico, orejeras circulares, collar de cuentas triangulares y camisa”. Al lado de esta imagen vemos de manera comparativa como Alva (2017) toma de referencia esta botella para realizar el diseño de indumentaria para el documental “El Señor de Sipán” y plasma una versión bastante fiel respetando los motivos iconográficos.

Asimismo, se especula que habría tomado de referencia otra botella moche que presenta un retrato usando una nariguera y un ornamento con características zoomorfas sobre este casco (Figura 4), pues realiza otra versión de casco con un diferencial en el ornamento dorado (Figura 5), del cual explica que

El adorno central es una cabeza de zorro, en cobre dorado. Los tocados tenían representaciones de animales completos, cuyo cuerpo era el gorro mismo y sus patas estaban a la altura de la sien y la nuca y tenían una cola en la parte posterior. Los había con cabeza de felino y mono también. (Alva, 2017)

Figura 4 – Botella con retrato moche



Fuente: National Gallery of Australia, 2013, p. 193

Figura 5 – Vestuario guerrero moche



Fuente: Alva, 2017

Figura 6 – Comparación cerámica retrato moche y vestuario moche



Fuente: Alva, 2017

#### 2.1.1.4 Nasca

En el mismo periodo de Moche, se desarrolló la cultura Nasca (Rowe, citado en BCRP & IEP, 2020), en la cual desde el análisis de sus cerámicas se aprecia personajes de la nobleza portando unos turbantes (Figuras 7 y 8), así el Museo Textil Precolombino Amano (MTPA, s.f. consultada en 5 de julio del 2021) describe en su página web que se trata de una “Pieza escultórica que representa a un noble de la sociedad nasca, portando una cabeza trofeo en las manos. El personaje está vestido con una camisa, taparrabo, capa y turbante”. Según el MTPA (s.f.) los mantos nasca eran elaborado en una tela llana y suelta en donde se le aplicaba diseños en brocado con motivos zoomorfos. Importante manto nasca, en tela llana muy suelta, decorado con diseños zoomorfos geométridos que representan aves, criaturas aladas y sapos. También eran decorados con la técnica de teñido en reserva, logrando pequeños cuadrados o círculos que abarcan todo el paño.

Figura 7 – Cerámica nasca



Fuente: Museo Amano, s.f.

Figura 8 – Ilustración representación de cerámica nasca



Fuente: Museo Amano, s.f.

El National Gallery of Australia (NGA, 2013), muestra una vasija con pequeñas estatuillas de personajes usando gorros de cuatro puntas en su interior identificado como la transición de Naca a Huari –también conocido como Wari- (Figura 9). Esto se refuerza en Dixon (2013) quien describe que

The bowl is inhabited by dancers wearing hats, four with their arms interlinked. Its ritual use is underlined by a fearsome deity head and headdress painted onto the outside. The ceramic seems to fit into the period when the Nazca culture was being overtaken by the expansion of Huari into the southern coastal valleys of Peru. It has been identified as Huari Pachacamac, dating from about the sixth to the eight centuries (2013, p. 140).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El cuenco está habitado por bailarines con sombreros, cuatro de ellos con los brazos entrelazados. La cerámica parece encajar en el período en que la cultura Nazca estaba siendo superada por la expansión de Huari hacia los valles costeros del sur de Perú. Ha sido identificado como Huari Pachacamac, que data aproximadamente del siglo VI al VIII.

Así se entiende que Nasca es un antecedente determinante de los gorros de cuatro puntas gracias a las influencias de la cultura Wari que se extendió hacia sus tierras en donde inevitablemente habría existido un intercambio cultural.

Figura 9 – Vasija nasca con personajes



Fuente: National Gallery of Australia, 2013, p. 140

### 2.1.2 Gorro de cuatro puntas precolombino

El gorro de cuatro puntas fue un accesorio tejido que formaba parte de la indumentaria que vestían nuestros ancestros andinos durante el Horizonte Medio. Se conoce que este gorro fue utilizado por los personajes de alto rango y otras importantes características del gorro de cuatro puntas -que se explicará más adelante- gracias a los análisis interpretativos de diferentes autores extranjeros –a excepción de Oakland y Fernández quienes trabajaron un boletín arqueológico en Perú- sobre variadas colecciones que se encuentran distribuidos en diferentes países del mundo, comprendiendo gorros de cuatros puntas y otros descubrimientos de piezas arqueológicas encontradas en los territorios que abarcaron la cultura Wari al sur de Perú y Tiwanaku al norte de Chile y Bolivia, tal como la investigación basada en las analogías entre las evidencias arqueológicas de Frame (1990), afirma que

Such caps were worn by high-ranking men of the Tiahuanaco and Wari cultures that flourished in the second half of the first millennium in the central Andean area of Peru, Bolivia, and Chile. In ceramic depictions, figures with four-cornered hats frequently wear prestigious tunics of tapestry, featherwork, or tie-dyed cloth. The faces are often embellished with painted designs, and some have beaded collars or actual strings of beads, contributing to their appearance of authority (p. 4).<sup>2</sup>

Desde ya se va encontrando similitudes entre los gorros de cuatro puntas de ambas culturas, en donde se les destina un rol o tarea de distinción étnica y de poder, coincidiendo con Sinclair (2006), quien dice que

Hacia 700 después de Cristo surge el emblemático “gorro de cuatro puntas” de los imperios Wari y Tiwanaku. Su hallazgo a lo largo de la costa y valles del centro-sur de Perú y norte de Chile, testimonian el extenso territorio y las poblaciones sujetas a las influencias de estos dos estados, cuyos centros políticos estaban en la sierra sur peruana y en el lago Titicaca, respectivamente. Estos gorros, además de señalar el origen étnico de sus usuarios, fueron signos de la autoridad política y religiosa imperial en el centro y sur andino. (pp. 45-46)

El prestigio del gorro de cuatro puntas desde su rol diferenciador se interpreta desde el contexto social en relación con los keros encontrados en tumbas, siendo los gorros policromos y de puntas más alargadas considerados como gorros más finos pertenecientes a la élite del Tiwanaku como por ejemplo funcionarios políticos que utilizarían también los keros sofisticados encontrados en su misma tumba. Mientras que los gorros con puntas más cortas y bicromos o monocromos son asociados a habitantes de Arica quienes habrían sido gobernados por los Tiwanaku, siendo los usuarios personas con un nivel social más bajo, relacionándolo también a los keros encontrados en dicha tumba, considerados menos elaborados y menos finos y que algunos autores lo consideran como una imitación que los ariqueños habrían realizado de los gorros de cuatro puntas

---

<sup>2</sup> Tales gorras fueron usadas por hombres de alto rango de las culturas Tiahuanaco y Wari que florecieron en la segunda mitad del primer milenio en el área andina central de Perú, Bolivia y Chile. En las pinturas de la cerámica, las figuras con sombreros de cuatro picos suelen llevar prestigiosas túnicas de tapicería, plumas o telas teñidas en tie-dye. Los rostros a menudo están adornados con diseños pintados, y algunos tienen collar de cuentas o hilos reales de cuentas, lo que contribuye a su apariencia de autoridad.

Tiwanaku (Berenguer, 2013). Más adelante Berenguer (2006) coincide con lo escrito por ambas autoras ya mencionadas sobre el despliegue de ambas culturas, por un lado, Wari por el valle de Ayacucho y por el otro Tiwanaku en el lago Titicaca durante el Horizonte Medio y afirma que el surgimiento de tales Estados conformó uno de los momentos políticos más resaltantes del periodo debido a que cada una en su expansión logro ejercer gran influencia en diversos grupos étnicos de los Andes (Berenguer, 2006). Además, indica –al igual que ambas autoras- que estos gorros habrían operado como “una especie de insignia de membresía tiwanakota” (p.30) y que según un análisis de estatuillas Berenguer (2006), incluye una clasificación entre los gorros monocromos, bicromos y policromos, señalando que

Reflejaba diferencias de clase. Los gorros policromos habrían sido usados por miembros de la elite de Tiwanaku, tal como lo demuestran sus finos vasos retratos, que representan personajes con estos gorros y luciendo orejeras, en cambio los ejemplares de uno o dos colores habrían sido utilizados por sectores relativamente más bajos en la escala social. (pp. 30-31)

Aquí se señala que los monocromos y bicromos habrían sido los gorros adoptados por la población costera en Arica, pero explica que no se sabe si lo hicieron por pura imitación o porque habrían realmente integrado el sistema político de los Tiwanaku (Berenguer, 2006)

Previamente, desde su análisis comparativo entre los objetos, Cornejo (1993) buscó similitudes y diferencias que generaran una especie de diálogo y oposición entre los gorros encontrados en las diferentes tumbas de Arica como referentes directos y poder inferir las posibles interacciones de las poblaciones de la época. De esta manera, al igual que Sinclair (2006), define al gorro de cuatro puntas como un “vehículo mediante el cual los antiguos pueblos del área andina comunicaban y simbolizaban varios aspectos relativos a su etnicidad y a su organización social” (Cornejo, 1993, p.20). Con esto, sumado también a unas interpretaciones de piezas de cerámica encontradas en la región que interseca Tiwanaku y Wari, los cuales representan en sus dibujos el uso de los gorros policromos, mientras que en Arica se encontraron vasijas de cerámica con representaciones de los gorros bicromos, Cornejo (1993) se refiere a una distinción étnico-social en relación a la cultura del usuario que estaría estrechamente vinculada con

su rango social, pues él si afirma que debido a que Tiwanaku gobernaba Arica, la clasificación entre gorros bicromos y policromos, determinaría que los gorros policromos fueron usados por una élite de representantes de la cultura Tiwanaku –coincidiendo con los otros autores-, pero adjudica los bicromos a algunos pobladores del común ariqueño gobernados por esta élite –afirmando lo planteado luego por Berenguer (2003)-. De esta forma el gorro de cuatro puntas podía diferenciarse según la cantidad de colores utilizados en su manufactura, y así el poblador o era de la élite Tiwanaku o era un ariqueño gobernado por los Tiwanaku. Cornejo (1993), explica “la hemos interpretado como una diferencia étnica entre pobladores locales –con gorros bicromos- y miembros de una élite –con gorros policromos- proveniente directamente de Tiwanaku” (p.21).

Más allá de la cultura a la que pertenezca, los gorros de cuatro puntas concuerdan en su función de generar diferenciación en la sociedad, compartiendo otros aspectos, como el comunicar no solo su etnia y nivel socio-político, sino también haciendo referencia a su manera de contemplar la vida que los rodea a través de las imágenes que plasman en los textiles elaborados con los mismos insumos y técnica de tejeduría, por lo que se puede inferir que esto se debe a la coincidencia en espacio y tiempo en estas culturas. Así, Frame (1990) menciona

Wari and Tiahuanaco coincide iconographically and artistically for a relatively short time span during the seventh and eight centuries, the height of the Wari empire. ... Characteristics of the highland tradition such as the use of alpaca fiber, and weaving of interlocked tapestry tunics with horizontal warps, and the knotting of four-cornered hats are common to both Wari and Tihuanaco fabrics. (p. 12)<sup>3</sup>

Martínez et al. (2018) hacen una explicación detallada sobre diferentes términos para referirse a características específicas en los diseños de los textiles precolombinos que tendrían relación con la forma en que contemplaban el entorno.

---

<sup>3</sup> Wari y Tiahuanaco coinciden iconográfica y artísticamente durante un período de tiempo relativamente corto durante los siglos séptimo y octavo, el apogeo del imperio Wari. ... Las características de la tradición serrana como el uso de fibra de alpaca y el tejido de túnicas tapizadas entrelazadas con urdimbres horizontales y el nudo de los gorros de cuatro puntas son comunes a las telas Wari y Tihuanaco

Esta forma de entender el mundo visible e invisible habitado por seres humanos y no humanos, desde el agua a los seres míticos, es una categoría de pensamiento compleja, refinada, y a la vez ética, que permite que los seres entren en relación, vinculándose unos con otros. (p. 37)

Así estos términos pueden ser aplicados al notar ciertas características que se encontrarían comprendidas en los gorros de cuatro puntas de ambas culturas. Por ejemplo, se puede determinar que los gorros presentan el concepto de doblete, el cual se refiere a la repetición de elementos con variaciones mínimas tal como Martínez et al. (2018) mencionan que

El doblete es una estructura que podríamos llamar ‘poética’, que no busca la rima, sino la repetición de una idea o sentido. Funciona a través de la duplicación de un significante: una figura o frase, variando mínima, pero significativamente su significado. El paralelismo, por otro lado, consiste en una estructura visualmente muy parecida, pero con leves variantes entre sus elementos significantes, indicando la intercambiabilidad de un elemento respecto del otro. (p.73)

Este doblete se ve en la mayoría de los gorros de cuatro puntas encontrados –si no en todos y a excepción de los monocromos y bicromos-, y podemos apreciarlo en las Figuras 10 y 11 en donde se muestra la repetición del elemento geométrico antropomorfo que simula un rostro dispuesto en toda el área de la superficie frontal y de la misma manera, se repite en los demás laterales del gorro, lo cual se puede considerar como la creación de múltiples dobletes.

Otro término que Martínez et al. (2018) menciona es la cuatripartición que es infaltable en los gorros de ambas culturas, ya que de alguno u otra manera se encuentra representado en sus diseños, “El concepto de ‘cuatripartición’, por otro lado, permite expresar la integración de todas las partes del mundo inkaico. Como la palabra Tawantinsuyu que lleva la partícula -ntin, que significa unir, o ‘reunir lo que está íntimamente ligado” (p. 87). La cuatripartición está muy presente en los diseños de los gorros de cuatro puntas tanto en gorros de motivos figurativos o abstractos, como se muestra en las Figuras 10 y 11 Martínez et al. (2018) explica que

La decoración de este gorro de cuatro puntas del imperio altiplánico Tiwanaku está hecho en base a un juego matemático en que las combinaciones de los motivos expresan dualidad y cuatripartición, creando oposiciones en los diseños y contrastes entre los colores claros y oscuros de la fibra del camélido. Las cuatro secciones del tocado se juntan en el centro, conformando un ‘Tawantinsuyu’, las cuatro partes del mundo reunidas, sugiriendo que este concepto antecede a los inkas. (p. 90)

Figura 10 – Gorro de cuatro puntas Tiwanaku con doblete y cuatripartición (lateral)



Fuente: Martínez et al., 2018, p. 48

Figura 11 – Gorro de cuatro puntas Tiwanaku con doblete y cuatripartición (tapa)



Fuente: Martínez et al., 2018, p. 48

Además de la cuatripartición, en el diseño de los gorros de cuatro puntas de Wari y Tiwanaku se evidencia también el contraste gracias al manejo de diferentes tonalidades en los diversos colores de los hilos teñidos –ya sea con motivos figurativos o abstractos-. Se puede inferir que este contraste es el denominado *aqlla* que según Martínez et al. (2018) es un término del quechua y del aymara, que se refiere a este contraste visual de luz y oscuridad que implica la relación complementaria entre opuestos, a la dualidad presente en diversos conceptos del mundo como “día/noche, macho/hembra, tierra/ cielo. Esta experiencia de los contrarios que se encuentran habla de estar atento, inteligente y despierto” (p. 60).

Sin embargo, es importante recalcar que dentro de estas similitudes entre Wari y Tiwanaku, existen también diferentes características que permiten reconocer a cuál cultura pertenece el gorro con mucha claridad. Por ejemplo, Frame (1990) explica que “The textiles of Wari and Tihuanaco both draw on a south highlands textile tradition that differs from the cotton-based, coastal one” [Los textiles de Wari y Tihuanaco se inspiran en una tradición textil de la sierra del sur que difiere de la costa basada en el algodón] (p.12). Es decir que, si bien comparte el uso de la fibra de camélido como su principal materia prima para la realización de textiles, los pobladores de la costa –los Wari- tendían a tejer también con el algodón como base de sus textiles. Por ello es imperativo explicar las demás diferencias sobre las técnicas de confección del gorro de cuatro puntas de Wari y el de Tiwanaku, ya que si bien comparten el mismo tipo de anudado en su elaboración –el anudado de doble enlace- difieren en ciertos acabados y formas de tejer, así como explicar también las diferencias que existen dentro de sus coincidencias artísticas e iconográficas como menciona Frame (1990). Un claro ejemplo del caso iconográfico es sobre la deidad que plasman ambas culturas, pero cada uno correspondiendo a un estilo propio, que es el caso del Señor de los Báculos –reconocido como tal desde sus similitudes por las representaciones de la Estela Raimondi en la cultura Chavín; de los textiles Paracas, Nazca, culturas que se desarrollaron antes del Imperio Wari (Rowe, citado en BCRP & IEP, 2020). Esta deidad zoomorfa se encuentra mayormente en los gorros Wari sin dejar de ser representados –a su propio estilo- en los gorros Tiwanaku. Así Frame (1990), describe que

One diagnostic feature of Wari hats is a staff-bearing figure with an animal muzzle and the stance of running or kneeling human. The figure may have a wing attached

to its back, as well as an elaborate headdress, a mouth scroll, and a vertically split eye that is half black and half White. The profile attendant is one of the religious images shared by Wari and Tiahuanaco, and it is found on tapestry tunics and ceramic vessels as well as on the monumental stonework of Tiahuanaco (pp. 16-20).<sup>4</sup>

Otro ejemplo se encuentra en una figura antropomorfa también recurrente en los gorros de estilo Wari que según Frame (1990) se trata de un rostro frontal rodeado por una corona de plumas de manera figurativa geométrica (Figura 12), también representado en los gorros Tiwanaku, pero con una variación en donde el rostro frontal está rodeado por las ocho puntas de una estrella (Figura 13) y explica que “This image is probably a reduced form of the frontal staffed deity, the central figure on the monolithic Gateway at Tiahuanaco and recurrent image on both Wari and Tihuanaco ceramics” (p. 20). [Esta imagen es probablemente una forma reducida de la deidad con báculo frontal que es la figura central en el portal monolítico en Tiahuanaco y la imagen recurrente en las cerámicas de Wari y Tiahuanaco].

Figura 12 – Gorro Wari con motivo antropomorfo (rostro)



Fuente: Frame, 1990, p. 13

<sup>4</sup> Una característica diagnosticada en los sombreros Wari es una figura recurrente con un hocico de animal que lleva un bastón y la postura de un humano corriendo o arrodillado. La figura puede tener un ala unida a su espalda, así como un elaborado tocado, un pergamino en la boca, un ojo dividido verticalmente que es mitad negro y mitad blanco. Este perfil es una de las imágenes religiosas compartidas por Wari y Tiahuanaco, y se encuentra en túnicas de tapiz y vasijas de cerámica, así como en la monumental mampostería de Tihuanaco

Figura 13 – Gorro Tiwanaku con motivo antropomorfo (rostro)



Fuente: Frame, 1990, portada

Oakland y Fernández (2000) se apoyan en Frame (1990) como una de sus referencias bibliográficas principales para explicar las similitudes en los textiles de ambas culturas, pero considerando también sus diferencias en construcción y técnica de tejido que cumplían ciertas características según a la cultura que era correspondiente y afirman que

En muchos aspectos de la cultura material, los tejidos huari y tiwanaku presentan y comparten rasgos iconográficos, pero se distinguen en su construcción y técnicas de manufactura... Ambas culturas crearon una fastuosa vestimenta, la que es muy similar a primera vista, como es el caso de las túnicas en tapiz, los gorros de cuatro puntas, así como los mantos y camisas elaborados en urdimbres y tramas discontinuas, decorados por teñidos al negativo. Estos tejidos, sin embargo, fueron hechos de manera diferente, obedeciendo a los patrones culturales establecidos dentro de su esfera de influencia. (p. 119)

#### 2.1.2.1 Gorro de cuatro puntas Wari

El NGA (2013) explica que la cultura Huari o también llamado Wari, se originó durante el Horizonte Medio en Ayacucho, expandiéndose hasta llegar a convertirse en el primer gran poder de la Sierra antes de los Incas, abarcando territorio en lo que hoy en

día son Junín, Arequipa, Huancavelica, Ica, Cusco, Apurímac, Lima y Lambayeque. Explica también que podría existir una relación con la cultura Tiahuanaco o Tiwanako el cual se originó en Bolivia cerca al Lago Titicaca. Asimismo, hace referencia del arte Huari como un lenguaje visual colorido, audaz y complejo tomando en cuenta los diferentes motivos que presenta. Del mismo modo, explica que uno de los motivos principales es la Puerta del Sol de Tiahuanaco, con criaturas aladas portando bastones relacionado con rasgos felinos, serpiente, o ave -que se puede asociar con la deidad del dios de los báculos desde un análisis interpretativo tomando referencias de la cultura que la antecedía, los Nazca-. También se encuentran motivos más geométricos como círculos, triángulos, rombos, etc. Esta simbología sumada a la buena calidad que el NGA (2013) avala en los textiles Huari, los convierte en obras maestras, siendo el gorro de cuatro puntas uno de estos textiles admirables pues describe que “Huari textiles are notable for their finesse and quality of threads, the Huari were skilled in design and color choice, and the images represented in their textiles range from naturalistic to highly abstract motifs” [Los tejidos de Huari se destacan por su delicadeza y calidad de hilos, los Huari eran expertos en el diseño y la elección del color, y las imágenes representadas en sus tejidos van desde motivos naturalistas hasta motivos muy abstractos] (pp. 54-55).

Los motivos que los gorros Wari presentan en su superficie corresponden a figuras zoomorfas que combinan atributos con referencia a felinos, aves y posiblemente llamas o alpacas. Estos motivos de imágenes figurativas angulosas –que tras una traducción se puede interpretar que se le denomina angulosa desde que se identifican como elementos figurativos geométricos- y los motivos abstractos geométricos están distribuidos de manera ordenada según ciertos patrones dentro de una especie de cuadrícula en donde destaca la repetición de figuras y colores que generalmente se repiten en su diagonal opuesta. Algunos contienen cuadrados concéntricos que suelen ocupar gran espacio en las zonas laterales (Frame, 1990). En la parte superior o tapa del gorro se presenta una división diagonal con textura estriada que según Frame (1990), podría reforzar la idea de que “The attention to the top of the hat suggests that the viewpoint from above was as important as viewpoints from the sides and that all viewpoints were considered simultaneously” [La atención a la parte superior del sombrero sugiere que el punto de vista desde arriba era tan importante como los puntos de vista desde los lados y que todos los puntos de vista se consideraron simultáneamente] (p. 21)

Concordando con el NGA (2013) respecto a los diseños elaborados en coloridos motivos geométricos del estilo Wari y con la distribución de estos elementos descritos por Frame (1990), Oakland y Fernández (2000), indican que “predominan y son ejecutados en colores brillantes; por lo general, las imágenes se repiten en los cuatro lados del gorro. Varios de los ejemplares documentados incluyen borlas que se proyectan de cada una de las cuatro esquinas” (p. 123).

Asimismo, Sinclair (2006), aclara que “En su iconografía predominan los motivos figurativos sobre los abstractos, reconociéndose formas humanas y animales” (p. 46), acertando con lo escrito previamente por Frame (1990), en donde la figura del Señor de los Báculos responde a una forma humana zoomorfizada, que también estaría analizado desde Martínez et al. (2018), quien relaciona estos elementos antropomorfos y zoomorfos como un vehículo de narrativa en los gorros y explica

Suponen una relación de semejanza entre algo o alguien y lo que lo representa o muestra. Una figura humana, el perfil de una planta o elementos de un paisaje, junto a divinidades u otras entidades, son frecuentes en este tipo de modos de construir los relatos visuales. (p. 62)

#### 2.1.2.2 Gorro de cuatro puntas Tiwanaku

Según Oakland y Fernández (2000), la cultura Tiwanaku se desarrolló al sur del Perú, cerca al Lago Titicaca, abarcando zonas de Chile y Bolivia y en comparación de los elementos en los diseños Wari explican que “En lo que respecta a los tejidos tiawanaku, sus diseños son mucho más restringidos y presentan una fuerte orientación hacia la iconografía estándar conocida para la escultura en piedra” (p. 119). No se explica a qué se refiere con “diseños más restringidos” en relación con los de gorros Wari, pero se ha de recordar que sus afirmaciones se realizan a partir de las evidencias arqueológicas del cementerio San Pedro de Atacama en Chile y con ello estar realizando una opinión respecto al grupo de gorros encontrados en este lugar en específico y no de manera generalizada.

Resulta extraño que Oakland y Fernández (2000) se hayan referido a los gorros de Tiwanaku como diseños más restringidos cuando suelen tener como principal

referencia bibliográfica a Frame (1990), quien muy por el contrario describe los diseños policromos –que aparentan ser los clásicos gorros del periodo Tiwanaku- con características que pueden considerarse como complejos, de conteniendo en variedad de elementos que permiten diversas posibilidades de diseño (Figura 14), y describe que “The colorful, geometrically patterned hats appear to correspond to the “Classic” Tiahuanaco period of the seventh to ninth centuries. Angular, monochrome hats with ridged striations may have continued in use until the twelfth century later” [Los coloridos sombreros con dibujos geométricos parecen corresponder al período “Clásico” de Tiahuanaco de los siglos VII al IX. Los sombreros angulares y monocromáticos con estrías pueden haber continuado en uso hasta el siglo XII más tarde] (p. 12).

La afirmación del párrafo anterior de Oakland y Fernández (2000) discrepa también con la descripción que hace Berenguer (2006), quien basándose en una colección de “gorros de los pueblos que habitaron el desierto chileno” (p. 5), claramente describen varias características de los diseños de los gorros Tiwanaku y que puede inferirse a que no son necesariamente restringidos, como por ejemplo el tejido con hasta nueve colores de hilos, que es un número considerable de colores como para desarrollar diversos diseños.

El gorro de cuatro puntas más clásico de Tiwanaku es el policromo en forma de pirámide truncada o de cubo, realizado con hilos de hasta nueve colores diferentes. En el campo inferior o en el intermedio, suele presentar una línea en zigzag con motivos intercalados que recuerdan las grecas de los bajorrelieves de Tiwanaku. (Berenguer, 2006, p.29)

Algunos motivos geométricos encontrados en muchos gorros de esta colección hacen referencia a aves, mostrando aves rapaces cuyas cabezas están yuxtapuestas en pares con mirada hacia arriba, generando formas escalonadas que harían referencia a las pirámides escalonadas que se encuentran en la antigua ciudad arqueológica de Tiwanaku en Bolivia. Asimismo, serían las puntas de los gorros los que sugieren la representación de cabezas direccionadas hacia arriba, incluyendo a veces alas (Figura 14). En la tapa se distingue una construcción cuadrada con un cruce de líneas diagonales que forman cuatro triángulos. (Berenguer, 2006)

Figura 14 – Gorro Tiwanaku con abstracción de aves



Fuente: Berenguer (2015, p. 42)

Las representaciones de aves también son entendidas por Frame (1900) quien a diferencia de Berenguer (2006), percibe a las cabezas de aves apuntando hacia abajo. Frame (1900), explica que al igual que en los Wari, “Birds also appear on Tiahuanaco hats, where they are usually paired, on profile, and facing downward” [Las aves también aparecen en los sombreros de Tiahuanaco, donde suelen estar emparejados, de perfil y mirando hacia abajo] (p. 16).

Otros motivos que resaltan a la vista en los gorros policromo tipo Tiwanaku son las bandas zigzagueantes que, según Frame (1990), son el equivalente de las bandas de diamantes que se encuentra en algunos gorros policromos Wari y describe “This band are usually vertically zoned and partioned. Diamonds, interlockes hooks, zigzags, and occasionally figurative motifs repeat symmetrically within the zones” [Esta banda suele estar dividida y segmentada en zonas verticales. Diamantes, ganchos entrelazados, zigzags y, ocasionalmente, motivos figurativos se repiten simétricamente dentro de las zonas.] (p. 20).

Los motivos geométricos no solo se ubican en las caras laterales de los gorros pues, muy similar a Berenguer (2006) en su descripción sobre la tapa, Frame (1990) indica que esta se encuentra dividida diagonalmente bajo una estructura de ejes que vuelven a dividirse en dos ejes más generando cuatro y ocho módulos triangulares, en los

cuales a veces dentro de ellos se ubican figuras cuadradas o rectangulares de tal manera que se perciben imágenes de rostros, ocho de ellos en perfil y cuatro de ellos frontales.

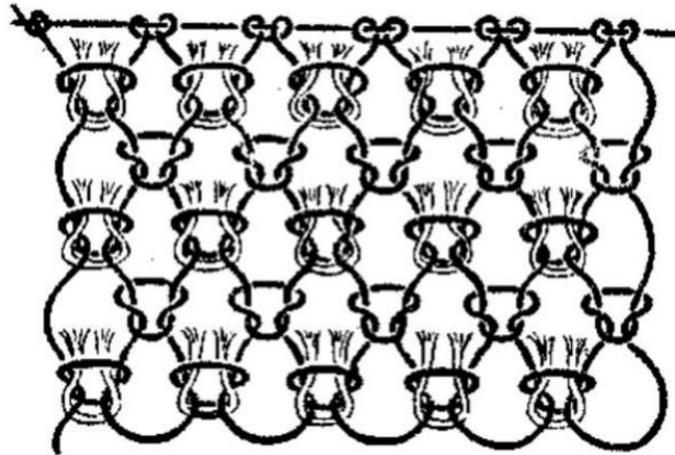
Es importante resaltar que el manejo del color es importante en el gorro policromo de Tiwanaku, pues los patrones de color que se manejó en su elaboración, son clara evidencia para considerar que el gorro se comprende de manera volumétrica, pues los colores están ordenados de tal forma que buscan repetir el color en su opuesto oblicuo dentro de los diseños con cuatripartición de cada cara del gorro, y a su vez su opuesto oblicuo en relación a la cara opuesta incluyendo la tapa como parte de este juego matemático (Figuras 10 y 11) (Frame, 1990).

### 2.1.2.3 Técnica y materialidad del gorro de cuatro puntas

Para conocer más sobre la construcción del gorro de cuatro puntas precolombino, se ha encontrado varias fuentes extranjeras que aseguran que fueron tejidos a partir de nudos y que no tenían una única manera de ser tejidos, sobre todo las marcadas diferencias se daban según su cultura como lo fueron Wari y Tiwanku.

A diferencia de gorro Tiwanaku, el gorro de cuatro puntas Wari muestra una textura de apariencia parecida al terciopelo. D'Harcourt (1962) explica que este efecto puede lograrse enlazando dos hilos; realizando un tejido principal con el primer hilo con el nudo "*square knot*", que suele ser de fibra de algodón, y el segundo hilo de lana se va uniendo mientras se realizan los nudos del primer hilo, quedando atrapado entre dos bucles para luego ser cortado de modo que genere la textura al dejar los finales de los hilos cortados desenroscados (Figura 15), logrando tener como resultado lo que llama "*simili-velours*" (p. 110)

Figura 15 – Técnica “simili-velours”



Fuente: D'Harcourt, 1962, p. 112

Frame (1990), explica que la gran mayoría de estos gorros de cuatro puntas se realizaron en “larkshead knot” manipulándolo de tal forma que se lograra conseguir diferentes texturas (cara y revés) y cambios de color, mientras que existen algunos pocos ejemplares que se han elaborado en la técnica de tapiz. Frame (1990) explica sobre el modo de construcción del gorro de cuatro puntas Wari y afirma se trabaja a modo de piezas que luego son cosidas entre sí para la elaboración de los paneles laterales se empieza con un panel desde el borde inferior y se continúa tejiendo hacia arriba. Luego se inicia otro panel que mientras se va tejiendo se va uniendo con el primer panel, y así sucede hasta tener los cuatro paneles del gorro en la técnica del anudado de doble enlace. Para el tejido de los picos existen dos versiones, algunas son triangulares (Figura 16) como los del estilo Tiwanaku, pero son más comunes los que se tejen de manera cilíndrica y con un añadido de borla o mechón en cada punta (Figura 17). Para la parte superior o tapa se teje un cuadrado que en ciertos casos tiene un patrón que genera cierta textura rugosa y en otros casos no se trabaja esta textura, pero si se diseña un cuadrado concéntrico liso. Esta parte superior o tapa y la versión de puntas triangulares son las partes del gorro de cuatro puntas Wari que no tendrían el añadido de textura aterciopelada, mientras que en los paneles laterales y la versión de puntas cilíndricas sí llevarían este proceso adicional de intervenir con más fibras para este afelpado (Frame, 1990).

Esta vendría a ser una descripción detallada sobre la manufactura del gorro de cuatro puntas ya que se trata de todo un documento dedicado al análisis de una colección

específica de los gorros de cuatro puntas precolombino que se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York. Pero es importante recalcar que si traducimos fielmente el término “larkshead knot” significaría “nudo de cabeza de alondra”. Se podría especular que este nudo es el usado en la elaboración del gorro de cuatro puntas, sin embargo, se debe acotar que tiene una realización diferente al nudo encontrado de los gorros de cuatro puntas.

Lo mismo sucede con los términos de maneja el NGA (2013) los Wari destacaban por manipular diferentes técnicas en donde la más representativa era el “*tapestry*” o tapiz el que se usaría principalmente para unkus; la técnica de “*tie-dye*” o anudado-teñido, un proceso de anudado de telas para generar efectos de teñido; y la técnica de “*interlaced loops*” para la estructura del gorro de cuatro puntas en el cual luego se añade una textura aterciopelada por medio del “*velour foiling*”. Es importante entender que, dentro de la traducción de términos para la edición de este libro en inglés, cabe la posibilidad de perder o mezclar significados al momento de describir la técnica, traduciendo el anudado de doble enlace como “interlaced loops”, término que fielmente se traduce como “bucle entrelazado”. Sucede lo mismo con el “*velour foiling*”, el cual su traducción fiel vendría a ser “frustrar el velour”, términos que no terminan de reflejar de manera clara cómo era el proceso de elaboración del gorro de cuatro puntas Wari (NGA, 2013).

Por ello se puede considerar unir la descripción o paso a paso de la manufactura estructural del gorro de cuatro puntas Wari de Frame (1990) junto con el proceso del acabado aterciopelado que explica de D’Harcourt (1962) como las descripciones de fuentes anglosajonas más acertadas para entender la construcción de un gorro de cuatro puntas Wari.

Figura 16 – Gorro wari con puntas triangulares



Fuente: Frame, 1990, p. 17

Figura 17 – Gorro wari con puntas cilíndricas y borlas



Fuente: Frame, 1990, contraportada

Por otro lado, desde las fuentes latinoamericanas, Romero y Martínez (comunicación personal, 6 de junio de 2020) explican que en Chile se conoce al tipo de nudo de los gorros de cuatro puntas como “nudo de doble enlace”, repitiéndose tanto en los gorros Wari como en los gorros Tiwanaku. Este sería un término más adecuado para referirse de manera más fidedigna a la técnica que se usó en el precolombino ya que desde su elaboración, el recorrido del hilo necesita ser enlazado dos veces para generar el nudo, y esto es evidenciado cuando se conoce el modo de tejido y se sabe tejerlo, tal como vienen haciéndolo por varios años Romero y Martínez (comunicación personal, 6 de junio

de 2020) en búsqueda de la réplica del gorro de cuatro puntas policromo y nos dicen que “ese nudo se repite en los Wari y los Tiwanaku, pero hay diferencia del afelpado y de construcción”. Asimismo, comentan que este gorro era tejido utilizando una aguja como herramienta y se construye enlazándolo dos veces para lograr el nudo paso a paso tal como su nombre lo explica (M.P. Romero & I. Martínez, comunicación personal, 6 de junio de 2020), mientras que el “larkshead knot” se confiere en otro contexto, utilizando los dedos y anudando ambos enlaces en un solo movimiento. Por lo cual, se especula que tanto el larkshead knot y el nudo del gorro de cuatro puntas son iguales pero que se realizan de diferente manera y que tal vez el mejor término para determinar la técnica sea “anudado de doble enlace” ya que define fielmente la técnica utilizada en los gorros de cuatro puntas precolombino.

Sobre la técnica de afelpado, se encontró una única fuente peruana donde Oakland y Fernández (2000) realizan un boletín arqueológico de la PUCP, y explican que en los gorros de cuatro puntas Wari se puede contemplar el acabado afelpado que se realiza para plasmar los diversos motivos ya mencionados, y nuevamente se apoyan en lo descrito por Frame (1990) afirmando cómo este acabado se lograba comenzando con la construcción del gorro Wari, tejiendo una base de estructura anudada en donde posteriormente se le agregan mechones de fibra de camélido en cada uno de los nudos, proponiendo mechones de diversos colores que permitían el diseño de las figuras sobre toda la superficie del gorro, generando la textura afelpada (Oakland & Fernández, 2000).

Sinclair (2006), menciona que “Los gorros policromos Wari y Tiwanaku comparten la forma y la técnica de tejido anudado con finos hilados de fibra de camélido, sin embargo, tienen importantes diferencias en su manufactura e iconografía” (p. 46). Afirma también que los Wari generaban una textura de afelpado en una base previamente tejida, e indica que “los (gorros) Wari están realizados por partes y suelen ser afelpados, con la anexión de mechones al nudo. En su iconografía predominan los motivos figurativos sobre los abstractos, reconociéndose formas humanas y animales” (p. 46). Mientras que los gorros Tiwanaku, por el contrario, no desarrollan su diseño desde los mechones añadidos, pues no se les anexaban mechones, tal como Oakland y Fernández (2000) explican que

Los gorros tiwanaku son anudados y no presentan los pequeños mechones de cabello. No se conocen gorros de cuatro puntas huari asociados a contextos funerarios, pero uno de filiación Tiwanaku fue excavado en San Pedro de Atacama por Gustavo Le Paige en Coyo Oriental. Pertenecía al fardo de un hombre de 18 a 26 años, el cual tenía una túnica de cara de urdimbre (Rodman 1992b). (p. 123)

Tras invertir años de investigación y ensayos de tejeduría para entender la construcción textil de los gorros de cuatro puntas buscando su reproducción, Romero y Martínez (comunicación personal, 6 de junio de 2020), desde Chile declaran que tanto los gorros Wari como los Tiwanaku se elaboraban compartiendo la misma morfología y técnica de tejido de anudado con hilados de fibra de camélido, sin embargo, presentan algunas diferencias desde su modo de construcción. Por un lado, el gorro Wari se trabajaba por piezas y luego se unían, con un acabado afelpado originado por mechones añadidos en cada nudo. A diferencia del gorro Tiwanaku que se trabajaba en una sola pieza de tejido continuo, generando sus diseños a través del intercambio de hilos de colores durante el tejido (Figura 18).

Figura 18 – Gorro tiwanaku (izquierda) y gorro wari con afelpado (derecha)



Fuente: Sinclair, 2006, p.44

Si bien se ha mencionado sobre el tipo de fibra con el que se trabajó los gorros de cuatro puntas, es de consideración mencionar sobre otra característica del hilado utilizado en los textiles que se encontraron en las tumbas juntos con los gorros de cuatro puntas: el tipo de torsión. Oakland y Fernández (2000) mencionan que ambas culturas comparten

como característica textil el uso de fibras de camélido, aunque en Wari también hace uso del algodón, y afirman que en los textiles encontrados ponderaba el hilado en torsión Z y luego eran retorcidos en S. Así Oakland y Fernández (2000), explican que

Ciertos rasgos en estos textiles en tapiz entrelazado tiwanaku son muy similares a la tapicería huari, así como también los gorros de cuatro puntas, pero en lo que respecta a la estructura, los textiles huari y tiwanaku son enteramente distintos en técnicas (Rodman y Cassman 1995). Un rasgo particular de los textiles tiwanaku serranos es el uso exclusivo de los hilos de fibra de camélido, probablemente alpaca o vicuña, distinto a lo que sucede en lo huari, que mezcla algodón y lana aún en la tapicería más fina. Todos los hilos son hilados en Z y luego retorcidos en S. (p. 124)

Diagnosticar si el tipo de torsión de hilo es en Z o en S es importante porque se puede conocer la necesidad de conferirle a los textiles un carácter místico. Por ejemplo, los tejidos con hilos en torsión S confieren un poder sobrenatural de corte religioso a las prendas. El NGA (2013) describe que

When viewed flat, the spun thread forms a Z or S shape, from being twisted to the left or to the right. This twist assists when making thicker or stronger threads by playing two or more threads together in the opposite twist direction. The direction in which the thread has been spun also appears to hold meaning- Rosa Fung suggests that 'a religious magical significance and supernatural power would accrue to clothing spun in S twist' (p. 61)<sup>5</sup>

Luego de las similitudes revisadas en los anteriores autores, se encuentra a Cornejo (1993), quien menciona ciertas especificaciones sobre los gorros de cuatro puntas en las que también coincide, como la descripción morfológica y la estructura de divisiones que se observan en las tapas de este indumento. Sin embargo, difiere con otras descripciones estudiadas en los párrafos previos, tales como el material y el usuario.

---

<sup>5</sup> Cuando se ve plano, el hilado de las fibras forma una Z o S, al torcerlo hacia la izquierda o hacia la derecha. Esta torsión ayuda cuando se hacen hilos más gruesos o más fuertes al disponer dos o más hilos juntos en la dirección de giro opuesta. La dirección en la que se han hilado las fibras también parece tener un significado: Rosa Fung sugiere que "un significado mágico religioso y un poder sobrenatural se acumularían en las prendas hiladas en S".

La forma básica del gorro de cuatro puntas es el cubo, aunque a veces puede ser el cono a la pirámide truncada. La parte superior es cuadrada con una punta en cada uno de los vértices. Están completamente confeccionada en lana y tejidos con una técnica muy singular basada en el Punto de Doble Enlace, que le da un característico relieve al tejido. Su forma general, especialmente el volumen interior, indica que fueron creados para ser utilizados por personas con la cabeza deformada. De hecho, en la mayor parte de los casos han sido encontrados como parte del ajuar de personas adultas que presentan una deformación intencional de la cabeza en el mundo andino prehispánico. (p. 20)

Se observa que Cornejo (1993) determina que los antiguos usuarios del gorro de cuatro puntas habrían deformado sus cráneos, Si bien no se ha encontrado alguna otra fuente que afirme esto, tampoco se ha negado tal afirmación –pero si se debe tener en cuenta que es el único autor encontrado que lo ha planteado-. Por otro lado, hace una descripción similar a Romero y Martínez (comunicación personal, 6 de junio de 2020) sobre la técnica de anudado de doble enlace, haciendo referencia al “nudo” como “punto”, término que es bastante usado dentro de la tejeduría de punto –valga la redundancia-. Es necesario también aclarar que menciona como material del gorro el uso de “lana”, término que se suele emplear –de manera errónea- para nombrar a las fibras de llama o alpaca, no obstante, la lana realmente es un término para denominar únicamente a la fibra de oveja. Es por ello que se infiere que al mencionar “lana”, Cornejo (1993) haya tenido la intención de referirse a alguna fibra de camélido y no de oveja, tal como ha sido mencionado en los anteriores autores. Lo mismo sucede en Oakland y Fernández (2000), quienes como material en el gorro Wari, mencionan que se anexan “mechones de cabellos” (p. 123) a los nudos del tejido para lograr la textura de afelpado, haciendo una referencia relativamente correcta a la fibra de camélido (sea llama o alpaca) pues dentro de la terminologías de textil, se le llama constantemente a esta fibra como “pelo”, derivando del pelaje de estos mamíferos y así tal vez Oakland y Fernández (2000) hayan reemplazado “pelo” por “cabello” buscando referirse a la fibra de camélido.

### 2.1.3 Gorro de cuatro puntas tras el término de Wari y Tiwanaku

#### 2.1.3.1 Auca Runa (Edad de los Guerreros)

Berenguer (2006), narra que los gobernantes Tiwanaku mantenían el uso de los gorros de cuatro puntas en los habitantes de Arica para distinguir a las diferentes colonias que ahí yacían. “En sus colonias ariqueñas, el Estado fomentó el uso del gorro de cuatro puntas en sus diferentes modalidades; en San Pedro de Atacama, en tanto, Tiwanaku habría alentado el uso del gorro de piel” (p. 34). Luego del colapso de Wari y Tiwanaku en el siglo XI, en Tiwanaku, con los gorros de piel semiesféricos, se mantuvo el uso de los gorros de cuatro puntas, pero no los policromos. Berenguer (2006) recalca que “Después de la caída de Tiwanaku, muchos de estos gorros -visualmente más sencillos que los policromos- permanecieron en uso entre los habitantes locales por largo tiempo, coexistiendo con gorros aterciopelados de forma hemisférica (Figuras 19 y 20)” (p. 31).

Figura 19 – Gorro hemisférico



Fuente: Berenguer, 2015, p. 48

Figura 20 – Gorro hemisférico aterciopelado



Fuente: Berenguer, 2006, p. 33

Cuando Berenguer (2006) menciona que sobrevivieron los gorros de cuatro puntas “visualmente más sencillos” hace referencia a los gorros monocromos y bicromos utilizados por los ariqueños. Incluso explica que los gorros más elitistas –los policromos– desaparecieron, mientras que “en el extremo norte los gorros de cuatro puntas monocromos y bicromos persistieron como forma de tocado entre los habitantes locales, al punto que pasaron a caracterizar a diferentes comunidades de la cultura Arica” (p. 43). Estos gorros monocromos y bicromos tuvieron cierta transformación o como Berenguer (2006) llama como modificaciones, ya que las cuatro puntas se hicieron menos prominentes incluso hasta llegar a desaparecer en algunos ejemplares encontrados, mientras que a otros ejemplares se les añadió plumas (Figura 27) de forma decorativa y respecto a la forma general del gorro de cuatro puntas, algunos crecieron en altura (Figura 25) y otros se redujeron en altura, incluso más cortos que la altura original (Figura 30).

Los cambios más drásticos, sin embargo, se produjeron en la forma general del tocado: algunos especímenes conservaron el aspecto de pirámide truncada de algunos gorros policromos del pasado, pero crecieron en altura; otros sufrieron el mismo proceso, pero sus lados se tornaron ligeramente convexos, y un tercer grupo, el más tardío, mantuvo la forma cúbica de ejemplares anteriores, pero disminuyó en altura. (pp. 40-43)

La razón de que los gorros policromos desaparecieran se debe a dos posibles conclusiones que realiza Berenguer (1993) tras conocer un hecho histórico de guerrillas que acontecieron luego del colapso de las culturas Wari y Tiwanaku. De igual modo narra que durante la etapa post-Tiwanaku en el norte de Chile, sur de Bolivia y noroeste de Argentina, el intercambio que sustentaba las negociaciones y alianzas decayó debido a conflictos sobre la frontera en la búsqueda de la expansión aymara. Explica que este aspecto provocó disputas internas por el acceso a recursos lejanos originando la desaparición de los gorros policromos; mientras que el uso de los gorros bicromos y monocromos disminuyó hasta que se transformó a través del tiempo

El principal mecanismo de interacción fue el tráfico de caravanas de llamas; que este tráfico recayó, en gran parte, en minerales, objetos metálicos, plumas, y otros bienes de prestigio. ... Los gorros de cuatro puntas multicolores desaparecen completamente y aquellos de uno o dos colores decrecen notoriamente en número.

Con el transcurso del tiempo esos últimos experimentan modificaciones: unos pierden sus puntas; a otros se les adosan penachos de plumas (p. 52)

Luego de este proceso, Berenguer (1993) hipotetiza que la desaparición del centro político de Tiwanaku está relacionado con la extinción de estos “gorros elitistas” pues según la lógica, este gorro se vuelve obsoleto debido a que ya no hay necesidad de proclamar una referencia hacia esta cultura. Y en su reemplazo, “...comienzan a popularizarse en el norte de Chile nuevos tipos de gorros, cuya diversidad responde posiblemente a nuevas especializaciones funcionales, pero también a la (re) activación de identidades étnicas previamente reprimidas o no definidas. Uno de estos gorros es un casco de forma cupular” (p. 53).

Más adelante en el 2006, Berenguer (2006) extiende su discurso y explica más a detalle que las guerrillas se habrían generado tras la intención de las colonias ariqueñas en trasladarse hacia otros territorios, ya que necesitaban sobrevivir a varios siglos de aridez climática, obligándolos a buscar nuevos espacios para su producción agroganadera, pero en el camino debían defenderse de otros grupos étnicos, situación que requiere el uso de protección cefálica y explica que

Los guerreros en el norte de Chile llevaban un casco en forma de domo, que resguardaba enteramente la cabeza. Era confeccionado con una armazón de tablillas, cubierta en espiral por un haz de fibras vegetales embarrilado con lana de camélido. En la zona anterior, el casco presentaba una estrecha escotadura rectangular que protegía el rostro y facilitaba la visión. La pieza iba atada bajo el mentón con un cordel a modo de barboquejo. Diseños en la superficie del tocado y artefactos sujetos a él a manera de insignias, desempeñaban probablemente funciones heráldicas o de rango (p. 40)

Al parecer habría evidencia iconográfica que permite plantearse la posibilidad de que estos cascos se usaban sobre una especie de capucha elaborada con fibra de llama que ayudaría a amortiguar los golpes de los enemigos (Figuras 21 y 22) (Berenguer, 2006, p.40)

Figura 21 – Cascos de guerrero



Fuente: Berenguer, 2006, p. 41

Figura 22 – Capuchas para cascos de guerrero



Fuente: Berenguer, 2006, p. 47

Ambos indumentos pertenecerían al armamento utilizado en la guerra que “... el cronista mestizo Felipe Guamán Poma de Ayala denomina al período que antecede a los inkas, Auca Runa (Edad de los Guerreros). Lo describe como un período de cruentas batallas, masacres, raptos y saqueos, en que todos luchaban contra todos” (pp. 55-56). Es ahí cuando la guerra genera cierta destrucción y que con “la fragmentación del poder en el área y la exacerbación del Regionalismo... Emergió con fuerza entonces la necesidad de proclamar exteriormente el alineamiento de los individuos, ya no con el sistema

político de Tiwanaku, sino con su comunidad étnica” (Berenguer, 2006, p. 40). Y así, si bien los gorros de cuatro puntas desaparecen, los bicromos y monocromos resisten, pero con las modificaciones ya antes mencionadas. Berenguer (2006) menciona que “cada región comenzó a enfatizar sus diferencias culturales con otras regiones por medio de distintivos estilos de cerámica, formas de enterramiento, modalidades de culto y maneras de vestir” (p. 52), dejando tal vez aquí al gorro de cuatro puntas policromo de estilo Tiwanaku obsoleto tras las adaptaciones de las nuevas costumbres (Figura 23).

Sinclair (2006), coincide con Berenguer (2006) respecto a las modificaciones que sufrió el gorro de cuatro puntas, ya que admite que

El “gorro de cuatro puntas” debió ser un tocado prestigioso, pues luego del colapso de ambos estados, continuó vigente en las poblaciones prehispánicas del norte de Chile con algunas variaciones de forma, de uno o dos colores y con el agregado de accesorios, como penachos de plumas. (p. 46)

Luego Sinclair (2006), explica que el desuso de los gorros de cuatro puntas se debe al desarrollo de nuevas tradiciones culturales en el Horizonte Medio, los cuales empiezan a tomar forma en territorio del norte en los desiertos de Chile –lo cual puede corresponder al territorio Arica en el norte de Chile- y se inicia una “coexistencia de tradiciones culturales locales, como Cabuza y Maytas, con otras foráneas procedentes de los valles costeros del sur peruano o del altiplano andino vecino” (p. 91) y con ello ingresa el aporte tecnológico e iconográfico, elaborando textiles con sus propias especificaciones culturales. Además, comenta que en estos nuevos textiles se aprecian las influencias Tiwanaku desde una sofisticación de ciertas técnicas de tejido como “la técnica de tapicería y la incorporación del bordado policromo anillado cruzado como terminación de diversas piezas” (p. 91). Asimismo, menciona que se realiza la confección de fajas en técnica de “trenzado plano en torzal oblicuo... desplazando a las anteriores hechas a telar y la técnica de anudado de doble enlace de los “gorros de cuatro puntas”, el tocado emblemático de este imperio altiplánico” (p. 91).

En el siguiente cuadro se aprecia cómo según Sinclair (1998, citado en Berenguer, 2015) hace una cronología de la evolución o cambios de los gorros policromos del Tiwanaku hacia los gorros bicromos y monocromos de las culturas que se

desarrollaron en el antiguo Chile y que persistieron hacia la era del Tahuantinsuyo junto con los incas o “inkas” como ella menciona.

Figura 23 – Evolución del gorro de cuatro puntas

TIPO	A. RAMIREZ III TIWANAKU	CABUZA	TIWANAKU V TIWANAKU VI	AZAPA/ CHARCOLLO	MAYTAS/ CHIRIBAYA	SAN MIGUEL TEMPRANO SAN MIGUEL CLASICO	SAN MIGUEL POCOMA GENTILAR	GENTILAR	INKA
POLICROMO	I.1 (Chacama Ms.) (fecha relativa)		(1)	(1)					
			(2)	(2)					
BICROMO	II.1 (890 d.C.)	(4)							
	II.2				(3) (11)				
	II.3					(9) 1160 d.C.	(6) (8) (12) (13) 1278 d.C.	(7) (14)	
MICROMO	III						(10) 1300 d.C.	(5)	(Chacama Ms.)
DISEÑO CENTRAL	IV				(Chacama Ms.)				
Sitios	Az83 y Az122	Az3-Az6-Az71	Az103-Az71 Az01-Az141	Az103	Az71-Az06/Az140 Az140	Az08 / Az08	Az08 / Az08 - PLM3	Chil-13	LLu2

Fuente: Sinclair, 1998, citado en Berenguer, 2015 p. 65

Figura 24 – Gorro de cuatro puntas bicromo



Fuente: Berenguer, 2015, p. 44

Figura 25 – Gorro de cuatro puntas bicromo alto



Fuente: Berenguer, 2015, p. 44

Figura 26 – Gorro de cuatro puntas Maytas/Arica



Fuente: Berenguer, 2015, p. 45

Figura 27 – Gorro de cuatro puntas con pluma



Fuente: Berenguer, 2015, p. 41

Figura 28 – Gorro de cuatro puntas bicromo Arica



Fuente: Berenguer, 2015, p. 63

Figura 29 – Gorro de cuatro puntas con figura antropomorfa



Fuente: Frame, 1990, p. 9

Figura 30 – Gorro de cuatro puntas monocromo Arica



Fuente: Berenguer, 2015, p. 63

### 2.1.3.2 Tahuantinsuyu, Incas

Hacia el siglo XV Berenguer (2015), relata que los señoríos que se desarrollaron tras las guerras del Auca Runa fueron conquistados militarmente por los inkas, y los grupos étnicos circundantes al Cusco, “En seguida, anexaron amplias áreas a ambos lados de los Andes peruanos, y, en poco más de un siglo, conquistaron desde el sur de Colombia hasta Chile central” (p. 76). Desde entonces establecieron los cuatro suyos, las cuatro divisiones territoriales del Tahuantinsuyu: Antisuyu, Collasuyu, Chinchaysuyu y Condesuyu. La capital del imperio era Cusco, desde ahí el Inka gobernaba asistido por una especie de consejo real que era conformado por selectos representantes de los cuatro *suyus* y al igual que el Inka vestían resaltando de los demás pobladores, con tocados que comunicaban su autoridad. Para esta afirmación, analizó una viñeta elaborada por el cronista Guamán Poma (Figura 31) en la que muestra cómo se identifica al Inka como personaje céntrico portando un *llautu*, y explica que “En la cabeza exhibe el *llautu*, una especie de cordón o cinta que tejían en lana de varios colores, y la *masqa paycha*, una borla de lana muy fina que iba cosida al *llautu* y caía sobre la frente” (p. 77). Existe también otros gorros para cada representante, siendo el tocado de anillo cefálico con plumas para el representante del Antisuyu; otro gorro tocado con anillo cefálico para el representante de Condesuyu pero este tiene una variación con aplicaciones como una flor y un par de apéndices a los lados; el representante de Chinchaysuyu lleva un cintillo de tocado con un elemento con forma de “U” invertida; y para los dos representantes que serían del Collasuyu, uno –el que está más cerca al Inka- lleva un gorro semiesférico con un cintillo y elemento sinuoso, mientras que el otro representante de Collasuyu lleva un gorro troncocónico con un cintillo y un elemento de media luna (Figura 32) (Berenguer, 2015).

Figura 31 – Inca y representantes de los suyus



Fuente: Berenguer, 2015, p. 79

Figura 32 – Representante de Collasuyu con gorro troncocónico



Fuente: Berenguer, 2015, p. 83

Berenguer (2015), especula que la descripción donde el cronista Pedro Pizarro explica sobre unos bonetones del lago Titicaca, estaría refiriendo a los gorros troncocónicos ya que el Collasuyu estaba distribuido entre la zona sur del Cusco hacia el norte de Chile por el Lago Titicaca incluyendo Mendoza en Argentina y Rancagua en Chile. Pizarro (s.f. citado en Berenguer, 2015), describe que

Los de la una parte de la laguna traen unos bonetones en las caueças, de altor de más de un palmo, tan anchos de arriua como de auaxo; los de la otra parte traen los bonetones de arriua angostos y de auaxo anchos. (p. 82)

Los bonetones “tan anchos de arriua como de auaxo” se refiere a los gorros hemisféricos que usaban los señoríos aymaras del norte del lago, mientras que los “bonetones de arriua angostos y de auaxo anchos”, corresponderían a los gorros troncocónicos (Figuras 33 y 34) de los señoríos aymaras del sur del lago Titicaca (Berenguer, 2015).

Figura 33 – Gorro troncocónico policromo



Fuente: Berenguer, 2015, 1

Figura 34 – Gorro troncocónico monocromo



Fuente: Berenguer, 2015, p.83

Los gorros hemisféricos y los troncocónicos, fueron usados también previamente a la par con los gorros de cuatro puntas bicromos y monocromos, sin embargo, no se vuelve a mencionar sobre el uso del gorro de cuatro puntas a lo largo del periodo del Tahuantinsuyu. No obstante, en el cuadro cronológico anterior que presenta Sinclair (1998, citado en Berenguer, 2015), asume que los gorros de cuatro puntas habrían persistido en su versión monocromática y con textura estriada hasta los Inkas en el Tawantinsuyu.

Horta (2011) explica que el gorro troncocónico es llamado por diferentes nombres, “Varias son las denominaciones que ha recibido este tipo de tocado por parte de la literatura especializada: “gorro tipo fez turco”, “gorro turco”, “gorro de forma de cono truncado”, “gorro con armazón de cestería”, “gorro en técnica de aduja”” (p. 555), y a la vez plantea que el gorro troncocónico también es denominado como “chucu” a partir de algunos análisis. En primer lugar, toma en cuenta comentarios del conquistador español Sarmiento de Gamboa quien narra cómo los trajes en el Tahuantinsuyo eran muy variados ya que según dice, el Inca Yupanqui habría determinado en las naciones que conquistaba a usar vestimentas para diferenciarlos, incluyendo los tocados que variaban entre pillo o llayto o chuco (de Gamboa, 1572 citado en Horta, 2011). Asimismo, considera las descripciones y la forma visual que Felipe Guamán Poma de Ayala, describe los tocados que representa en una de sus viñetas (Figura 31) el cual presentaría el llayto o cingulo, realizado en fibra de camélido trenzada y enrollada en torno a la cabeza, y el casco guerrero o una chucu como monocromo con forma hemisférica que no tendría diseño, pero sí algunas prolongaciones –las cuales sugiere que podrían ser plumas- (Horta, 2011).

Es curioso conocer que al gorro troncocónico se le denomina chucu, pues según el estado del arte de este proyecto de investigación, algunas evidencias muestran que el gorro de cuatro puntas también es llamado así por parte de los bolivianos de hoy en día, quienes se refieren a él en aymara como ch'uku (Figura 35), como es el caso de la descripción del traje que Evo Morales usó en una de las ceremonias de investidura como presidente de Bolivia, tal como Gonzales (2015), afirma que “Morales vistió un traje con elementos provenientes de las culturas inca, aymara y quechua y un gorro de cuatro puntas (Ch'uku) y un cetro que simboliza el equilibrio perfecto entre la autoridad terrenal y espiritual”.

Figura 35 – Ch'uku como traje de Evo Morales



Fuente: eju.tv, 2015

Sin embargo, como ya se ha explicado anteriormente, los gorros de cuatro puntas tienen un proceso de confección que no se asemeja en lo absoluto al tipo de tejido que se realiza en el gorro troncocónico que explica Horta (2011).

Por otro lado, luego de que el Tahuantinsuyu se vea invadido por los españoles, el “bonete” y el “chucu” son términos que seguirán replicándose desde algunos cronistas para referirse a los gorros que convivían entre sí tras la llegada de la colonia, un ejemplo de ello es cuando Cieza (1552/1880) relata una historia de la tradición Inca sobre los hermanos Ayar y la fundación de Cusco, en el cual describe a un personaje que “en la cabeza se ponía unas trenzas ó llautu que llaman pillaca, ques como corona, debajo del cual colgaban unas orejas de oro, y encima se ponía un bonete de plumas cosido como diadema, que ellos llaman puruchuco” (p. 24).

### 2.1.3.3 La Conquista

La llegada de los españoles al Tawantinsuyu data en 1532, cuando el Inka Atawallpa gobernaba y recibió a Francisco Pizarro en la ciudad inkaika de Cajamarca,

momento en el cual Pizarro y sus hombres armados capturan con artimañas a Atawallpa para matarlo a pesar de todo el oro y la plata que ofreció para que le perdonara la vida. Mientras que existen versiones españolas donde mencionan que a Atawallpa se le dio la opción de morir en la hoguera como infiel –no creyente- o ser ejecutado luego de bautizarse, y que este habría elegido la segunda opción; desde la historia andina, una viñeta de Guamán Poma describiría una versión más detallada sobre este asesinato, planteando a Atawallpa sujetado por tres hombres españoles maniatado puesto sobre una plataforma horizontal para decapitarlo (Berenguer, 2015).

Se encontró otro dato importante sobre los españoles conquistadores, en donde Decoster (2005), indica que

Los conquistadores que llegaron al Cusco eran hombres solteros o solos, segundos hijos u hombres de clase baja en su propia tierra. Era imprescindible para ellos hacer alianzas matrimoniales con la nobleza local y casarse con princesas incas para mejorar su condición económica y social, y la de sus hijos mestizos. (p. 165)

Es por ello que, años después de la muerte de Atahualpa, la historia de la conquista parece ser aún más compleja de lo que se conoce, pues luego de que Pizarro aceptara a Quispe Sisa, hermana de Atahualpa; como su concubina –con previa condición de ser bautizada como indica María Rostworowski- y fundar la ciudad de Lima, lugar donde según los cronistas existiría un enfrentamiento entre miles de decenas de indios y españoles en menor número.<sup>6</sup>

No obstante, en años más recientes surgieron nuevos estudios que demostrarían una versión más realista a comparación de lo descrito por los cronistas de los cuales Berenguer (2015) y Decoster (2005) toman como referentes bibliográficos.

Tras una excavación en Puruchuco, del departamento de Lima; se encontró un cementerio con entierros prehispánicos que no se alineaban a la forma estándar de entierros que solían hacerse con muchas consideraciones como la postura y tratamiento del cadáver. Estos entierros inusuales fueron hallados por encima de los que sí, en las últimas capas de tierra. Además, esos cadáveres evidenciaban diversas heridas

---

<sup>6</sup> Esta información fue extraída del video *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia* elaborado por CanalHistoria, publicado en seis partes por Historia del Perú y del Mundo el 24 de febrero del 2017.

contundentes, en especial en los cráneos; que especulaban ser en su mayoría heridas de aplastamiento por armas de piedra –adjudicadas a guerreros indios- y otras pocas heridas por armas de fuego y armas blancas de metal –adjudicados a españoles-. Desde ese momento se realizó un estudio exhaustivo de este fenómeno peculiar para poder obtener respuestas. Es así como historiadores como María Rostworoski, Efraín Trelles, John Guilmartin, junto con los arqueólogos Guillermo Cock y Elena Goycochea, la bioarqueóloga Melissa Murphy y los científicos forenses Albert Harper y Tim Palmback llegan a la conclusión de que, si bien el evento de la muerte de Atahualpa y la descripción de los españoles conquistadores buscando alianzas con mujeres de la nobleza Inca son ciertas, el enfrentamiento en la reciente ciudad de Lima, denominado como el asedio de Lima; fue diferente a lo descrito por los cronistas.<sup>7</sup>

Como resultado de esta investigación interdisciplinaria, llegan a la conclusión de que los cadáveres encontrados en Puruchuco en Lima podrían pertenecer al evento del asedio de Lima de 1536, el cual indican que no solo se habría llevado a cabo entre españoles contra indios. Luego de las comparaciones de las heridas de los cadáveres sumado a hallazgos en documentación judicial de agosto del mismo año por Efraín Trelles y datos del Archivo de Indias de Sevilla revisado por María Rostworowski -el cual indicaría que la concubina Quispe Sisa, quien se encontraba en Lima con Francisco Pizarro; habría pedido a su madre curaca que enviara un ejército inca desde Huaylas a luchar contra los indios que atacaban Lima-; determinan que los españoles se habrían aliado con un grupo de indios que estaban en contra del manejo de Imperio Inca, acordando darles la independencia y el poder de influencia que los Incas les habían negado a cambio de su apoyo. A pesar de este acuerdo, los españoles no quisieron dejar huella sobre estar en deuda con los indios que les apoyaron, y fue entonces que los borraron por intereses políticos. Así concluyen de que se trató de un enfrentamiento con pequeños combates –no una gran batalla- entre miles de indios de un Imperio Inca que ya estaba perdiendo estabilidad política antes de la llegada de los españoles –y no miles de decenas de indios- contra un grupo de españoles que estuvieron siempre protegidos por otros indios rebeldes. Esta minimización del apoyo de los indios en las crónicas habría sido fundamental para el final exitoso de la conquista. Guillermo Cock cuenta que los

---

<sup>7</sup> Esta información fue extraída del video *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia* elaborado por CanalHistoria, publicado en seis partes por Historia del Perú y del Mundo el 24 de febrero del 2017.

relatos poco creíbles de los cronistas se deben a su intención de justificar la conquista, y por ello exageraron en algunos datos –y omitieron otros- con el fin de magnificar a los españoles. Por ende, Efrain Trelles, concluye que la real historia de la conquista con indios aliados con españoles en la toma de Cusco, mientras que otros indios del ejército Inca lo defendían; y así también sucedió en el ataque y defensa a Lima.<sup>8</sup>

La versión descrita por Berenguer (2015), sería una versión más simplificada en donde solo mencionan los sucesos de la conquista desde la llegada de Francisco Pizarro a Cajamarca hasta la muerte de Atahualpa, evento que, como un punto convergente, se mantiene consistente en las versiones de la conquista española revisadas en esta investigación. Este detalle es importante recalcar, pues Berenguer (2015), declara que

El corte de cabezas fue parte del imaginario andino desde los más remotos orígenes de esta civilización. En nuestra área, la representación de esta práctica se remonta por lo menos a los tiempos del reino de Pucara, alcanza el clímax con Tiwanaku y subsiste durante el *Auca Runa*, inclusive, durante el *Tawantinsuyu*. (p. 87)

Asimismo, no solo representa una importante relación con la idea de destrucción de autoridad, siendo la decapitación una práctica constante en varias culturas precolombinas contra el enemigo; sino también muestra la relación con la idea de renovar la vida pues Berenguer (2015), afirma que

La interpretación más clásica es que las cabezas fueron ritualmente cortadas a los enemigos como trofeos de combate. Una interpretación alternativa, pero que no se contraponen necesariamente con la anterior, sostiene que esta práctica respondió a la creencia de que los muertos “vigilan” los campos de cultivos y aseguran buenas cosechas. Ciertas partes del cuerpo humano eran cortadas y plantadas en la tierra. ... En otras palabras, se utilizaba a los muertos por sus poderes para renovar la vida, pero no solo la vida de los cultivos, sino de la comunidad entera. (pp. 87-88)

---

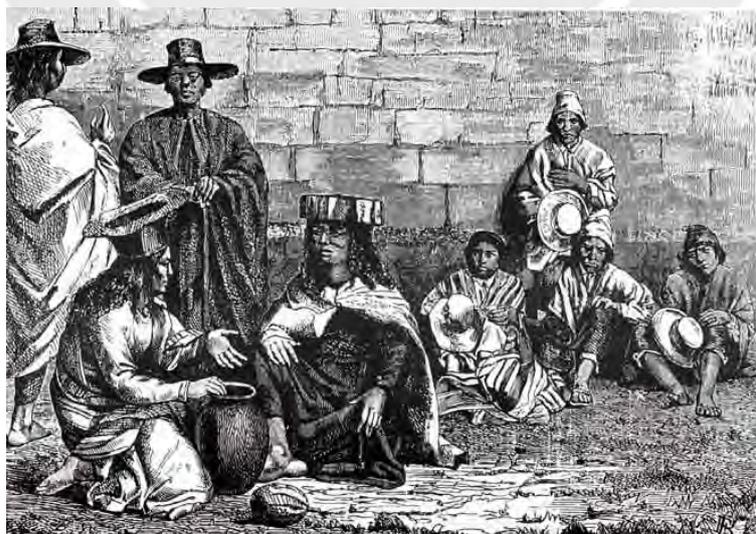
<sup>8</sup>Esta información fue extraída del video *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia* elaborado por Canal Historia, publicado en seis partes por Historia del Perú y del Mundo el 24 de febrero del 2017.

Esto hace énfasis en que la cabeza es considerada como símbolo importante, pues, recapitulando, según Berenguer (2015) en el entendimiento andino, si bien la vestimenta y accesorios que lleva un gobernante precolombino mostraba autoridad, existe una fuerte consideración con el ornamentar la cabeza desde los diferentes gorros y tocados mencionados, incluyendo la joyería como orejeras, narigueras, etc.

Por ello, si bien los españoles llegaron con una nueva cultura y religión, ya para el siglo XIX, se encuentra una ilustración (Figura 36) que muestra cómo los antiguos pobladores se mantenían fieles al uso de los gorros o tocados más tradicionales de atacama como el gorro de piel que se originó a inicios del milenio. Sin embargo, fue inevitable que surgieran nuevas formas de vestir tras la invasión española, pues muchos tuvieron que adaptarse y adoptar nuevas indumentarias occidentales, incluyendo accesorios para la cabeza, tales como la misma ilustración supone que el tocado de copa y ala se habría popularizado entre los pobladores locales (Berenguer, 2015).

En otros casos habría surgido la intención de mantener los orígenes, pero buscar acercarse a los nuevos estilos europeos, tal como explica, así como el uso de boinas aterciopeladas locales que hacían una analogía al bonete europeo del siglo XVI (Berenguer, 2015).

Figura 36 – Convivencia de gorros diversos en San Pedro de Atacama



Fuente: Berenguer, 2015, p. 93

Del mismo modo, Decoster (2005), tras elaborar una base de datos de aproximadamente 6000 documentos notariales del Archivo Regional del Cusco que datan entre 1675 y 1725 y que hacen referencia a indios nobles e incas a través de testamentos, ventas o dotes, narra algunos casos en donde se percibe esta intención de unir ambas culturas –ya sea por adopción o una posible resistencia-. Por ejemplo, cuenta el caso de Dona Juana y su testamento del año 1700

Doña Juana Yauarina, natural de esta ciudad, hija legítima de Don Juan Yauarina y de Juana Choque. Pide ser enterrada en la iglesia de San Francisco. Tiene una casa en esta ciudad. Tiene ocho lienzos grandes de a dos varas. Tiene una caja grande de aliso. Tiene cuatro polleras nuevas, tres de bayeta y una de Castilla. Tiene cuatro llicllas de lana con su encaje de oro y plata. Tiene cuatro llicllas tejidas de lana de la tierra de hilo de plata y oro. Más cuatro acsos tejidos, los dos con labores de hilos de plata y los demás ordinarios, más una pollera con encajes de plata. Tiene una lliclla de bayeta de Castilla con encajes blancos. Tiene tres camisas de Bretaña con sus pechos bordados y dos naguas y tres pañuelos con sus encajes grandes. (p. 167)

Aquí se demuestra como siendo una mujer de clase acomodada, mantiene un vínculo con las prendas tradicionales que para esta época pasan a tener variaciones con detalles alusivos a la cultura española. Por un lado, son prendas que mantienen su tipología (acso, lliclla, pollera) pero tienen agregados de estilo español como los bordados en oro y plata, o desde su materialidad extranjera –como la bayeta de Castilla u otras prendas de origen extranjero-. Esto denota la gran importancia que los indios nobles le otorgaba a sus prendas tradicionales a través de su valor simbólico y económico, incluso al analizar desde el mismo hecho de tener la preocupación en dejar por escrito antes de su muerte el destino que sus prendas de vestimenta indígena tomarían cuando sus dueños originales no estén más en vida.

La importancia en las prendas tradicionales también está reflejada en la clase baja, desde anuncios en donde mujeres indígenas de bajos recursos que se ofrecen para trabajar cuidando niños principalmente, y piden un juego de prendas tradicionales que usarían como ropa diaria y de trabajo a cambio como parte del sueldo o incluso a veces como

todo el sueldo. Este juego de ropa comprendería generalmente el acso, lliella, camisa, ojotas, faldellín y pollera (Decoster, 2005).

Thomasa de Huñuruco india, natural de Anta, Abancay, concertó con Doña Juana Albares de Peralta, para criar una niña por un año, por 18 pesos, una pieza de ropa ordinaria de tasa (acso, lliella, pollera de bayeta de la tierra con su faldellín), cada mes unas ojotas y la ración ordinaria de medio real (Dean 2002b, citado en Decoster, 2005, p. 166).

Otro caso interesante del siglo XVIII es con los integrantes del cabildo de indios que representaban a la elite inca colonial en Cusco y llevaban un ajuar bastante completo con símbolos incas que no eran de ningún aprecio por los criollos, quienes exigiendo a través de protestas lograron limitar el uso de la *mascapaycha* –como se vio unos párrafos antes, un importante tocado de la elite inca- solo en días festivos (Amado, 2002 citado en Decoster, 2005).

Decoster (2005) estaría así reafirmando los planteamientos de Berenguer (2015) sobre la intención de los peruanos del siglo XVIII por mantener vigente sus prendas tradicionales como parte de su cultura y a la vez tener cierto acercamiento con el estilo europeo.

Por otro lado, desde los españoles, existe material gráfico sobre bonetes europeos que son encontrados en la obra Trujillo del Perú elaborado por diversos artistas anónimos, dibujantes y pintores de España, Perú, Colombia y Ecuador; y fueron recopilados por el Obispo Baltazar Jaime Martínez cuando realizó su diócesis en el norte del virreinato del Perú en el siglo XVIII, entre los años 1782 y 1785. En la obra se aprecian ilustraciones que describen varios personajes de la época colonial, incluyendo a un seminarista (Figura 37) y a dos clérigos (Figura 38 y 39) luciendo unos peculiares gorros de color negro que presentan cuatro puntas –aunque debido a la distribución de sus puntas y desde las perspectivas en las que se presenta (frontal y lateral) solo se logra apreciar tres de ellas- y son denominados como “bonetes” en sus respectivas descripciones para su documentación. Este sería el bonete traído por los españoles que Pizarro (s.f.) y Berenguer (2015) han utilizado como término de referencia al hacer descripciones de los gorros tradicionales que pertenecen a las culturas prehispánicas en párrafos más arriba.

Figura 37 – Seminarista con bonete s. XVIII



Fuente: Real Biblioteca, s.f.

Figura 38 – Clérigo con bonete s. XVIII frontal



Fuente: Real Biblioteca, s.f.

Figura 39 – Clérigo con bonete s. XVIII perfil



Fuente: Real Biblioteca, s.f.

Se logra reconocer cierto parecido morfológico entre el bonete europeo y el gorro de cuatro puntas prehispánico, sin embargo no existe ninguna relación que sustente alguna teoría de que los bonetes tuvieran alguna inspiración por el gorro de cuatro puntas, por el contrario, parece corresponder una casualidad entre culturas tan distantes que luego se toparon, aunque desde un carácter opresor que continuará en los siguientes siglos en adelante, donde el arte tradicional se verá constantemente amenazado.

#### 2.1.4 El arte tradicional peruano tras la llegada de la conquista

Continuando con los relatos de Felipe Guamán Poma de Ayala, cronista nacido en el siglo XVI tras la caída de los Incas y descendiente de Yarovilcas; si bien, por un lado, rechaza el mestizaje buscado conservar las tradiciones culturales incaicas, por el otro lado, ha servido a la corona española, perteneciendo a la elite indígena en los primeros siglos de la era colonial, lo cual le hace tener una perspectiva compleja (Vargas, 2016).

Tal fue el rol de Felipe Guamán Poma de Ayala que sirvió a la corona española colaborando en extirpaciones de idolatrías de Cristóbal de Albornoz y años después al Concilio de Trento trabajó al servicio de la Iglesia. Ambas tareas parecían haber impactado a Felipe Guamán Poma de Ayala debido al “tono condenatorio que emplea hacia las creencias religiosas andinas” (Vargas, 2016, p. 271). Sin embargo, a lo largo de los años, en 1600 sufre algunas tragedias como perder el juicio por tierras, ser sentenciado a 200 latigazos y desterrado dos años de Huamanga como castigo por hacerse llamar “don” sin realmente serlo. Es entonces que años después en 1615, tomaría una postura en defensa a los indios, creando el manuscrito ‘Primer nueva corónica y buen gobierno’, texto que inicia con una carta que le escribió al rey Felipe III, con ciertas apreciaciones y observaciones en relación con la administración virreinal de entonces, con denuncias sobre los abusos cometidos contra los indios y propuestas de reformas, con una vasta cantidad de ilustraciones para facilitar la lectura del rey (Vargas, 2016).

Vargas (2016) presenta a Felipe Guamán Poma de Ayala indignado por una gran pérdida de riquezas peruanas, que sucede cuando explica el momento en que Francisco de Toledo decide sentenciar a muerte a Tupac Amaru Inca, mandando a que se le corte la cabeza, generando que donde Felipe Guamán Poma de Ayala exclame pidiéndole al Rey Felipe III que no sea como lo fue Francisco de Toledo.

¡Oh cristiano soberbioso que habés hecho perder la hacienda de Su Majestad! De los millones que daba la ciudad y los tesoros escondidos de sus antepasados, y de todas las minas y riquezas ha perdido Su Majestad por quererse hacer más señor y Rey don Francisco de Toledo, ¡No seáis como él! (Guamán Poma, s.f. citado en Vargas, 2016, p. 287)

En esta denuncia se puede ver como Felipe Guamán Poma de Ayala explica que Francisco de Toledo actúa desde el enojo, la soberbia y el desprecio al indio, generando que legado peruano se pierda desde la frase “tesoros escondidos de sus antepasados” (Vargas, 2016, p. 287), y aquí se infiere que el arte de nuestros precolombinos empieza a ser subordinado según los estatutos del virreinato.

Manrique (1986), también afirma que durante el siglo XVI existió esta subordinación de la cultura andina a través de una “sistemática campaña de agresión que por momentos asume las características de un etnocidio cultural ... La lucha contra la cultura indígena no sólo como canal de expresión de un sentimiento etnocentrista, que desprecia lo indio como “atrasado” e “inferior”” (p. 4). A partir de ello existen múltiples evidencias sobre la población indígena asimilando con sincretismo los dioses de su espectro andino sumado con las deidades que imponían los conquistadores (Manrique, 1986).

El abuso de poder era tal que se creó un sistema de encomiendas en donde prácticamente entre los españoles se repartían a los curacas para que realizasen el trabajo que fuera necesario.

Al recibir una encomienda, el encomendero recibía un conjunto de curacas. Jefes de determinados pueblos, asumiendo algunos compromisos, que le allanaban el servicio que recibía como depósito. ... Como se ve, la encomienda permitía al encomendero, en primer lugar, el control de la fuerza de trabajo indígena, sin que se definiese los límites dentro de los cuales debería ser utilizada. (Manrique, 1986, p. 32)

Asimismo, tras un análisis del anónimo Manuscrito de Huarochirí, León (2016) afirma cómo en el siglo XVII los españoles aún se referían a los rituales y creencias de dioses andinos como idolatría, la cual fue prohibida buscando la evangelización de los indígenas condenando las diferentes expresiones del sincretismo religioso. Así explica que

Francisco de Ávila, cura doctrinero de Huarochirí desde 1598, anunció en 1608 al arzobispo de Lima el descubrimiento de una serie de rituales “idolátricos” y adoratorios prehispánicos que los pobladores de Huarochirí, muchos de ellos ya bautizados, habían mantenido en secreto. Desde entonces Ávila llevó a cabo una intensa campaña de extirpación de idolatrías consistente en la búsqueda y destrucción de objetos y lugares sagrados prehispánicos en Huarochirí. Ávila contaba con la ayuda de dos jesuitas, pero también de informantes indígenas que le indicaban el lugar y el nombre de los “ídolos”. (p. 235)

Decoster (2005) menciona que los españoles al inicio de la conquista no querían que los indígenas vistieran como ellos, sin embargo hacia el siglo XVII buscaron por el contrario implementar una política en donde los “indios” fueran educados en las costumbres de los españoles, pretendiendo una homogenización artificial con fines a conveniencia de los conquistadores, pues declara que “El dilema para los conquistadores era entonces que los indios tenían que ser “como ellos” (civilizados y cristianos), pero no “demasiado” como ellos, lo que hubiera dificultado la explotación sistemática de la población indígena por parte de los colonizadores” (p. 165).

Ríos y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR, 2019) expresan que la vestimenta original usada en el Tawantinsuyu o Tahuantinsuyo, -en las mujeres, un tocado llamado *pampacona* que era un paño rectangular doblado sobre la cabeza, y en los hombres el *uncu* el cual era una especie de túnica elaborada a partir de la unión de dos paños- llegó a mantener su vigencia a pesar de las constantes intenciones de los españoles por erradicar la identidad andina; hasta el año 1572 que por obligación de los mandatos de Virrey Toledo en donde decretó su prohibición luego del asesinato del último Inca Tupac Amaru I. Así, en su reemplazo, obligó el uso de prendas de estilo europeo. De este modo, las prendas de estilo europeo empezaron a tener cierta transformación desde la manufactura de manos locales, sin embargo, hacia el siglo XVII el régimen colonial se consolidó generando una opresión hacia la vestimenta andina llevándola hacia una paulatina desaparición. (p. 45). Indican que ya en 1780, luego de la intensa persecución hacia Tupac Amaru II para asesinarlo “se prohibió su uso en todas las clases sociales y se impuso a los andinos vestirse con el traje español” (p. 45).

Los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la nascente industria textil, representada por obrajes y chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la economía del encomendero (Ávalos, 1981, citado en Ríos & MINCETUR, 2019, p. 45).

Es impactante observar cómo esta desaprobación por parte de los españoles hacia una cultura diferente puede ser tal, al punto de llegar a una agresividad brutal generando

el etnocidio que Manrique (1986) menciona. Del mismo modo, Arguedas (1967), explica que

El historiador chileno Rolando Mellafe que ha estudiado los siglos XVI y XVII del Virreinato peruano con mayor detenimiento que otros, especialmente en lo que se refiere a los problemas sociales, parece haber comprobado que en las primeras cinco décadas de la Colonia fueron exterminados unos siete millones de indios en el Perú, algo así como el 70% de la población total del Imperio Incaico. (p. 1)

Según Arguedas (1967) en el siglo XVIII, hacia las últimas décadas del virreinato, aún se mantenía esta tendencia a despreciar al indígena, inclusive estaba normalizado de alguna manera, pues se publicaban en medios de comunicaciones, como la revista Mercurio Peruano que en 1792 habría publicado fuertes comentarios despectivos al describir a una persona indígena

La revista Mercurio Peruano (...) afirmaba en el año de 1792, editorialmente, en una nota crítica a la carta de un lector: «La legislación conoció la cortedad no sólo de las ideas sino de espíritu del indio y su genio imbécil y para igualar de algún modo esta cortedad le concedió sabiamente las exenciones y protección de que se trata...». Unas líneas después expresa la repugnancia biológica que a estos intelectuales precursores de la independencia les producía el pueblo nativo; lo describen de este modo; «Tiene el cabello grueso, negro, lacio; la frente estrecha y calzada; los ojos pequeños, turbios y mohínos, la nariz ancha y aventada, la barba escaza y lampiña... el sudor fétido, por cuyo olor son hallados por los podencos como por el suyo los moros en la costa de Granada. (p. 1)

Luego de que la revista se extingue, Arguedas (1967) menciona que Valcárcel expresa que las actitudes sociales negativas que se instalan en el peruano provienen de los españoles, aunque luego se arrepiente de esta afirmación; mientras que Porras es partidario de lo contrario

Valcárcel (...) sostiene que todos los vicios y defectos del hombre peruano son de origen hispánico: la avaricia, el ocio, la envidia, la hipocresía... que no existían en

la antigüedad indígena. El historiador Raúl Porras representa, en cambio, la actitud contraria y constituye el personaje central de toda una corriente igualmente aguda. Según estos hispanistas, el indio es el responsable de las limitaciones y defectos del país; afirman que es refractario a la civilización freno que impide la evolución social del Perú. (p. 6)

Es recién después que el arqueólogo Julio C. Tello deslumbra el mundo tras descubrir la textilera Paracas cuando le atribuye a Guamán Poma la aceptación y respeto que su trabajo merece como un testimonio clave para la investigación de la colonia y el Imperio Inca. Sin embargo, Porras continúa refiriéndose a Guamán Poma como un autor folklórico e indio resentido (Arguedas, 1967).

La iglesia siempre habría sido un medio de dominación y explotación hacia los pobladores nativos, generando que, en muchos casos, que los pobladores indígenas sean flexibles y asimilen muchos elementos hispanos exista una especie mezcla entre ambas creencias de la cultura criolla y la india, hasta desarrollar una versión de la Virgen María y Jesús desde una perspectiva andina, el cual Arguedas (1967) narra

Así, para los indios de la hacienda Vicos, hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunamente fuertes que hicieron caminar las piedras arreándolas con azotes para construir grandes monumentos líticos; esta humanidad, que era antropófaga fue creada por el dios Adaneva. Pero Adaneva violó a una mujer muy bella, y cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Teete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea Jesús). Teete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad, actual, físicamente más. Débil, pero «con más pensamiento». (p. 5)

Mientras tanto, existía aún gran parte de la población que no aceptaban del todo esta subordinación, y es entonces en 1926 que Mariátegui funda la revista Amauta en 1926 con ansias de reivindicar al indígena a través de escritores y artistas con ideología socialista marxista en donde escritores de provincia logran publicar una serie de artículos para la defender la perspectiva andina, fortaleciendo la corriente indigenista en las artes (Arguedas, 1967).

La revista «Amauta» instó a los escritores y artistas que tomaran el Perú como tema. Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista; el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística. Se trata de un arte combatiente, antihispanista (...) la pintura indigenista se pone de moda. El gamonal es presentado con expresión inhumana y feroz, se muestra al indio o en su miseria o exaltando sus virtudes. Pasado el tiempo, esta obra aparece como superficial, de escaso valor artístico, y casi nada sobrevive de ella, pero cumplió una función social importante. (Arguedas, 1967, pp. 6-7)

Según Arguedas (1967), fallecido Mariategui en 1930 y extinguida la revista Amauta, el Dr. Luis E. Valcárcel fue el sucesor del pensamiento antihispanista, “Sostiene que todos los vicios y defectos del hombre peruano son de origen hispánico: la avaricia, el ocio, la envidia, la hipocresía... que no existían en la antigüedad indígena” (p. 6). Mientras que desde la perspectiva hispanista, Raúl Porras por el contrario considera que el “indio es el responsable de las limitaciones y defectos del país... que impide la evolución social del Perú, y los seguidores provinciales del hispanismo llegan a proponer el exterminio total del indio para sustituirlo con inmigrantes europeos” (p. 6).

Lamentablemente hoy en día en pleno siglo XXI persiste en gran parte de la población del Perú esta desaprobación y rechazo hacia sus propias costumbres y tradiciones nativas, lo que conlleva a una desestimación y desvinculación de nuestro legado precolombino y sus diferentes expresiones de arte tradicional. Así, se presume que mucha información de nuestras culturas prehispánicas queda relegada conforme van pasando los años -como podría ser el caso del gorro de cuatro puntas-, y las nuevas generaciones de peruanos se encuentran cada vez más desconectados de su propia herencia cultural.

Según Martínez et al. (2018) la cosmovisión andina concibe “el mundo de una manera distinta” (p. 19) en donde “pacha” es un concepto que engloba el tiempo y el espacio de manera simultánea como una unidad. “Antes de la invasión europea y la evangelización, las pachas eran dos: ‘purum pacha’ (tiempo y seres humanos anteriores) y ‘kay pacha’ (tiempo y seres humanos actuales)” (p. 19). Después de la conquista española apareció también el ‘hanaq pacha’ asociado al cielo o mundo de arriba donde residían Dios, la Virgen, santos y santas y a la vez las nubes y astros como el Sol y la

Luna, el granizo, el cóndory el arco-iris. También surgió el término ‘uku pacha’ asociado al infierno, los supas y diablos, pero también incluye al mundo de adentro como las minas, cuevas, volcanes y lagunas subterráneas donde residía la fecundidad. Por último, el ‘pachacuti’ en donde ‘pacha’ significa tiempo/espacio y ‘kuti’ es vuelta o cambio, concepto que refleja cambios violentos que involucra el nacimiento de un nuevo orden en el mundo, como la invasión de otros pueblos –como lo fue el de la invasión española-, terremotos y cataclismos (Martínez et. al, 2018).

Este proyecto de investigación plantea enlazar el gorro de cuatro puntas con un contexto contemporáneo como la pandemia por COVID-19, creando una analogía del ‘pachacuti’ andino con la pandemia por COVID-19 como una versión de ‘pachacuti’ actual, ya que generó una vuelta de mundo, un nuevo orden global, un cataclismo mundial que sin duda trascenderá en la historia y en la memoria de todos, donde los peruanos han tenido –y aún tienen- que sobrellevar diferentes inconvenientes y vivencias que han de generar una fuerte carga emocional, la cual se puede utilizar para permitir una apertura del peruano contemporáneo al sentirse identificado y tome interés en relacionarse con el gorro de cuatro puntas.

#### 2.1.5 El nuevo pachacuti: la nueva realidad durante de la pandemia

El COVID-19 genera una enfermedad mortal que sin duda ha puesto de cabeza al mundo entero. Esta enfermedad es altamente infecciosa que se transmite a través de las gotas de secreciones nasales o de saliva que se escapan al momento en que la persona infectada tose o estornuda. Genera diferentes afecciones, presentando principalmente cuadros respiratorios que pueden ir de leve a graves, fiebre, tos seca, cansancio con posibilidad de dolores y molestias como dolor de garganta, diarrea, conjuntivitis, dolor de cabeza, pérdida del gusto o el olfato, sarpullido en la piel o decoloración de los dedos de las manos o pies. Dentro de los síntomas graves se encuentran, dificultad para respirar o disnea, dolor u opresión en el pecho, pérdida del habla o del movimiento (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2020).

La Comisión Municipal de Salud de Wuhan de la República Popular de China declara a los medios de comunicación sobre los primeros casos que fueron identificados

como una neumonía vírica el 31 de diciembre del 2019. Unos días después, el 9 de enero del 2020, se informa desde la OMS que las autoridades de China determinaron que el causante de tales neumonías era un nuevo tipo de coronavirus y tras dos días después el 11 de enero, se da a conocer la primera víctima mortal. El 13 de enero en Tailandia se registra el primer caso de coronavirus fuera de Wuhan, y el 16 de enero, se registró el segundo caso fuera en Japón por lo que consecuentemente, ese mismo día la Organización Panamericana de la Salud/Oficina Regional de la OMS para las Américas (OPS/AMRO) hace pública la primera alerta epidemiológica respecto al nuevo coronavirus. No es hasta el 11 de febrero del 2020 que oficialmente el coronavirus es denominado como COVID-19, y casi a un mes del primer caso de infección, el 30 de enero, el director general de la OMS decide declarar el brote de este nuevo coronavirus como un ESPII o Emergencia de Salud Pública de Importancia Internacional, lo que significaría que era una situación que estaba poniendo en riesgo la salud global (OMS, 2020).

En el Perú, la pandemia generó afecciones económicas desde una coyuntura externa que junto con las medidas que el Gobierno tomó -principalmente la cuarentena obligatoria y el distanciamiento social impuestas desde el 16 de marzo del 2020- crearon una serie de consecuencias a nivel interno como la reducción de la oferta de trabajo, enfriamiento en la cadena de pagos incapacitando la cobertura de pagos en planilla, que evidentemente generó la falta de ingresos en los hogares imposibilitando el consumo (Castillo & Ruiz, 2020).

La pandemia por COVID-19 no solo afectó gravemente la economía, pues el sistema de salud se vio colapsado en varios países, en especial a Perú, pues durante las dos olas de contagio que trajo la pandemia, se han identificado dos etapas en donde el sistema de salud ha colapsado, una en cada ola respectivamente.

El incremento de contagios del nuevo coronavirus en diferentes regiones, sobre todo en el norte del país, ha hecho que nuevamente el sistema hospitalario colapse, y vuelva a presentarse un escenario similar al de hace un año, cuando se registraba la primera ola de la pandemia en el Perú. (RPP, 2021)

Este segundo colapso se presenta principalmente en la zona del norte del Perú, siendo Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad, Ica y Huancavelica los más afectados,

con cifras altas de casos positivos de COVID-19; y con camas UCI y camas hospitalarias agotadas (RPP, 2021).

Por ejemplo, hasta el 2 de abril del 2021 existía una larga lista de espera de 40 personas buscando una cama UCI, calificada como “una situación crítica” por Dafne Moreno, jefa de la Oficina de Epidemiología de la Gerencia Regional de Salud, dejando sin atención a pacientes con saturación entre 50 y 60 –siendo desde ya peligrosa una saturación menor de 90- falleciendo 28 personas al día a causa del COVID-19 (RPP, 2021).

Otra arista de la salud en el Perú que se vio afectada es la salud mental y psicológica, pues existen investigaciones chinas que afirmarían que el impacto de la pandemia ha afectado la salud mental.

El alto rango infeccioso de esta enfermedad ocasionó estrés y alarma en la población general. Al ser una enfermedad nueva generaba incertidumbre que conllevaba al miedo. Las estadísticas sobre el número de muertes en aumento creaban la preocupación y debido a la desinformación esparcida en diferentes medios de comunicación, el miedo se incrementaba (Huarcaya-Victoria, 2020).

La cuarentena fue un factor importante en el incremento de problemas de salud mental en la población peruana, principalmente por el distanciamiento que imposibilitaba la comunicación interpersonal, generando trastornos psicológicos de depresión y ansiedad. Lamentablemente, cuando estos problemas psicológicos aparecían, la cuarentena limitaba la oportunidad de asesoría psicoterapéutica pertinente. (Huarcaya-Victoria, 2020).

Huarcaya-Victoria (2020), explica que, a partir de este contexto, surge la ansiedad por la salud donde se crean “conductas desadaptativas, como acudir frecuentemente a los centros de salud para descartar la enfermedad, excesivo lavado de manos, retraimiento social y ansiedad por comprar” (p. 328).

La depresión es otro problema psicológico que se intensificó en este contexto, pues desde estudios chinos, los niveles de depresión aumentaron en varones, personas sin

educación y en personas que sufren de alguna molestia física como mialgia, mareos, escalofríos, dolor de garganta y coriza (Huarcaya-Victoria, 2020). Asimismo, surgen sentimientos negativos en aquellas personas que perdieron a un ser querido repentinamente, en especial si falleció de COVID-19, pues debido al necesario distanciamiento social, no se logra concretar una despedida, así Huarcaya-Victoria (2020) explica que “la incapacidad de despedirse puede generar sentimientos de ira, tristeza y resentimiento, lo que podría generar el desarrollo de un duelo patológico” (p. 329). Además, se pueden desarrollar otros síntomas muy propios de la depresión siendo la inutilidad, el pesimismo, la desesperanza, y la sensación de culpa los más típicos de esta enfermedad (Huarcaya-Victoria, 2020).

Otro estudio chino revelaría que el estrés psicológico también alcanzó niveles altos especialmente en mujeres, personas desde los 18 a 30 años (de quienes se especula podría deberse a la cercanía con las redes sociales que permiten estar al día con la información) y personas mayores de 60 años. Y no se puede dejar de incluir a las personas con trastornos psiquiátricos preexistentes que han podido agravarse en el contexto COVID-19 (Huarcaya-Victoria, 2020)

Desde la realidad peruana, el Ministerio de Salud (MINSA, 2021) estuvo emitiendo notas de prensa desde el 13 de enero del 2021, en donde explica como la depresión aumentó en el Perú, afectando a la población en general haciendo hincapié en los niños y madres gestantes. El Dr. Luis Matos Retamozo afirma que “Reaccionar con ansiedad, depresión, a veces con irritabilidad, mal humor e insomnio es normal frente a situaciones anormales como la de la pandemia por el Covid-19”. También explicó que el Hospital Víctor Larco Herrera del MINSA informó que los niños estarían atrapados en estado de ánimo negativo debido a la incertidumbre y la inactividad obligatoria que se da tras la adaptación de la nueva forma de convivir con el COVID-19. Lo mismo pasaría con las madres gestantes, quienes lidian con mayor estrés por el miedo a contagiarse con coronavirus y así poner en riesgo la vida de sus bebés, lidiando con angustia y alteraciones de sueño, generando cuadros severos de ansiedad y depresión, con posibilidad de dar a luz a bebés con problemas de salud como bajo peso, prematuros o con conductas difíciles (MINSA, 2021).

Esta información lleva a la creación de una metodología de diseño que permita acercar al peruano contemporáneo al gorro de cuatro puntas iniciando desde la empatía al generar diálogo sobre el COVID-19. Para ello se propone generar un espacio para compartir diversas experiencias relacionadas con la pandemia durante el desarrollo de un taller, en donde a los participantes se les dé a conocer el gorro de cuatro puntas y se les instruya sobre los pasos necesarios para tejer la reproducción en miniatura del mismo, que luego intervendrán en base a sus testimonios. Del taller se obtendrán como producto los gorros de cuatro puntas en miniatura intervenidos, los cuales serán necesarios para la elaboración de la propuesta creativa final de este proyecto.

## 2.2 ESTADO DEL ARTE

Según lo investigado, existen tres casos contemporáneos en los que se ha trabajado sobre el gorro de cuatro puntas desde los territorios de Latinoamérica donde los antiguos precolombinos portaron este indumento, que hoy en día corresponde a los países de Bolivia, Chile y Perú.

### 2.2.1 Manuel Sillerico

En Bolivia se realiza una ceremonia de Estado de investidura del mando tras cada cambio de mando presidencial. Esta ceremonia se realiza un día antes de que el presidente electo asuma oficialmente su cargo, en las ruinas de la ciudad preincaica de Tiwanaku, en el altiplano andino, a unos 70 kilómetros de La Paz, donde asisten diversos jefes indígenas para ungir al presidente electo realizando una limpieza espiritual que consiste en una serie de rituales en honor a la Pachamama (teleSUR, 2015). La ceremonia tiene una duración aproximada de dos horas en donde los amautas o sabios andinos convocan fuerzas positivas y espíritus que, sumado a la energía del Sol y la Luna guíen y generen bienestar al gobernante en su nuevo período como líder presidencial, tal como sucedió en el 2015 con Evo Morales en su tercera ceremonia ancestral de investidura tras asumir por tercera vez consecutiva el mandato de Bolivia desde el 2006. En esta ceremonia el entonces presidente Evo Morales vistió un traje indígena, un gorro –el de cuatro puntas-, traje elaborado especialmente para la ceremonia que habría costado unos US\$ 4 000 (La Prensa, 2015). Este traje y gorro estuvo a cargo del renombrado sastre Manuel Sillerico,

quien confeccionó un unku y un gorro de cuatro puntas también llamado como Ch'uku (Ecuavisa, 2015) (Figura 40). El atuendo fue encargado con dos meses de anticipación y Sillerico afirmó que el traje fue elaborado fusionando el estilo europeo en tela casimir de fino y puro tejido nativo (Figura 41) (América Noticias, 2015).

Figura 40 – Manuel Sillerico confeccionando gorro de cuatro puntas



Fuente: Ecuavisa, 2015

Figura 41 – Evo Morales portando gorro de cuatro puntas



Fuente: América Noticias, 2015

Este trabajo no es una reproducción fiel del gorro de cuatro puntas, pues Manuel Sillerico se permite ciertas libertades proponiendo una reinterpretación principalmente con base en su estructura tipológica, con algunas intervenciones de la iconografía añadiéndole lo que parece ser unos bordados de figuras zoomorfas y una aplicación dorada en el centro de la cara frontal del gorro, haciendo alusión a las deidades prehispánicas. No utiliza la técnica de tejido de la elaboración original, en cambio, lo confecciona en una tela llana guinda.

## 2.2.2 Patricia Romero e Isabel Martínez

Desde Chile, se realizaban antes de la pandemia; talleres en el Museo Chileno de Arte Precolombino a cargo de María Patricia “Icha” Romero, en el cual se invitaba de manera abierta, desde la página web y redes sociales del museo para aprender la técnica de elaboración del gorro de cuatro puntas de estilo bicromo, generando una réplica en miniatura (Figura 42) en tres sesiones de tres y cuatro horas respectivamente. Según la publicidad encontrada, el perfil del participante del taller es bastante amplio pues está dirigido a personas en general, con la única limitación de que los interesados en participar sean mayores de quince años.

Figura 42 – Convocatoria de taller de gorro de cuatro puntas en Chile



Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2019

Tras la llegada de la pandemia, en el año 2020 María Patricia Romero publicó en sus redes (@factoria\_insomnio y @cumbimicrocosmos) que abriría un nuevo taller de

tejido de gorro de cuatro puntas, pero, esta vez de manera virtual y fuera del marco del Museo Chileno de Arte Precolombino, organizado desde el proyecto Cumbi Microcosmos de la mano con Isabel Martínez, también investigadora chilena de técnicas textiles (Figura 43). Este sería el primer taller de gorro de cuatro puntas que dictaría virtualmente, con una duración de tres sesiones de tres horas cada una. En la fotografía publicada (Figura 43) se puede apreciar un avance del tejido del gorro en miniatura, lo que parece ser la parte superior y el desarrollo de una de las cuatro puntas. Se observa además el resultado de la técnica del anudado de doble enlace a detalle y el uso de cambio de color que impartiría en este taller.

Figura 43 – Convocatoria de taller virtual Maria Patricia Romero



Fuente: María Patricia Romero, 2020

### 2.2.3 Meche Correa

En Perú, Meche Correa, reconocida diseñadora de modas quien, según su página web oficial; lanzó una colección en Perú Moda 2014 que según Peru.com (2014), honra la Danza de los Avelinos, originaria de Huancayo. En ella presentó variedad de prendas entre vestidos, faldas y polleras, delicadas estolas y diversas prendas superiores, acompañadas con una serie de accesorios tejidos en tridimensión, cóncavos monocromáticos que presentaban cuatro salientes distribuidos equitativamente en la parte superior, en colores surtidos como fucsia, turquesa, dorado, negro, rojo, amarillo, naranja y marfil (Figura 44). Las modelos llevaron este tejido cubriendo la cabeza y parte de la frente dejando a la vista cejas y orejas (Figura 45). Podríamos definirlos como una

interpretación minimalista del gorro de cuatro puntas pues se suprimió la carga de iconografía que este suele mostrar tradicionalmente.

Figura 44 – Meche Correa colección 2014



Fuente: Andrés Lino/Perú.com, 2014

Figura 45 – Meche Correa gorro de cuatro puntas turquesa



Fuente: Meche Correa, s.f.

También es importante considerar referentes sobre el trabajo colectivo o de co-creación, para entender los lineamientos y procesos que puedan aplicarse a la propuesta de plan de desarrollo. Entre ellos encontramos referentes de Perú, Francia y un híbrido de ambos países.

#### 2.2.4 ‘Chalina de la Esperanza’ - Colectivo Desvela

En Perú se encuentra la Chalina de la Esperanza (Figura 46) que forma parte de la exposición del Lugar de la Memoria LUM y según indica el LUM (s.f.) en su página web, inició a tejerse en el 2009 por iniciativa del Colectivo Desvela, formado por Paola Ugaz, Marina García Burgos, Morgana Vargas Llosa y asociaciones de familiares de víctimas de desaparición forzada; logrando formar un gran tejido de 1 km. de longitud confeccionado por más de mil familiares de personas desaparecidas en el periodo de violencia 1980 – 2000.

En una mesa de diálogo virtual que organizó el LUM (2020), se menciona que la Chalina de la Esperanza fue tejida gracias a la participación de un alrededor de mil diez personas en 'tejidotones', los cuales eran espacios de encuentro que buscaban dar visibilidad a las víctimas de desaparición forzada. En el panel de esta mesa virtual se encontraba Adelina García, presidenta de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú Anfasep (Ayacucho), quien explica que tejer las pastillas (cada uno de los rectángulos) servía a manera de terapia y que en ella volcaron sus sentimientos, decidiendo por ejemplo el color de la pastilla según el color favorito del ser querido asesinado o incluso bordando información de los desaparecidos como sus nombres o datos de cuándo fueron sus desapariciones. Esto demuestra un ejemplo de cómo surgen decisiones creativas desde las emociones compartidas en un espacio creado para expresarse a partir de un hecho que afecta a una comunidad, transformando el textil en arte que busca ser expuesto al público tras la necesidad de ser escuchada y visibilizada.

Figura 46 – 'Chalina de la Esperanza' en Lugar de la Memoria



Fuente: Marina García Burgos (s.f.).

### 2.2.5 'Juntos somos Monet' - Mathilde Milot

En Francia se desarrolló un proyecto de co-creación dirigido por Mathilde Milot (Figura 47), quien según HomeExchange (s. f.) creó la asociación Citémômes en 2007 en Rouen, Normandía y luego de unos años, en 2015, lanzó el proyecto 'Tricote un sourire' o 'Tejer una sonrisa' en español. Fue entonces bajo ese marco que, en 2016, Mathilde lanzó la operación 'Ensemble, nous sommes Monet' o en español 'Juntos somos Monet' con el objetivo de recolectar cuadrados tejidos por diversas personas de Normandía y ensamblarlos a modo de píxeles para crear una serie de cuadros gigantes de las obras del pintor Claude Monet. Según la página web del proyecto 'Tricote un sourire' (2023) el primer resultado de esta serie en 2016 es llamado Suzanne, el cual es la representación tejida del cuadro 'Mujer con sombrilla que gira hacia la izquierda', pintado por Monet en 1886. 'Tricote un sourire' (2023) especifica que Suzanne se elaboró con más de 3000 horas de trabajo y cuenta con 10.000 cuadrados ensamblados a mano, logrando medir 4x6m, y a pesar 40 kg aproximadamente, generando momentos de anécdotas y sonrisas en decenas de voluntarios y miles de participantes.

Figura 47 – 'Suzanne' en Francia



Fuente: HomeExchange (s.f.).

#### 2.2.6 ‘ROPA’ – Rustha Luna Pozzi-Escot

La propuesta híbrida entre los países Perú y Francia es el de Rustha Luna Pozzi-Escot, artista textil franco-peruana y docente que ha desarrollado proyectos colaborativos bajo el marco de ‘ROPA’ (Figura 48), que según su página web ROPA | RUSTHALUNA (s. f.), es un taller de creación participativa situado en Burdeos, que creó desde el 2011, donde le abrió las puertas a personas que deseaban participar de manera gratuita en sus proyectos textiles colaborativos durante cinco años, donde vecinos del barrio, amigos y artistas se reunían un día a la semana. La asociación AMOS, que trabaja recogiendo ropa gastada para venderla en tiendas y así generar empleo, ha brindado a modo de colaboración diverso material textil abasteciendo al taller ROPA a lo largo de los cinco años. Prendas como blue-jeans, suéteres rojos, camisas y calcetines “huérfanos”, han logrado ser parte de piezas como “Jean Roberto” donde se utilizaron 200 blue jeans logrando medir 180 cm. x 210 cm. x 100 cm. (Figura 49) y “Grapa” donde se utilizaron 395 pullovers logrando medir 140 cm. x 220 cm. x 80 cm. (Figura 50).

Figura 48 – Bitácora referencia 'ROPA' de Rustha Pozzi-Escot



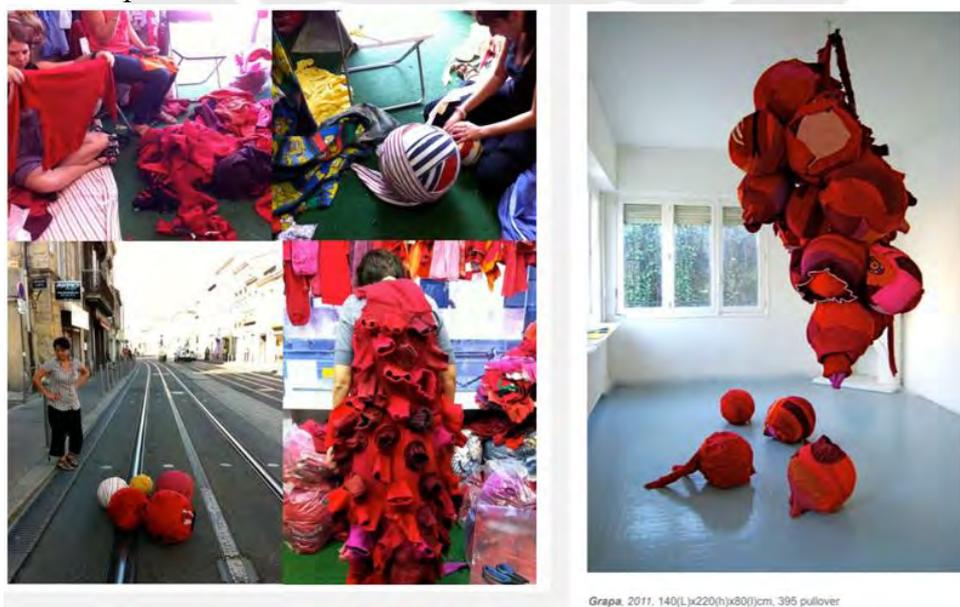
Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 49 – 'Jean Roberto' de Rustha Pozzi-Escot



Fuente: Rustha Pozzi-Escot (2011).

Figura 50 – 'Grapa' de Rustha Pozzi-Escot



Fuente: Rustha Pozzi-Escot (2021).

## 2.3 HIPÓTESIS

"Las cuatro puntas" es un laboratorio de arte textil que busca visibilizar el gorro de cuatro puntas precolombino con propósito de acercar este objeto vestible al peruano contemporáneo. Este laboratorio es un espacio que implementa el taller virtual como método que propone el uso de herramientas textiles y la experiencia de creación para luego exponer los resultados.

A través de promover la reproducción de la técnica del anudado de doble enlace, su correspondencia con el diseño y la inspiración de alguna anécdota durante la pandemia, se busca incentivar un vínculo con el gorro de cuatro puntas como parte de nuestra tradición andina

La participación en el taller permitiría una mejor asimilación y entendimiento del gorro de cuatro puntas pues al aprender a elaborar una versión personal de este gorro, el participante tendría la oportunidad de desarrollar su propio proceso creativo, permitiéndole involucrarse y comprometerse con el objeto de estudio. Además, al intervenirlo volcaría parte de su historia personal respecto a la pandemia por COVID-19, generando una relación íntima. Asimismo, se obtendrían testimonios de lo aprendido durante el proceso de creación que reforzarán en comunicar los resultados positivos del proyecto. Finalmente, el compartir este legado intangible con los participantes y luego con más peruanos mediante a una plataforma; para que así se informen del proyecto y deseen llevar las experiencias de nuevos talleres; calará de manera exitosa en sus memorias, conociendo y apropiándose del mismo.

### 3 CAPÍTULO II: DISEÑO METODOLÓGICO

#### 3.1 METODOLOGÍA

El método utilizado es Doble Diamante de enfoque cualitativo ya que, tal como expone Castillo (2019) es un método que ha demostrado resultados exitosos con propuestas de diseño elaboradas ágilmente e innovadoras. Esto se debe a que la propuesta metodológica graficada en dos rombos, representan la etapa de proceso Creativo (Descubrir y Definir) y la etapa de proceso de Prototipado (Diseñar y Desarrollar) respectivamente y resulta eficaz debido a que estimula al creador a la toma de decisiones para lograr las delimitaciones necesarias que permitirán la evolución flexible de la creación del proyecto y exige al artista a aterrizar en una idea específica y concreta. Para concebir exitosamente la primera etapa inductiva de “Descubrir” dentro del método de Doble Diamante, se busca entender la problemática desde la naturaleza del enfoque cualitativo, por ello es imperativo entender el gorro de cuatro puntas como base del marco teórico para comprender por qué no está implantada en la memoria de los peruanos hoy en día. Realizar un análisis de perspectiva histórica a través de sus antecedentes y sucesos del pasado permite conocer su contexto y descubrir cuál fue la conexión con el peruano antiguo; conocer su usuario, su función, su manufactura y criterios de su relevancia. Así, la historia del gorro de cuatro puntas podrá develar la razón de su uso discontinuado y por qué no exista mayor cantidad de ejemplares expuestos en los diversos museos; situaciones que son determinantes en el contexto del actual vínculo del peruano contemporáneo con el gorro de cuatro puntas precolombino.

Asimismo, durante la indagación se procede a aplicar entrevistas como herramienta de análisis cualitativo para obtener información de primera mano sobre obras artísticas y trabajos de investigación relacionados con el tema a abordar y así entender procesos que podrían ser replicados o tomados como referente para el desarrollo de la propuesta de diseño a crear. Las entrevistas permiten comprender las razones de las decisiones que los autores toman respecto a su obra en términos de materialidad y procedimientos. Consecuentemente da oportunidad de entender nuevos enfoques creativos desde la estética, aspectos formales o históricos (Martínez-Barragán, 2011). Desde esta perspectiva, se aplica entrevista semiestructurada a María Patricia Romero e

Isabel Martínez, bioquímica y arqueóloga respectivamente, ambas investigadoras tejedoras chilenas quienes han dedicado varios años de investigación en la reproducción textil del gorro de cuatro puntas, impartiendo incluso talleres virtuales en donde enseñan la técnica de anudado de doble enlace para la réplica en miniatura del gorro de cuatro puntas policromo. Esta entrevista es referente clave para establecer más adelante delimitaciones dentro de la etapa de Prototipado: “Definir” y “Diseñar”.

Continuando con la etapa de “Descubrir”, se decide participar en el taller de réplica en miniatura del gorro de cuatro puntas que imparten María Patricia Romero e Isabel Martínez desde Chile de manera virtual. En él se realiza la observación participativa completa como herramienta para realizar el análisis estructural que permite conocer con detalle la ejecución del taller virtual como método de enseñanza sobre el gorro y la dinámica que se desarrolla a lo largo de cada sesión, recepcionando los alcances logrados a través de los productos de cada participante y sus comentarios respecto a la experiencia de aprendizaje, incluyendo el análisis de la experiencia propia en el aprendizaje tanto teórico como práctico.

Al llegar a la etapa de “Definir” durante el Prototipado, tomando de referencia el trabajo de los especialistas estudiados en el estado de arte y considerando las limitaciones del distanciamiento social por la pandemia del COVID-19, se decide implementar talleres virtuales como método, pues el taller virtual permite un ambiente de inmersión y colaborativo, -necesario para el desarrollo del proyecto- obteniendo hallazgos que no se alcanzarían mediante otros métodos que podrían utilizar únicamente la observación o las entrevistas de forma individualizada, ya que al desarrollar un taller se logra combinar ambas herramientas permitiendo un aprendizaje empírico (Ørngreen & Levinsenn, 2017). Asimismo, se aplica el método de co-creación permitiendo que el espacio del taller virtual sea propicio para la comunicación y la creatividad (Huerta, 2014) fomentando la reflexión y motivación para generar, discutir y filtrar ideas dentro del intercambio de información compartida entre tallerista y participantes, de manera que afiance la interacción para el proceso de co-creación del producto textil de cada participante.

Aquí se definen las variables necesarias que permiten el diseño de su estructura, el cual comprende, en primera instancia, la difusión de conocimientos sobre el gorro de cuatro puntas a través de una breve exposición teórica al iniciar cada sesión virtual, sobre

su contexto histórico y su situación en la actualidad y; consecuentemente se lleva a cabo la parte práctica que consiste en el desarrollo y tejido en la técnica de anudado de doble enlace para la elaboración de un producto textil que encierre un valor personal de cada participante. Aquí, la naturaleza iterativa en el propio proceso del Doble Diamante permite bocetear y redefinir varias veces la propuesta del producto de co-creación textil final del taller, hasta llegar a la opción más adecuada que permita cumplir con el objetivo de esta investigación.

Luego de un constante rediseño en definir el producto final del laboratorio textil a través del taller virtual, se determina ejecutar un taller donde se realicen gorros de cuatro puntas en miniatura con la técnica de anudado de doble enlace que luego son intervenidas tomando de inspiración la experiencia de cada participante en su convivencia con la pandemia por COVID-19. Así, para la etapa de Prototipado en “Desarrollo” de la metodología de Doble Diamante, se procede a testear este prototipo de laboratorio textil haciendo efectivo el taller virtual de gorro de cuatro puntas en miniatura con personas de diversos distritos de Lima y luego un segundo taller a nivel nacional con personas de diferentes departamentos del Perú. En ellos se toma nota y se observa a los participantes; y sus experiencias para analizar los resultados de los gorros intervenidos y testimonios que a su vez serán presentados en una plataforma virtual. Estos resultados son información esencialmente útil para la etapa de validación desde un enfoque cualitativo.

### 3.1.1 Población y muestra

Se determinó al Perú como población elegida para el desarrollo de esta investigación, ya que la problemática de la poca exposición e investigación del gorro de cuatro puntas radicaba en este país, mientras que en sus países hermanos como Bolivia y Chile, tienen mayor promoción de este indumento. Incluso en el desarrollo de la convocatoria de participantes de los talleres virtuales para realizar un gorro de cuatro puntas en miniatura que se realizó por redes sociales (Facebook e Instagram), muchos extranjeros estuvieron entusiasmados en participar, sin embargo, se tuvo que rechazar sus inscripciones ya que no eran el público objetivo buscado.

Para detallar la muestra, se tomó como referencia a los participantes de los talleres virtuales. El participante del taller virtual era de perfil flexible, en donde el género no era relevante, el rango de edad era amplio con posibilidad de ser de 18 años en adelante, sin necesidad de experiencia previa en tejer. Se proyectó que fueran personas sensibles, con sentido de responsabilidad, con ganas de compartir, con interés en el textil o en la historia del Perú, con gusto por lo artesanal y el arte; y así resultaron ser. Se realizó un primer taller virtual que tuvo convocatoria de participantes exclusivamente de Lima obteniendo a seis inscritos desde diferentes distritos como San Miguel, Pueblo Libre, Surco, San Martín de Porres y La Molina. No obstante, se decidió ampliar la muestra hacia los demás departamentos del Perú descentralizar el proyecto, y en una segunda convocatoria se obtuvo inscritos desde Puno, Cusco, Trujillo y a un participante más de Lima, obteniendo a seis participantes, que iniciadas las sesiones del taller; incrementó a siete ya que uno de los participantes de Cusco decidió trabajar su gorrito de la mano con su hermano. En total, la muestra final ascendió a trece peruanos de diversos distritos del Perú con un rango de edad que se extendió desde los 18 hasta los 61 años, quienes pasaron por un filtro según sus respuestas del formulario de inscripción que se les brindó.

### 3.1.2 Método de investigación

Durante el método Doble Diamante, la herramienta principal es la recolección de datos donde se aplicó la revisión documental de textos que fueron en su gran mayoría extranjeros, para recabar principalmente información histórica que permita realizar el análisis de perspectiva histórica del gorro de cuatro puntas precolombino.

También se aplicó como herramienta las entrevistas semiestructuradas a las expertas que han desarrollado trabajos tomando al gorro de cuatro puntas como punto de partida, teniendo como resultado entrevistas virtuales a Maria Patricia Romero junto con Isabel Martínez quienes permitieron conocer más a fondo a los gorros de cuatro puntas desde sus conocimientos como investigadoras tejedoras y a su vez comprender al taller virtual como una manera viable de enseñanza y aprendizaje. A partir de toda la información recolectada sobre la aplicación del taller virtual como método de investigación; se empleó la herramienta de brainstorming para las primeras propuestas de los parámetros a considerar para el plan de desarrollo que permitiría la creación del

laboratorio de arte textil y poco a poco ir ampliando referentes e ir editando las propuestas hasta llegar a la propuesta final del producto de co-creación que desencadena.

Se utilizó además el análisis formal como método para entender los diseños de doce ejemplares del gorro de cuatro puntas con relación a su contexto histórico. Este método busca la reducción o síntesis de la imagen de una obra a sus elementos y direcciones más básicos a manera de esqueleto, que diagrame un esquema construido por líneas, círculos, cuadrados o triángulos que se encuentran en composición de una obra pero que no se ven a simple vista y de este modo evaluar diversos aspectos como forma, color, movimiento etc. que da como resultado la aparición de características que evidencia a un patrón de un estilo o autor en particular (Arnheim, 2011).

Para el método de análisis formal se aplicó la herramienta de revisión documental y el análisis fotográfico para comparar los doce ejemplares de gorros de cuatro puntas relacionando las formas visuales que presentan en sus estilos con sus contextos históricos, lo cual permitió especular y sacar conclusiones sobre el diseño de cada gorro estudiado.

Gracias a ello, se pudo entender, desde una perspectiva analítica como diseñadora; los ejemplares estudiados que fueron clasificados entre diseño de estilo iconográfico y diseño de estilo abstracto. Además, permitió a los participantes de los talleres comprender la estructura de los estilos del grupo de ejemplares para luego incorporar lo aprendido en el desarrollo de propuestas creativas al intervenir sus gorros.

Como herramienta de investigación para el taller virtual se aplicaron, en un inicio; cuestionarios, que se utilizaron únicamente para el recojo de datos de los participantes que se inscribían a los talleres; luego se realizó la observación participante de las interacciones durante las horas de trabajo en las sesiones vía Zoom, y finalmente entrevistas semiestructuradas durante la última sesión del taller trabajado como la clausura junto con la presentación de los gorros intervenidos. Con la información recabada del taller se procede a analizar los resultados, identificando y clasificando diversos patrones y coincidencias dentro de los testimonios.

Así, se considera también el uso del co-diseño como un método que acompaña durante el proceso del taller virtual, pues aquí se genera un grupo formado por personas

de diferentes perfiles, uniendo a la diseñadora con personas peruanas del común que presentan por sí mismos perfiles variados. Este nuevo grupo trabaja en el objetivo común de llevar a cabo un proyecto de diseño experimentando un proceso creativo, por lo cual la diseñadora toma el rol de 'investigadora' mientras que los peruanos participantes del taller toman el rol de 'usuario', en donde la diseñadora debe generar un espacio propicio de apertura donde las posibilidades creativas en los usuarios se potencien (Huerta, 2014).

### 3.1.3 Instrumento

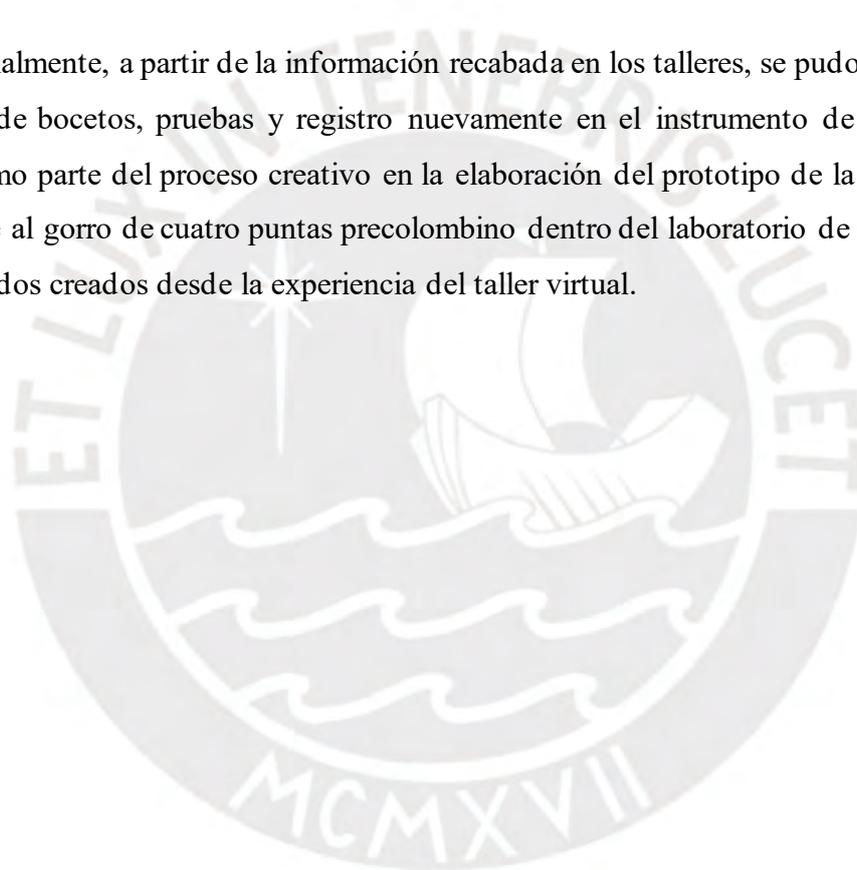
Durante la etapa inductiva se utilizó como instrumento cuestionarios de preguntas abiertas para las entrevistas semiestructuradas aplicadas en las expertas Maria Patricia Romero, Isabel Martinez y Meche Correa. Mientras que en el proceso de análisis formal de los ejemplares de gorros estudiados se necesitó recabar como principal instrumento fotografías de alta calidad y de fuentes confiables, especialmente de textos como libros y catálogos de colecciones de museos; pues contaban con fotografías profesionales que capturaban a gran detalle los gorros de cuatro puntas, además de presentar los imprescindibles datos de las obras, como el registro del periodo al que pertenecía, autor, técnica, ubicación, etc.

En la etapa de desarrollo, se empleó el brief y la bitácora de registro virtual para la construcción del laboratorio de arte textil y sus propuestas de co-creación. Por un lado se planteó un breve cuestionario en el formulario de inscripción de los talleres virtuales con preguntas que permitieron conocer el perfil del participante (nombre, edad, celular, correo y distrito en el que vive) y luego preguntas más abiertas (¿De qué manera la pandemia por COVID-19 ha impactado en ti?, ¿Qué te motivó a llevar este taller?, ¿Cuentas con disponibilidad para cumplir con el horario del taller?) que sirvieron para conocer a grandes rasgos la perspectiva del participante sobre el proyecto y dar evidencia de la comprensión de la dinámica e intensidad del taller, trabajando así con los cuestionarios como un instrumento de un enfoque cualitativo.

Más adelante, durante la etapa de validación, la investigadora procede en su rol de observación, de recolección y de interpretación de datos, por el cual se hace uso de la herramienta de observación participante durante el desarrollo de los talleres virtuales

mencionados, apelando a la experiencia y lo empírico para elaborar un razonamiento de la realidad como describe Martínez-Barragán (2011), pues la herramienta de observación participante dispone una asimilación profunda de los detalles cualitativos del entorno y del objeto-sujeto en cuestión debido a que propiciará hacer un registro ventajoso de las afectaciones que el participante vivencie al absorber el conocimiento transmitido; al trabajar con la materia y al relacionarse con su propio proceso de diseño textil implicando la apertura de su intimidad para su propio proceso creativo. Con este registro, se podrá formular la correspondiente interpretación de los datos recolectados para su debido análisis y verificación (Martínez-Barragán, 2011).

Finalmente, a partir de la información recabada en los talleres, se pudo desarrollar una serie de bocetos, pruebas y registro nuevamente en el instrumento de la bitácora virtual como parte del proceso creativo en la elaboración del prototipo de la plataforma que exhibe al gorro de cuatro puntas precolombino dentro del laboratorio de arte textil y sus resultados creados desde la experiencia del taller virtual.



## 4 CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En este capítulo se presenta los resultados obtenidos tras los análisis de la recopilación de datos. Por un lado, tras el recorrido histórico del gorro de cuatro puntas precolombino, se realizaron análisis formales de doce ejemplares encontrados en diferentes fuentes bibliográficas, desde libros hasta fotos de colecciones en páginas web de museos del extranjero. Asimismo, el análisis de la información recabada de especialistas del gorro de cuatro puntas precolombino como aportes en esta investigación, de quienes se obtuvo detalles de proyectos importantes, los cuales se tomaron como referentes para la construcción del laboratorio de arte textil junto con lo investigado en el marco teórico del proyecto. Además, se describe el proceso creativo alcanzado para llegar a las soluciones finales del prototipo, en donde se ha atravesado por diversas opciones y tomas de decisiones que son presentadas con imágenes de la bitácora virtual que se desarrolló durante la investigación. Luego se desprende los resultados de los talleres del laboratorio de arte textil, que son exhibidos en una plataforma virtual que tuvo también su propio proceso creativo para su lanzamiento.

### 4.1 ENTREVISTAS A ESPECIALISTAS Y CAPACITACIÓN

Se realizaron entrevistas a las expertas en el textil mencionadas en el estado del arte, quienes han desarrollado proyectos tomando al gorro de cuatro puntas precolombino como tema central. Las entrevistas se realizaron de manera virtual, por un lado, debido a las limitaciones del distanciamiento social que se vivía en el contexto COVID-19 en el Perú con Meche Correa, además de la distancia de fronteras en el caso de Maria Patricia Romero desde Chile.

El día 4 de junio del 2021, dentro del curso Proyectos de Comunicación Visual, Meche Correa brindó una charla virtual vía Zoom sobre su trayectoria como diseñadora de modas, mostrando sus diversas colecciones. Fue en ese espacio en donde se le hicieron consultas sobre la colección que presentó en Perú Moda 2014 y pudo expresar su perspectiva sobre su acercamiento al gorro de cuatro puntas cuando elaboró una serie de réplicas del mismo, desde su propia interpretación como accesorios que acompañaban sus

prendas. Además, explica que la intención que tenía al presentar los gorritos en su desfile de Perú Moda 2014 era evidenciar el gorro de cuatro puntas, pues quedó impresionada con ellos

Los gorritos de cuatro puntas Wari me impresionaron, me parecían que eran tan bellos, tan bonitos que quise sacarlos a la luz. Me daba pena que nadie se inspirara en ellos y que fuera más el chullo o que se yo, y que este gorrito estuviera tan olvidado así que lo hice de una manera más minimalista (M. Correa, comunicación personal, 4 de junio de 2021).

Meche Correa comentó que los gorritos de su colección (Figura 44) fueron tejidos a mano con intención de hacer una versión minimalista, como una forma de volverlo contemporáneo como lo ha hecho con varias prendas y accesorios anteriormente, “Lo que quería era trasladarlo a un contexto contemporáneo y usable en todo contexto, no solo con los gorritos, pero casi en todo, poder acercarlo al día de hoy y ponérmelo en cualquier ocasión” –explica, y cuenta que inicialmente quiso realizar una versión del gorro de cuatro puntas en dos o tres colores, sin embargo su producción era compleja y al acercarse cada vez más la fecha del desfile donde debían ser expuestos, decidió trabajarlos en un solo color sólido, pero que lamentablemente no tuvo acogida, y comentó “no tuvo mucha aceptación, no sé por qué, siendo tan bello pero, me da mucho gusto que estés haciendo la investigación de tu tesis con base en el gorrito de cuatro puntas, yo creo que se lo merece” (M. Correa, comunicación personal, 4 de junio de 2021).

La siguiente entrevistada virtualmente fue María Patricia Romero, a quien se le contactó por Facebook luego de revisar las redes del Museo Chileno de Arte Precolombino, logrando identificar que era ella quien se encargaba de dictar los talleres de réplica en miniatura del gorro de cuatro puntas policromo dentro de las instalaciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Mostró gran disposición y emoción por la entrevista, incluso comentó que podía unirse a la entrevista su socia también especialista en el tema, Isabel Martínez. María Patricia –más conocida como Icha- es bioquímica e Isabel –más conocida como Isa- es arqueóloga y comentan que cada una por su cuenta llevaba investigando sobre textiles precolombinos desde hace varios años e iniciaron un estudio profundo sobre el gorro de cuatro puntas en conjunto luego de conocerse. Desde sus perspectivas y experimentaciones como investigadoras del textil, que además saben

tejer; han planteado que, tomando como base al nudo de enlace doble; no existe una sola manera de manufacturar el gorro de cuatro puntas, por el contrario, existen diversas maneras de manufacturar o construirlo, con diversas soluciones y acabados. Consideran que estas diferencias parten desde dos factores posibles, la primera desde la duración de las culturas, que aproximadamente se desarrollaron durante unos quinientos años, en donde seguramente haya surgido una variación en la manufactura a través del tiempo.

Otra posibilidad, que no elimina la anterior, es que depende del tejedor, ya que cada tejedor tiene su marca, firma o manera de tejer, que si bien no es algo que se pueda demostrar de manera arqueológica se puede decir de manera etnológica, “no somos todos máquinas, no tejemos todos iguales y se nota” (I. Martínez, comunicación personal, 6 de junio de 2020) “cada uno tiene diferentes formas de cómo llegar a lo mismo” (M.P. Romero, comunicación personal, 6 de junio de 2020). Cabe resaltar que ellas no rechazan lo que los documentos y estudios anteriores describen, simplemente contribuyen con teorías que nacen desde una opinión formada a partir de sus experiencias de pruebas de tejido constante, situación que difiere de otros investigadores de textiles precolombinos que no son tejedores, en donde muchas veces no se consideran estas variables y lo describen de una forma más sistemática. Si bien otros autores también proponen el mismo tipo de nudo para la elaboración del gorro de cuatro puntas, Maria Patricia e Isabel, al ser tejedoras, conocen soluciones para resolver aumentos, disminuciones, empalmes y acabados finales, que son situaciones propias de la tejeduría.

Con respecto a la situación del gorro de cuatro puntas en Chile es que ha sido trabajado más a manera de imagen, como un ícono, con poca profundización en su significado o de dónde viene. Pero en el pasado sí se han hecho investigaciones por parte de tres investigadores chilenos que han trabajado esta prenda desde diferentes aspectos

Primero está Mónica Bravo, que en el fondo habló [principalmente] de la técnica, luego está Juan Chacama quién hizo una tipología y analizó desde el punto de vista iconológico basándose en el estudio de Panofsky unos gorros que hay en el Museo de San Miguel de Azapa, casi todos de filiación Tiwanaku, ... después la arqueóloga del museo precolombino, Carol Sinclair, ... quien analiza unos gorros de la colección Manuel Blanco Encalada y amplió la tipología que hizo Juan

Chacama en cuanto la forma y los motivos, y de ahí, basta [no hubo más], eso fue en el año 1996. (I. Martínez, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

Por ejemplo, si tú le preguntas a cualquier persona sobre el gorro de cuatro puntas, todos lo conocen, ... todos saben más o menos como es un gorro de cuatro puntas ..., ha sido muy explotado como una imagen, pero para un estudio, siendo una pieza tan importante, queda dentro de lo académico, ... la gente no sale y comparte. (M.P. Romero, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

El fácil reconocimiento del gorro de cuatro puntas precolombino en Chile que narra María Patricia es un modelo que inspira este proyecto, pero, al mismo tiempo, según nuestras entrevistadas, los estudios recientes que se hacen en Chile sobre el gorro de cuatro puntas no son compartidos de manera ideal. Por ello ambas opinan que parte de la intención de sus propias investigaciones es poder compartir sus hallazgos, entender la técnica, tejerla y enseñarla, para que no se deje de hacer y así evitar su pérdida. Es así como desde esta investigación se busca aportar para que en el Perú también el gorro de cuatro puntas sea más reconocible, plasmando una solución en donde se comparta este legado precolombino hacia los peruanos

Porque en el fondo es un patrimonio intangible que no se puede perder, porque si nadie lo sigue tejiendo se va a perder, y va a pasar lo mismo de los investigadores que son un grupo cerrado que van a tratar de entender y al final ese patrimonio cultural se queda en mano y cabeza de unos cuantos, y la idea no es esa (I. Martínez, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

De este modo ellas buscan una continuidad, incluso si la técnica es reinterpretada para su uso en nuevos objetos, lo importante es que el conocimiento salga del laboratorio o museo y llegue a las personas, pues consideran que existen círculos académicos cerrados y recelosos con sus conocimientos, incluso María Patricia Romero, nos cuenta desde su perspectiva como bioquímica

Veo que la ciencia se hace para un grupo de personas y que no le interesa comunicar a las personas el trabajo que está haciendo, y en realidad la ciencia y

todo lo que se desarrolla es para las personas, y más si tienes localizado de dónde es una tradición que se cortó y que ya no lo saben, es parte de la responsabilidad de uno llevarlo de vuelta y comunicarlo... sacarlo de ese entorno cerrado para devolvérselo (M.P. Romero, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

Cuenta además que el perfil del participante de estos talleres era variado, de personas que les interesa el objeto o lo textil, o que además les importe mucho el contexto y la historia. También asistían personas que les gusta tejer en general y que les parecía interesante aprender esta técnica para aplicarla a sus tejidos propios haciendo una especie de mezcla. Asistían muchos con el sueño de tejer su propio gorro de cuatro puntas en tamaño real, lo cual era un gran reto ya que tomaría muchísimo tiempo llevarlo a cabo por la naturaleza de la técnica (M.P. Romero, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

Sin embargo, debido a la coyuntura de la pandemia originada por el coronavirus COVID-19, en el 2020 se cierran la mayoría de los espacios de aglomeración de personas (así como museos, restaurantes, cines, teatros, etc.) y se recomienda a nivel mundial realizar distanciamiento social y cuarentena en casa. Este nuevo escenario conlleva a que el Museo Chileno de Arte Precolombino cierre sus puertas, por lo que María Patricia se une con Isabel Martínez y empiezan a dictar talleres virtuales de gorros de cuatro puntas bicromo (Figura 43), de los cuales han obtenido buenos resultados. “Y ha funcionado bien, yo lo que hice la otra vez fue que empecé con un hilo grueso para que se vea bien el punto y de ahí cambiamos a un hilo más delgado” (M.P. Romero, comunicación personal, 6 de junio de 2020), “Sí, porque necesitas ver solo las manos, es una técnica que necesitas aguja, hilo y tijera”. (I. Martínez, comunicación personal, 6 de junio de 2020).

Figura 51 – Isabel Martínez y Patricia Romero



Fuente: Cumbi Microcosmos, 2020

Luego de esta agradable entrevista y de conocer a Maria Patricia Romero e Isabel Martínez, junto con su admiración por el textil precolombino y su intención por dar a conocer la técnica de anudado de doble enlace a más personas para que este no se pierda con el paso del tiempo; se decide llevar el taller de réplica de gorro de cuatro puntas en miniatura que dictan de manera virtual.

En este taller se logró tejer un gorro de cuatro puntas con remanentes de hilo acrílico de color celeste con detalles en color amarillo; usando una aguja punta roma se fue entrelazando los nudos que formarían la estructura cúbica y las cuatro puntas cónicas. Además de aprender a realizar diseños de líneas diagonales con cambio de color de hilo, se pudo realizar también diseños en relieve creando rombos gracias a la técnica del anudado de doble enlace invertido (Figura 52). Parte de la investigación al participar en este taller significaba también hacer una observación participante en donde no solo se aprendió a recrear un gorro de cuatro puntas desde la técnica de anudado de doble enlace, sino que también se prestó atención a la estructura de la dinámica, al ambiente creado a la distancia, a las experiencias y logros que iban describiendo las demás participantes y una observación propia de la experiencia vivida como participante y desde el aprendizaje logrado tanto teórico como práctico.

Figura 52 – Bitácora de primer gorro de cuatro puntas miniatura tejido



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### 4.2 ANÁLISIS FORMAL DE GORROS DE CUATRO PUNTAS

Continuando con la investigación, al realizarse un recorrido histórico del gorro de cuatro puntas precolombino, se observaron algunos ejemplares que permitieron el desarrollo del análisis formal de doce gorros de cuatro puntas precolombinos para comprender los diseños de seis gorros de la cultura Wari (Figuras 53, 54, 55, 56, 57 y 58) y los otros seis de la cultura Tiwanaku (Figuras 59, 60, 61, 62, 63 y 64).

Se fue identificando las formas más simples de los diseños de cada gorro para que los elementos de su composición percibidos como figuras zoomorfas y antropomorfas; se relacionen con su contexto histórico, detectando similitudes que dieron pie a suposiciones y especulaciones sobre la intención de lo que se buscó representar y comunicar en estos textiles, alineándose desde la perspectiva como diseñadora con las perspectivas de los autores historiadores y arqueólogos estudiados en este proyecto. Tras el fin del análisis formal de estos ejemplares se defiende lo descrito por los autores mencionados, pues parece concordar que efectivamente los gorros representaban la cosmovisión de los antiguos Wari y Tiwanaku a través de su propio imaginario, y se pudo clasificar así los gorros desde su estilo iconográfico y estilo abstracto.

#### 4.2.1 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 1

Figura 53 – Análisis Formal ejemplar Wari 1



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### Identificación de la obra

Título de la obra: Four-cornered hat / Gorro de cuatro puntas

Autor de la obra: Huari / Wari

Año: 600-800 d.C.

Técnicas empleadas: Hilos de fibra de camélido teñido naturalmente, malla tejida.

Estilo: Geométrico figurativo

Género o tema: Tocado ceremonial con criatura mítica

Tamaño: 14 x 13 cm

Localización: Staatliches Museum für –völkerkunde, Munich.

#### Descripción Formal

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cilíndricos decorados con borlas rojas en cada apéndice ubicado en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y afelpado. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales con inclinación en ángulo de 45° que forman figuras geométricas entre rectángulos, cuadrados y triángulos, formando una figura central en cada cara lateral del gorro, con características antropomorfas y zoomorfas. El centro de esta figura se ubica desplazado levemente hacia la izquierda, generando una ambigüedad visual ya que no está alineada con el centro real exacto de la

cara del gorro. También se observan elementos rectangulares alargados con verticalidad en ambos extremos laterales de la cara del gorro, posicionados en las cuatro aristas laterales del volumen general del gorro. Cada uno de los elementos geométricos posee un contorno en color rojizo. La composición posee un equilibrio simétrico que corresponde a la distribución equitativa de elementos en todo el espacio. Se observa una tensión general por contraste de color entre la figura principal de colores saturados (verde, amarillo, azul, rojo) en relación con el fondo de color oscuro, aparentemente negro. Este contraste se identifica en especial en el espacio superior izquierdo donde se percibe un agrupamiento de elementos geométricos pequeños diversos y mostrando todos los colores explicados. Se percibe un movimiento estático por el uso de la ortogonalidad de manera constante, sin embargo, se crea también una percepción de dinamismo debido al juego colorido y a la presencia de algunas diagonales.

#### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas distribuidas en sus esquinas ornamentadas por borlas, confeccionado en fibra de camélido en hasta 6 colores: rojo, blanco, azul, verde, amarillo y negro. Posee un acabado aterciopelado en su superficie.

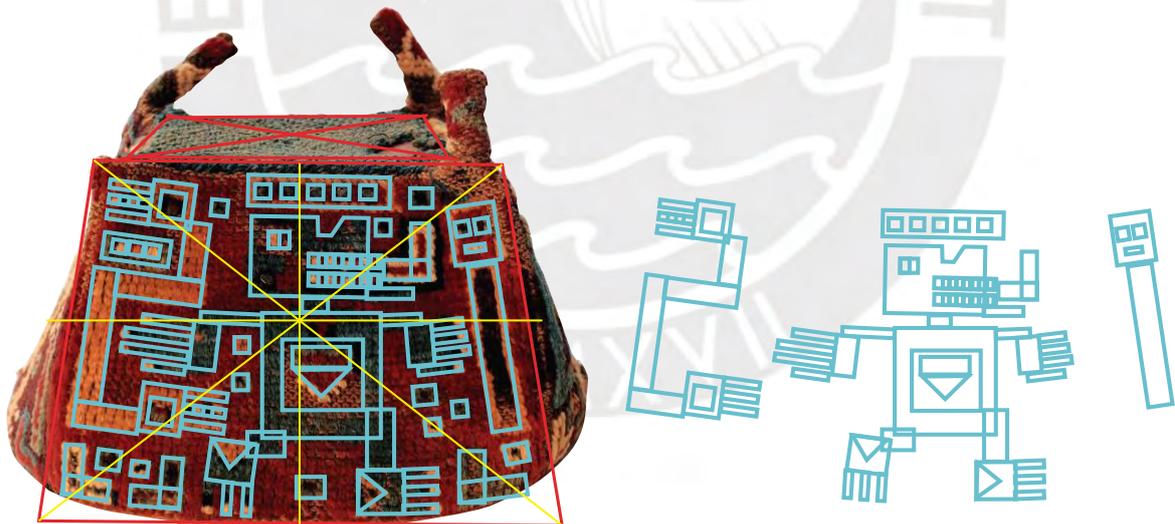
#### **Descripción Connotativa**

Las figuras geométricas figurativas que presenta permiten la interpretación de una figura con rasgos antropomorfos y zoomorfos que, aparenta ser la representación geométrica del perfil de un humano corriendo o arrodillado. Se observa cuatro conjuntos de rectángulos alargados posicionados en relación con un rectángulo amarillo principal de manera tal que aparentan ser un torso del cual ramifican extremidades, brazo y piernas de figura escalonada con tres dedos cada extremidad. También presenta un rectángulo azul sobre el torso que puede entenderse como una cabeza, ya que contiene cuadrados más pequeños que se entienden como un ojo constituido por un rectángulo mitad negro y mitad blanco posiblemente referenciando a la pupila y el globo ocular. Desde la cabeza brota otra figura elaborada por rectángulos similares a las extremidades, pero al encontrarse más arriba en la cabeza, se presume que puedan ser cuernos tipo alce o un ala de ave. Se percibe la conformación de un hocico abierto con presencia de dientes imponentes constituidos por cuadrados pequeños en blanco y negro, y de una lengua verde que en su punta pareciera mostrar una cabeza pequeña por la presencia de un pequeño rostro, con lo cual se relaciona con un hocico intimidante como el de algún animal depredador y fantástico.

Sobre la cabeza presenta un elemento conformado por rectángulos rojos y blancos que podría simular un tocado o en su defecto, los rectángulos rojos podrían ser orejas y los blancos conformar un tocado. Otra figura escalonada compuesta por rectángulos alargados en color verde presume ser una cola posicionada en lo que se entiende como la espalda del personaje. Entre las piernas se encuentra tres cuadrados rojos acumulados que pueden hacer referencia al genital del personaje, sin embargo, estos tres cuadrados rojos se repiten más arriba en el pecho, y debajo a la altura del estómago, se encuentra un cuadrado concéntrico. Finalmente, se puede ver dos figuras verticales a cada lado del personaje, con una ornamento ondulante que parecen báculos, y que debido a su relación con el personaje, junto con todos los demás detalles como hocico intimidante con lengua larga, ojo con la mitad negro y mitad blanca, manos como garras, presencia de ala, cola larga, posición sobre una rodilla y tocado, se especula que la figura es una representación de la deidad del Señor de los Báculos, desde una síntesis de las representaciones en otros textiles Wari.

#### 4.2.2 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 2

Figura 54 – Análisis Formal ejemplar Wari 2



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### Identificación de la obra

Título de la obra: Four-cornered hat / Gorro de cuatro puntas

Autor de la obra: Huari / Wari

Año: 600-800 d.C.

Técnicas empleadas: Hilos de fibra de camélido teñido naturalmente, malla tejida.

Estilo: Geométrico figurativo

Género o tema: Tocado ceremonial con criatura mítica

Tamaño: 4.5 inch / 11.43 cm

Localización: The Metropolitan Meseum of Art (MET)

### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma de pirámide trunca con tres de sus cuatro apéndices cilíndricos originales en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y afelpado. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales con inclinación en ángulo de 45° que forman figuras geométricas entre rectángulos, cuadrados y triángulos, formando una figura central en cada cara lateral del gorro, con características antropomorfas y zoomorfas. El centro de esta figura se ubica desplazado levemente hacia la derecha, generando una ambigüedad visual ya que no esté alineada con el centro real exacto de la cara del gorro. También se observan dos elementos alargados formados por rectángulos con verticalidad en ambos extremos laterales de la cara del gorro, por la derecha un rectángulo unido a un cuadrado que inscribe tres cuadrados en su interior, mientras que al lado izquierdo se aprecia una forma de serpentina con cuadrados inscritos al inicio y al final acompañados por tres rectángulos delgados horizontales cada uno. Solo algunos de los elementos geométricos poseen un contorno. La composición posee un equilibrio simétrico que corresponde a la distribución equitativa de elementos en todo el espacio. Se observa una tensión general por contraste de color entre todos los elementos por sus colores saturados en verde, amarillo, azul, rojo, además del blanco y el negro. Se percibe un movimiento estático por el uso de la ortogonalidad de manera constante, sin embargo, se crea también una percepción de dinamismo debido a juego de colores y a la presencia de algunas diagonales y cuadrados pequeños de diferentes colores que están distribuidos de manera libre.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con tres de sus cuatro puntas originales distribuidas en sus esquinas confeccionado en fibra de camélido en hasta 6 colores: rojo, blanco, azul, verde, amarillo y negro. Posee un acabado aterciopelado en su superficie con excepción de la tapa que se mantiene en textura del anudado.

### **Descripción Connotativa**

Las figuras geométricas figurativas que presenta permiten la interpretación de una figura con rasgos antropomorfos y zoomorfos que, aparenta ser la representación geométrica del perfil de un humano corriendo o arrodillado. Se observa cuatro conjuntos de rectángulos azules alargados posicionados en relación con un rectángulo azul principal de manera tal que aparentan ser un torso del cual ramifican extremidades, brazo y piernas de figura escalonada con tres dedos cada extremidad formando grandes patas. También presenta un rectángulo pequeño azul seguido por uno más grande sobre el torso que puede entenderse como el cuello y la cabeza, ya que contiene cuadrados más pequeños que se identifican como un ojo constituido por un rectángulo mitad rojo y mitad blanco posiblemente referenciando a la pupila y el globo ocular. Desde la cabeza se ve una línea cóncava que segmenta una parte de la cara que puede entenderse como la nariz, acompañado por el hocico abierto con presencia de dientes imponentes constituidos por dos filas de cuadrados pequeños en blanco y rojo, y de una lengua roja con contorno blanco y un segundo contorno negro en forma de L invertida. Este hocico se le relaciona con un hocico intimidante como el de algún animal depredador. Sobre la cabeza presenta un elemento rectángulo horizontal que inscribe cinco cuadrados verdes pequeños que podría simular un tocado. En el pecho, se encuentra un cuadrado que inscribe un rectángulo y un triángulo que simula el diseño de alguna prenda. Finalmente, se puede ver dos figuras verticales a cada lado del personaje, una a la izquierda en serpentín que presenta cuadrados concéntricos en ambos finales del cual se ramifican dos rectángulos que hacen de hocico abierto conteniendo una hilera de cuadrados blancos y negros formando una lengua larga, lo cual se presume sea la representación de una serpiente de dos cabezas, un personaje muy presente en la simbología andina. Mientras que, hacia el lado derecho, se ubica un rectángulo alargado negro con contorno amarillo, y sobre él un cuadrado rojo también con contorno amarillo, conteniendo un rostro conformado por dos cuadrados pequeños verdes como ojos y un rectángulo pequeño blanco que simula la boca. Ambas piezas unidas generan una especie de báculo, que, debido a su relación con el personaje, junto con todos los demás detalles como hocico intimidante con lengua larga, ojo con la mitad negro y mitad roja, manos como garras, posición sobre una rodilla, tocado y la presencia de una serpiente bicefálica, se especula que la figura es una representación de la deidad del Señor de los Báculos, desde una síntesis de las representaciones en otros textiles Wari.

### 4.2.3 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 3

Figura 55 – Análisis Formal ejemplar Wari 3



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Four-cornered hat / Gorro de cuatro puntas

Autor de la obra: Huari / Wari

Año: 600-800 d.C.

Técnicas empleadas: Hilos de fibra de camélido teñido naturalmente, malla tejida.

Estilo: Geométrico figurativo

Género o tema: Tocado ceremonial

Tamaño: altura 4 1/2 in. (11.43 cm)

Localización: The Metropolitan Meseum of Art (MET)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cilíndricos en los vértices de la cara superior, ornamentados por borlas (dos de ella en color naranja y en su opuesto oblicuo las otras dos restantes en color verde) todo elaborado en fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y afelpado. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales con inclinación en ángulo de 45° que forman figuras geométricas inscritas en cuatro secciones cuadrangulares equitativas a manera de patrón distribuidas en las cuatro caras laterales. Cada cuadrado posee fondos de distintos colores

contrastando en relación con la figura que contiene. La composición posee un equilibrio simétrico con tensión por contraste de color distribuida en los dos tercios de las caras. La figura geométrica inscrita en cada sección presenta características zoomorfas, observándose un triángulo central del cual se ramifican rectángulos alargados en diferentes direcciones, que pueden comprender como cabeza, ala, cuello y patas alargados. Dentro del triángulo central se observa un cuadrado concéntrico. Se observan otros tres cuadrados concéntricos dentro de la sección distribuidos alrededor de la figura zoomorfa. Cada sección cuadrangular que contiene la figura inscrita presenta una repetición ubicada en su opuesto diagonal. En la cara superior cuadrada se aprecia líneas diagonales que se interceptan en el centro, generando cuatro triángulos contiguos.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas distribuidas en sus esquinas ornamentadas por borlas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 7 colores: naranja, verde, blanco, azul, celeste, amarillo y marrón. Posee un acabado aterciopelado en su superficie, a excepción de la tapa que se mantiene en la textura del anudado.

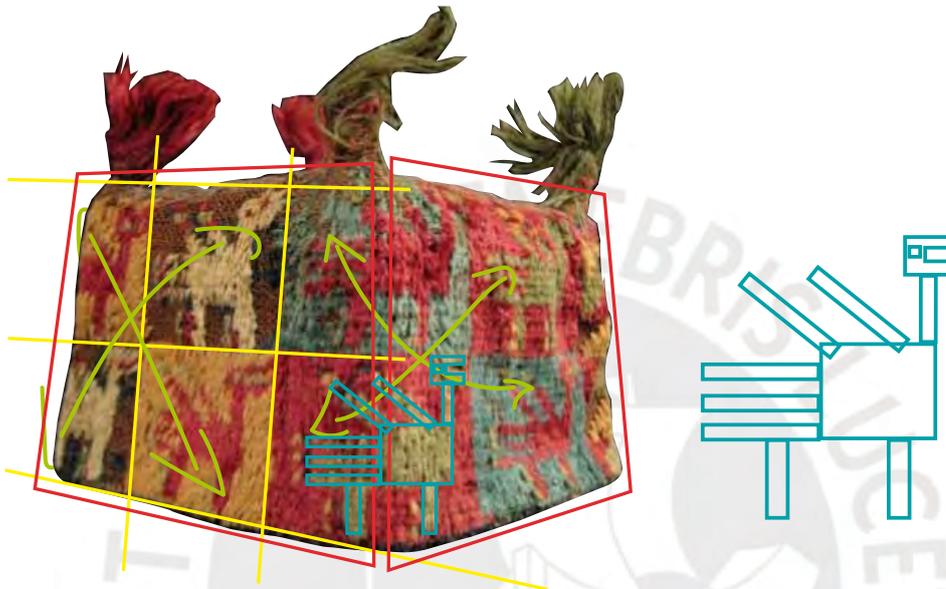
### **Descripción Connotativa**

Las figuras geométricas figurativas que presenta permiten la interpretación de una figura zoomorfa que, en una primera lectura, aparenta ser la representación abstracta de un ave, tomando en cuenta que presenta dos patas alargadas, cola y alas. Sin embargo, no parece presentar un pico, por el contrario, podría relacionarse más con un hocico con dientes importantes como si fuera de algún animal depredador. También se podría interpretar desde las patas y el cuello alargados como características de un cuadrúpedo que, debido a que está de perfil, solo se representan dos de sus cuatro patas. El cuello y patas alargados pudieran asemejarse al de animales como llama o alpacas, animales muy comunes en la fauna que les rodeaba. Esta mezcla de características no forma parte de ningún animal existente en la realidad, es por ello por lo que se infiere que esta sería una representación fantástica como parte de su cosmología, plasmando algún personaje que posee tales características zoomorfas, y se especula que la figura es una representación de la deidad del Señor de los Báculos, desde una síntesis de las representaciones en otros textiles Wari. Asimismo, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que, a su vez, se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante

en la cosmología prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha.

#### 4.2.4 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 4

Figura 56 – Análisis Formal ejemplar Wari 4



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Four-cornered hat

Autor de la obra: Huari / Wari

Año: 700-1000 d.C.

Técnicas empleadas: Hilos de fibra de camélido teñido naturalmente, malla tejida.

Estilo: Geométrico figurativo

Género o tema: Tocado ceremonial

Tamaño: 5 pulgadas cuadradas y 3.5 pulgadas de alto (12.7 cm<sup>2</sup> x 8.89 cm)

Localización: (no menciona)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices decorados con borlas (dos de ellas verdes y las otras dos restantes en rojo) en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y afelpado. Muestra líneas

ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales con inclinación en ángulo de 45° que forman figuras geométricas inscritas en seis secciones cuadrangulares equitativas a manera de patrón distribuidas en las cuatro caras laterales. Cada cuadrado posee fondos de distintos colores contrastando en relación con la figura que contiene. La composición posee un equilibrio simétrico con tensión por contraste de color distribuida en los dos tercios de las caras. La figura geométrica inscrita en cada sección presenta características zoomorfas, observándose un cuadrilátero central del cual se ramifican rectángulos alargados en diferentes direcciones, que se pueden comprender como cabeza, ala, cuello y patas alargados. Cada sección cuadrangular que contiene la figura inscrita presenta una repetición ubicada en su opuesto diagonal.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas distribuidas en sus esquinas ornamentadas por borlas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 7 colores: rojo, blanco, azul, amarillo, verde, marrón y acentos de negro. Posee un acabado aterciopelado.

### **Descripción Connotativa**

Las figuras geométricas figurativas que presenta permiten la interpretación de una figura zoomorfa que, en una primera lectura, aparenta ser la representación abstracta de un ave, tomando en cuenta que presenta dos patas alargadas y alas. Sin embargo, no parece presentar un pico, por el contrario, podría relacionarse más con un hocico, por lo que se especula que puede tratarse de una representación de un cuadrúpedo alado que, debido a que esta de perfil, solo se representan dos de sus cuatro patas. El cuello y patas alargados pudieran asemejarse al de animales como llama o alpacas, animales muy comunes en la fauna que les rodeaba. Las alas no son características de los camélidos en la realidad. Esta mezcla de características no forma parte de ningún animal existente en la realidad, es por ello que se infiere que esta sería una representación fantástica como parte de su cosmología, plasmando algún personaje que posee tales características zoomorfas, y se especula que la figura es una representación de la deidad del Señor de los Báculos, desde una síntesis de las representaciones en otros textiles Wari. Asimismo, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que a su vez se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante en la cosmología

prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación fantasiosa de su cosmología

#### 4.2.5 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 5

Figura 57 – Análisis Formal ejemplar Wari 5



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### Identificación de la obra

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas

Autor de la obra: Wari

Año: 550-950 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace con afelpado, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 112 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

#### Descripción Formal

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y

afelpado. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales con inclinación en ángulo de 90° que forman figuras geométricas como rombos, cuadrados y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales que contrastan con el fondo por colores complementarios. La composición posee un equilibrio simétrico. Existe una repetición del rombo acompañado con elementos rectangulares en todo el contorno lateral del gorro.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 6 colores: rojo, azul, amarillo, naranja, verde y acentos de marrón. Posee un acabado aterciopelado.

### **Descripción Connotativa**

La distribución de las figuras geométricas que presenta permite especular sobre una posible interpretación bastante abstracta del Dios de los Báculos, deidad que se representa de forma predominante en la cultura Wari. El rombo podría ser una abstracción del Dios de los Báculos como personaje principal que suele presentarse con características zoomorfas y antropomorfas y los rectángulos verticales ubicados a ambos lados podrían aparentar los báculos. Además, se puede identificar una serie de elementos cuadrados repetidos en la parte inferior del gorro que aparentemente componen un rostro frontal, lo cual puede volver a hacer referencia al rostro de la deidad antes mencionada. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación fantásica de su cosmología.

#### 4.2.6 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Wari 6

Figura 58 – Análisis Formal ejemplar Wari 6



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas policromo

Autor de la obra: Wari

Año: 800-1000 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace con afelpado, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 124 x mm de alto

Localización: The Metropolitan Museum (MET)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace y afelpado. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales que forman figuras geométricas como rombos, cuadrados y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la repetición de los elementos que mantienen la misma ubicación y colores saturados en todo el contorno lateral del gorro.

### Descripción Denotativa

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas aplanadas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 6 colores: rojo, azul, amarillo, verde, blanco y acentos de negro. Posee un acabado aterciopelado.

### Descripción Connotativa

La distribución de las figuras geométricas entre triángulos y cuadrados repetidos en la parte central de cada cara componen una especie de cruz, lo que permiten especular sobre la relación con chacanas y elementos escalonados. Asimismo, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que a su vez se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante en la cosmología prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha. El teñido en azul y amarillo en la tapa puede interpretarse desde la importancia de los Wari por una lectura uniforme de todos los lados del gorro, sin descuidar esta parte superior que puede ser visto por los seres y deidades. Es por ello que se infiere que esta es una representación fantasiosa de su cosmología.

#### 4.2.7 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 1

Figura 59 – Análisis Formal ejemplar Tawanaku 1



Fuente: Elaboración propia (2021).

### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas policromo

Autor de la obra: Tiwanaku-Cabuza

Año: 800-1000 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico estilo figurativo

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 150 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido tejido con técnica de anudado de doble enlace. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales que forman figuras geométricas como cuadrados y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales. Muestra un elemento geométrico con rasgos antropomorfos. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la repetición de los elementos con una composición en cada cara lateral gorro.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 5 colores: rojo, azul, amarillo, blanco y acentos de negro.

### **Descripción Connotativa**

La distribución de las figuras geométricas que presenta permite especular sobre una posible interpretación bastante abstracta del Dios de los Báculos, deidad que se representa de forma predominante en la cultura Tiwanaku. El conjunto de cuadrados podría ser una abstracción del Dios de los Báculos ya que aparenta ser un personaje antropomorfo en una postura muy similar a la que se suele representar normalmente, específicamente en referencia hacia los brazos doblados como sosteniendo dos elementos. Asimismo, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua de colores que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo”,

concepto importante en la cosmología prehispánica. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación abstracta de su cosmología.

#### 4.2.8 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 2

Figura 60 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 2



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas policromo

Autor de la obra: Tiwanaku (Arica)

Año: 800-1100 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 155 x 140 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace.

Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales que forman figuras

geométricas como cuadrados, octógonos y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales que contrastan por la diversidad de colores. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la constante repetición de los elementos que mantienen su ubicación en el soporte a lo largo de las cuatro laterales.

### **Descripción Denotativa**

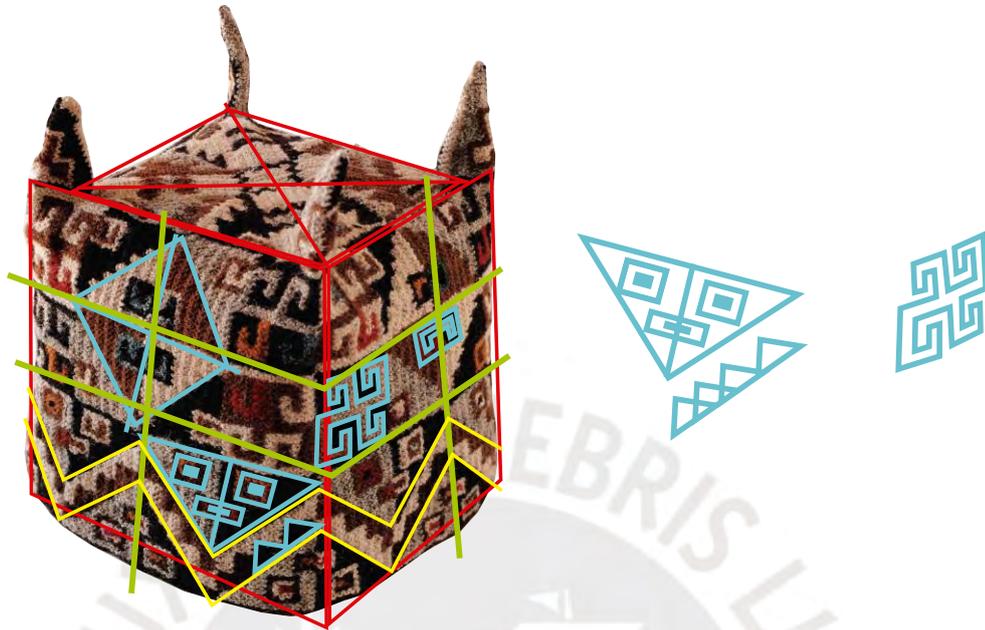
Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 8 colores: rojo, azul, amarillo, rosado, celeste, blanco, verde y marrón.

### **Descripción Connotativa**

La distribución de las figuras geométricas que presenta permite especular sobre una posible interpretación bastante abstracta del Dios de los Báculos, deidad que se representa de forma predominante en la cultura Tiwanaku. El octógono podría ser una abstracción del Dios de los Báculos como personaje principal que suele presentarse con características zoomorfas y antropomorfas y en algunos casos con una corona de ocho puntas al redor del rostro, y los cuadrados pequeños en su interior pueden referirse a ojos. Se especula que los elementos escalonados coloridos que forman una columna ubicados a cada lado del octógono podrían hacer referencia a los báculos. Asimismo, los elementos blancos a los extremos de la cara lateral conformado por tres elementos rectangulares verticales podrían aparentar alas, en referencia a parte de las características de ave de la zoomorfología del Dios de los Báculos, al igual que en cada punta donde elementos cuadrados parecen formar el rostro de un ave mirando hacia arriba. Además, se puede identificar una serie de elementos escalonados y triangulares repetidos en la parte inferior del gorro que aparentemente componen un rostro frontal, lo cual puede volver a hacer referencia al rostro de la deidad antes mencionada. Por último, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que a su vez se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante en la cosmología prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación abstracta de su cosmología.

#### 4.2.9 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 3

Figura 61 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 3



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas policromo

Autor de la obra: Tiwanaku

Año: 800-1000 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 127 mm de alto

Localización: The Metropolitan Museum of Art (MET)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales que forman figuras geométricas como rombos, cuadrados y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la distribución de los

elementos con sus contrastes con repetición en todo el contorno lateral del gorro y la cara superior (tapa).

### **Descripción Denotativa**

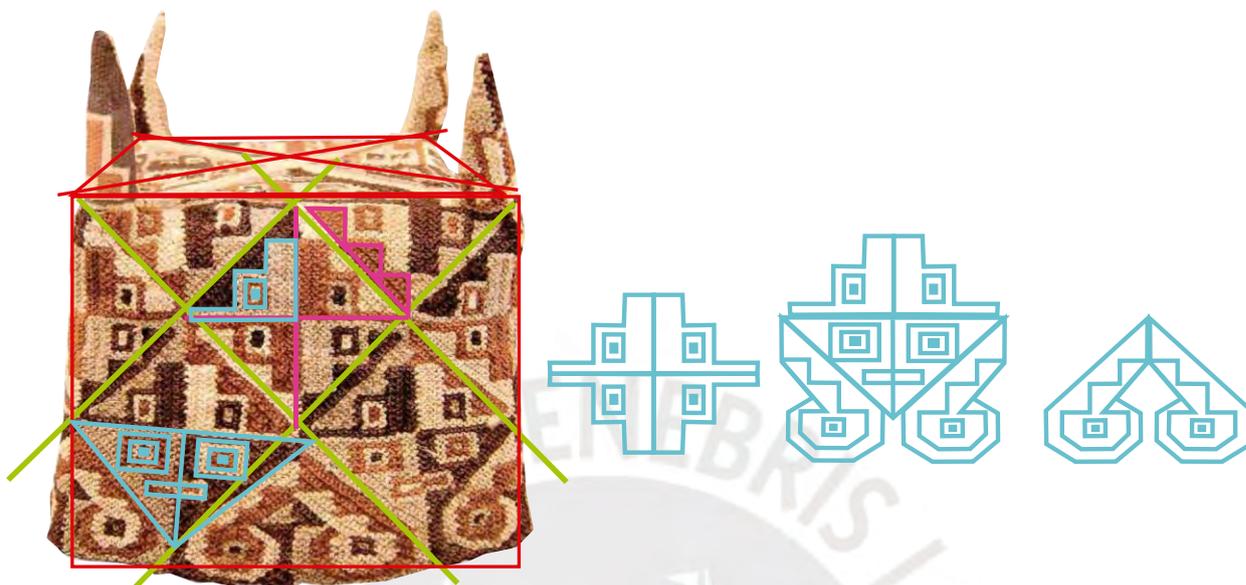
Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en su mayoría en beige, marrón y negro, con acentos de gris, azul, rojo y amarillo.

### **Descripción Connotativa**

La distribución de las figuras geométricas que presenta permite especular sobre una posible interpretación bastante abstracta del Dios de los Báculos, deidad que se representa de forma predominante en la cultura Tiwanaku. Desde la mitad inferior del gorro se identifica una posible una abstracción de un personaje importante o deidad como personaje principal al considerar la aparición de un rostro geometrizado. Además se puede identificar una serie de elementos cuadrados y triángulos que crean figuras escalonadas y figuras que se asemejan a cuatro ganchos unidos como aspa de molino repetidos en todo el gorro en donde se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que a su vez se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante en la cosmología prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación abstracta de su cosmología.

#### 4.2.10 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 4

Figura 62 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 4



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas policromo

Autor de la obra: Tiwanaku (Arica)

Año: 800-1100 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace con afelpado, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 150 x 140 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace. Muestra líneas ortogonales verticales, horizontales y líneas diagonales que forman figuras geométricas como rombos, cuadrados y triángulos distribuidos en las cuatro caras laterales. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la distribución de los elementos con sus contrastes con repetición en todo el contorno lateral del gorro y la cara superior (tapa).

### **Descripción Denotativa**

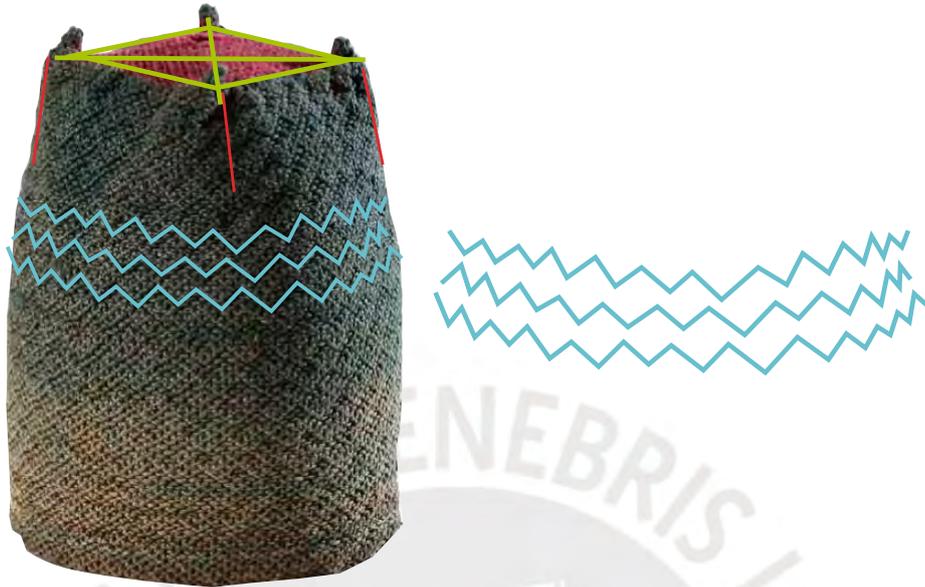
Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido teñido en hasta 4 tonalidades de marrón.

### **Descripción Connotativa**

La distribución de las figuras geométricas que presenta permite especular sobre una posible interpretación bastante abstracta del Dios de los Báculos, deidad que se representa de forma predominante en la cultura Tiwanaku. Desde la mitad inferior del gorro se identifica una posible una abstracción de un personaje importante o deidad como personaje principal al considerar la aparición de un rostro geometrizado usando una especie de tocado y accesorios importantes a los lados. Además, se puede identificar una serie de elementos cuadrados repetidos en la parte que componen una especie de cruz, lo que se pueden relacionar como chacanas y elementos escalonados. Asimismo, se evidencia el manejo de contrastes y oposición oblicua que puede significar la implementación de la dualidad como un concepto importante para referir al “todo” que a su vez se muestra a través de una cuatripartición en cada cara, otro concepto importante en la cosmología prehispánica en donde el mundo se divide en Purum pacha, Kay pacha, Ukhu pacha y Hanan pacha. Es por ello por lo que se infiere que esta es una representación abstracta de su cosmología.

#### 4.2.11 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 5

Figura 63 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 5



Fuente: Elaboración propia (2021).

#### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas bicromo

Autor de la obra: Tiwanaku - Cabuza

Año: 800-1200 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido.

Estilo: Geométrico abstracto

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 185 x 130 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

#### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cilíndrica de tapa cuadrada con cuatro apéndices cónicos pequeños en los vértices, de fibra de camélido, tejido con técnica de anudado de doble enlace. Muestra líneas en relieve diagonales que forman figuras zigzagueantes distribuidos en las cuatro caras laterales. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la constante distribución de las líneas.

### Descripción Denotativa

Gorro alargado de forma cilíndrica con una tapa cuadrada que genera una forma cúbica en la parte superior del cuerpo del gorro. En esta tapa se encuentran distribuidas cuatro pequeñas puntas cónicas en cada esquina. Confeccionado en fibra de camélido teñido en colores: rojo para la tapa y azul para el cuerpo. Posee un acabado en relieve con textura rugosa que forman líneas en zigzag.

### Descripción Connotativa

Al ser un gorro bicromo se infiere que es un gorro utilizado por un personaje con autoridad, pero de menor rango o estatus social que los personajes que usan los policromos los cuales llevan más detalle, lo que significaría más tiempo de elaboración y trabajo, otorgándosele a los personajes de mayor poder. Sin embargo, no deja de ser un gorro importante ya que presenta esta textura de zigzag en relieve muy bien logrado que ha necesitado de una planificación, tiempo, energía y precisión. El teñido en rojo en la tapa puede interpretarse desde la importancia de los Tiwanaku por una lectura uniforme de todos los lados del gorro, sin descuidar esta cara superior que puede ser visto por los seres y deidades que pertenecen a su cosmología. Su forma alargada podría indicar que fueron usados por personajes con deformaciones craneanas artificiales, una práctica que evidencia estatus en el usuario.

#### 4.2.12 Análisis formal de gorro de cuatro puntas Tiwanaku 6

Figura 64 – Análisis Formal ejemplar Tiwanaku 6



Fuente: Elaboración propia (2021).

### **Identificación de la obra**

Título de la obra: Gorro de cuatro puntas bicromo

Autor de la obra: Cabuza (Arica)

Año: 800-1000 d.C.

Técnicas empleadas: Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido.

Estilo: Bicromo

Género o tema: Tocado usado por altos dignatarios

Tamaño: 130 x 100 mm de alto

Localización: Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP)

### **Descripción Formal**

Accesorio para la cabeza de forma cúbica con cuatro apéndices cónicos en los vértices de la cara superior, de fibra de camélido, tejido con relieve en técnica de anudado de doble enlace. Muestra líneas en relieve diagonales que forman figuras geométricas como rombos distribuidos en las cuatro caras laterales. La composición posee un equilibrio simétrico debido a la constante distribución de los rombos.

### **Descripción Denotativa**

Gorro de forma cúbica de tapa cuadrada roja con cuatro puntas cónicas distribuidas en sus esquinas, confeccionado en fibra de camélido. Caras laterales teñido en negro que posee una textura en relieve que forma un patrón de pequeños rombos.

### **Descripción Connotativa**

Al ser un gorro bicromo se infiere que es un gorro utilizado por un personaje con autoridad, pero de menor rango o estatus social que los personajes que usan los policromos que llevan más detalle, lo que significaría más tiempo de elaboración y trabajo, otorgándosele a los personajes de mayor poder. Sin embargo, no deja de ser un gorro importante ya que presenta esta textura de rombos muy bien lograda que ha necesitado de una planificación, tiempo, energía y precisión. El teñido en rojo en la tapa puede interpretarse desde la importancia de los tiwanaku por una lectura uniforme de todos los lados del gorro, sin descuidar esta parte superior que puede ser visto por los seres y deidades que pertenecen a su cosmología.

El análisis formal respalda las descripciones de autores que mencionan las características cercanas al dios de los báculos como figura representada en varios de los gorros de cuatro puntas estudiados. Se procede a definir de estilo iconográfico a los gorros de cuatro puntas en los cuales se les logra reconocer figuras antropomorfas y zoomorfas que comparten características, como un hocico o boca con dientes prominentes, ojos cuadrados bicolors, patas o manos extendidas de dedos alargados o garras (Figura 53, Figura 54, Figura 55 y Figura 56). Además, se percibe cierta postura que es muy común ver en las representaciones del dios de los báculos en otros medios de arte –por ejemplo, tal como menciona Frame (1900), en cerámicas pintadas, otros textiles como túnicas y hasta en piedra tallada como la puerta del Sol en las ruinas de Tiwanaku en Bolivia (Figura 65)- aparentemente de perfil con una rodilla doblada y los brazos elevados, a veces incluso sosteniendo dos figuras alargadas que serían los báculos representativos de este dios. Se especula, además, que la presencia de este dios se extiende hacia los gorros más geométricos, los cuales se han clasificado como pertenecientes al estilo abstracto, donde figuras geométricas develan rostros imponentes (Figura 61 y Figura 62) y muestran una estructura ordenada que simula el mismo orden de elementos principales que suelen verse en las representaciones de este dios: un elemento central y dos elementos verticales que podrían ser analogía de báculos (Figura 57 y Figura 60).

Figura 65 – Dios de los báculos en puerta del Sol Bolivia



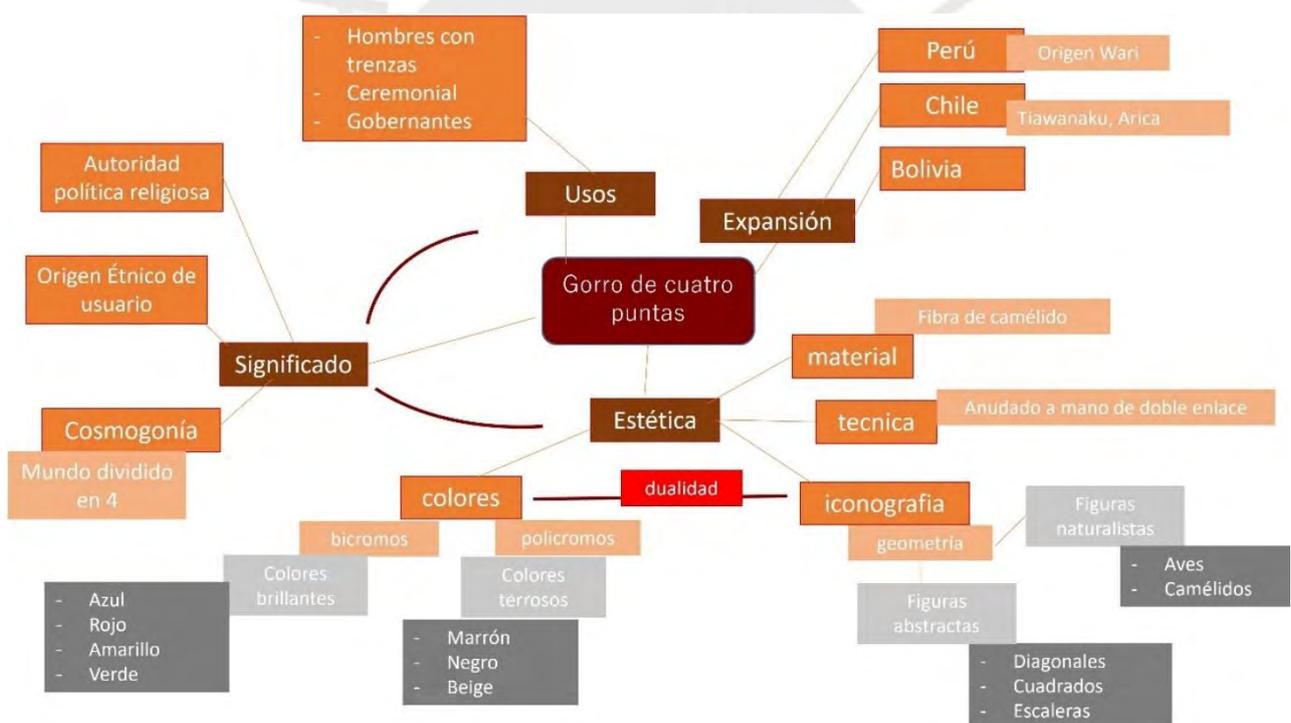
Fuente: Andrés Petour Anwandter (2021).

Se analizaron también dos gorros de cuatro puntas bicromos de cara superior rojiza y laterales de color oscuro (Figura 63 y Figura 64) que se consideran como parte de los gorros de estilo abstracto, mostrando figuras geométricas en el desarrollo de tejido desde el relieve, observándose líneas en zig zag y rombos, elementos geométricos que aparecen siempre en los ejemplares policromos tanto de estilo abstracto como de estilo iconográfico. Estos últimos ejemplares bicromos también demuestran la simplificación que fue dándose en el tiempo que, tal como se vio en líneas anteriores en el marco teórico con Berenguer (2006) y Sinclair (2006), respaldando que esta simplificación haya surgido por un lado, tras los sucesos históricos del Auca Runa donde Berenguer (2006) considera que las guerrillas fueron causantes del desuso de los gorros de cuatro puntas, simplificándose de policromos a bicromos hasta casi perder sus puntas y ser reemplazados por cascos que permitirían un mayor desenvolvimiento durante las peleas gracias a la protección que ofrecían por sus características. Además de ello, tanto Berenguer como Sinclair añaden que tras el Auca Runa se desarrollaron nuevas culturas con nuevas tradiciones que, por un lado, Berenguer (2006) considera que habrían desarrollado otros estilos de vestir dejando atrás el gorro de cuatro puntas, mientras que Sinclair (2006), comenta que el gorro de cuatro puntas sí se mantuvo vigente luego del Auca Runa gracias a su carácter prestigioso, pero, al ser nuevas culturas derivadas del colapso Tiwanaku, obtuvieron ciertas adaptaciones, evolucionando al gorro bicromo y con la aplicación de alguna pluma. De igual modo, sucede con los rezagos que la conquista del Imperio incaico dejó como menciona Berenguer (2015), en donde si bien hubo un intento de los peruanos de la época en mantenerse fieles a sus orígenes y seguir usando gorros propios de sus culturas a pesar de las amenazas de los españoles, también existieron peruanos que tras un intento de mezclarse, hacían uso de otro tipo de gorro aterciopelado para acercarse al estilo europeo. Por ello esto se infiere que tanto el Auca Runa como la conquista del Imperio incaico fueron los posibles causantes de que se haya disipado su continuidad y que hoy en día no tenga un reconocimiento apropiado.

Contrastar la información obtenida de diversos documentos junto con entrevistas virtuales, recorrido histórico, nuevas experiencias de aprendizaje a distancia y análisis propios del gorro de cuatro puntas en un mapa mental (Figura 66), permite tener una mayor perspectiva y profundidad sobre el gorro de cuatro puntas desde su variedad de estilos en las culturas Wari y Tiahuanaco, comprender los antecedentes históricos revisados en el marco teórico y conocer a detalle su elaboración tras el aprendizaje de la

técnica; posibilitando determinar con mayor exactitud el valor simbólico de este textil precolombino, pues ya no es solo el reconocimiento de su importancia desde una perspectiva individualizada, por el contrario se ha demostrado que es un textil valorado también desde la perspectiva del diseño y de la ciencia; obteniendo información que reafirman la complejidad de creación de este textil; su valor en cuanto su original usuario precolombino de alto rango y desde la riqueza de información visual que comprende. Esto, además, es reafirmado gracias a los comentarios de la diseñadora peruana Meche Correa y de las investigadoras Maria Patricia Romero e Isa Martinez quienes señalan la poca comprensión del gorro de cuatro puntas en el Perú y recalcan el deseo de que, desde su peculiar aspecto geométrico hasta su técnica de tejido, este indumento sea difundido, reconocido en la contemporaneidad y logre mantenerse en el tiempo.

Figura 66 – Mapa mental sobre el gorro de cuatro puntas



Fuente: Elaboración propia (2021).

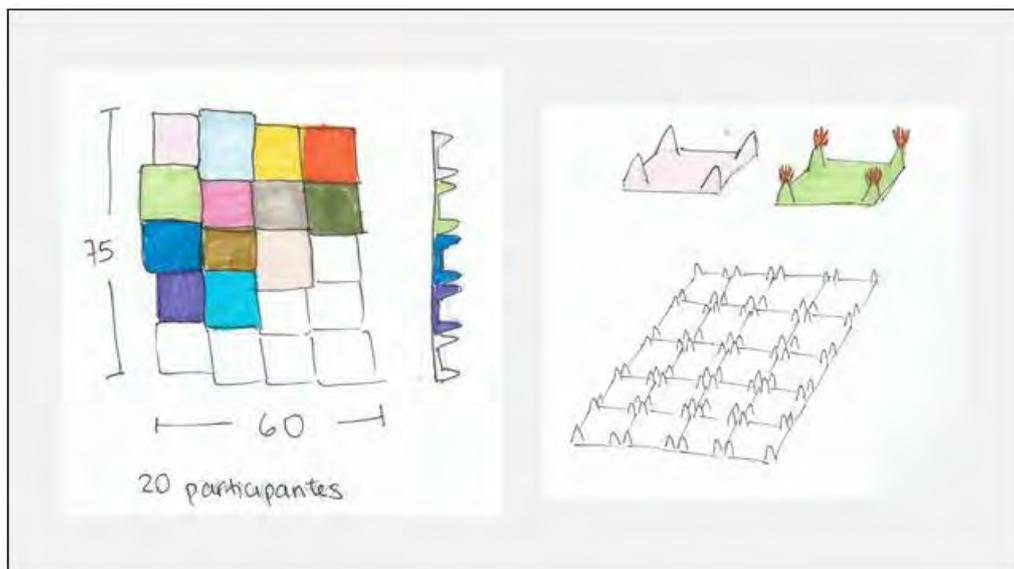
### 4.3 PROCESO CREATIVO DE LA PROPUESTA

Dada la información analizada, se establece como parte del plan de desarrollo para la realización de un laboratorio de arte textil; seguir el referente de María Patricia Romero e Isabel Martínez y realizar un taller virtual que, a pesar de las complicaciones por el de

distanciamiento social de momento por la pandemia por COVID-19, permite realizar un trabajo colaborativo con diversos peruanos. En él se busca transmitir el legado de tejido de doble enlace para que los participantes puedan conocer sobre el gorro de cuatro puntas precolombino aprendiendo a tejer en la técnica ancestral y obtener un producto de co-creación, para intervenirlo creativamente contando de manera visual una historia relacionada al COVID-19 y con el cual más peruanos puedan empatizar.

En una primera propuesta de desarrollo del taller virtual, se planteó que los participantes del taller tejieran la parte superior de un gorro de cuatro puntas, realizando un cuadrado junto con sus cuatro puntas en técnica de anudado de doble enlace desde sus casas, siendo guiados por videollamada, y que luego estos cuadrados sean enviados a la investigadora de esta tesis para ser unidos y crear una especie de manto. La intención de esta primera propuesta era que se convocara a veinte participantes mayores de dieciocho años para que tejieran estos cuadrados puntiagudos de una medida aproximada de 15 cm. x 15 cm. y luego de unida las piezas se obtendría una especie de manto de aproximadamente 75 cm. x 60 cm. (Figura 67), incluso se desarrolló un moodboard (Figura 68).

Figura 67 – Bitácora primera propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 68 – Bitácora primeros moodboards de propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Luego de ello, se buscarían museos o centros relacionados a la historia precolombina del Perú que deseen colaborar con el proyecto y que este manto final con varias puntitas tejidas sea expuesto al ojo público, tomando de referencia la muestra peruana de la Chalina de la Esperanza (Figura 46) que forma parte de la exposición permanente del Lugar de la Memoria LUM según indica el LUM (2020) y también el proyecto internacional 'Suzanne' de Mathilde Milot (Figura 47), el cual según indica la página web del proyecto 'Tricote un sourire' (2023), se presentó frente a la catedral de Rouen el 27 de agosto de 2016, luego en Le Havre, París y Giverny, antes de partir hacia Nueva York en el Vogue Knitting Live en enero de 2017.

Sin embargo, si bien se creía que esta primera propuesta alcanzaría los objetivos deseados (Figura 67), se encontró a esta primera idea de tejido de pieza final como una propuesta muy primaria, donde le faltaba peso y encontrar un punto de madurez, tanto en términos de creatividad como en estrategia de realización y de exposición. Esta etapa es parte del proceso natural del método de Doble Diamante, por ello, gracias al carácter iterativo de esta metodología, se procede a regresar a la búsqueda de referencias, hacer nuevamente un brainstorming y diseñar otra propuesta buscando solucionar las falencias

de la anterior, repensando una opción que logre ser más llamativa para que sea una experiencia con mayor trascendencia e innovación.

Así, se realizó un mapa mental que permitió reordenar ideas y unir el concepto del gorro de cuatro puntas con el COVID-19, creando una relación más estrecha (Figura 69), con el cual se decide plantear como segunda propuesta mantener el taller virtual de tejeduría en técnica de anudado de doble enlace, pero en esta ocasión, pedir a una mayor cantidad de participantes que desarrollen tejidos cuadrados o de 12 cm. x 12 cm. (Figura 70) y que mientras se va tejiendo, se converse de las diversas experiencias que cada participante vivió durante la cuarentena por pandemia del COVID-19. Y es aquí donde el taller también permitiría recopilar testimonios de peruanos afectados por el COVID-19 como tema de inspiración que usarían al intervenir estos cuadrados, volcando de manera visual sus experiencias, para establecer un vínculo emocional con el tejido realizado por ellos mismos, tal como sucedió en la 'Chalina de la Esperanza' (Figura 46) donde se tejía con intención pensando en los seres queridos desaparecidos. Para esta nueva propuesta se consideró también como referente al taller 'ROPA' de Rustha Luna Pozzi-Escot (Figura 48) donde se creaban piezas de co-creación textil, ya que en esta propuesta también se procedería a realizar una obra de arte textil de co-creación, pero en este caso, la elaboración de la pieza quedaría a mi cargo debido a las restricciones por el contexto COVID-19, uniendo de manera libre y a criterio personal todos los cuadrados tejidos por los participantes luego de obtenida la mayor cantidad de cuadrados intervenidos.

Figura 69 – Bitácora mapa mental para segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 70 – Bitácora tejido cuadrado de segunda propuesta

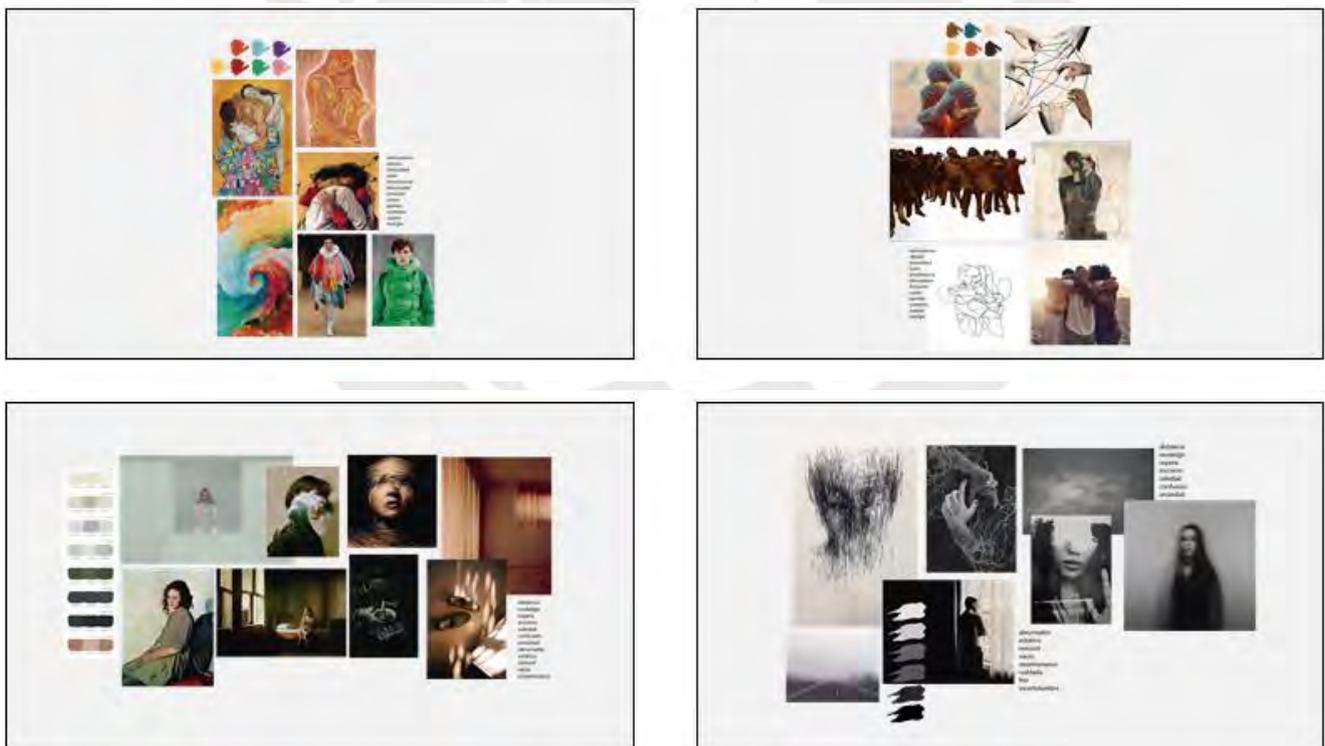


Fuente: Elaboración propia (2021).

Se procedió a realizar una variedad de cuatro moodboards teniendo en cuenta de que el resultado del producto tejido final sería desconocido, pues podría presentar muchas

posibilidades en la paleta de color final, dimensión, mensaje, etc., debido a que este resultado dependería mucho de los cuadrados tejidos e intervenidos por los participantes del taller, considerando que todos tendrían historias con muchos matices diferentes por contar, -por ejemplo algunas podrían ser historias alegres de superación o del anhelo por el reencuentro terminada la cuarentena, y otras historias tristes de pérdida de familiares o malas experiencias por contagio por COVID-19-. Además, había que considerar los materiales disponibles que cada participante tendría en casa para intervenir, ya que, debido a las restricciones del momento, era difícil salir para realizar tareas básicas, sumado a que muchos locales de pasamanería, textiles, materiales de arte, etc.; se encontraban cerrados por disposición del gobierno, ya que no formaban parte de la cadena de suministros de primera necesidad. Es entonces que estos moodboards presentan deferentes posibilidades de cómo podría lucir y qué podría transmitir la obra artística final (Figura 71).

Figura 71 – Bitácora moodboards de segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Tal como Huerta (2014) explica, en esta etapa de la investigación la diseñadora ha perdido control en el proceso del diseño, ya que depende de los futuros aportes de los participantes del taller para llegar a conocer el resultado. Es por ello por lo que, tratando

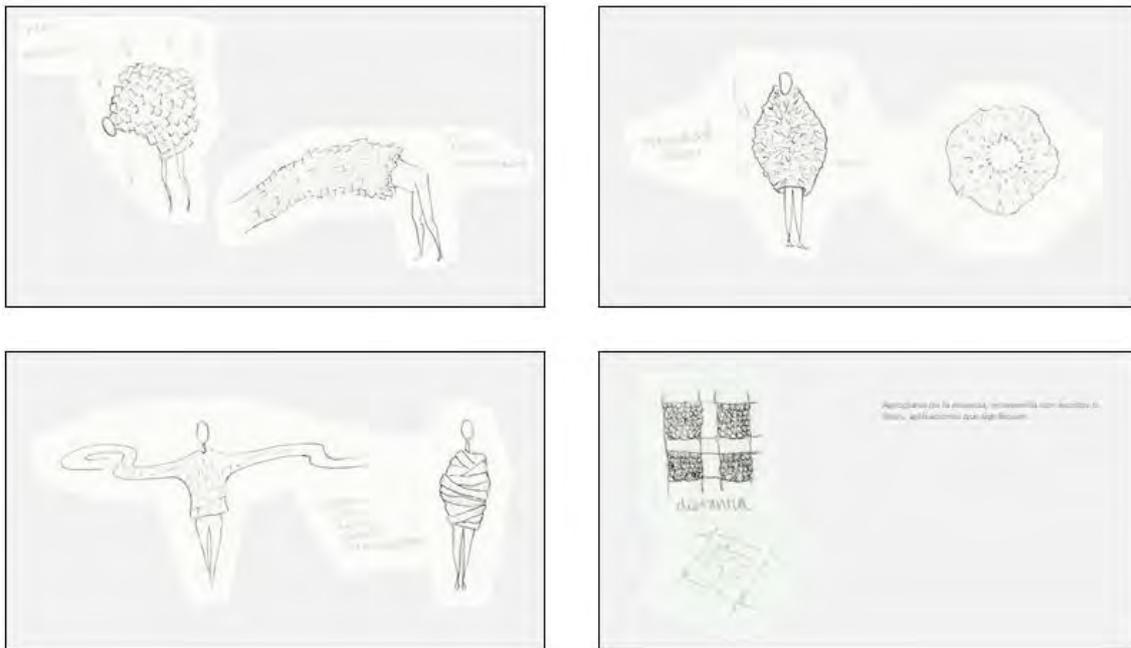
de buscar apertura en el proceso, a partir de estos moodboards se llega a replantear un cuarto moodboard con colores neutros, blanco y negro para tener una idea más abierta de cómo quedaría el producto de arte textil final sin limitar con posibles colores o ideas preestablecidas (Figura 72). Esto permitió tener una perspectiva más flexible y permisiva durante el momento del proceso creativo de proponer un bosquejo del posible resultado final. De esta manera se puede tener un planteamiento de lo que se quiere lograr a través de un boceto que sea el punto de partida de esta co-creación, y que a su vez permita desarrollarse hasta sus máximas posibilidades, sin restringir el proceso creativo de los participantes del taller, pero sí dándoles una primera idea para que tengan una guía, pues de lo contrario podría suceder que, al no tener esta guía, haya un bloqueo creativo y no se sepa por donde empezar. Es por eso que los bocetos presentados se quedaron a trazos de lápiz, para que sean asimilados como ideas con posibilidad de transformación (Figura 73).

Figura 72 – Bitácora moodboard final de segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

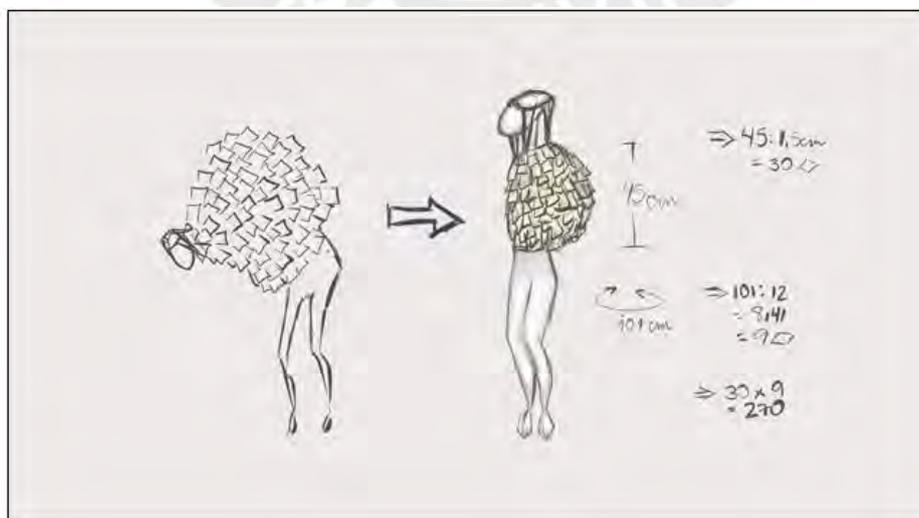
Figura 73 – Bitácora bocetos de pieza textil final de segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

A pesar de que esta segunda propuesta era bastante atractiva, se decide descartarla, ya que se reflexionó sobre el tiempo que iba a ser necesario para poder recolectar los tejidos de 12 cm. x 12 cm. suficientes para poder crear una obra textil de semejante calibre dentro de las limitaciones de la pandemia por COVID-19, haciendo un cálculo de al menos 270 cuadrados tejidos para una de las propuestas más sencillas, lo que significaba hacer varios talleres hasta alcanzar los 270 participantes (Figura 74).

Figura 74 – Bitácora cálculos de pieza textil final de segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Incluso se reflexionó sobre la exposición presencial que se buscaba hacer para que la pieza textil final sea vista por el público, considerando una adaptación donde se monte una pieza incompleta y que a lo largo del tiempo de su exposición, se realicen talleres en simultáneo y que los nuevos cuadrados sean añadidos a la pieza ya montada; sin embargo se desistió con esta idea de adaptación, pues dado el contexto de pandemia, no podría ser una opción que realmente permita acercar al peruano contemporáneo al gorro de cuatro puntas, en especial a los que solo buscan ser espectadores y no pasar por el proceso de tejido. Llevar una pieza de arte textil a una sala de un museo no era la opción más eficiente según los objetivos que se quería lograr, por un lado, dado el distanciamiento social, el aforo sería muy limitado y no se lograría el alcance deseado. Incluso, se llegó a idear una distribución en boceto (Figura 75) de cómo sería el montaje en una sala de un museo que tenga ejemplares de gorros de cuatro puntas en su colección, para que estas sean implementadas como apoyo y así el público asistente, logre ese proceso de interpretación hasta entender que la pieza textil presentada tiene relación con el gorro de cuatro puntas. Además, se pensó en implementar monitores que expliquen de una manera didáctica el tema de inspiración de la pieza y de todo el proceso de elaboración del taller para llegar a la pieza final; sin embargo, estos terminaban quitando fuerza a la pieza final en vez de reforzarla, ya que al ser una pieza que nace de un proceso de creación compleja y que además utiliza como base un textil que no está presente en el imaginario de los peruanos de hoy en día, y no logra por sí misma comunicar el mensaje que se desea como debería ser.

Figura 75 – Bitácora montaje de pieza textil final de segunda propuesta de taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Al descartar esta segunda propuesta, se realiza un nuevo moodboard buscando un nuevo sentido a la relación del gorro de cuatro puntas y el contexto de pandemia por

COVID-19 (Figura 76) dando resultado a nuevamente cambiar de producto de pieza textil y se decide finalmente realizar un taller virtual de gorro de cuatro puntas en miniatura en técnica de anudado de doble enlace en color blanco, que sirva como un lienzo para ser intervenido por cada uno de los participantes del taller y que se apropien de los gorritos co-creados (Figura 77). A pesar de que ya no existirá una pieza artística final que reúna todos los gorritos tejidos, cada uno de los gorritos se sigue considerando como un producto de co-creación ya que para su realización es necesaria la intervención de dos partes: la información técnica, teórica y materiales que brinda la tallerista/investigadora de esta tesis; y el aporte creativo y materiales propios de cada participante al momento de intervenir sus gorritos de cuatro puntas en miniatura desde sus casas; manteniendo la unión de dos perfiles diferentes en búsqueda de un mismo objetivo creativo en un ambiente de apertura y diálogo como menciona Huerta (2014); y es aquí donde el taller también permitirá recopilar testimonios de los participantes peruanos afectados por el COVID-19, que servirán como tema de inspiración para así acercar al participante peruano hacia el gorro de cuatro puntas desde los gorros tejidos por ellos mismos, y, por otro lado, acercar el gorro de cuatro puntas a otros peruanos contemporáneos tras la creación y publicación de una plataforma virtual, que presente el proceso del proyecto, las piezas finales obtenidas y los testimonios de los participantes del taller virtual realizado.

Figura 76 – Bitácora moodboard propuesta final del taller virtual



Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 77 – Bitácora propuesta final de taller virtual



Fuente: Elaboración propia (2021).

Se determina un plan de desarrollo del taller que consiste en primero; crear una identidad visual del proyecto que pueda aportarle veracidad y una estética profesional, para que con ello se inicie una campaña de convocatoria por redes sociales (Instagram y Facebook) y así conseguir a los participantes del taller, confiados en que el proyecto es real y que tiene un fin académico. A modo de prueba, se busca alcanzar un aproximado de seis participantes, a quienes brindar información sobre el gorro de cuatro puntas precolombino al iniciar cada sesión, desde la información recabada y la síntesis visual lograda en el análisis formal, lo cual ayuda a los participantes del taller a tener una mejor comprensión y posibilita la valoración de los gorros de cuatro puntas precolombinos al momento de presentarles estos ejemplares y exponer las conclusiones logradas. Con ello se ilustra a los participantes del taller sobre lo estudiado para luego aplicar lo aprendido (o no) en la intervención de sus propios gorros en miniatura. Seguidamente, se inicia la parte práctica de la clase, iniciando con el aprendizaje del anudado de doble enlace para que quede claro, ya que es la información clave que les ayudará a la construcción de este tejido. Al tener claro la técnica en esta primera sesión, se inicia por la parte superior central del gorro, en una segunda sesión se trabaja las cuatro puntas, luego el cuerpo en una tercera sesión y finalmente en la cuarta sesión se les pide a los participantes presentar

sus gorritos en miniatura ya intervenidos y explicarlos dentro de una dinámica de diálogo constante donde se permite hacer preguntas y comentarios entre todos. Cabe recalcar que, al ser un taller experimental, este plan de desarrollo se dispone con flexibilidad de adaptación según el proceso y oportunidades realizando los cambios necesarios siempre en consenso con los participantes.

Para crear la identidad visual del proyecto, se eligió una paleta de color que encierra el azul marino (Pantone 547 C), un amarillo ocre (Pantone 7413 C), un gris frío (Pantone 427 C), y un tono cálido de beige (Pantone 4253 C), un estilo de comunicación asertiva con horizontalidad y se elaboró un logo, que nace inspirado en el anillo base que se realiza al iniciar el tejido del gorro de cuatro puntas precolombino (Figura 78). En seguida se procedió a crear una cuenta en Instagram dedicada a exponer específicamente este proyecto de investigación llamada ‘Las cuatro puntas’ (@lascuatro puntas) (Figura 79) para la publicación de contenido que brinde información sobre los gorros de cuatro puntas prehispánicos, la convocatoria y así también eventualmente publicar sobre el proceso del taller y sus resultados, agregando fotografías de los gorros de cuatro puntas en miniatura intervenidos por los participantes junto con una breve explicación de los testimonios que sus diseños guardaban: <https://www.instagram.com/lascuatro puntas/>

Figura 78 – Bitácora identidad visual del taller



Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 79 – Perfil de Instagram ‘Las cuatro puntas’



Fuente: Elaboración propia, 2021

La convocatoria virtual se realizó en Instagram desde la cuenta oficial de proyecto (@lascuatro puntas):<https://www.instagram.com/tv/CSnS5wRIRu2/?igshid=N2ViNmM2MDRjNw==> y por Facebook desde una cuenta personal: <https://www.facebook.com/share/v/kZYNYcnQ5X7wwMjU/?mibextid=qi2Omg>, donde se publicó un video de convocatoria explicando a grandes rasgos qué es el gorro de cuatro puntas, la intención del taller e invitar a inscribirse llenando una encuesta como formulario virtual (Figura 80). En la plataforma virtual de Instagram se subió el video con duración de 1 minuto y 22 segundos aproximadamente, por lo que no se podía generar un anuncio pagado del mismo para que más personas que manejan esta red social lo vean. Debido a ello se publica una versión corta de 1 minuto para que permita su promoción, estrategia por la que se decidió que Instagram promueva en video como publicidad pagada por dos días, llegando a alcanzar hasta 1862 personas que vieron el video (Figura 81). La versión de este video sin recorte se publicó en el perfil personal de Facebook y en un grupo interesado en los textiles latinoamericanos, obteniendo mucho interés en participar desde personas de otros países como Chile, Bolivia y México, principalmente con entusiasmo en aprender la técnica (Figura 82). Sin embargo, la convocatoria solo era a

nivel de Lima-Perú, ya que los objetivos de este proyecto de investigación radican en difundir el conocimiento del gorro de cuatro puntas en el Perú, que es donde el problema es latente, muy al contrario de Bolivia y Chile que tienen muy presente el gorro de cuatro puntas. La convocatoria duró tres días y medio, obteniendo 25 personas inscritas – considerando a los interesados del extranjero y personas fuera de Lima como Trujillo y Cusco, quienes se inscribieron a pesar de que se indicó que la convocatoria era solo para Lima-Perú y que inevitablemente fueron excluidos-. Se filtró según la posibilidad de horario en el que podían participar en el taller virtual y también según la historia que quería contar, ya que se buscaba una verdadera intención de compartir una historia y no solo el interés por replicar el tejido. Entonces se armó un primer grupo de seis participantes que coincidían en el horario con edades variadas desde los 18 hasta los 61 años, contando con cinco mujeres y un hombre.

Figura 80 – Bitácora formulario de inscripción en convocatoria de taller

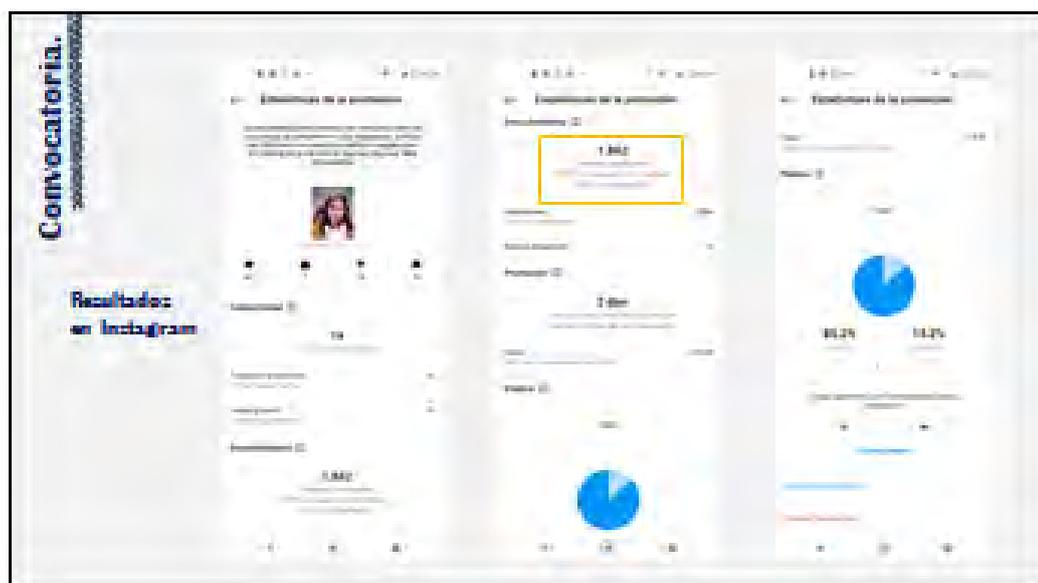
The image shows a digital registration form on a mobile device. On the left, there is a vertical banner with the word 'Convocatoria.' and a decorative border. The main content area is titled 'Inscripción para taller virtual de gorro de cuatro puntas en miniatura.' Below the title, there is a block of text providing details about the workshop, including dates (July 6-9, 2021) and location (Lima, Peru). The form itself consists of several sections:

- 1. Déjeme tus datos para poder contactarte!**: This section contains input fields for 'Nombre y apellido', 'Email', 'En qué distrito de Lima te encuentras?', 'Estaré', and 'Celular'.
- 2. Sobre el proyecto...**: This section contains a text area for providing more information.
- Three open-ended questions**:
  - ¿De qué manera la pandemia por COVID-19 ha impactado en ti? Explica brevemente la historia que quieras plasmar en tu gorro.
  - ¿Que te motivó a llevar este taller? Explica brevemente.
  - ¿En que horario cuentas con disponibilidad? Recuerda que estás comprometido a asistir al 100% de las sesiones (4 sesiones) de martes a viernes 9 de julio.

Each question has a 'Truco de respuesta rápida' (quick response tip) below it. The form is presented in a clean, modern layout with a white background and blue accents.

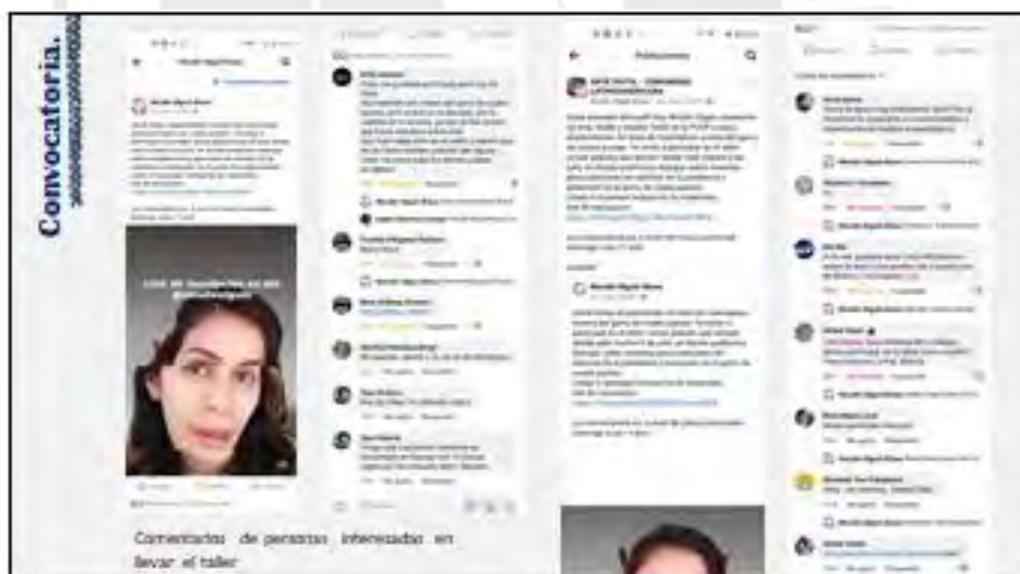
Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 81 – Bitácora convocatoria de taller en Instagram



Fuente: Elaboración propia (2021).

Figura 82 – Bitácora convocatoria de taller en Facebook



Fuente: Elaboración propia (2021).

Mientras transcurrían los días de inscripción para el taller, se hizo la compra de los materiales para la elaboración de kits que se brindó a los participantes de manera gratuita, conteniendo lo esencial para aprender el tejido del gorrito en miniatura: cordón grueso de algodón de unos 130 cm. para practicar el punto base del gorro –nudo de doble enlace-, un ovillo de lana acrílica color perla de unos 32.5 metros para el tejido del gorro,

una aguja punta roma de ojo grande de plástico, una cinta métrica para que puedan hacer mediciones durante el tejido de su gorro y una piquetera para tener a la mano y facilitar el corte de la lana acrílica de manera más pronta. Todos estos materiales e implementos fueron comprados buscando que sean alineados a la paleta de color de la identidad que se creó: amarillo, azul marino y gris claro. Se procedió a desinfectar cada artículo con alcohol y empacarlos en cajitas de cartón de 10 x 10 cm. (Figura 83) añadiéndole una tarjeta de agradecimiento diseñada según la identidad de la marca. Se envolvió cada cajita de cartón con papel kraft como medida de bioseguridad eco-amigable para ser desechados de manera inmediata sin contaminar con posibilidad de biodegradarse o compostarlo – reemplazando así las envolturas de plástico film que son rápidamente desechadas y contaminan el medio ambiente-, finalmente se selló la envoltura con una pequeña etiqueta engomada con el logo del proyecto impreso y se escribió a mano alzada con plumón azul los nombres de cada participante. Estos kits fueron repartidos y enviados a los diferentes distritos donde residía cada participante: uno en La Molina, uno en Surco, uno en San Martín de Porres, dos en Pueblo Libre y uno en San Miguel.

Figura 83 – Bitácora kit de materiales del taller



Fuente: Elaboración propia, 2021

Previo al taller se diseñó una carta de compromiso explicando la intención del taller con relación al proyecto de investigación y se estableció acuerdos reafirmando el compromiso de participación de los inscritos como el de asistir al 100% de las clases, autorizando el registro audiovisual de las sesiones, y cediendo el permiso para el uso de su imagen para futuras publicaciones y de sus testimonios y gorritos como referente de

inspiración para el desarrollo de la pieza artística final. También se explica la responsabilidad de la tallerista/investigadora con relación a la interacción con los gorritos obtenidos como producto del taller en donde se compromete a la devolución de los mismos previa coordinación en caso de ser necesario,

El taller se desarrolló en cuatro días consecutivos con duración de dos horas y media cada sesión de 6:00 a 8:30 pm. –En algunos casos extendiéndose unos minutos más-, además de una reunión pactada para tener una especie de clausura y poder compartir y contar sobre los gorritos terminados. En los primeros minutos de las cuatro sesiones se compartió información sobre el gorro de cuatro puntas, empezando por explicar un poco de su historia, a qué culturas pertenecía, sus diferencias en estilo y construcción, evidencias arqueológicas, en qué museos encontrarlos para una visita virtual o futura visita presencial post pandemia, etc. Se decidió brindar esta información por partes distribuyéndola en cada sesión para no cargar de mucha información al participante en un solo día y facilitar una mejor comprensión de los datos.

En la primera sesión, antes de empezar a tejer, los participantes se presentaron y explicaron un poco sobre la historia que querían plasmar luego de terminar de tejer su gorrito en miniatura y también explicaron como les parecía interesante el taller a partir de la combinación entre las emociones y el aprendizaje del textil.

Me animé a participar del taller porque pienso que referente a lo del COVID-19 es una forma de poder compartir experiencias. Cada persona ha pasado momentos distintos y difíciles en sus familias, en lo personal yo he pasado una experiencia muy fuerte con lo del COVID-19, familiar, y eso nos ha ayudado a valorar más a la familia, a acercarnos más a Dios y a tener más fe en Él (E. Salazar, comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Me gustó mucho la propuesta de poder plasmar la perspectiva de cada uno que ha tenido en pandemia y me pareció una idea bastante interesante ver todo lo que vivimos a través del arte y aprender algo nuevo que es bastante novedoso para mí (F. Acosta, comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Me pareció interesante, con la pandemia en lo personal perdí un familiar muy cercano, perdí a mi abuelo, y fue un golpe muy duro, me pareció interesante la idea de hay cosas que no pude darle que hubiese querido después, pero grabar un poco de eso en un gorrito en ese caso me parecía extraordinariamente bueno [como un homenaje] (L. Ventura, comunicación personal, 6 de julio de 2021).

Durante el taller se observó que los participantes se mostraron atentos y eran curiosos preguntando acerca del gorro de cuatro puntas y también buscaron conocer más sobre las historias relacionadas al COVID-19 de los demás participantes. Al verse todos involucrados en un mismo reto de tejer y al darse cuenta de ciertas similitudes respecto a sus vivencias sobre la pandemia, empezaron a crear una atmósfera de confianza y empatía con los diversos desafíos que cada uno llevó tanto en su proceso de tejido como en sus procesos de sobrellevar la coyuntura de la pandemia como la distancia, la sensación de incertidumbre, la desesperación de que algún familiar se recuperase, el miedo de contagiarse, o el superar la enfermedad luego del contagio, hasta asimilar la muerte de algún ser querido por COVID-19. Pero también comunicaban la parte positiva que les trajo la pandemia como pasar más tiempo de calidad con sus familiares, reencontrarse con viejos pasatiempos, encontrar una forma de relacionarse con la virtualidad para adaptarse y encontrar estrategias para cumplir con las clases de educación superior o con la logística del hogar.

Ver a una persona de mi edad, 61 años, aprendiendo a usar la computadora, haciendo todo por computadora. Lo que jamás imaginé hacer, ahora lo estoy haciendo, desde pagos compras, ya no salimos para nada, creo que nos hemos acostumbrado a vivir así. (D. Miranda, comunicación personal, 6 de julio de 2021)

Asimismo, se percibió compromiso y dedicación porque no solo buscaban replicar el gorro, buscaban hacerlo de la mejor forma posible esforzándose por aprender bien la técnica y si creían necesario, destejían y volvían a tejer hasta quedar satisfechos con sus resultados. Incluso muchos invertían tiempo extra fuera de las sesiones para seguir tejiendo.

En la última sesión de clausura todos habían culminado de tejer e intervenir sus gorros en miniatura (Figura 84), entonces cada uno fue exponiendo el resultado final

explicando el significado de los elementos agregados y las decisiones tomadas respecto a color y materiales aplicados para mostrar sus experiencias y reflexiones. En todos los casos comentaron más detalles sobre sus vivencias relacionadas con el COVID-19, lo que demuestra un incremento de confianza con el grupo, generando una atmósfera íntima de respeto y escucha. En algunos casos fue tan conmovedor que hubo algunas lágrimas.

Figura 84 – Clausura del primer taller



Fuente: Elaboración propia, 2021

Al final de las exposiciones, explicaron que el taller les aportó una grata experiencia, desde el lado didáctico se mostraron contenidos en aprender sobre el gorro de cuatro puntas y acogerlo como una pieza textil importante culturalmente.

Me gustó mucho la metodología de comenzar con una presentación con alguna información nueva para nosotros, porque no solamente es aprender a tejer y ‘haz tu gorro y ya’ sino brindarte la posibilidad de seguir informándote y fomentar esa curiosidad dentro de ti... No sabía nada del gorro... nunca había averiguado sobre su nombre o sobre su importancia o sobre su historia, pero me parece muy bonito, además de rico en cultura, me parece muy bonito, me dan ganas de hacerme uno grande y ponérmelo” (A. Condori, comunicación personal, 12 de julio de 2021).

Por otro lado, explicaban su satisfacción al haber desarrollado no solo la parte técnica del gorro sino también la experiencia de crear y el diálogo que permitió una apertura emocional.

Has logrado que, de algo súper retador; logremos crear y creo que es algo que de por sí nos llena de satisfacción... lograr es algo que nos ayuda y nos demuestra que somos capaces de hacerlo. Es bonito ver y compartir porque esto te nutre un montón no solo a nivel de tejido sino de todo, de las experiencias y creo que se ha formado un ambiente de confianza... y así pues poder conversar y poder aprender, creo que es la mejor manera y expandir nuestra creatividad. Gracias por darnos esa oportunidad de aprender y de compartir (F. Acosta, comunicación personal, 12 de julio de 2021).

Estoy muy contenta, agradezco muchísimo esta experiencia, y en verdad ha sido super bonita, a mí me ha gustado un montón. No me lo esperaba para nada que iba a ser algo así, pensé que simplemente era tejer y ya, pero en realidad ha sido una experiencia que yo creo que nos ha venido bien a todos para compartir y lo agradezco mucho (L. Leon, comunicación personal, 12 de julio de 2021).

Es por lo explicado que se confirma que los participantes se involucraron de tal forma que lograron cumplir las competencias esperadas, por un lado aprendieron la técnica del anudado de doble enlace para generar una versión de gorro de cuatro puntas en miniatura a cabalidad y, a partir de la información que se les brindaba durante los primeros minutos de cada sesión, y comprendieron su importancia desde diferentes aspectos como sus diseños pensados de manera minuciosa, su complejidad de manufactura, su sentido como prenda de prestigio que otorga autoridad, y su historia, asimilándolo como parte de su identidad. Paralelamente lograron establecer su propio proceso creativo al intervenir los gorros que terminaron de tejer, en los cuales usaron símbolos de su imaginario para reflejar ciertos conceptos estableciendo una relación según el color, forma, composición, etc. en donde el celeste equivalía al cielo, un ojo dentro de un triángulo equivalía a Dios, el color rojo representaba los lazos sanguíneos, mientras que el color negro simbolizaba la muerte. Hubo algunas coincidencias, como por ejemplo dos participantes utilizaron el color verde como símbolo de esperanza, otros dos usaron los círculos como representación del ciclo de vida de personas, y en otros usaron las líneas como analogía de camino que representa la vida. Así se obtuvo gorros con motivos abstractos y otros figurativos como corazones, rostros, y fotografías de

familiares (Figura 85). Finalmente pudieron realizar todo este proceso sin dejar de lado el dialogo que permitió reflexión y solidarizarse con el otro.

El gorrito ha significado una experiencia de aprendizaje tremenda... me parece algo super bueno aprender a tejer... me ha servido un montón como reflexión, en general meterme al gorrito y dejar fluir las ideas a mí me ha ayudado a pensar, y luego la parte de la intervención como darle un poco de forma al enfocarlo al tema de COVID-19 y que quería ir plasmando (F. Acosta, comunicación personal, 12 de julio de 2021).

El taller me ha gustado bastante, me ha sorprendido mucho, ha sido un reto para mí terminar el gorrito, pero te agradezco Nicolle por hacerlo y por haberlo planteado así de este modo, no solo un gorrito donde aprendes la técnica, sino que podemos todos estar compartiendo experiencias, tener este espacio para conversar que me parece muy bonito, y lo agradezco un montón... [El gorrito no lo conocía] para nada, no me sonaba de nada, pero me gusta un montón, me parece un gorro muy bonito y espero poder luego ir a los museos que mencionaste para ver alguno que me interesa muchísimo (L. Leon, comunicación personal, 12 de julio de 2021).

Figura 85 – Gorros resultado del primer taller



Fuente: Elaboración propia, 2021

Luego de la respuesta positiva y resultados óptimos en el primer taller virtual, se decide trabajar en la creación de un segundo taller virtual, pero esta vez con una convocatoria más amplia, dirigida a los peruanos de otros departamentos fuera de Lima para descentralizar la muestra y tener una mayor representatividad a nivel del Perú. Por lo cual, aprovechando el Instagram del proyecto, se publicó por esta red social un nuevo video de convocatoria explicando la intención del proyecto e invitando a peruanos fuera de Lima a participar y a llenar el formulario de inscripción. Este video tuvo como duración 1 minuto aproximadamente y fue promocionado bajo una mayor inversión que el video anterior, ya que, al ser una cuenta nueva, contaba aún con pocos seguidores, necesitando mayor difusión. Gracias a esta estrategia Instagram promovió el video como publicidad por tres días buscando abarcar los departamentos del perfil que se buscaba, llegando a alcanzar hasta 5979 personas que vieron el video. El resultado de la convocatoria fue de siete personas inscritas desde Cusco, Puno, Trujillo y Lima –limeñas quienes se inscribieron a pesar de que se indicó que la convocatoria era para participantes de otros departamentos-. Se filtró de nuevo según la posibilidad de horario en el que podían participar del taller virtual y también según la historia que querían contar, ya que se buscaba una verdadera intención de compartir una historia y no solo el interés por replicar el tejido. Entonces se armó un segundo grupo de seis participantes que coincidían en el horario con edades variadas desde los 18 hasta los 38 años, contando con dos hombres Alfredo y Paul, ambos de Cusco; y cuatro mujeres, Neysha de Cusco, Liliana de Trujillo, Kim de Puno y la última vacante disponible fue brindada a Luciana de Lima.

Mientras transcurría la convocatoria de este segundo taller virtual, se realizó la compra de los materiales para elaborar los mismos kits como en el primer taller, y estos fueron enviados hacia las diferentes provincias por medio de una courier.

Se le envió también la carta de compromiso virtual a cada uno de los participantes, quienes aceptaron cumplir con asistir al 100% de las sesiones y en otorgar el permiso para la publicación parcial de sus testimonios y del uso de su imagen.

El taller se desarrolló en cuatro sesiones vía Zoom con duración de dos horas y media cada sesión de 6:00 a 8:30 pm. –En algunos casos extendiéndose unos minutos más-, y se pactó una quinta sesión a manera de clausura del taller para la presentación de

los gorros intervenidos con relación a sus historias sobre el contexto COVID-19 y dialogar sobre la experiencia del taller.

Uno de los participantes, Paul; indicó que su hermano, Bill; le ayudaría con el tejido del gorro para evitar ausentarse ya que había viajado a Arequipa por estudios y no pudo llegar a tiempo a Cusco para iniciar el taller con su kit de materiales. Por ello se consideró a su hermano como un participante más, teniendo en total siete integrantes.

En la primera sesión de este segundo taller cada participante se presentó y explicó si conocía ya el gorro de cuatro puntas. Dos de ellos, Alfredo y Liliana; mencionaron que sí habían tenido algún acercamiento con este indumento. Por el lado de Alfredo, había tenido hace años una breve conversación sobre el gorro de cuatro puntas en una conferencia sobre cultura boliviana, mientras que Liliana estudia arqueología y desde su carrera el gorro de cuatro puntas es un tema relevante.

Cuando vi la convocatoria hace mucho tiempo yo vi maso o menos un poco sobre el significado del gorro de cuatro puntas en el altiplano. Fue conversación fugaz, algo nada profundo, pero entendí en esa breve conversación de que se trataba de una representación mística. Bueno yo soy cusqueño, vivo en Cusco y dentro de mi trabajo como actor está la investigación, entonces cuando vi (la convocatoria), dije “qué genial que haya una investigación de este tipo, pero desde un enfoque de la moda” porque es otra visión y me pareció super interesante. Siempre he querido saber y aprender ahora el proceso. (A. Rodríguez, comunicación personal, 26 de agosto de 2021)

Me inscribí a tu convocatoria porque me pareció súper interesante, ya que como ya lo mencioné; soy estudiante de arqueología y ahí una característica muy relevante es el gorro de cuatro puntas ya que se menciona en lo que es Wari y Tiwanaku. Entonces a mí sería muy provechoso aprender a realizarlo, a confeccionarlo. Estoy muy agradecida con tu taller. (L. Ruiz, comunicación personal, 26 de agosto de 2021)

Se replicó la metodología del taller anterior en el que consistía presentar una breve clase teórica en los primeros minutos de la sesión y luego pasar al trabajo práctico. En

cada sesión se pudo identificar el compromiso de aprender a elaborar el tejido y la intención de los participantes en resolver sus dudas respecto a la teoría sobre el gorro de cuatro puntas a pesar de alguno u otro inconveniente que surgieron por problemas técnicos propios de la virtualidad. También se creó una atmosfera de confianza ya que hubo gran apertura en dialogar sobre el tema COVID-19, tocando historias de contagio, la ansiedad, la depresión, la preocupación de la falta de trabajo, los estudios de forma remota, el alivio que te da una mascota o la familia en tiempos difíciles, etc. logrando conectar de forma íntima con cada participante y percibir comodidad en hablar sobre temas tan personales. Finalizadas las cuatro sesiones, el valor más resaltante de este grupo fue la capacidad de escucha, la paciencia y la solidaridad, pues todos trabajaban con dedicación sus gorritos incluso después del horario de la sesión y aceptaban muy amablemente cuando alguno de los participantes necesitaba más tiempo para poder terminar de intervenir su gorro, para así estar todos en la sesión de clausura con los gorros listos.

Llegado el día de clausura, uno de los participantes no logró conectarse, lamentablemente perdió comunicación y a pesar de contactarlo, no dio respuesta alguna. Sin embargo, la clausura continuó con los seis participantes asistentes quienes mostraron sus gorritos orgullosos y contentos con los resultados (Figura 86). Los gorritos estaban muy bien elaborados, estructurados e intervenidos con mucha creatividad, contando en sus maneras particulares los pasajes de la convivencia que han tenido con la pandemia por COVID-19.

Figura 86 – Clausura del segundo taller



Fuente: Elaboración propia, 2021

Algunos de ellos desarrollaron gran interés en el gorro de cuatro puntas mostrando que a raíz del taller habían asistido a museos en busca de algún ejemplar en su distrito. Incluso tomaron de referencias los diseños de los gorros y se animaban a investigar más de la historia.

Hace unas semanas fuimos con mi papá a un museo en Cusco, el Inkariy que está en Pizac y encontramos unos gorritos de cuatro puntas... Es la primera vez que le tomo tanta importancia a la historia, la verdad me llamó bastante la atención, por eso hice mi gorrito y me gustó... En lo personal [el taller] me pareció muy interesante tanto la historia, por su significado; el taller me pareció muy divertido e interesante, tanto tu explicación de la historia, como tus datos... Todo eso fue muy divertido y muy interesante. Muy entretenido la verdad, gracias a ti Nicolle por la paciencia. (P. Palomino, comunicación personal, 7 de setiembre de 2021).

Quería agradecerte por la oportunidad porque es muy interesante aprender de estos temas, a mí me encantó aprender sobre el gorro de cuatro puntas porque a mí me gusta tejer. Después de que aprendimos bastante, el anterior sábado fui a un museo, a un arzobispado de acá en Cuzco y no, no había [gorro de cuatro puntas] pero la intención sigue y voy a seguir buscando. (N. Coaquira, comunicación personal, 7 de setiembre de 2021).

Los gorros resultaron ser muy creativos, gracias a que cada participante tomó real libertad para intervenirlos, incluso probando el cambio de color de hilo como experimentación, que fue el caso de Liliana, quien decidió tejer las puntas de su gorro en un hilo más delgado y de diferente color, rojo y negro; y también así fue el caso de Neysha quién utilizó un hilo color verde y otro color azul mientras tejía las caras laterales de su gorro. Otras particularidades fueron la experimentación de Neysha al crear una especie de agujero que representaba el cambio que significó la pandemia generando una sensación de vacío. Por otro lado, Paul intervino su gorrito con un dibujo de un circuito eléctrico, ya que él estudia electrónica y automatización y fue este circuito el que lo acompañó toda la cuarentena ya que tenía que aprendérselo y entender su funcionamiento, y así le sumó una luz LED blanca que encendía (Figura 87).

Se identificó coincidencias en los testimonios que fueron de alguna forma codificados en símbolos como la unión familiar por el color rojo, los estudios, la

importancia de la compañía de las mascotas representadas en siluetas o con una letra representando su nombre, espacios en blanco que significaban momento de desconexión para cuidar de uno mismo y el fin de los momentos complicados, los altibajos emocionales y propios de la vida misma representados con líneas, y decoraciones multicolores que representaban un mensaje de introspección como la aceptación de cada momento positivo y negativo vivido y la conexión con cada persona que estuvo presente en los momentos difíciles. El resultado de este taller fue finalmente gorros en miniatura que variaban entre motivos abstractos y motivos figurativos que representaban las ventajas y desventajas del contexto de pandemia por COVID-19 y que tienen coincidencias en los símbolos del imaginario de los participantes del primer taller.

Demostraron sentirse auténticamente agradecidos con la oportunidad de poder llevar el taller ya que disfrutaron de la experiencia de aprendizaje a través de esta metodología empleada en la dinámica del taller, que les sirvió para ampliar sus conocimientos y también expresaron haber encontrado un espacio donde sentirse a gusto.

Fue bastante interesante, justo en un curso de historia en la universidad vimos sobre la cultura Tiwanaku y la cultura Wari y pude aportar del conocimiento del gorro de cuatro puntas, y el arquitecto me dijo que era muy interesante y que no sabía que tenía una implicancia respecto al poder. Y me hizo querer prestar más atención en esos temas y ver si podía encontrar algo más de información y tal vez tratar de buscar algunos libros más. Me parece muy interesante la iniciativa, también el proceso, muy interesante porque es como ir de la mano, poco a poco y sí, muy genial, muy genial. Gracias Nicolle. (B. Palomino, comunicación personal, 7 de setiembre de 2021).

Muchas gracias Nicolle, y a la par de todos también. Quería agradecerte por la oportunidad. A mí me ha gustado muchísimo este taller, no sabes cómo me ha liberado hacer cada punto, porque a veces uno acá en casa se estresa un poco, y este taller ha sido muy liberador, me ha llenado de conocimientos sobre el gorro de cuatro puntas y de alguna u otra forma he aprendido más de historia y de tejido, entonces muy agradecida contigo y con todos. (L. Alcántara, comunicación personal, 7 de setiembre de 2021).

Gracias a ti Nicolle, tu manera de ser es muy bonita y nos has ayudados a cada uno, cuando nos decías que si nos faltaba hacer un paso o algo y te pedíamos “por favor podríamos repetirlo”, además, conectar con otras personas que son de otros departamentos es increíble porque no conocemos las realidades de cada departamento en sí y creo que no tenemos mucha conexión pero ahora que estamos todos por ejemplo de Cusco, Lima, Trujillo, es muy bonito para mí compartir con ustedes y ojalá haya más talleres así para participar. (K. Arizaca, comunicación personal, 7 de setiembre de 2021).

Figura 87 – Gorros resultado del segundo taller



Fuente: Fotografías realizadas por cada participante, 2021

La segunda parte de este laboratorio textil consta en la publicación de los resultados de los talleres virtuales al público en general y tenga mayor alcance. Para ello; luego de la información recabada entre testimonios, fotografías, y videos del taller virtual de gorro de cuatro puntas en miniatura; se trabajó una página web (página de aterrizaje o “landing page”) de la mano con un diseñador gráfico y un diseñador web, utilizando la identidad visual creada anteriormente para promocionar el taller virtual por Instagram y Facebook, haciendo uso de la misma paleta de color, manteniendo el estilo de comunicación y el logo elaborado: <https://lascuatropuntas.webflow.io/>

La plataforma virtual comprende cinco secciones: Inicio, que muestra una breve presentación del proyecto (Figura 88). Sobre el Gorro de cuatro puntas, que explica en resumen sobre el usuario de este indumento, la técnica que se utiliza, su estilo, la problemática, etc. El Taller; que explica la dinámica, la intención y el objetivo de los talleres virtuales. Resultados, que expone las fotos de las participantes y fotos de los gorritos que cada uno tejió, además de textos con los testimonios, audios editados de los participantes explicando el significado de gorros en miniatura y las coincidencias de las historias, que muestran una conexión no solo de cada participante con su tejido, sino también entre todos los participantes tanto de los de Lima como a nivel Perú; así otros peruanos que ingresen a la plataforma y conozcan las historias, encuentren también coincidencias y empaticen desde sus propias experiencias durante la pandemia (Figura 89). Finalmente, la sección Contacto que muestra un formulario para que personas interesadas se inscriban a futuros talleres para realizar su propio gorro en miniatura y conocer más sobre este accesorio precolombino importante (Figura 90).

La distribución de la página web en estas cinco secciones, tiene como principal propósito resumir la investigación realizada en las diversas secciones, creando una narrativa que, de la mano con el desarrollo de una interfaz eficaz, pueda ser fácil de comprender para el usuario.

La interfaz logra ser intuitiva, gracias a que la composición y distribución de sus elementos han sido pensadas para una navegación fluida, permitiendo una interacción cómoda entre usuario y la página web, donde es claro cuáles son los pasos a seguir para cumplir los objetivos técnicos: encontrar fácilmente la información, a lo largo de una narrativa con dinamismo, manteniendo en su estructura la misma línea gráfica desarrollada.

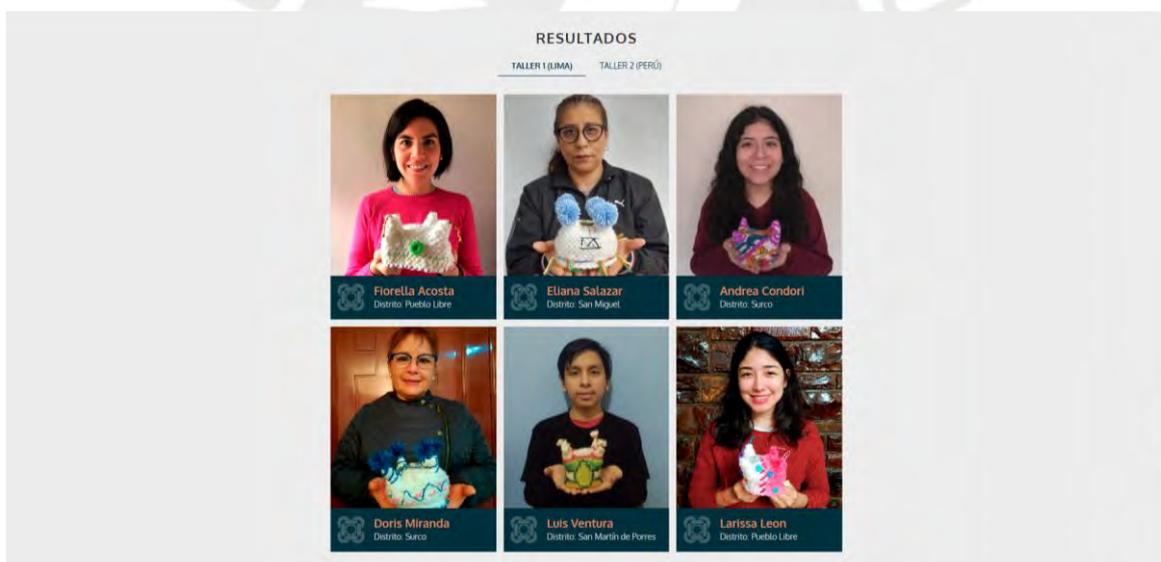
Asimismo, la página web cuenta con un botón con el logo del aplicativo Instagram para que el usuario sea redirigido al perfil del proyecto de esta red social (@lascuatropuntas) para encontrar más información sobre el proceso. Cabe resaltar que cada participante aceptó la publicación de sus testimonios y fotografías dando su autorización y aceptando las condiciones en el momento de su inscripción previa a la realización de cada taller virtual.

Figura 88 – Sección Inicio de página web



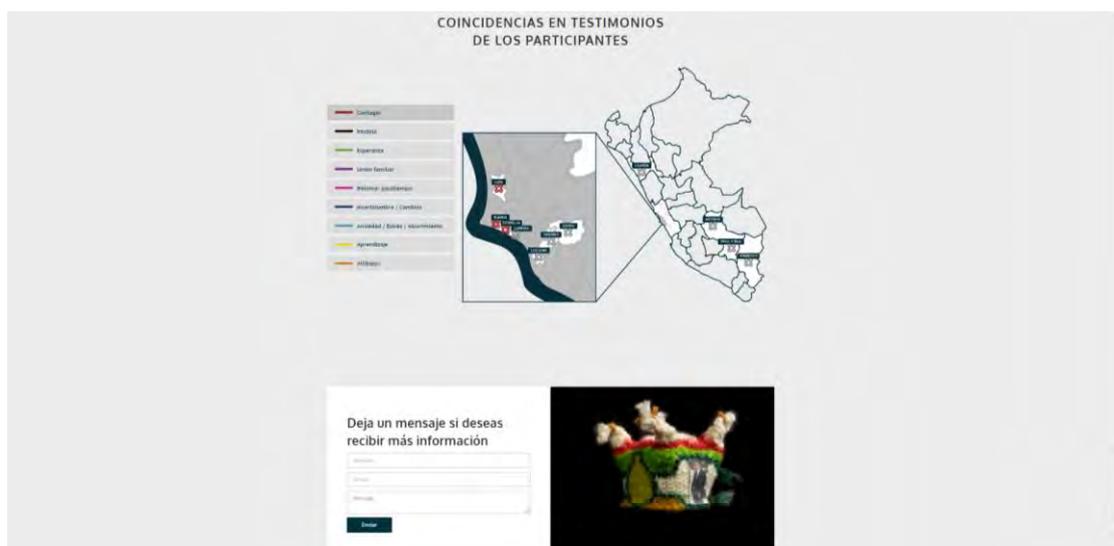
Fuente: Elaboración propia, 2022

Figura 89 – Sección Resultados de página web



Fuente: Elaboración propia, 2022

Figura 90 – Sección Resultados y Contacto de página web



Fuente: Elaboración propia, 2022



## 5 CONCLUSIONES

La investigación abarcó desde un intenso estudio histórico del gorro de cuatro puntas precolombino hasta el uso del método Doble Diamante para el desarrollo de una propuesta de taller virtual que permitió dar a conocer y profundizar sobre este indumento ancestral a doce peruanos de diferentes partes del país quienes, en su mayoría, no tenían conocimiento alguno del gorro de cuatro puntas, y quienes sabían de él, habían escuchado muy poca información al respecto. Al realizarse este proyecto dentro de la pandemia por COVID-19, esta investigación permitió un proceso de aprendizaje mutuo. Determinando las siguientes conclusiones a continuación.

A partir de lo investigado, se determina que el motivo del desuso del gorro de cuatro puntas se debe a esta desvinculación que se arrastra desde antes de la llegada de la conquista, pues diversos acontecimientos bélicos como el Auca Runa, perjudicaron la obtención de recursos necesarios para su manufactura, dificultando desde ya la posibilidad del peruano en comunicar su identidad a través de este indumento; y que más adelante en la conquista, se complicaría aún más debido que se buscaba alejar al peruano de su identidad para imponer las creencias españolas, intentando erradicar todo el arte tradicional posible, y con ello llevándose posiblemente al gorro de cuatro puntas a un plano poco conocido.

Gracias a la metodología planteada se cumple con involucrar al peruano contemporáneo con el gorro de cuatro puntas precolombino, acercándole la información sobre su historia y dándole a conocer la técnica y el procedimiento para elaborar una réplica en miniatura del mismo. La información que los participantes adquieren; además de una experiencia enriquecedora desde lo emocional; generan vínculos no solo con su propio gorro creado, sino también con ellos mismos pasando por un proceso de introspección al tejer y al verbalizar sus ideas dialogando con el resto de los participantes, con quienes generan vínculos amicales a pesar de ser personas nuevas a la distancia. Esto es gracias al desarrollo de confianza que se fue creando a través de la atmósfera colaborativa de empatía, respeto y escucha que se generaba, tal como explicaban Ørngreen y Levinsenn (2017).

El método de taller virtual ha generado una reciprocidad entre la tallerista/investigadora y los participantes, ya que, al conocer la técnica y procedimiento de manufactura, y al comunicar sus emociones hacia los demás, hubo un intercambio de preguntas desde la tallerista/investigadora a los participantes, intercambiando conocimientos importantes.

Implementar el co-diseño en un taller que combina el aprendizaje de la técnica y el diálogo sobre un tema contemporáneo importante como lo es la pandemia por COVID-19, ha sido una propuesta exitosa, pues el grupo de peruanos con los que se trabajó fueron materializando conceptos y testimonios, trasladándolos a sus diseños gracias a sus propios procesos creativos mientras elaboraban sus gorros en miniatura. Se consiguió además despertar un interés por la historia del gorro de cuatro puntas en los participantes, quienes por iniciativa propia investigaban más sobre el indumento fuera de clase y buscaban ejemplares del gorro en los museos de sus localidades en sus tiempos libres. Del mismo modo, es exitoso debido a que logró acercar el gorro de cuatro puntas a los participantes al generar una conexión íntima tanto desde el empeño, energía y tiempo invertido en él como en el significado que le han adjudicado desde sus intervenciones. De manera consecuente, estos resultados bastan para plantear una página web que permite evidenciar el gorro de cuatro puntas a más peruanos; desde la exposición de la experiencia y los gorros en miniatura obtenidos de los participantes, elaborados con diversas propuestas de diseño y gran carga testimonial; para así seguir narrando su mensaje desde la publicación del proceso previo y su propia construcción.

Se decide entonces complementar el laboratorio de arte textil con la página web (Figuras 88 89 y 90) que permita visibilizar los vínculos que se crearon durante la realización del gorro de cuatro puntas en ambos talleres. En él se muestra a detalle los conceptos formados durante la creación de los gorros de cuatro puntas en miniatura, por ejemplo, los colores y sus significados adquiridos como verde esperanza, rojo como vínculo sanguíneo, negro muerte, celeste cielo y algunos otros símbolos como figuras desde el círculo como vida, el triángulo como Dios, ojo cerrado incertidumbre, números romanos como tiempo, etc. plasmando un mapa del Perú graficado, resaltando los departamentos y distritos donde se ubica cada participante, y así conectarlos a través de colores diversos tras las coincidencias de los testimonios. Esto no solo evidencia el gorro de cuatro puntas precolombino, si no también narra sobre cómo el gorro de cuatro puntas

ha permitido acercar a peruanos con su historia y con otros peruanos, generando vínculos a través del imaginario colectivo creado a raíz de lo vivenciado durante la pandemia por COVID-19.

Se busca que este trabajo pueda exhibirse virtualmente a través de esta página web y la cuenta de Instagram del proyecto en donde pueda visualizarse y encontrar más detalle de los testimonios e información sobre el gorro de cuatro puntas, optando así por mantener cierto distanciamiento físico como recomendación para cuidarse de la pandemia; pero también resultan ser una opción de plataforma de publicación más accesible en comparación a las primeras ideas de exponer una pieza textil en un museo. La página web y la cuenta de Instagram permiten que la información del laboratorio de arte textil sea democratizada y siendo visualizada por más peruanos desde las posibilidades de uso del internet y la tecnología. Así gracias a la página web se refleja la intimidad y apropiación lograda desde el participante y su gorro a través del textil que pueda ser visualizado por otros espectadores que al conocer las historias variadas sobre el COVID-19, pueden identificarse con algún detalle o experiencia, sea retomar vínculos familiares durante la cuarentena –como es el caso de Fiorella, Eliana, Andrea, Luciana, Kim, Neysha y Liliana-, el dolor de la pérdida de algún familiar -como es el caso de Luis y Andrea- o sobre enfrentarse al cambio y con ello adquirir nuevos aprendizajes –como es el caso de Liliana, Luciana, Paul, Andrea, Doris-. De esta forma se produce el interés de atender el proyecto y curiosidad por entender el textil elaborado.

## RECOMENDACIONES

Este proyecto de laboratorio textil tiene potencial para poder crecer hacia diversas aristas, pues se considera que existe diversas posibilidades de instituciones que podrían apoyar y así permitir que el gorro de cuatro puntas precolombino continúe llegando a más peruanos.

Una de las principales instituciones a considerar como promotor del proyecto es la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) podría estar interesada en el desarrollo de este proyecto dentro del marco del Programa de Investigación Académica Conjunto Artesano, desde dos ejes, “por un lado, Intercatos, que aborda proyectos de corte académico y cultural; y, por otro, Zonas Fronterizas” (PuntoEdu, 2020a), que procura impulsar proyectos desde la conectividad física y digital. Estos programas son impulsados por la PUCP en colaboración con la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) y la Universidad Católica Boliviana San Pablo (UCB), precisamente son estos los países hermanos que tienen en común en gorro de cuatro puntas como parte de su legado textil precolombino. Sería financiado desde el Convenio de Cooperación Interinstitucional firmado con la CAF – Banco de Desarrollo de América Latina, creado para impulsar proyectos de investigación en diversos entre estos tres países tal como es mencionado en la revista PuntoEdu (2020b).

Asimismo, la PUCP podría aplicar los resultados de esta investigación disponiendo de espacios para replicar talleres desde la virtualidad o presencialidad (con las medidas de protección correspondientes) en los festivales y actividades culturales dentro de la Facultad de Arte y diseño. Por ejemplo, durante la Semana de Arte o el Festival de la Creación, que fomentan desde la Dirección de Asuntos Culturales (DACU).

Se encarga de articular, facilitar e impulsar iniciativas culturales de la PUCP, así como de canalizarlas adecuadamente y potenciarlas... brindando acceso a la formación cultural complementaria a la comunidad universitaria. (Dirección de Asuntos Culturales, s. f.).

Desde el Ministerio de Cultura del Perú, podría difundir el proyecto de laboratorio de arte textil entre sus diversas plataformas. Asu vez, podría considerarse la feria artesanal

de Ruraq Maki como una oportunidad de realizar otro taller que se sume al laboratorio de arte textil. Si bien principalmente incentiva el comercio del arte tradicional y en el reconocimiento de los artesanos, el proyecto podría desarrollarse como taller anexo para difundir el laboratorio aprovechando al público asistente interesando en la cultura tradicional peruana.

Ruraq Maki, hecho a mano, es una estrategia implementada por el Ministerio de Cultura del Perú con el objetivo de promover y salvaguardar el arte y la artesanía tradicional del país, en tanto ámbito del patrimonio cultural inmaterial. (Ministerio de Cultura del Perú, s. f.)

Si bien este laboratorio textil se concentró principalmente en el interior del Perú, se podría considerar a los peruanos que se encuentran en el exterior del país, quienes por diversos motivos radican en países extranjeros. Para ello se podría trabajar de la mano del Ministerio de Relaciones Exteriores, pues desde la Cancillería se han encargado de auspiciar eventos que representan al Perú internacionalmente desde la gastronomía (impulsando el chocolate peruano con aliados de París y café peruano en Vietnam), la historia (visitas a espacios históricos como el Palacio de Torre Tagle), la danza (como la Marinera Norteña en un Flashmob internacional en París) y el arte (como la exposición del Toro Itinerante de Pucará), tal como se publica en sus redes sociales como en Facebook (Ministerio de Relaciones Exteriores, s.f.). Así aprovechar el carácter virtual del proyecto para poder cruzar fronteras internacionales, promoviéndolo y auspiciando los materiales de manera que el gorro de cuatro puntas precolombino pueda llegar a ellos también.

Por otro lado, es importante considerar trabajar también de la mano con organizaciones no gubernamentales (ONG's) que luchan por diversos propósitos y con ello tienen historias que contar que pueden ser volcadas en el taller de gorro de cuatro puntas en miniatura. Así como la pandemia por COVID-19 golpea a una gran masa de peruanos, existen otras luchas o contextos que bajo el activismo forman comunidades que desarrollan actividades varias para lograr sus objetivos. Por ejemplo, el Movimiento Manuela Ramos que desde el feminismo busca el empoderamiento social, económico y político de mujeres, luchando en contra de la violencia femenina y defendiendo los derechos de la mujer desde formas diversas de expresión. Dentro de su programa de

voluntariado, cuenta con talleres gratuitos llamado “Arte y Emociones”, espacio en el que se podría llevar a cabo el taller virtual del proyecto (*Movimiento Manuela Ramos*, s. f.).

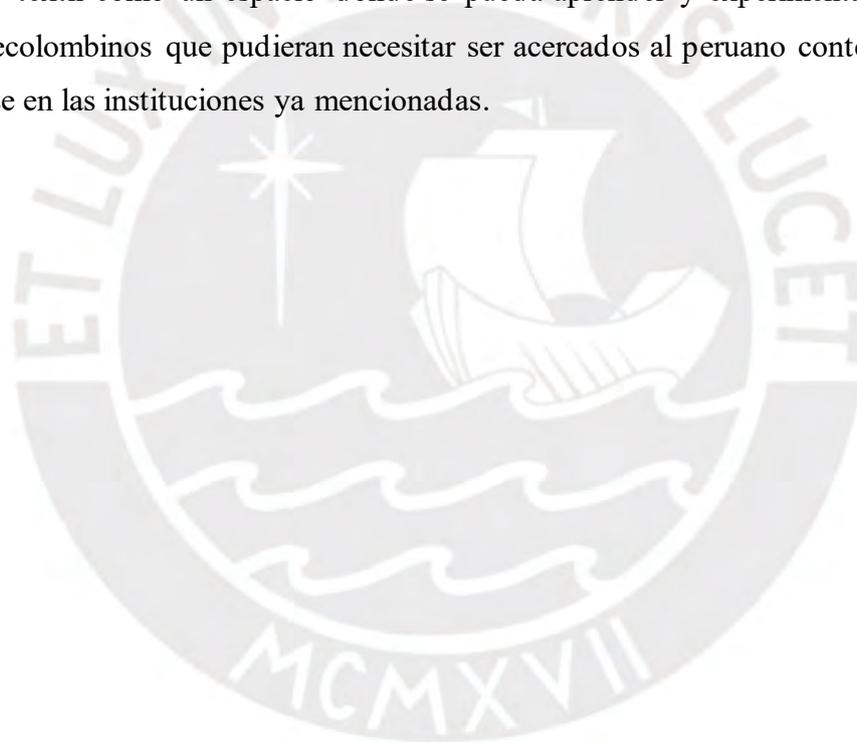
Asimismo, se podría hacer una colaboración con la Comunidad Tejeril Perú, quienes a través de sus redes sociales; como Instagram y Facebook; comparten información de tejeduría a través de reuniones virtuales y presenciales, donde tejen juntas diferentes patrones. Además, de la mano con Pilar Canales; representante de esta comunidad; se organizan para participar en diversas actividades con peruanas amantes del tejido alrededor de todo el país, llamándose “tejeamigas”. Uno de estos proyectos fue la Tejenavidad realizado en el año 2021, durante la pandemia por COVID-19, en donde más de 60 tejedoras de diferentes edades y de diversas partes del país, lograron crear el árbol tejido más grande de América Latina, contando con más de 730 cuadrados tejidos de 40x40 centímetros alcanzando un árbol de ocho metros de altura, el cuál fue expuesto en Lima, dentro del distrito de San Miguel, de la mano de la gestión de la Municipalidad de San Miguel (Comunidad Tejeril Perú, s. f.).

Los museos de historia y arte peruano son espacios que también permitirían promover el proyecto de laboratorio textil, ya que además de las exposiciones que presentan, suelen generar actividades que permiten acercar la historia al público en general. El MNAHP-Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú ofrece talleres de quipu y cerámica precolombina a S/. 25 por alumno como parte de sus servicios educativos (*Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, s. f.). Mientras que el Museo Amano, ha realizado talleres como “Pinta tu Cuchimilco” y “Teje tu Shicra”, destinado al público en general, además, desde junio del 2023 dos ediciones del “Huaco Custom”, un taller creativo presencial que tiene cuatro horas de duración e incluye un huaco en miniatura a ser intervenido, sumado a un recorrido al museo para conocer los huacos precolombinos originales de los cuales se busca tomar apuntes para usarlos como punto de inspiración (*Museo Amano*, s. f.). Del mismo modo, el MALI-Museo de Arte de Lima (s.f.) y el MAC-Museo de Arte Contemporáneo de Lima (2023), brindan cursos de artes plásticas. Todos estos museos podrían estar interesados en divulgar y promover el proyecto y sería óptimo buscar una alianza para desarrollar talleres del gorro de cuatro puntas en miniatura con ellos. Y por qué no, convocar museos en otros departamentos del Perú como el Museo Inkariy de Cusco, mencionado por uno

de los participantes del segundo taller de este proyecto, donde menciona que incluso encontró gorros de cuatro puntas precolombinos del cual se inspiró.

Con todas estas posibilidades, se puede considerar a las empresas peruanas de hilandería que puedan auspiciar donando el material para los participantes de futuros talleres. Empresas como Itessa, Grupo Michell, Amano Yarns, Malabrigo, etc.; quienes ya han apostado por respaldar ciertos eventos como El Festival Tejeril (*Festival Lima Teje*, s. f.) y el concurso Jóvenes Creadores al Mundo de PromPerú (Peru.info, s. f.).

Finalmente, el plan de desarrollo obtenido en esta tesis podría aplicarse en estudios de otros textiles precolombinos además del gorro de cuatro puntas, ampliando el laboratorio textil como un espacio donde se pueda aprender y experimentar con más textiles precolombinos que pudieran necesitar ser acercados al peruano contemporáneo, apoyándose en las instituciones ya mencionadas.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alva, B. (s. f.). *Guardias del Inca* [Ilustración digital].  
<https://www.pinterest.com/alvameneses/b-alva-proyecto-indumentaria/>
- Alva, B. (s. f.). *Noble* [Ilustración digital]. <https://www.pinterest.com/alvameneses/b-alva-proyecto-indumentaria/>
- Alva, B. (2017a, abril 11). *Bajo el inclemente sol, el sueño podía vencer a los Guerreros. . .* [Fotografía]. 2007 - Diseño de Indumentaria para Docu-drama: El Señor de Sipán.  
<https://www.facebook.com/brunoalvameneses/photos/a.1294852673937431/1294861463936552>
- Alva, B. (2017b, abril 11). *Guerrero Mochica* [Fotografía]. 2007 - Diseño de Indumentaria para Docu-drama: El Señor de Sipán.  
<https://www.facebook.com/brunoalvameneses/photos/1294854097270622>
- Arguedas, J. (1967). El indigenismo en el Perú. *Clásicos y Contemporáneos en Antropología*, 18, 1–12.
- Arnheim, R. (2011). *El poder del centro: Estudio sobre la composición de las artes visuales* (Primera reimpresión ed.). Akal, S.A.
- Berenguer, J. & Museo Chileno de Arte Precolombino. (1993). Gorros, identidad e interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. *En Identidad y prestigio en los Andes*, 41–64.
- Berenguer, J. & Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006). Los siglos de Tiwanaku. *Gorros del desierto de Atacama*, 36.
- Berenguer, J. & Museo Chileno de Arte Precolombino. (2015). Bajo el Imperio del sol. *Gorros del desierto de Atacama*, 74.

Banco Central de Reserva del Perú & IEP Instituto de Estudios Peruanos. (2020).

*Economía prehispánica: Compendio de Historia Económica del Perú* (1.<sup>a</sup> ed., Vol. 1). Carlos Contreras.

<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/1-economia-prehispánica.pdf>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017a, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 1 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N0Opn-XXjyw>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017b, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 2 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u1tnms5w6-w&t=1s>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017c, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 3 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KpTkLUws-PQ&t=6s>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017d, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 4 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uFD63zFFeek>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017e, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 5 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UvcHMfID64M>

Canal Historia [Historia del Perú y del mundo]. (2017f, febrero 24). *Conquista del Imperio Inca: La Verdadera Historia (PARTE 6 DE 6)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ldcnVdAEEc4>

Castillo, L., & Ruiz, M. (2020). Covid-19 en el Perú: Medidas de soporte a hogares y empresas. *Moneda*, 182, 65-73.

<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-182/moneda-182-10.pdf>

Castillo, O. (2019). Designthinking y el Método del Doble Diamante para el desarrollo de prototipos de Emprendimientos o StartUps. *Revista Científica de la Universidad de Belgrano*.

Comunidad Tejeril Perú. (s. f.). *Comunidad Tejeril Perú* [Vídeo]. Recuperado 19 de julio de 2023, de <https://www.facebook.com/comunidadtejerilperu/>

Cornejo, L. & Museo Chileno de Arte Precolombino. (1993). Estableciendo las diferencias: La representación del orden social en los gorros del periodo Tiwanaku. *Identidad y Prestigio en los Andes. Gorros, Turbantes y Diademas*, 17–22.

Dager, J. (2000). La historiografía peruana de la segunda mitad del siglo XIX. Una presentación inicial a través de la obra de José Toribio Polo. *Revista Complutense de Historia d América*, 135–179.

Decoster, J. J. (2005). Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial. *Estudios atacameños*, 29, 163–170.  
<https://doi.org/10.4067/s0718-10432005000100008>

Dirección de Asuntos Culturales. (s. f.) *Cultura PUCP*.  
<https://cultura.pucp.edu.pe/dacu/direccion-de-asuntos-culturales>

D'Harcourt, R. (1962). *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques* (2.<sup>a</sup> ed.). Grace G. Denny y Carolyn M. Osborne.

Fernández, R. (2016). *Pensamiento anticolonial de nuestra América* (1.<sup>a</sup> ed.). CLACSO.

Festival Lima Teje. (s. f.). *Nuestros Sponsors*. Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://www.festivallimateje.com/>

- Frame, M. & The Metropolitan Museum of Art - MET. (1990). *Andean Four-Cornered Hats. Ancient Volumes*. Fleetwood Litho & Letter Corporation.
- García, M. & Lugar de la Memoria LUM. (s. f.). *Chalina de la esperanza*. Diálogo - La «Chalina de la esperanza»: Memoria viva comunitaria.  
<https://lum.cultura.pe/actividades/dialogo-la-chalina-de-la-esperanza-memoria-viva-comunitaria>
- Giannoni, D. (2013a). Portrait head stirrup vessel [Fotografía]. En *Gold and the Incas: Lost worlds of Peru* (pp. 4–316).
- Giannoni, D. (2013b). Vessel with dancers [Fotografía]. En *Gold and the Incas: Lost worlds of Peru* (pp. 4–316).
- Gonzalez, G. (2015, 21 enero). *Así fue la ceremonia ancestral de investidura del Presidente Evo. Yvke Radio Mundial*.  
<http://www.radiomundial.com.ve/article/as-fue-la-ceremonia-ancestral-de-investidura-del-presidente-evo-morales-fotos>
- Herrera, A. (2014). Commodifying the Indigenous in the Name of Developmet: The Hybridity of Heritage in the Twenty-First-Century Andes. *Public Archaeology*, 13, 71–84. <https://doi.org/10.1179/1465518714Z.00000000055>
- Horta, H. (2011). El gorro troncocónico o chucu y la presencia de población altiplánica en el norte de Chile durante el Periodo Tardío (CA. 1.470-1.536 D.C.). *Revista de Antropología Chilena*, 43(1), 551–580.
- HomeExchange. (s. f.). *Collaboratif et art s'unissent avec Tricote un sourire*. Le Blog de l'Echange de Maisons. Recuperado 1 de agosto de 2021, de <https://www.homeexchange.fr/blog/collaboratif-et-art-sunissent-avec-tricote-un-sourire/>

- Huanca, J. (2015, 20 enero). *Vestuario del Presidente para la posesión ancestral del 21* [Infografía]. <https://eju.tv/2015/01/dicen-que-evo-pagar-por-el-traje-indigena-que-lucir-en-su-posesin/>
- Huarcaya-Victoria, J. (2020). Consideraciones sobre la salud mental en la pandemia de Covid-19. *Peru Med Exp Salud Publica*, 37(2). 327-334.  
file:///E:/Cuzco/Mis%20Documentos/Desktop/TESIS%202021/COVID/covid%20y%20salud%20mental%20jeff%20huarcaya-victoria.pdf
- Huerta, E. (2014). La co-creacion y el diseño colaborativo. *Recuperado de [http://www.esdi.es/content/pdf/articuloweb\\_esdi-4\\_ehuerta180913.pdf](http://www.esdi.es/content/pdf/articuloweb_esdi-4_ehuerta180913.pdf)*
- La Prensa. (2015, 21 enero). *Evo Morales encabezó ceremonia de investidura indígena | FOTOS*. La Prensa.pe. <https://laprensa.peru.com/actualidad/noticia-evo-morales-encabezo-ceremonia-investidura-indigena-fotos-38064/2>
- León, L. (2016). Manuscrito de Huarochirí (ca.1598-1608). En Cortés, R., & Zamora, M. (Ed.) *Narradores indígenas y mestizos de la época colonial (Siglos XVI-XVII): zonas andina y mesoamericana* (1.a ed., pp. 269-296). Latinoamericana Editores.
- Lugar de la Memoria [Lugar de la Memoria - LUM]. (2020, 10 septiembre). *La Chalina de la Esperanza - Diálogo LUM* [Vídeo]. YouTube. Recuperado 12 de junio de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=umUO8PirsdU>
- MAC Lima. (2023). Cursos presenciales #AULAMAC Verano 2023. *MAC Lima*.  
<https://maclima.pe/2022/12/15/cursos-presenciales-aulamac-verano-2023/>
- MALI. (s. f.). *Educación - MALI*. Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://www.mali.pe/educacion/>
- Manrique, N. (1986). *Colonialismo y Pobreza Campesina. Caylloma y el Valle del Colca siglos XVI-XX* (2.<sup>a</sup> ed.). Desco.

- León, L. (2016). Manuscrito de Huarochirí (ca.1598-1608). En Cortés, R., & Zamora, M. (Ed.) Narradores indígenas y mestizos de la época colonial (Siglos XVI-XVII): zonas andina y mesoamericana (1.a ed., pp. 269-296). Latinoamericana Editores.
- Lugar de la Memoria [Lugar de la Memoria - LUM]. (2020, 10 septiembre). La Chalina de la Esperanza - Diálogo LUM [Video]. YouTube. Recuperado 12 de junio de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=umUO8PirsdU>
- MAC Lima. (2023). Cursos presenciales #AULAMAC Verano 2023. MAC Lima. <https://maclima.pe/2022/12/15/cursos-presenciales-aulamac-verano-2023/>
- MALI. (s. f.). Educación - MALI. Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://www.mali.pe/educacion/>
- Manrique, N. (1986). Colonialismo y Pobreza Campesina. Caylloma y el Valle del Colca siglos XVI-XX (2.a ed.). Desco.
- Movimiento Manuela Ramos. (s. f.). *Movimiento Manuela Ramos*. <https://www.manuela.org.pe/>
- Museo Amano. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://www.facebook.com/museotextilamano/>
- Museo Chileno de Arte Precolombino, & Jiménez, M. (2016). Técnicas textiles en los tejidos Paracas. *Mantos Funerarios Paracas - ArtEncuentro*, 2, 26–42. <http://precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2017/10/Mantos-funerarios-Paracas.-ArtEncuentro-2.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino, Martínez, P., Martínez, J., Díaz, C., & Odone, C. (2018). *La Fiesta de las Imágenes*. A Impresiones.
- Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2023, de <https://mnaahp.cultura.pe/servicios/educativos>

- Museo Textil Precolombino Amano. (s. f.). *PERMANENT EXHIBITION*. Google Arts & Culture. Recuperado 30 de junio de 2021, de <https://artsandculture.google.com/exhibit/exposici%C3%93n-permanente-del-museo-textil-precolombino-amano/twLiPg1FFffbLw>
- Museo Textil Precolombino Amano. (s. f.-a). *Botella Nasca cazador de cabezas* [Fotografía]. Exposición permanente del Museo Textil Precolombino Amano. <https://artsandculture.google.com/exhibit/exposici%C3%93n-permanente-del-museo-textil-precolombino-amano/twLiPg1FFffbLw>
- Museo Textil Precolombino Amano. (s. f.-b). *Personaje Nasca* [Ilustración]. Exposición permanente del Museo Textil Precolombino Amano. <https://artsandculture.google.com/exhibit/exposici%C3%93n-permanente-del-museo-textil-precolombino-amano/twLiPg1FFffbLw>
- National Gallery of Australia. (2013). *Gold and the Incas. Lost Worlds of Perú*. Australian Book Connection.
- Oakland, A., & Fernández, A. (2000). Los tejidos de Huari y Tiwanaku: comparaciones y contextos. *Boletín de Arqueología PUCP*, 119–130.
- Organización Mundial de la Salud. (10 de enero de 2020). *Coronavirus (CoV) GLOBAL*. [https://www.who.int/es/health-topics/coronavirus#tab=tab\\_1](https://www.who.int/es/health-topics/coronavirus#tab=tab_1)
- Organización Mundial de la Salud. (29 de junio de 2020). *Cronología de la respuesta de la OMS a la COVID-19*. <https://www.who.int/es/news/item/29-06-2020-covidtimeline>
- Ørngreen, R., & Levinsen, K. (2017). Workshops as a Research Methodology. *The Electronic Journal Of e-Learning*. <https://www.ejel.org>

- Peru.info. (s. f.). *Diego Flores gana concurso 'Jóvenes Creadores al Mundo'*. Perú Info. <https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/26/diego-flores-gana--jovenes-creadores-al-mundo->
- Peru.com. (2014, 11 abril). *Perú Moda 2014: Meche Correa homenajea a Huancayo en pasarela*. InPerfectas. <https://peru.com/mujeres/belleza-y-moda/peru-moda-2014-meche-correa-homenajea-huancayo-pasarela-noticia-244063-783878>
- Petour, A. (2021, 17 enero). *Viracocha / Puerta del Sol / Tiahuanaco / Bolivia*. photo\_dis. [https://www.instagram.com/p/CKJmMUhguHQ/?img\\_index=5](https://www.instagram.com/p/CKJmMUhguHQ/?img_index=5)
- Pozzi-Escot, R. (s. f.). *ROPA Atelier de création participatif*. Recuperado 1 de agosto de 2021, de <https://es.rusthaluna.com/ropa>
- PuntoEdu. (2020a). Universidades católicas de Perú, Chile y Bolivia se reunieron con la CAF para trabajar proyectos de investigación e integración. PuntoEdu PUCP. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/institucional/universidades-catolicas-pucp-uc-ucb-y-caf-trabajar-proyectos-investigacion-integracion/>
- PuntoEdu. (2020b). Universidades católicas de Perú, Chile y Bolivia firman convenio con la CAF para realizar investigaciones académicas y proyectos de desarrollo. PuntoEdu PUCP. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/institucional/universidades-catolicas-de-peru-chile-y-bolivia-firman-convenio-con-la-caf-para-realizar-investigaciones-academicas-y-proyectos-de-desarrollo/>
- ROPA | RUSTHALUNA. (s. f.). RUSTHALUNA. <https://es.rusthaluna.com/>
- RPP. (2 de abril de 2021). *Coronavirus en Perú: Regiones del norte sufren nuevo colapso de camas por aumento de casos de COVID-19*. <https://rpp.pe/peru/actualidad/coronavirus-en-peru-regiones-del-norte-sufren-nuevo-colapso-de-camas-por-aumento-de-casos-de-covid-19-lambayeque-piura-la-libertad-tumbes-noticia-1329316?ref=rpp>

- Sinclair, C. & Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006). Wari y Tiwanaku: Los tejidos imperiales. *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*, 52.
- [Tejido Huaca Prieta]. (2017, 25 mayo). Huaca Prieta y el descubrimiento de sociedades complejas tempranas en el antiguo Perú. <http://ciencias.pe/noticias/huaca-prieta-y-el-descubrimiento-de-sociedades-complejas-tempranas-en-el-antiguo-per%C3%BA>
- TeleSUR. (2015, 21 enero). *Inicia ceremonia ancestral en Bolivia para investidura de Evo Morales*. teleSURtv.net. <https://www.telesurtv.net/news/Inicia-ceremonia-ancestral-en-Bolivia-para-investidura-de-Evo-Morales-20150121-0020.html>
- The Canadian Conservation Institute (CCI). (2007). Perspectives of an Elder/Curator on the Meaning of Heritage Objects and Why It Is Important to Preserve Objects and Care for Them in a Respectful Manner. *Day 1. Mutual Learning, Respect and Ethics*, 1–66.
- Tricote un sourire. (2023, 30 octubre). *Le défi «Ensemble nous sommes Monet» - Tricote un sourire*. Tricote un Sourire. <https://tricoteunsourire.com/ensemble-nous-sommes-monet-3/>
- Vargas, J. (2016). Felipe Guaman Poma de Ayala (ca.1534-ca.1640). En Cortés, R., & Zamora, M. (Ed.) *Narradores indígenas y mestizos de la época colonial* (Siglos XVI-XVII): zonas andina y mesoamericana (1.a ed., pp. 269-296). Latinoamericana Editores.
- Verdesio, G. (2013). Para repensar los estudios coloniales: Sobre la relación entre el campo de estudios, las disciplinas y los pueblos indígenas. *Telar*, 11.

