



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Revalorización de la cosmovisión andina a través de la ilustración

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título: Magister en
Estudios del Arte

Autor:

Lcdo. Carlos Santiago Álvarez Rivera

CI: 0104118971

Correo electrónico: csalvarezrivera@gmail.com

Directora:

Dis. Fabiola Virginia Rodas López, Mgst.

CI: 0103186342

Cuenca, Ecuador

11-marzo-2021

Resumen

La cosmovisión andina es una filosofía de vida que comprende de cuatro principios fundamentales: complementariedad, reciprocidad, correspondencia y relacionalidad que permiten la conexión de todos los elementos del cosmos desde lo individual y lo colectivo en conformidad con la naturaleza. Además, presenta símbolos y deidades que surgen de los cultos de los pueblos indígenas antiguos y que han perdurado gracias a la tradición oral. Por su parte, la ilustración, como un medio de expresión artística, usa diferentes técnicas tradicionales y digitales para representar pensamientos, denuncias sociales, personalidad, entre otros aspectos más. Así que, por medio de esta investigación, se identificó los conceptos predominantes que componen esta cosmovisión con el objetivo de representarlos con ilustraciones. La creación de estas obras se muestra claramente influenciadas por ilustradores y artistas que se han destacado por fusionar estilos tradicionales y modernos como: Wylie Beckert, Audrey Benjaminsen, Allen Williams, Ashley Wood, Eduardo Villacís, Patricio Betteo y Tan Zhi Hui.

Es decir, las obras que se han creado en este estudio tienen como base conceptual la representación de los aspectos más preponderantes de la filosofía andina y como base artística la ilustración tradicional y digital con el propósito de revalorizar la cosmovisión andina en el mundo del arte. Además, la exposición de estas obras se encuentra en la plataforma *online* *Behance*: <https://www.behance.net/gallery/105890599/La-Cosmovision-Andina-a-travs-de-la-Ilustracion>, lo que favorece su visualización a un sinnúmero de espectadores desde cualquier parte del mundo; y, de esta manera, reivindica la importancia de la cosmovisión andina conforme con el objetivo planteado de esta tesis.

Palabras clave: Cosmovisión andina. Ilustración. expresión artística. Técnica. Tradicional. Digital.

Línea de investigación y/o creación de la FARUC a que tributa: Creación y producción en las artes y el diseño.

Abstract

The Andean worldview is a philosophy of life that combines four fundamental principles: complementarity, reciprocity, correspondence, and relationality that allows the connection of all the elements of the cosmos from the individual and the collective in compliance with nature. Besides, it presents symbols and deities that arise from the cults of ancient indigenous peoples and that have endured through time because of oral tradition. As for its part, illustration, as a means of artistic expression, uses different traditional and digital techniques to represent thoughts, social complaints, and personality, among other aspects. Therefore, through this research, the predominant concepts that take part in this worldview were identified and represented with illustrations. The creation of these works was influenced by illustrators and artists who have stood out for fusing traditional and modern styles, such as Wylie Beckert, Audrey Benjaminsen, Allen Williams, Ashley Wood, Eduardo Villacís, Patricio Betteo, and Tan Zhi Hui.

In other words, the works created in this study have, as a conceptual basis, the representation of the most preponderant aspects of Andean philosophy, and, as an artistic basis, traditional and digital illustration to revalue the Andean cosmovision in the art world. The exhibition of these works is on the online platform, Behance, which allows many people around the world to observe them. Thereby, it will give the continuity to vindicate the importance of the Andean cosmovision according to the objective of this research.

Keywords: Andean worldview. Illustration. artistic expression. Technique. Traditional. Digital.

Índice

Resumen.....	II
Abstract.....	IV
Índice de figuras.....	VII
Cláusula de Propiedad Intelectual.....	X
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.....	XI
Agradecimientos.....	XII
Dedicatoria.....	XIII
Introducción.....	14
Capítulo I: La Cosmovisión Andina en el Ecuador.....	16
1.1. Análisis histórico de la cosmovisión andina en el Ecuador.....	16
1.2. Elementos de la cosmovisión andina: filosofía, religión, sociedad.....	17
1.2.1. Filosofía.....	18
1.2.1.1. Principio de relacionalidad.....	20
1.2.1.2. Principio de complementariedad.....	21
1.2.1.3. Principio de correspondencia:.....	22
1.2.1.4. Principio de reciprocidad:.....	22
1.2.1.5. <i>Pacha</i> :.....	23
1.2.1.6. El hombre.....	26
1.2.2. Religión.....	27
1.2.2.1. Principales deidades para la cosmovisión andina.....	29
1.2.3. Sociedad.....	32
1.3. La cosmovisión andina: <i>Sumak kawsay</i>	33
1.4. Presencia de la cosmovisión andina en el Ecuador de hoy.....	37
Capítulo II: La ilustración como expresión artística contemporánea.....	39
2.1. Visión contemporánea de la ilustración.....	39
2.2. Técnica de ilustración tradicional.....	47
2.2.1. Referentes artísticos en técnicas tradicionales.....	48
Wylie Beckert.....	49
Audrey Benjaminsen.....	55
Allen Williams.....	59

Eduardo Villacís	66
2.3. Técnica de ilustración digital	71
Patricio Betteo	72
Tan Zhi Hui	75
2.4. La Ilustración como forma de expresión artística personal.....	79
Capítulo III: Proceso artístico de ilustración de la cosmovisión andina.....	82
3.1. Proceso creativo de la obra.....	82
3.1.1. Aspectos conceptuales:.....	83
3.2. Aspectos Técnicos.....	92
3.3. Exposición virtual a raíz de la pandemia:	116
Conclusiones.....	119
Recomendaciones	122
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
FUENTES FOTOGRÁFICAS.....	127

Índice de figuras

Figura 1. Portada #1 de <i>Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art</i>	43
Figura 2. Portada #26 de <i>Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art</i>	43
Figura 3. Portada del número especial de la revista <i>Illustration Now</i>	44
Figura 4. Portada #5 de <i>Illustration Now</i>	45
Figura 5. Proceso creativo de <i>Reina de corazones: belleza/mortalidad</i>	51
Figura 6. Proceso de elaboración de <i>Reina de corazones: belleza/mortalidad</i> : pintura base.....	52
Figura 7. Proceso de elaboración de <i>Reina de corazones: belleza/mortalidad</i> : pintura en óleo.....	53
Figura 8. <i>Reina de corazones: belleza/mortalidad</i>	54
Figura 9. Ilustración de Benjaminsen.....	56
Figura 10. <i>Los Moirai</i>	57
Figura 11. <i>Bernardette</i>	58
Figura 12. Pieza de grafito sobre papel de Williams.....	60
Figura 13. <i>The Hidden Light</i>	61
Figura 14. <i>Reach</i>	62
Figura 15. Obra de técnicas mixtas de Wood.....	63
Figura 16 Ilustración con lápiz y tinta de Wood.....	65
Figura 17 <i>Lasstronaut negro</i>	66
Figura 18. <i>Profetisa</i>	67
Figura 19. <i>El espejo humeante</i>	69
Figura 20. <i>El Ecuador que nunca verás</i>	70
Figura 21. Proceso artístico de Betteo.....	74
Figura 22. <i>Dusk</i>	75
Figura 23. <i>Digital on photoshop canvas</i>	75
Figura 24. Proceso de creación de Tan Zhi Hui	77

Figura 25. <i>Milk Hunters</i>	78
Figura 26. <i>Cheesy Overkink</i>	78
Figura 27. <i>Complementariedad</i>	84
Figura 28. <i>Relacionalidad</i>	86
Figura 29. <i>Correspondencia</i>	87
Figura 30. <i>Huacas y culto a los antepasados</i>	89
Figura 31. <i>Ayllu-Runa</i>	90
Figura 32. <i>Chakana</i>	91
Figura 33. Boceto #1 de <i>Complementariedad</i>	93
Figura 34. Boceto #2 de <i>Complementariedad</i>	94
Figura 35. Boceto #3 de <i>Complementariedad</i>	95
Figura 36. <i>Line up</i> con lápiz de color de <i>Complementariedad</i>	95
Figura 37. Aplicación de lápiz y microminas en <i>Complementariedad</i>	97
Figura 38. Aplicación de aguadas con acuarela en <i>Complementariedad</i>	98
Figura 39. Obra concluida: <i>Complementariedad</i>	99
Figura 40. Boceto #1 de <i>Relacionalidad</i>	100
Figura 41. Aplicación de acuarela y línea de acrílico en <i>Relacionalidad</i>	101
Figura 42. Obra concluida: <i>Relacionalidad</i>	103
Figura 43. Boceto #1: <i>Correspondencia</i>	103
Figura 44. Aplicación de carboncillo en <i>Correspondencia</i>	104
Figura 45. Obra concluida: <i>Correspondencia</i>	105
Figura 46. Boceto #1: <i>Huacas y culto a los antepasados</i>	106
Figura 47. Escala de grises en <i>Huacas y culto a los antepasados</i>	106
Figura 48. Color y texturas de <i>Huacas y culto a los antepasados</i>	107
Figura 49. Obra concluida de <i>Huacas y culto a los antepasados</i>	109
Figura 50. Boceto #1 de <i>Ayllu-runu</i>	110
Figura 51. Aplicación de color general de <i>Ayllu-runu</i>	111

Figura 52. Estudio de escala de grises en digital de <i>Ayllu-runu</i>	112
Figura 53. Obra Concluida de <i>Ayllu-runu</i>	113
Figura 54. Boceto # 1: línea de <i>Chakana</i>	114
Figura 55. Ilustración tradicional con tinta, acuarela y lápiz de <i>Chakana</i>	114
Figura 56. Obra Concluida de <i>Chakana</i>	116

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo Carlos Santiago Álvarez Rivera, autor/a del trabajo de titulación “REVALORIZACIÓN DE LA COSMOVISIÓN ANDINA A TRAVÉS DE LA ILUSTRACIÓN”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 11 de marzo del 2021

Santiago Álvarez R.

Carlos Santiago Álvarez Rivera

C.I: 0104118971

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo Carlos Santiago Álvarez Rivera en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “REVALORIZACIÓN DE LA COSMOVISIÓN ANDINA A TRAVÉS DE LA ILUSTRACIÓN”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 11 de marzo del 2021

Santiago Alvarez R.

Carlos Santiago Álvarez Rivera

C.I: 0104118971

Agradecimientos

A la Magister Fabiola Rodas López por su apoyo, su tiempo, su guía y conocimientos que me permitieron desarrollar y finalizar este trabajo.

A mi esposa Ximena por su amor incondicional, paciencia y enormes sacrificios, con los cuales pude conseguir esta meta.

A mis Padres Carlos y Silvia por su inmenso cariño y aliento, sin los cuales este gran paso no hubiera sido posible, a mi hermano Pedro por sus consejos y su interés y a mi hermana Tania por su colaboración durante todo el proceso de estudio y realización de este trabajo.

De corazón, gracias.

Dedicatoria

A mis hijos Gael, Leonel y Milena
por darme luz cada uno de mis días.

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad emprender una revalorización de la cosmovisión andina mediante una interpretación artística contemporánea que es la ilustración y de contribuir a la generación de nuevas representaciones sobre esta filosofía a través de una nueva perspectiva de abordaje, es decir, desde el arte.

Esta tesis se enmarca en un contexto histórico en el que, aparentemente, se ha dado mayor posicionamiento y valor a la cosmovisión andina como consecuencia del fortalecimiento del movimiento indígena como actor político que, entre sus reivindicaciones, propone un modelo de desarrollo basado en su filosofía; postura que —en gran medida ha sido acogida por movimientos políticos que propugnan «alternativas» al neoliberalismo y, con la llegada al poder de Rafael Correa y de su partido *Alianza País*, identificado con el llamado socialismo del siglo XXI— planteó la necesidad de contar con una nueva Constitución, en cuyo proceso de construcción por parte de la *Asamblea Constituyente de Montecristi* del 2007 intervinieron varios asambleístas líderes del movimiento indígena que trabajaron activamente para lograr la inclusión del concepto de *Sumak kawsay* en la carta magna como forma de convivencia ciudadana.

En este contexto, surgió la pregunta: ¿ha logrado el Ecuador valorizar efectivamente la cosmovisión andina con la inclusión del concepto de *Sumak kawsay* o buen vivir y de los derechos de la *Pachamama* en su Constitución? O, pese a ello, ¿persiste un desconocimiento generalizado de esta cosmovisión y en consecuencia la sociedad ecuatoriana no ha logrado valorar su riqueza y el aporte que puede significar un nuevo modelo de sociedad donde exista mayor armonía entre los individuos, la comunidad y la naturaleza?

Para responder a esa inquietud, en este trabajo de titulación se reconocerá a la cosmovisión andina para luego crear ilustraciones que plasmen sus conceptos filosóficos andinos, junto con la

innovación y combinación de técnicas artísticas. Por lo tanto, este primer capítulo aborda el tema de la cosmovisión andina para identificar sus aspectos más sobresalientes: filosofía, religión y sociedad; así como una revisión del concepto del *Sumak kawsay* y su presencia en el Ecuador de hoy. En el segundo capítulo se revisa lo referente a la ilustración pues el propósito de este trabajo plantea la creación de obras de arte con un lenguaje artístico capaz de transmitir mensajes y acercarse al público. En este sentido, se hace un somero repaso sobre su historia y se enfatiza su expresión contemporánea; igualmente, se estudian ciertas técnicas, tradicionales y digitales, usadas en el trabajo de algunos artistas exponentes del campo de la ilustración, quienes serán referentes de estilo para la creación de las obras de la presente tesis. Finalmente, el tercer capítulo da cuenta del proceso creativo, desde la perspectiva conceptual y técnica, llevado a cabo para la creación de las 6 obras que componen la muestra sobre la cosmovisión andina.

Capítulo I: La Cosmovisión Andina en el Ecuador

1.1. Análisis histórico de la cosmovisión andina en el Ecuador

La cosmovisión andina está constituida por un conjunto de saberes que conforman la filosofía indígena. A lo largo de la historia, esta sabiduría ha evolucionado y respondido a la realidad del indígena. Por ejemplo, el preincaico se caracterizaba por ser una sociedad cazadora y recolectora así que sus manifestaciones culturales y religiosas giraban en torno a este estilo de vida. Con el tiempo incluyeron saberes como la astronomía, sobre todo ligados a los ciclos de siembra y cosecha; con la agricultura se implementó ciertas manifestaciones religiosas como el culto a la fertilidad y a la naturaleza; con el sedentarismo —derivado de la agricultura— se generó rituales relacionados a la vida social y familiar, el culto a los antepasados y la personificación de deidades en determinados seres humanos (gobernantes y chamanes) a quienes se les atribuía algunas capacidades como: controlar las fuerzas de la naturaleza, la sanación y la posibilidad de actuar en diferentes planos de la realidad, lo que les permitió consolidarse con un gran poder dentro de la sociedad. Posteriormente, en el periodo incaico se fortalece la concepción sobre la conexión y aproximación de los seres humanos a los dioses bajo la perspectiva cíclica de la naturaleza y la vida humana. De aquí que se asimilen o identifiquen con el dios sol, creencia que fue utilizada por el Inca como un elemento de legitimación de su poder pues se le atribuían capacidades para actuar tanto en el plano terrenal como el celestial.

Con la conquista española, la cosmovisión andina se enfrentó a un gran desafío: sobrevivir a la imposición de la religión católica (su dicotomía con lo secular) así como a la visión y filosofía occidental puesto que los españoles buscaban uniformizar u homogenizar sus prácticas religiosas y, en general, la forma de vida en los territorios conquistados. A pesar de ello, la filosofía andina subsistió gracias a que los conquistadores, oportunamente, intentaron adaptar su iconografía a las

deidades incas. Esta suerte de sincretismo permitió que los indígenas desarrollaran estrategias para conservar ciertas creencias y prácticas tradicionales, lo que en la actualidad se manifiesta como una «filosofía» cosmovisión andina fundamentada en los principios de complementariedad, reciprocidad, correspondencia y relacionalidad —aplicados tanto a fenómenos naturales como a la sociedad— que plantea la existencia de una conexión entre el macro y microcosmos, es decir, que todo lo que acontece a nivel del cosmos se refleja en el ser individual, en cada criatura creada. Este hecho, demuestra que la cosmovisión andina es capaz de resistir la subyugación de otras culturas, ideologías o transformaciones sociales, proponiendo así una riqueza filosófica significativa.

Esta presencia andina toma más fuerza en nuestro contexto social actual con la aparición de conceptos como *Sumak kawsay* que sugiere que el fundamento esencial de la cosmovisión andina es el ideal de la vida en plenitud; un principio que ha sido estudiado, retomado y propuesto en los últimos años por varios intelectuales ecuatorianos mestizos y de origen indígena quienes han logrado que se considere en la Constitución del Ecuador del 2008 como una propuesta frente al modelo capitalista y una forma de revalorización de la sabiduría ancestral andina.

1.2. Elementos de la cosmovisión andina: filosofía, religión, sociedad

El concepto de cosmovisión hace referencia a una percepción o concepción del universo y la realidad en una sociedad determinada. Para Gabriel Espinosa Pineda, citado en García (2010):

La cosmovisión es una abstracción dinámica de la totalidad del universo percibido o ideado; es el conjunto de ideas, nociones inconscientes, emociones, concepciones, etc., sobre cómo opera el cosmos, sus criaturas, sus ámbitos, sus fuerzas, historia, destino y su naturaleza: todo cuanto existe, existió o incluso es concebible que alguna vez exista. [...]

La cosmovisión integra en un solo cosmos conexo la totalidad de lo existente, pone en relación cada fracción de este cosmos con el resto, funde en una sola realidad el conjunto de lo perceptible, lo imaginado, lo concebible: todas las esferas de la acción, la reflexión y la percepción humana, se acrisolan en una gran construcción intelectual, heterogénea en sus partes, pero coherente en los grandes rasgos. (pp.18-19)

En el mundo andino, la cosmovisión comprende diferentes creencias sobre la vida, la naturaleza, la sociedad, la religión, la política, además de un conjunto de sentires y emociones humanas que, cuando se unen, forman un gran sistema, un todo estructurado e inescindible que posee elementos «basilares» que la vuelven particular y la ayuda a perdurar en cualquier contexto; incluso, conserva su carácter de construcción colectiva que, al mismo tiempo, refleja la importancia de la vida comunitaria para los indígenas. De ahí que se afirme que esta filosofía, tal como lo opina García (2010), «procede de antecedentes, pero se desarrolla por una colectividad en la práctica social, en la interacción con el mundo» (pp. 21), es decir que se constituye de un todo en el que se integran diferentes aspectos de la realidad y la vida humana.

1.2.1. Filosofía

El pensamiento indígena considera a sus saberes como un sistema donde se generan y transforman conocimientos y experiencias de manera colectiva que afectan simultáneamente a la comunidad y al individuo. Este modelo de pensamiento abarca diversos aspectos de la comunidad como: lo individual, lo colectivo y lo histórico; en otras palabras, forma una conexión entre los acontecimientos de cada época porque conocer el pasado es vital para comprender el presente y actuar en él lo que, a su vez, nos proyecta para el futuro. No obstante, la filosofía andina no proporciona una concepción lineal sobre el tiempo, sino que lo presenta como una red

o un universo inmerso en el pueblo indígena y su relación con los elementos de la naturaleza y sus ciclos.

García (2010) aclara que esta filosofía es un sistema complejo que incluye varios aspectos vitales del individuo y su relación con el mundo y su comunidad. Él menciona lo siguiente:

Integrar en un solo cosmos cada una de sus esferas, cada región separadamente perceptible (los cielos, los meteoros, la fauna, la flora, el espacio...), cada esfera de la interacción humana (el trabajo con la tierra y con todos los demás ámbitos, la creación plástica, la reproducción de la sociedad, del sistema de parentesco, la violencia, la solidaridad, etc.) todo lo que el propio cuerpo manifiesta o percibe (las sensaciones, el dolor, el hambre, la sexualidad, las emociones más sutiles), incluso lo imaginado, todo aquello que la cultura cree percibir más allá de la naturaleza (las deidades, las almas, los nùmenes, toda clase de entidades sobrenaturales)... todo es integrado en un solo gran sistema de sistemas, una complejísima creación intelectual, gracias a la analogía, al contraste y la comparación de cada proceso y cada objeto, entre sí. (pp. 21)

Además, la transmisión de este universo/pensamiento se produce por la necesidad natural de la comunidad indígena de comunicarse y dialogar con todos sus integrantes.

Por sus rasgos y características, el pensamiento indígena ha sido considerado dentro de la categoría de cosmovisión o *folklore* por parte de la filosofía occidental¹. Sin embargo, con otros estudios se ha evidenciado que este ideario posee normas, valores, conceptos, epistemología, etc., mucho más complejos, por tanto, se establece como una verdadera filosofía caracterizada por los siguientes principios:

¹ Por ejemplo, esta concepción está presente en obras de Estermann (*Hermenéutica y Filosofía Andina. Esbozo de una metodología del filosofar intercultural*, 2017) y de Lajo (*Paradigmas de la epistemología andina. Para recuperar y mantener el equilibrio del mundo*, 2018).

1.2.1.1. Principio de relacionalidad

Para la cosmología andina, todo se encuentra relacionado o conectado entre sí formando un todo integral, es decir, es una visión holística de la vida y del cosmos. Además, no concibe la aparición de «entes absolutos» puesto que la existencia sólo se puede explicar a través de una red o una serie de interrelaciones que surgen a partir de diferentes ámbitos de la vida (mediadas por aspectos simbólicos y sacros); de igual forma, la inmanencia dependería necesariamente de una relación y el conocimiento sería concebido como una experiencia colectiva e integral.

En palabras de Estermann (1998):

(...) el tipo de relacionalidad andina es lejos de ser sólo “lógico”, “inferencial” u “ontológico”. Se trata de una relacionalidad *sui generis*, que implica una gran variedad de formas no-lógicas: Reciprocidad, complementariedad y correspondencia en los aspectos afectivos, ecológicos, éticos, estéticos y productivos. Las relaciones “lógicas” (en sentido técnico) y gnoseológicas son más bien relaciones derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica. (pp. 133)

De esta forma, el principio de relacionalidad muestra claramente que la concepción sobre la existencia para un andino envuelve a la vida, la muerte, la naturaleza, el hombre, la mujer, el individuo y la sociedad como un todo único, relacionado e interdependiente, donde no puede faltar un componente para conseguir el equilibrio, dinámica y lógica propia. De este principio básico o *arjé*² de la filosofía o cosmovisión andina se desprenden otros principios más que se revisarán a continuación.

² Arjé (*arché*) es un término griego que significa principio o esencia última o elemento de todas las cosas. Concepto fundamenta para la filosofía presocrática.

1.2.1.2. Principio de complementariedad

En este principio, los opuestos no son antagónicos sino complementarios (día-noche, sol-luna, hombre-mujer, montaña-valle, individuo-colectividad, vida-muerte, etc.). Para la filosofía indígena, dos elementos (pares) pueden formar una unidad complementaria tanto si se habla de lo humano como de la naturaleza puesto que de esa forma encuentran, como diría Lajo (2006):

[...] su complemento o la razón de su complementación y cómo es que se establece una complementariedad entre ambos, es decir la razón de su equilibrio y por tanto también de su desequilibrio; de cómo lo pares complementarios encuentran una proporcionalidad entre sí y cómo y porqué en determinadas circunstancias se desproporcionan desequilibrándose. (pp. 144)

Aquí se refleja el dinamismo de la naturaleza y se constituye el fundamento de la pluralidad donde se reconoce que, en la naturaleza, no existe lo homogéneo, sino que prima la diferencia como un rasgo característico de ella. Esta peculiaridad promueve la convivencia armónica y recíproca de elementos diferentes: cada uno ocupa su propio espacio y, al mismo tiempo, es un todo en base a la proporción y la correspondencia. Es más, esta relación entre opuestos produce las transformaciones esenciales en el mundo de la vida y la naturaleza; da lugar a prácticas comunitarias como la ayuda mutua entre opuestos, el respeto a la diferencia y la solución de conflictos mediante el diálogo debido a que el otro es considerado parte de un todo con uno mismo (Vargas, s.f.); solamente lo unilateral produce una distorsión en el equilibrio de la naturaleza y a la vida, lo que considera una especie de ruptura transitoria. Al final, tal como Lajo (2006) concluye, «el mundo indígena todo es par o se da por parejas [y] lo que se presenta como impar existe en nuestra apariencia solo transitoriamente» (pp. 96).

1.2.1.3. Principio de correspondencia:

Este principio — que está directamente relacionado con el de complementariedad— expone que cada una de las partes que integran la realidad debe estar equiparada proporcionalmente para lograr un equilibrio. Incluso Lajo (2017) comenta que la cosmovisión indígena «tiene sus mitos de origen en el par proporcional o yanantinkuy y así funciona su cognición y su ciencia» (pp.2).

En esta perspectiva, la desproporción o desequilibrio entre pares es una anomalía transitoria puesto que la lógica natural y cósmica impone la proporción armónica entre pares que se complementan como se indicó anteriormente. Lajo (2006) lo explica así:

Este proporcionalizarse de manera energética con su medio ambiente, es un proceso [...] que los indígenas de los andes llaman *pacha*; es una afirmación de ser “esta parte” de la tierra pero también de “ser tierra” conectada al cosmos de manera que se necesite reafirmar y actualizar en cada práctica comunitaria, pero también y especialmente en testas técnicas llamadas en occidente rituales. Estas técnicas (o rituales) forman el convenio de la comunidad con su medio ambiente, no como entidades separadas si como la afirmación de sus “encarnación” mutua, en cada uno de sus miembros, así como con toda la comunidad. (pp. 60, 61)

En definitiva, el principio de correspondencia, para la filosofía andina, hace alusión a una serie de relaciones de tipo simbólico ya que considera la existencia de una conexión entre el macro y micro-cosmos, entre lo sacro y lo humano, la vida y la muerte, etc.

1.2.1.4. Principio de reciprocidad:

Este principio se concibe como el reflejo de un orden cósmico del cual el ser humano forma parte y obedece a una dinámica en la que sus acciones tienen una contraparte o correlación en el marco de un equilibrio cósmico (que se patentiza en todos los órdenes de la vida): especialmente,

en el ámbito de las relaciones «económicas o comerciales» como en el caso del trueque, una forma fehaciente de reciprocidad.

Este principio se presenta en toda forma de interrelación entre seres humanos (entre ellos, con la naturaleza y con lo sagrado). Es así que Estermann (1998) expone que:

A través de la reciprocidad, las y los actores/as (humanos/as, naturales, divinos/as) establecen una “justicia cósmica” como normatividad subyacente a las múltiples relaciones existentes. Por eso, la base del principio de reciprocidad es el orden cósmico (y su relacionalidad fundamental) como un sistema armonioso y equilibrado de relaciones. (pp. 155)

1.2.1. 5. *Pacha*:

La *pacha* es el tiempo y espacio, también el cosmos, el universo y la esencia de todo lo viviente. Sin embargo, en un sentido tradicional se puede entender al tiempo como un discurrir continuo y cíclico entre pasado, presente y futuro que tiene una influencia fundamental en la vida del individuo y la comunidad porque marca los acontecimientos y el devenir de la vida; y al espacio como el escenario en donde se desarrolla la vida con sus relaciones multidimensionales incluidas aquellas que tienen que ver las experiencias religiosas colectivas o individuales. Para la *pacha*, según la cosmovisión andina, no hay separación entre el tiempo y el espacio, sino que es, según Estermann (2017):

La totalidad de lo que existe, en el sentido de una totalidad ordenada que se caracteriza por los principios de la filosofía andina de la relacionalidad, complementariedad, reciprocidad, correspondencia, ciclicidad e inclusividad [...] se puede determinar *pacha* como “totalidad temporal-espacial” que se constituye “dinámicamente”, debido a los

polos complementarios (paridad; dualidad) y que se regenera en secuencias cíclicas (*pachakuti*) entre equilibrio y desequilibrio cósmicos. (pp.13)

Esta relación entre el tiempo y espacio goza de una profunda conexión de complementariedad y proporcionalidad. Incluso Manga Qespi (1994) explica que el significado producido por el sufijo *pacha* junto a otros vocablos sirve para:

Determinar los espacios (cosmogónicos o metafísicos), delimitar fases históricas (edades y períodos -en Waman Poma-), expresar los tiempos relativos (presente, pasado y porvenir), hablar de cambios fundamentales (naturales y sociales), marcar tiempos de cosechas, definir el tiempo-espacio como una globalidad de conjunción (*kay pacha*) y en otros quehaceres. (pp. 157)

En este sentido, Pacha implica el todo; de hecho, se refiere a un todo-cosmos-universo-esencia-realidad en el que se patentizan los principios de paridad, proporcionalidad, complementariedad y reciprocidad los cuales se producen de forma dinámica por los polos complementarios (paridad; dualidad).

Este gran cosmos andino o *pacha* se divide en tres dimensiones o esferas: *Hanan pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha*, pero no se trata de «mundos» o «estratos» totalmente distintos, sino de aspectos o «espacios» de una misma realidad (*pacha*) interrelacionada (Estermann, 1998).

- **El *Hanan Pacha*:** Como lo describe Lajo (2006), es el «mundo de afuera, es lo que ya fue, lo que ya pasó pero sigue siendo» (pp.150). El *Hanan Pacha* es el plano de arriba — asociado al cielo —, es el conjunto de fenómenos atmosféricos a los que se les concede la categoría de deidad. A estas hierofonías se les atribuye una personificación masculina y animal que es el halcón. El *Hanan pacha*, a través de sus deidades, ejerce una suerte de guía para el plano del *Kay pacha*.

- **El Kay Pacha:** es el espacio y el tiempo presente donde se desarrolla la vida humana; también es el escenario donde la vida comunitaria tiene lugar. En el *Kay pacha* existe la naturaleza y el hombre vive en armonía con ella, por eso, se le otorga un carácter sagrado. Según García (2010), el «kay pacha se podría concebir como el escenario de las manifestaciones materiales de la energía creadora» (pp. 245). De ahí que, se le asocien deidades propias de la naturaleza como: montañas, cuevas, piedras, árboles, etc. También es considerado como el espacio en donde convergen los planos del cielo (*Hanan pacha*) y el inframundo (*Ukhu pacha*). Esta doble dimensión que se patentiza a partir del *Kay pacha* se constituye en un elemento característico de los seres que lo habitan, por ejemplo, el hombre es concebido como un ser que tiene una parte material y una etérea.

- **Ukhu Pacha:** es el mundo de adentro o inframundo y lo que fluye al interior del tiempo y el espacio; Lajo (2006) lo presenta como «el mundo que no se puede ver, el subyacente, el que está por realizarse o realizándose siempre» (pp. 151). También es considerado como el mundo de los muertos y de los no nacidos. Cada una de estas dimensiones de la *Pacha* o del cosmos está habitada por deidades o hierofonías (asociadas a la naturaleza) que ejercen influencia sobre cada una de ellas y se relacionan con los seres humanos mediante la práctica de rituales. A su vez, entre estas dimensiones existe una relación pues el *Kay pacha* se establece como un puente entre el *Hanan pacha* y el *Ukhu pacha* para mantenerse siempre conectados. Entonces, entre estas dimensiones existe una relación de complementariedad y reciprocidad propias de la filosofía andina.

1.2.1.6. El hombre

El hombre o *runa* (vocablo *Kichwa* para referirse al hombre de los Andes y, últimamente, al ser humano) es considerado un integrante de la *Pachamama* (madre tierra) y de la comunidad. Su existencia tiene sentido como parte del todo en relación de complemento y proporcionalidad. En este entramado de relaciones asume la función de guardián (no de dueño) porque la dueña de todo es la *Pachamama* y el ser humano es quien la cultiva demostrando un culto a la vida y sus relaciones. Por ello, el trabajo agrícola, para el hombre andino, comprende de una importante simbología ligada al orden cósmico en el que hombre asume la función de nexo o *chakana* cuando celebra rituales que evocan y recrean el cosmos.

Bajo la perspectiva de Estermann (1988):

[...] el ser humano es el “sacramento cósmico”, el “símbolo” por excelencia, en el que se “concentra” (*synballein*) en forma muy densa e intensiva el “misterio” de la vida y del orden universal (*pacha*). La función de *chakana* se manifiesta de muchas maneras. Como “agri-cultor”, tiende un puente entre los fenómenos de *hanaq/alax pacha* (lluvia, sol) y la *pachamama*. Como pareja (*qhariwarmi/chachawarmi*) establece el nexo entre lo femenino y masculino, la izquierda y derecha. Como *homo celebrans* restituye el orden cósmico violado y desequilibrado. Como ente fecundo establece lazos entre las generaciones y contribuye a la conservación de la vida. (pp.229)

Así también, el hombre es parte de un mundo relacional con la naturaleza y el resto de humanos que forman parte de ella y de la comunidad. El sujeto/individuo no es el centro ni el valor fundamental como ocurre en la filosofía occidental, más bien, el ser humano es concebido como un ser relacional que se define en base a la relación que crea con los otros y con el cosmos. El hombre y cualquier ser de la colectividad es un elemento más de una gran red de relaciones

diseñada por la naturaleza. En la comunidad andina, el hombre no es un «yo» sino un «nosotros»; como lo explica Estermann (1998), es:

[...] un miembro integrado de una colectividad (familia, *ayllu*). La relacionalidad social y cósmica es una *conditio sine qua non* de la integridad física y psíquica del ser humano. [...] El ideal de una “autonomía” personal para el *runa/jaqi* andino es un absurdo; como miembro de una red de relaciones, el individuo nunca puede establecer su propia ley (*autos y nomos*), sino que tiene que insertarse en la gran ley cósmica de la correspondencia, complementariedad y reciprocidad. (pp. 250)

Así, la «identidad» del hombre andino surge a partir su complementariedad considerando diversos aspectos como la sexualidad pues la polaridad entre mujer y varón no es un dualismo ni una dualidad excluyente porque la *Pacha* se expresa en la pareja (no sólo humana) como un símbolo concreto del orden sexuado y sus principios de complementariedad, reciprocidad y correspondencia.

1.2.2. Religión

La religiosidad del mundo andino es politeísta (a diferencia de la concepción católica donde hay solamente un dios creador) y se expresa a través de una serie de creencias, símbolos y rituales. Consta de una serie de deidades con atributos específicos que influyen en la vida de los hombres, de la comunidad y la naturaleza; incluso, son responsables de mantener el orden y de afianzar un sistema de relaciones tanto naturales como sociales. De esta forma, aunque la *Pacha* ya conste de un halo sacramental, no faltan edificaciones y momentos sagrados (las denominadas *huacas* o «lo sagrado») donde se pueda celebrar rituales o cultos a las deidades.

Otro aspecto interesante es la rendición del culto a los antepasados o los *huacas* (los que habitan el *Ukhu pacha* e interfieren en la vida de sus familiares en el *Kay pacha*). Se dice que las

facultades de los chamanes para curar, mediar entre los seres humanos y los dioses son, en parte, producto de la intervención de los *huacas*. Santos Avelar (2009) los define así:

Los dioses y las fuerzas naturales eran personificados en seres especiales, como los animales con fuerte esencia de divinidad, y en los propios humanos, sobre todo en el cuerpo de gobernantes y chamanes que tenían el manejo de lo sobrenatural, habilidad de transitar y de actuar en dos planos de la realidad, el control de las fuerzas de la naturaleza, la curación de enfermedades, capacidades de premoniciones y, por fin, la manipulación política de la sociedad. (pp.86)

Estas manifestaciones religiosas —tomando en cuenta la concepción incluyente, holística y sistémica de la cosmovisión andina — forman parte de la vida misma sin caer en la dualidad de lo sagrado y lo secular puesto que los fenómenos naturales, el ser humano y la vida comunitaria corresponden a lo sagrado como parte de la *Pacha* u orden cósmico.

Ahora bien, es importante reconocer que —debido a la imposición católica durante la conquista; y al sincretismo con el que se intentó adaptar a las deidades incas la iconografía religiosa española— se produjo un mestizaje religioso derivado de la sublevación de los pueblos originarios para preservar sus creencias y prácticas tradicionales. Avelar (2009) menciona que este sincretismo, a veces, «es subestimado como un signo de impureza por algunas camadas de la sociedad, es antes de todo un hecho histórico y un fenómeno orgánico de síntesis, asociado a un proceso de compleja interpenetración, imposición, reinención y resistencia» (pp. 89).

Este hecho, se evidencia por las transformaciones que tuvieron los templos sagrados indígenas por la invasión del catolicismo, es decir, las huacas fueron profanadas y modificadas con el objetivo de propiciar y adherir el culto católico, sin embargo, las concepciones religiosas indígenas lograron resistir.

1.2.2.1. Principales deidades para la cosmovisión andina

Las deidades de la cosmovisión andina son las encargadas de ordenar y restablecer el equilibrio cósmico y ser parte de él. En este grupo vemos a:

- **Viracocha:** Se le conoce también como *Huiracocha*, *Wiraqoca* y *Wiro Qocha*. Fue considerado el principal dios de los incas y el padre de todas las deidades incas. *Viracocha* era el principal ordenador y maestro cósmico; como tal, ocupa el lugar central en la *chakana* ya que en él se conjuga el eje vertical y horizontal con sus representaciones cósmicas. En honor de *Viracocha* se han levantado templos y estatuas: una de las más conocidas es la que se encuentra en el Lago Titicaca, en Bolivia, esculpida en el dintel de una puerta de entrada; su representación sostiene rayos en cada mano, está coronado con relámpagos que representan al sol y sus lágrimas, a la lluvia. En Cuzco también se observa una estatua de oro a nombre de *Viracocha*. Su representación claramente está asociada al *Hanan pacha*.

- **Inti:** es el dios sol e hijo de *Viracocha*. Por las cualidades que se le atribuyen al sol y su importancia para la vida, Inti era el dador de vida y regulador del tiempo en base a su movimiento. En su honor se instituyó la ceremonia del *Inti Raymi* que conmemora a los solsticios y su influencia en la producción agrícola y, en general, en la vida. En el periodo incaico, el Inca era considerado el hijo del dios sol desde que *Manco Cápac*, cuando edificó su reino, reveló que sus poderes provenían de su descendencia como hijo del sol. Por este motivo, la ceremonia del *Inti Raymi* estaba cargada de un contenido religioso y político porque legitimaba la sujeción al Imperio Inca. Por su relevancia en la cosmovisión andina, la fiesta del *Inti Raymi* ha perdurado pese a que durante la conquista española fue proscrita por considerarse pagana.

- **Pachamama:** El vocablo «*pacha*» (el cosmos, la realidad tempo-espacial y la esencia de todo lo existente) unido al vocablo «*mama*» se refiere a la deidad considerada como la madre

cósmica o madre tierra, lo femenino, la fertilidad y el origen de la naturaleza. La *Pachamama*, a través de la fertilidad, ofrece sustento a todo lo creado, así también el ser humano entabla una relación con los demás elementos de la naturaleza. Dentro del sincretismo religioso, los pueblos originarios identificaron a la *Pachamama* con la Virgen María de la religión católica.

- **La *chakana* o cruz andina:** se le identifica con la constelación de la cruz del sur y está representada con una cruz cuadrada escalonada que consta de doce puntas: 4 escalones y 3 peldaños. Lajo (2006) menciona que esta cruz andina se construye con:

Un cuadrado y un círculo que tienen el mismo perímetro; pero además, “lo hace” a través de otro símbolo geométrico que surge de esta operación y que como símbolo es más complejo, pues, representa este método para llegar a esa “proporcionalidad”: *una cruz que tiene también el mismo perímetro, es decir esta cruz cuadrada, representa la proporcionalidad y complementariedad entre el círculo y el cuadrado en cuyo centro se encuentra un círculo dividido en partes iguales.* (pp.87)

Además, las figuras y representaciones de este símbolo tienen varios significados: por una parte, hace alusión al principio de relacionalidad y complementariedad porque la línea vertical expresa la relación entre el macro y micro-cosmos, entre lo masculino y lo femenino; por otra, todo lo que queda sobre la línea horizontal representa el mundo del cielo o *Hanan pacha*; y, lo que se ubica por debajo de la citada línea es el mundo de la tierra o *kay pacha* y el *ukupacha* o mundo de abajo.

La *chakana* es considerada un puente³ entre las diferentes regiones cósmicas que se unen en el círculo central. Incluso se puede decir que este símbolo representa a toda la cosmovisión andina pues en ella confluyen elementos de su filosofía, religión, conocimientos sobre astronomía y en general la concepción sobre la *Pacha* y la relación del hombre con ella.

Javier Lajo (2006) describe a este símbolo de la siguiente manera:

Esta cruz es la Tawa-Paqa (vulgarizada como *chakana*) que significa precisamente “cruz de la vincularidad” entre uno y otro cosmos, dado que vivimos en un cosmos PAR, o lo que es lo mismo: en un “pariverso”. Esta ruta, escuela o camino de virtud o de perfeccionamiento, es así porque sólo quien logra entenderla y vivirla, es decir, encontrar el vínculo de complemento y proporcionalidad con “**su par**”, puede haber encontrado “el camino de los justos”, de la corrección y de la virtud. (pp. 163-164)

Es decir, representa la convivencia entre los diferentes cosmos trazados en lo andino, como también al hombre que se relaciona y respeta la naturaleza tal como un ser justo y noble.

Es así que la evangelización de los pueblos originarios por parte los conquistadores desembocan en un sincretismo religioso producto de un proceso de imposición, mestizaje y resistencia donde diversos elementos, especialmente los religiosos, se entrelazan y adaptan con los andinos y viceversa. Como se ha revisado ya, los conquistadores usaron figuras y representaciones como el de dios, la Virgen y la cruz católicas para relacionarlo con *Viracocha*, *Pachamama* y la *chakana* respectivamente. Y, en este caso, la creencia de la «tripartición» cristiana de cielo-tierra-infierno se enlazaba a la *de Hanan pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha* para

³ Esta concepción de puente deriva de su propia etimología: «*chakana*» proviene del verbo quechua «*chakay*» que significa cruza y unido al sufijo «*na*» se transforma en un sustantivo que se refiere a cruce, transición o puente.

implementar fuertemente el pensamiento occidental en la comunidad indígena. Entonces, el sincretismo religioso no sólo surge como una necesidad de preservar sus símbolos y religiosidad, sino que es un mero resultado del uso de rituales, huacas (lugares de adoración) y el pensamiento andino funcionando como un cosmos (Avelar, 2009).

1.2.3. Sociedad

Para la filosofía indígena, la experiencia no se limita al ámbito personal o individual, sino que llega a ser un todo para la vida comunitaria; tal como lo menciona Lajo (2006), se trata de una especie de «conocimiento de involucrarse en un “estar haciendo juntos”. Es un conocimiento de haberse “proporcionalizado” con su paridad y al mismo tiempo en el “hacer juntos” y de manera comunitaria con el medio ambiente» (pp. 53- 54).

Este fenómeno es el reflejo de la red e interconexiones que se establecen entre todo lo existente: el mundo de la vida y la naturaleza se encuentran interrelacionados desde la correspondencia, la complementariedad y la reciprocidad donde el individuo existe como parte de un todo. Por lo tanto, en el ámbito social el ser humano es un ser comunitario o, en palabras de Blacutt (2013), es un «individuo [que] no es nada si no está relacionado con la comunidad» (pp. 380). Además, esta pertenencia del individuo a la comunidad se da bajo la misma lógica de relacionamiento (entre individuo y comunidad existe un lazo indivisible, pero en equilibrio y reciprocidad). Así, se puede destacar que la célula básica del mundo andino es el *ayllu* no sólo concebida como familia extensa sino como la base de la vida social, económica y religiosa; en ella se da lugar la *minka*, que es una forma de colaboración colectiva para trabajar en beneficio común y el *ayni* que es una forma de trueque en el ámbito laboral. En el *ayllu* también se involucran otros aspectos de relacionamiento y colaboración social como el compadrazgo, las relaciones familiares y las celebraciones religiosas.

Al final, esta posición del hombre frente a la sociedad/comunidad se contrapone a la filosofía occidental ya que el individuo cumple un rol preponderante con relación a lo social, se asume que en él residen todos los hechos sociales y se reivindica su dominio sobre la naturaleza.

1.3. La cosmovisión andina: *Sumak kawsay*

Sumak kawsay es un concepto relacionado a la cosmovisión andina que ha sido transmitido sobre todo de manera oral por chamanes y sabios entre las poblaciones indígenas. En el estudio que realiza Hidalgo-Capitán et al. (2014) en *El pensamiento indigenista ecuatoriano sobre el Sumak Kawsay*, se recopila, en base a las perspectivas de varios autores, de qué trata exactamente esta concepción:

El Sumak Kawsay (Buen Vivir) tiene, al menos, tres concepciones diferentes en Ecuador (Hidalgo-Capitán, 2012). La primera de dichas concepciones es como (variante del Socialismo del Siglo XXI, en lo que se ha venido en denominar “Socialismo del Sumak Kawsay (Ramírez, 2010). La segunda de estas concepciones es como una “utopía por construir” (Acosta, 2010), con un planteamiento ecléctico a modo de collage postmoderno al que contribuyen indigenistas, campesinos, socialistas, ecologistas, feministas, pacifistas, sindicalistas, teólogos de la liberación, etc. Y la tercera de estas concepciones, la genuina, es la que han difundido los intelectuales indigenistas ecuatorianos. (pp. 35- 36)

Entonces, esta concepción que forma parte de la cosmovisión andina se ha mantenido y resistido a la colonización y al mestizaje porque hasta en la actualidad podemos observar que en las comunidades andinas se han practicado los principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad como guía y filosofía de vida. Además, se han mantenido

prácticas religiosas y formas de organización social que privilegian lo comunitario por encima de lo individual, lo que orientan hacia una relación armónica con el universo, exactamente lo que significa *Sumak kawsay*: una forma de vida en plenitud.

Otros autores como Kowii (2014) explica qué significa *Sumak kawsay* desde el punto de vista etimológico:

Es una concepción andina ancestral de la vida, que se ha mantenido vigente en comunidades indígenas hasta la actualidad. Sumak significa lo ideal, lo hermoso, lo bueno, la realización; y Kawsay, es la vida, en referencia a una vida digna, en armonía y equilibrio con el universo y el ser humano. En síntesis, el Sumak Kawsay significa la plenitud de la vida. (pp.168)

Precisamente este ideal de la vida en plenitud ha sido estudiado y propuesto por varios intelectuales ecuatorianos mestizos y de origen indígena cuyo trabajo (dada una determinada coyuntura política, social y económica del país) han permitido que el concepto de *Sumak kawsay* sea asumido por una clase política que llegó al poder en el año 2007. De esta manera, se lo presenta al como una propuesta frente al modelo capitalista y como una forma de revalorización de la sabiduría ancestral andina que, posteriormente, será considerado constitucionalmente por la Asamblea Constituyente del Ecuador.

En definitiva, esta incorporación obedece a una realidad nacional en la que ha perdurado – especialmente por la tradición oral– una filosofía de vida, pese a los innumerables factores que han querido desterrarla como: la conquista española, la imposición del sistema capitalista, a las diferentes posturas sobre el desarrollo, la globalización y la consiguiente aculturización.

Además, el *Sumak kawsay* o Buen Vivir es la representación global de los principios de la vida en comunidad como: relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad

que promueven un estilo armónico con la naturaleza y la sociedad. Asimismo, este concepto que lo propone Macas (2014) se puede revisar como:

[...] la plenitud, lo sublime, lo excelente, lo magnífico, lo hermoso, lo superior. El *Kawsay* es la vida, es ser estando. Pero es dinámico, cambiante; no es una cuestión pasiva. Por lo tanto, *Sumak Kawsay* sería la vida en plenitud. La vida en excelencia material y espiritual. La magnificencia y lo sublime se expresa en la armonía, en el equilibrio interno y externo de una comunidad. Aquí la perspectiva estratégica de la comunidad en armonía es alcanzar lo superior. (pp.172)

Esta vida en plenitud corresponde a una filosofía, a una forma de vida, a una organización social y económica, ya que el *Sumak Kawsay* se materializa en la vida comunitaria por sobre el individualismo y se reproduce básicamente en el *ayllu*, en la *minka* u organización social del trabajo y el *yachay* que es la sabiduría y conocimientos de la comunidad, aspectos que forman un todo armónico con la naturaleza.

El concepto ha cobrado vigencia en los últimos años debido a ciertas reivindicaciones políticas de los pueblos indígenas, sobre todo en Ecuador y Bolivia, que lo proponen como el paradigma de vida social. Es así que se pueden referir varios conceptos de *Sumak kawsay* aportados por intelectuales indígenas y mestizos. Por ejemplo, Tortosa (2009) menciona que «Sumak kawsay es quichua ecuatoriano y expresa la idea de una vida no mejor, ni mejor que la de otros, ni en continuo desvivir por mejorarla, sino simplemente buena» (pp.1). Por otro lado, Hidalgo-Capitán, Arias y Ávila (2014) explican que:

[...] el Sumak Kawsay se configura como la filosofía de vida del indígena basada en la búsqueda y el mantenimiento de la armonía con la comunidad y con los demás seres

de la naturaleza y que tiene tanto un plano de aspiración vital como otro de cotidianidad vital (pp. 37- 38).

Es decir, el concepto del *Sumak kawsay* tiene varios enfoques: por una parte, para los pueblos indígenas es una filosofía de vida que se refiere a la relación de armonía que se debe establecerse entre el hombre, la naturaleza, la comunidad y el mundo espiritual. Toda esta composición de pensamiento debe regirse y estar mediado por una concepción ética de la vida. Por otra parte, para algunos intelectuales como Tortosa (2009), el *Sumak Kawsay* representa una opción a la concepción predominante sobre el desarrollo.

[...] la idea del Sumak Kawsay o Suma Qamaña: nace en la periferia social de la periferia mundial y no contiene los elementos engañosos del desarrollo convencional. Ya no será cuestión del “derecho al desarrollo” o del principio desarrollista como guía de la actuación del Estado. Ahora se trata del Buen Vivir de las personas concretas en situaciones concretas analizadas concretamente, y la idea proviene del vocabulario de pueblos otrora totalmente marginados, excluidos de la respetabilidad y cuya lengua era considerada inferior, inculta, incapaz del pensamiento abstracto, primitiva. (pp. 3)

En el Ecuador, la noción de *Sumak kawsay* se ha podido posicionar gracias a la influencia de varios intelectuales indígenas que la han propuesto como alternativa, con identidad indígena, para el desarrollo del país. Además, en la actividad política ha sido adoptada por la corriente del socialismo del siglo XXI como un planteamiento opuesto al modelo del neoliberalismo y logró alcanzar rango constitucional a través de la Asamblea Constituyente de Montecristi del año 2008.

1.4. Presencia de la cosmovisión andina en el Ecuador de hoy

Este devenir de la concepción del *Sumak kawsay* obedece a varios factores, entre los principales se pueden citar los siguientes:

1. El fortalecimiento del movimiento indígena como actor político integrado por diversos pueblos y nacionalidades que comparten una visión de la vida, del «desarrollo»; situaciones históricas de exclusión y marginalidad; y la lucha por sus reivindicaciones y por el posicionamiento de un modelo de sociedad más equitativo y justo que implica transformaciones profundas y estructurales.
2. El surgimiento y consolidación de movimientos políticos que abanderan propuestas «alternativas» al neoliberalismo y que además, han acogido algunos de los planteamientos del movimiento indígena y su cosmovisión, como el llamado socialismo del siglo XXI.
3. El posicionamiento de intelectuales de origen indígena quienes entre sus principales tesis plantean la necesidad de reivindicar la riqueza del pensamiento indígena, la recuperación de sus valores y de su forma de organización social en torno al concepto del *Sumak kawsay* sobre todo frente a un agresivo proceso de aculturación que han sufrido las comunidades indígenas a partir de la Conquista española.
4. La Asamblea Constituyente de Montecristi del 2007 que tuvo entre sus asambleístas a líderes del movimiento indígena que pusieron en el debate el concepto de *Sumak kawsay* (Hidalgo-Capitán, Arias y Ávila) hasta lograr la inclusión de este concepto como el referente a seguir y la nueva forma de convivencia ciudadana. Y es que, a partir de ese hito, en la vida de la sociedad ecuatoriana este concepto del *Sumak kawsay* ha empezado

a ser más estudiado y teorizado por intelectuales no sólo de origen indígena, sino que ha despertado en interés incluso de estudiosos sociales de otras latitudes.

Según lo señalado, la cosmovisión andina ha cobrado gran relevancia en el Ecuador de hoy en función de un proceso de reivindicación y protesta ante condiciones históricas de exclusión llevado a cabo por parte del movimiento indígena ecuatoriano, con mayor fuerza desde los años 90. De igual forma, la cosmovisión indígena ha estado siempre presente en el Ecuador, aunque no se puede negar que ha estado sometida a una realidad colonialista y «civilizadora» que ha imperado en el país. Lamentablemente, este pensamiento occidental continúa vigente y no ha sido superado pese a la inclusión del concepto del *Sumak kawsay* en nuestra Constitución; es decir, después de doce años de la promulgación de la Carta Magna se evidencia que el Ecuador no ha logrado dar pasos firmes en la consecución de los objetivos trazados por los mandatos constitucionales.

La influencia de las reivindicaciones indígenas y de intelectuales ligados a este movimiento constituyó un elemento fundamental para que el concepto de *Sumak kawsay*, con sus diferentes acepciones, fuera introducido en la Constitución; sin embargo, no ha sido suficiente para que la sociedad ecuatoriana y el Gobierno de turno logren un verdadero cambio de paradigma que se refleje en la práctica social, política y económica. Asimismo, la vigencia de las antiguas estructuras de poder provoca que, poco a poco, la inmersión del *Samay kawsay* vaya debilitándose, al igual que los discursos que proclaman la interculturalidad y plurinacionalidad. Al final, el *Sumak kawsay* corre el terrible riesgo de perder su sentido original y quedar solamente como una novelería más de una clase política que es capaz de tomar conceptos históricamente contruidos para desvirtuarlos hasta volverlos totalmente infértiles.

Capítulo II: La ilustración como expresión artística contemporánea

2.1. Visión contemporánea de la ilustración

Se puede considerar a la ilustración como una forma de comunicación más antigua que la escritura ya que existen hallazgos como en el arte rupestre, en donde se graficaban eventos de la vida cotidiana de las comunidades primigenias.

En diferentes culturas y periodos históricos podemos encontrar obras ilustradas como: *Los sutras* de la India, *El libro de Kells* (un manuscrito Celta del siglo IX), *los Huehuetlatolli* pertenecientes al pueblo Nahuas, el *Codex Gigas* (manuscrito medieval del siglo XIII) y el *Orbis Sensualium Pictus* de 1658 (considerado el primer libro ilustrado para niños). Junto con la historia de la humanidad, la ilustración ha evolucionado desde establecerse como un elemento decorativo de textos hasta ser un elemento que facilita su comprensión; y, debido a la necesidad humana de comunicarse, se ha desarrollado incluso dentro del sistema capitalista como un modelo comunicativo publicitario. No obstante, gracias a la evolución tecnológica de la impresión, alcanzó su masificación mediante la publicación de revistas, periódicos y carteles, lo que facilitó el crecimiento de los negocios ya que se volvieron más atractivos y aumentaron sus ventas.

En este escenario, cobró gran importancia el trabajo de los ilustradores, es más, durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX se dio lugar la Edad de Oro de la Ilustración. En la actualidad, la ilustración se ha consolidado como un recurso visual fundamental para la comunicación porque facilita la difusión y comprensión de mensajes de distinta índole y más aún, en una sociedad donde prima lo visual; tal como lo afirma Juan Soto Ramírez (2012) quien expone que nuestra sociedad está:

[...] caracterizada [...] por el frenesí del registro acumulación y la circulación-[...] de las imágenes que nos hablan precisamente de otros modos y medios de producción, circulación y recepción de las imágenes en comparación con la era analógica. En nuestros tiempos se le rinde una especie de extraño ‘culto’ a la imagen. (pp. 220)

Además, la ilustración se presenta como lenguaje narrativo por lo que se la aplica en diversos campos como el editorial, el cine, la animación, la publicidad; esta cualidad es quizá, la más valorada de la ilustración puesto que tiene el poder de transmitir mensajes, información y contar historias sin depender de otros elementos. También se la considera como un medio de comunicación visual que se fundamenta en el dibujo y en elementos de diseño y artísticos para transmitir información; Durán Armengol (2005) menciona que la ilustración es capaz de establecer un enlace entre emisor y receptor y generar «una comunicación narrativa, argumental, secuenciable y además, dotada de una singular elocuencia. Abogaríamos por defender que ilustrar es narrar, y que, por tanto, a su manera, un ilustrador es un narrador» (pp. 240). En este mismo sentido, Zeegen (2013), en su obra *Principios de la Ilustración*, presenta a la ilustración como un pensamiento en el que radican «las ideas y los conceptos que forman la columna vertebral de lo que una imagen intenta comunicar» (pp.94). Y el rol que desempeña el ilustrador es de combinar «la agudeza del pensamiento analítico crítico con armoniosas dotes prácticas para crear imágenes que tengan algo que decir, y con los caminos y medios para decirlo» (pp.95) con la intención de darle vida y sentido a un mensaje.

Sin embargo, esta característica de transmitir mensajes para los medios de comunicación y publicidad ha desvalorizado el componente artístico de la ilustración. A pesar de ello, corrientes artísticas como el *Pop Art* se han inspirado de imágenes publicitarias, ilustraciones de revistas y la producción industrial para posicionar a la ilustración como parte del arte. Además, gracias a la

reproductividad y a la consolidación de la cultura digital y de las imágenes gráficas, la ilustración se ha forjado un espacio importante en el arte y es innegable que, en la actualidad, hay muchos artistas que utilizan imágenes, incluso la iconografía gráfica, para crear sus obras dotándoles de un nuevo significado o concepto. Es importante mencionar también que la aparición de una nueva generación de ilustradores ha dado un aire fresco a la ilustración ya que se han presentado con interesantes perspectivas epistemológicas, sedientos de una voz propia, de aportar su impronta personal, su dosis de creatividad y su visión del mundo, yendo más allá de lo que espera o requiere el mercado. Su estilo recurre a la cultura urbana y dominan las herramientas tecnológicas que sintonizan con el auge de medios de comunicación digital, blogs, sitios web, videojuegos, etc., pero, al mismo tiempo no desdeñan las técnicas más tradicionales. Este impulso artístico ha impuesto a la ilustración como una forma de arte con amplia aceptación entre sus iguales.

Juan Martínez Moro, registrado en la obra de Gonzáles (2009), describe a:

La ilustración como categoría [que] pertenece por derecho histórico a un ámbito general de creación sólidamente encadenado a las dos características que han revolucionado la modernidad y que define la cultura de nuestro tiempo: la información y la comunicación visual. El género histórico de la ilustración cobra pleno sentido estético y epistemológico con la identificación de una necesidad de fondo, de un propósito o una intención del ser humano en su actividad generadora de imágenes y obras de arte, relacionada principalmente con el registro y la transmisión de experiencia, significado, conocimiento e información en un amplio sentido. (pp. 121)

La ilustración contemporánea plantea un tipo de comunicación no sólo en base a un texto, sino que apunta a la posibilidad de que el artista comunique y exprese su visión particular sobre

un determinado tema. Desde este punto de vista, esta técnica se configura como una disciplina o una expresión que se mueve dentro del campo del arte y el diseño, en donde las imágenes creadas pueden ser categorizadas de acuerdo al enfoque funcional que se le otorgue. Aquí, el ilustrador puede crear obras con el objetivo de comunicar un mensaje funcional al público y otras, puramente artísticas como una forma de expresión personal (Sung, 2013).

Por otra parte, la creación de una ilustración entendida desde parámetros técnicos se mueve bajo los lineamientos que comparten el arte y el diseño como ciertos elementos visuales como el punto, la línea, el plano, el volumen, el color, la forma, la proporción y la textura; elementos de relación como la dirección, la composición, la posición, el equilibrio, la iluminación y el espacio; y elementos prácticos como la representación, su significado y su función.

Como ejemplos están:

- Revista *Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art*, de la editorial *Flesk Publishing*: esta publicación consiste en un catálogo de ilustraciones fantásticas donde se muestran diferentes tipos y categorías de ilustración como: publicidad, libro, cómic, concept art, dimensional (escultura), editorial, institucional, inédito; así como obras realizadas con diferentes técnicas entre tradicionales y digitales. Esta es una publicación que, hasta la actualidad, tiene una frecuencia anual y fue creada por Cathy Fenner y Arnie Fenner en 1993 con el propósito de promover las artes fantásticas y proporcionar una exhibición anual para artistas contemporáneos.

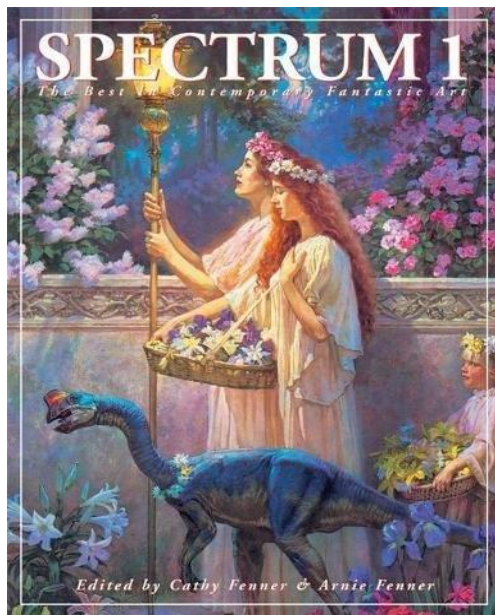


Fig. 1. Portada #1 de Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art.

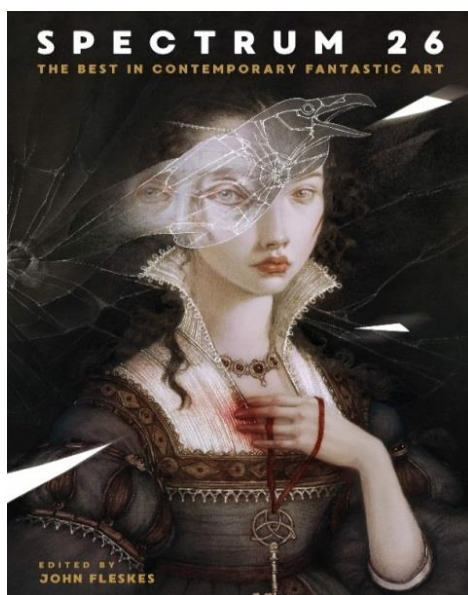


Fig. 2. Portada #26 de Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art.

- Libro *Illustration Now* editado por editorial Taschen: recopila obras de artistas que han sobresalido en distintos tipos de ilustración usando técnicas tradicionales y digitales, así como un sinnúmero de estilos. Esta publicación inició en año 2006 y hasta 2014 cuenta con 5 volúmenes donde se muestra una selección de ilustradores comerciales de diferentes países.

La editorial *Taschen* comenzó en 1980, en la ciudad alemana de Colonia, su fundador fue Benedikt Taschen y la serie de libros *Illustration Now* forman parte importante de las publicaciones de esta editorial, dedicadas a la ilustración.

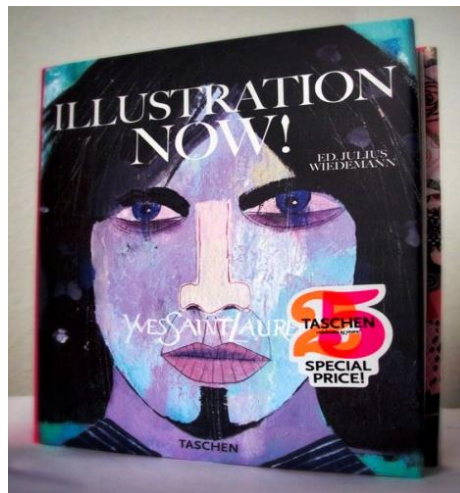


Fig. 3. Portada del número especial de la revista *Illustration Now: VA (25th Anniversary Special Edtn)*.



Fig. 4. Portada #5 de Illustration Now.

La versatilidad de la ilustración le permite trasladarse a diferentes espacios y ser libre de acercarse a disciplinas como el diseño, el dibujo, la pintura, la narración; sin perder de vista su finalidad comunicativa y de generar conocimiento a través del uso de imágenes, metáforas y símbolos sujetos a interpretación y encaminados a la comprensión de la obra.

La ilustración contemporánea ha experimentado un auge en la dimensión estética y procesos artísticos que han sido impulsados meramente por la creación. Dicho cambio ha generado la posibilidad de que la ilustración se vuelva versátil y capaz de acoplarse y desarrollarse en diferentes disciplinas plásticas o de diversos proyectos formando una parte importante y, en muchos casos, indispensable para el flujo de trabajo específico. En esos distintos campos, la ilustración, especialmente la contemporánea, se adapta para generar soluciones según las necesidades del proyecto por lo que sugiere una presencia conceptual, desde mi perspectiva considero que, la ilustración contemporánea se muestra ecléctica y personal mediante la aplicación de diferentes estilos y técnicas, para lo cual echa mano de imágenes perspicaces, astutas, poéticas, virtuosas, dinámicas y expresivas, cargadas de significado. Es decir, como lo describe Sung (2013), el «trabajo del artista es una actividad espiritual y física a la vez. La obra,

aunque su esencia sea sustentada por los materiales plásticos, tanto el proceso conformador como su significación son completamente mentales» (pp. 57).

Si bien es cierto, para la ilustración es fundamental el desarrollo que se da a partir de los textos, conceptos o brief⁴, sin embargo, desde mi experiencia en la ilustración puedo afirmar que, en la actualidad la ilustración se mueve en base a sus propias leyes, cuyos elementos cardinales son: la creatividad, la imaginación y la búsqueda de la comunicación. La ilustración es concebida como una forma de crear imágenes a partir del pensamiento creativo y la producción de ideas visuales que llegan a desarrollar una altísima calidad artística *per se*; más allá del hecho de estar ligada o no a un texto.

En definitiva, la ilustración en la actualidad permite comunicar y transmitir mensajes no sólo por su vocación sino porque es una forma de arte que se acerca al espectador, hace notar su presencia en múltiples espacios; incluso llega a ser parte del desarrollo de procesos más complejos e interdisciplinarios, puesto que aporta enormemente como una herramienta para el diseño de planos o estudios morfológicos de elementos para productos industriales, gráficos, publicitarios, de moda, de objetos, de diseño de interiores e ilustración arquitectónica. También, se hace presente con sus técnicas tradicionales y digitales dentro de la animación para trabajar en: dibujo animado, *stop motion*, *motion graphics*, rotoscopia, etc. Aporta a la invención y capacidad creadora que se patentizan en el *concept art* a través de la creación de espacios, escenarios y todo tipo de personajes que plasman diferentes facetas y contribuyen a generar narrativas visuales interesantes y dinámicas tanto en *cómics* y novelas gráficas; y en procesos de *storyboards* para películas que llegan construirse en un verdadero producto artístico y

⁴ El brief o briefing es un documento informativo que contiene los datos necesarios para planificar o ejecutar un proyecto, prevalentemente en el ámbito de la publicidad.

conceptual, formando parte de exposiciones en donde las distancias entre arte, diseño e ilustración terminan por difuminarse o incluso perderse.

Con el auge de los blogs, sitios Web y medios de comunicación digital y la popularidad creciente de nuevos medios como los videojuegos, el *graffiti* y la novela gráfica, la ilustración empieza, por fin, a gozar de cierto reconocimiento como disciplina, y lo más importante: está dispuesta a acoplarse a diferentes estilos y tecnologías llegando cada vez a más territorio y al público. En palabras de Zeegen (2013), esto muestra «valor, la popularidad y el partido que se le puede sacar a esta forma de arte aplicado que se encuentra en continua evolución y expansión están logrando consolidarla cada vez más como una materia por derecho propio» (pp.16).

2.2. Técnica de ilustración tradicional

El dibujo es la base de la ilustración, su punto de partida, solamente a través de él, el ilustrador concibe y diseña. Zeegen (2013) lo explica así: «En el corazón de toda ilustración, y jugando un papel fundamental, está el dibujo. Sin la capacidad de dibujar y representar correctamente, el ilustrador carecería del componente más importante de su caja de herramientas» (pp.35). Por tanto, es necesario que el ilustrador lo domine, por lo que debe manejar perfectamente la anatomía, la perspectiva y la composición, pero también debe entender que el dibujar implica diseñar, mirar, interpretar, descubrir, improvisar y crear; porque solamente así puede realizar su trabajo. En realidad, «el ilustrador tiene en sus manos el poder del lápiz. El lápiz, y con él la capacidad de dibujar en su sentido más amplio, es lo que define la práctica de la ilustración actualmente» (pp. 31)

Ahora bien, al hablar de ilustración tradicional me refiero a aquella técnica en la que se realiza el dibujo y pintura a mano utilizando materiales como el lápiz, carboncillo, rotulador, pastel, tempera, etc., y se plasman las ideas, las primeras imágenes y sus posibles combinaciones. Es el

momento en el que el proyecto toma forma, incluso algunos ilustradores utilizan estos bocetos como herramientas para ensayar con diversas técnicas y materiales. No obstante, los bocetos no son trabajos utilizados exclusivamente para la ilustración tradicional, ya que en la ilustración digital también suelen ser empleados. Es decir, con las técnicas tradicionales, los ilustradores, durante su proceso creativo, pueden echar mano de diferentes técnicas y materiales que consideren idóneos para transmitir el mensaje. Así despiertan en el espectador determinadas respuestas emocionales o intelectuales. Además, no es menos cierto que la elección de técnicas y materiales por parte de los ilustradores, por lo general también define su trabajo artístico, incluso la experimentación puede llegar a ser un elemento fundamental del proceso creativo.

2.2.1. Referentes artísticos en técnicas tradicionales

Tanto el dibujo como los materiales y la forma de usarlos, en función de las preferencias del artista y de la obra, provocará un estilo y obra singular; pues la utilización de uno y otro material implica una destreza y conocimiento de la técnica sobre su uso, basada en sus características y propiedades. Por ejemplo, esta sección se refiere a varios artistas cuya obra inspiran el trabajo del autor de esta investigación en cuanto a los procesos de creación, la aplicación de materiales, la experimentación, el uso de la cromática, los claro-oscuro, la línea, el estilo, las abstracciones, las texturas y sus aplicaciones; sus obras brindan elementos innovadores que han sido considerados para la creación de las ilustraciones del autor.

De esta forma, a continuación se citan algunos de los artistas que, de una extensa lista de ilustradores, sirven de referentes para estas ilustraciones: Jhon Howe, Barron Storey, Vannessa Lemen, Rick Berry, Jhon Petersen, Petar Meseldzija, Vinod Rams, Jhonatan Marks, Ben Shafer, Nimit Malavia, Dave Mckean, James Gourney, Yoann Lossel, Robert Kelley, Scott M Fischer, Marco Mazzoni, Soey Milk, Dave McKean, Tran Nguyen, Karla Ortiz, Rovina Cai, Mathieu

Lauffray, Karl Kopinski, Izumi Kogahara, David Palumbo, Alberto Ruíz, Eduardo Villacís, Jeehyung Lee, Ron Hicks, Konstantin Tarasov, Guangjian Huang, Tan Zhi Hui, Viktor Titov, James Gurney, Mohammed Awwal Agbadi, etc.

Sin embargo, sólo se revisará la obra de: Wylie Beckert, Audrey Benjaminsen, Allen Williams, Ashley Wood y Eduardo Villacís por la relevancia e influencia que tiene su trabajo como una fuente de inspiración y referencia para el proceso creativo del autor de esta investigación.

Wylie Beckert

Ilustradora estadounidense nacida en Boston, Massachusetts quien realizó sus estudios de Licenciatura en Arte en la Universidad de California. Actualmente se desempeña como ilustradora independiente y ha trabajado para clientes como: Simon & Schuster, Young & Rubicam y McCann. Su obra ha aparecido en publicaciones importantes como *Spectrum: The Best in Contemporary Art* e *ImagineFX* (Lien, 2015).

La obra de esta ilustradora se divulga a través de medios tradicionales como digitales y, también, su combinación. Beckert crea personajes que se mueven entre la realidad y la fantasía y se caracterizan por sus rasgos andróginos; en sus obras predomina el dibujo a mano y para terminarlas, recurre a herramientas digitales. Esta artista dota de movimiento a la obra mediante el soporte que usa o por los elementos de la composición. Un buen ejemplo de su maravilloso trabajo es su proyecto de ilustraciones de naipes *Wicked Kingdom* con el que se puede valorar la narrativa, la técnica y el virtuosismo tanto en el dibujo como en el color.

La idea de este proyecto es representar naipes con una composición reversible (dos caras de un mismo personaje), es decir, crea personajes con identidades duales, opuestas entre sí, pero interrelacionadas. Este aspecto conceptual de la obra resulta interesante ya que juega con las

semejanzas y los contrastes al momento de crear a los personajes y al mismo tiempo pone en evidencia su dualidad y complementariedad. Con respecto a la técnica de este proyecto, Wylie Beckert trabaja notablemente con la mezcla de técnicas tradicionales y con una altísima meticulosidad que hace relucir al resultado final; pues, a través del trabajo en capas, se pueden diferenciar la línea, el color, el soporte etc., lo que podría simular el trabajo que se obtiene a través de técnicas digitales como el *Photoshop*. Esta particular forma de entender y trabajar la técnica tradicional en la que se ponen de manifiesto las bondades de cada material utilizado, la relación armónica entre cada uno y su resultado final, así como su pertinencia relacionada al fundamento conceptual resultan del todo estimulantes y provocativas para la experimentación en otros trabajos. Todos estos elementos y técnicas se pueden evidenciar en la obra *Reina de Corazones*.

LA REINA DE LOS CORAZONES

Esta obra está expuesta en el sitio de internet *Wylie Beckert Ilustración + Bellas Artes* en donde presenta a la reina de corazones con una breve historia que nos traslada a un mundo de fantasía y nos permite conocer y comprender al personaje. Esta introducción dice:

Todavía tan encantadora como estaba en aquel día lejano cuando el viejo rey la trajo a casa de sus conquistas en tierras extranjeras: un tesoro pintado con un hijo pequeño en brazos y una multitud de costumbres peculiares a cuestas. Desde su viudez, muchos pretendientes han buscado su favor, atraídos por su belleza, su corona, o ambos, pero para un hombre, solo se han encontrado con rechazo.

Se dice que prefiere una vida de ritual y soledad; fuera de las ocasiones cada vez más raras en las que celebra la corte para sus suplicantes, pasa sus días sola en su espejo,

dejando que su hijo malgaste impunemente la riqueza menguante del reino. Las desapariciones curiosamente frecuentes de sus doncellas rara vez se comentan en noble compañía; después de todo, se sabe que los cuatro reinos están llenos de peligros para los inocentes.

A continuación, se analiza el proceso creativo y desarrollo de la ilustración con el objetivo de determinar algunos pasos que realiza la artista, sin perder de vista el correcto manejo de los materiales:



Fig. 5. Proceso creativo de Reina de corazones: belleza/mortalidad.

En esta imagen del proceso creativo se muestra la combinación de técnicas secas: la línea final del dibujo se realiza con lápiz de color que, en este caso, su usa de forma sutil y,

posteriormente, cuando se aplique el color predominante de la ilustración, se desvanecerá con la fase de pintura y uso del grafito. Este proceso permite resaltar líneas y crear valores tonales delicados con el objetivo de generar indicios de volumen y claro-oscuro.



Fig. 6. Proceso de elaboración de *Reina de corazones: belleza/mortalidad*. (Parte 2: pintura base).

El siguiente paso es la aplicación de técnicas húmedas como el de la acuarela que — usada en forma de aguada general junto con la tonalidad de color predominante que tendrá la ilustración— permite crear un efecto de transparencia propio de la acuarela lo que, en última instancia, facilitará visualizar los detalles de los tonos generados con el grafito. Durante el proceso, se puede observar el énfasis que se coloca en las zonas de sombra para acentuar de forma sutil los puntos de más oscuros y medios tonos usando la monocromía.



Fig. 7. Proceso de elaboración de *Reina de corazones: belleza/mortalidad*. (Parte 3: pintura en óleo).

En esta parte del proceso, la artista agrega óleo a la ilustración, pero en escasa cantidad; lo esparce por toda el área de trabajo para lograr un efecto de veladura que dota de transparencia y consistencia a la obra gracias a las características del material; al utilizar la técnica de manchar y limpiar el exceso de óleo en determinados puntos se provee de luz a la obra y se consigue un interesante juego de contrastes. Es importante recalcar que la aplicación del pigmento a base de aceite se realiza con un color complementario frente al que predomina en la ilustración con el fin de crear contrastes de color más potentes, pero con mayor sutileza en la saturación; esta técnica logra que la obra en conjunto alcance notables contrastes tanto en color, volumen y claro-oscuros, así como en los puntos donde la luz será visible.



Fig. 8. Obra culminada de *Reina de corazones: belleza/mortalidad*.

En la obra finalizada, se perciben los detalles finales como la luz añadida con lápiz blanco y los contrastes logrados con la aplicación de una mayor cantidad de pigmento en las áreas que se necesitan. El resultado es una obra de arte realizada con medios tradicionales en la que se manifiesta el dominio en el uso de los materiales, sus técnicas y combinaciones con el objetivo de plasmar el concepto de la ilustración que tiene la artista.

Lo más interesante de este trabajo es la forma en que la artista aborda y plasma los conceptos, así como su dominio de la técnica tradicional que evidencia precisión y detalle. Así mismo, se destaca la técnica basada, principalmente, en el uso de la monocromía junto con el de colores complementarios para conseguir y crear altos contrastes. Igualmente, se dota de relieve a

la obra cuando se trabaja con diferentes tonalidades y texturas, así como con los claro-oscuro que imprimen una atmósfera de misterio. Otro aspecto fundamental en la obra de esta artista es el valor lineal de la ilustración como un elemento primordial de la composición, puesto que las formas fluidas resultan ser una clara muestra del virtuosismo del dibujo (base sobre la cual la artista construye sus obras). De esta forma, Beckert, como lo dice Wingan (2008), cumple con un complejo proceso que «supone mirar, ver, responder, improvisar, sentir, descubrir, negociar, diseñar, razonar, indagar, traducir, escrutar, ordenar, ubicar, objetivar, explotar, medir, documentar y comunicar» (pp. 28).

Audrey Benjaminsen

Esta ilustradora que reside en Detroit, Michigan, es licenciada en Ilustración de *Ringling College of Art and Design* de Sarasota-Florida desde el año 2015. Ha trabajado para un sinnúmero de clientes como: *Roof Studio, Simon & Schuster, Night Shade Books, Fantasy Flight Games, Passion Pictures, Lateral Branding* y *Hasbora* (Audrey Benjaminsen: *Ilustrador consumado, pintor, artista de fantasía*, 2014). Audrey Benjaminsen también ha obtenido importantes reconocimientos y participaciones como cuando formó parte de la exposición anual de estudiantes de la Sociedad de Ilustradores de New York por tres años consecutivos. Su trabajo apareció en *Spectrum 22: The Best in Contemporary Fantastic Art* y recibió 2 premios: oro en la categoría de cómics y plata en la categoría de arte conceptual. Las ilustraciones de Audrey Benjaminsen se desarrollan a través de técnicas tradicionales, digitales y también suele combinarlas. Sus obras se adaptan a cualquier estilo y tipo de ilustración porque pueden encontrarse en libros, carteles, *concept art*, revistas, publicidad y animación.

El trabajo de ilustración de esta joven artista es muy interesante e inspirador porque presenta un estilo muy versátil, especialmente con la técnica digital y tradicional. Con una simple

revisión de su trabajo cargado en la red, se observa una variedad incontable de estilos gráficos que logran adaptarse a cada encargo y a sus propios proyectos. Su versatilidad estilística es tan grande que a veces da la sensación de que las obras pertenecen a otros artistas, pues incursiona sin problemas en el realismo, en estilos infantiles, en la fantasía, caricatura o retrato.

Experimenta con una infinidad de rasgos y tipos de fisonomías para la creación de personajes desde estilos *cartoon*, diseños con estéticas estilizadas utilizadas en la ilustración de moda y hasta la creación de poderosos personajes como guerreros para juegos de video; así también, crea paisajes con estéticas góticas, pinturas o dibujos de corte académico de primer nivel y mucho más. A continuación, se revisarán algunas de sus obras, su manejo de técnicas y los diferentes estilos que abarca su trabajo.



Fig. 9. Ilustración sin título elaborada con técnicas mixtas.

Toda esta capacidad para manejar a la perfección diferentes estilos, técnicas y materiales son dignas de resaltar ya que, en lo que se refiere a técnicas tradicionales, esta artista utiliza

magistralmente materiales como: el acrílico, la acuarela, el carbón, el pastel, la pluma, la tinta, el grafito, el lápiz de color y óleo. Además, el uso de estos materiales está relacionado estrechamente al concepto y al estilo con el fin de crear ilustraciones únicas, perdurables, expresivas y vibrantes. Igualmente, sus ilustraciones con técnicas digitales se destacan por el uso de las herramientas digitales que le facilitan un gran espectro de formas de pintura. Con todo este virtuosismo, tanto en el manejo de estilos como de materiales y técnicas, consigue crear ilustraciones potentes con una gran calidad comunicativa (pese a parecer bastante limpias y sencillas en cuanto a la composición) sin perjudicar su concepto; en el cual, sus personajes se destacan y cumplen un rol basilar. A continuación, se mostrará algunas de las obras de la artista y la aplicación de su técnica tradicional.



Fig. 10. Los Moirai. Ilustración en carboncillo y acuarela, 26 x 21 cm.

En esta ilustración la artista usa la técnica mixta entre acuarela y carboncillo; con la primera, en base de aguadas crea la atmósfera; mientras que, con el uso del carboncillo enfatiza los tonos, texturas y las formas, logrando contrastes máximos de claro-oscuro. Además, en esta obra, en

base al uso de los materiales y sus técnicas, se otorga una importancia central los personajes y a los símbolos como la madeja de hilo, pues a partir de ellos se desarrolla su concepto.



Fig. 11. Bernardette. Ilustración de la página 1 en grafito, carboncillo y digital.

Esta obra fue realizada para un cómic, sin embargo, muestra un estilo y un concepto poco común para este género puesto que se aplicó la técnica tradicional y, para el color, la forma digital, es decir, el 80% de la ilustración se creó con carboncillo y grafito, lo cual es muy complejo ya que se intercalan técnicas muy diferentes y superponerlos o mezclarlos es casi imposible. Para utilizarlos, tal como lo hace la artista, es necesario tener muy claro cuáles serán los elementos que serán parte de la composición para así generar una especie de simulación entre primeros, segundos y terceros planos. Asimismo, las texturas, el claro-oscuro y las variaciones entre los elementos según sus contrastes y tonos están manejados perfectamente. Con respecto al concepto y la maestría en la aplicación de los materiales y sus técnicas, se obtiene una atención especial a la narración visual que nos conduce rápidamente a entender lo que sucede y también a interpretar el mensaje entre líneas.

En definitiva, los diferentes estilos, acompañados de una aplicación perfecta de la técnica perfecta y unida a la particular forma de encarar los conceptos, son los puntos fuertes de esta obra; por lo que, la frase de Picasso «Yo pinto los objetos como los pienso, no como los veo» se acopla a la forma de ilustrar de esta gran artista y es, justamente, el aspecto que inspira y sirve de referencia al trabajo del autor de esta investigación.

Allen Williams

Artista estadounidense nacido en 1965 en Tennessee, tiene más de 28 años de trabajo artístico en diferentes campos como la ilustración y diseño conceptual; ha formado parte de importantes proyectos dentro del campo artístico como ilustrador en compañías de juegos, libros, trabajos en *concept art*, películas y programas de televisión. El trabajo de este artista se encuentra exhibido en diferentes espacios como en páginas de internet y en exposiciones realizadas en grandes galerías de los Estados Unidos, Europa y Asia. Allen Williams ha trabajado para *Tor Books*, *Paramount Pictures*, Guillermo Del Toro, *Lionsgate Films*, *Legendary Pictures*, *Wizards of the Coast* y *Hasbro*. Además, es miembro de la *Society of Illustrators of New York* y se pueden destacar muchas de sus participaciones como en *Art Renewal Center*, los *Chesley Awards* y *Spectrum Fantastic Art* (Fuentes, 2018). Las creaciones de este artista envuelven una belleza perturbadora: parte de elementos de la realidad que los combina con aspectos sobrenaturales creando imágenes en donde la fragilidad, la inestabilidad, lo espiritual y lo sombrío nos permiten adentrarnos en un mundo subjetivo que convoca al espectador a interpretar la obra desde diferentes perspectivas.

Williams utiliza para su creación técnicas digitales y tradicionales, especialmente, el dibujo con grafito que es el elemento esencial de su obra; además, sus obras presentan texturas, difuminados y enormes cantidades de valores tonales que denotan un conocimiento académico

sobre el dibujo, el volumen y el claro-oscuro. Sus trabajos logran, a través de los máximos contrastes, recrear recorridos visuales hasta enfocarse en la figura principal que, en más de una vez, nos induce a conocer historias y conceptos que retan la capacidad de interpretación.



Fig. 12. El volteador de páginas. Pieza de grafito sobre papel de aproximadamente 20 x 34cm.

Allen Williams emplea técnicas tradicionales como el grafito, el grafito en polvo y en ocasiones óleo para trabajar en la mayoría de su obra con una búsqueda monocroma y tonal, que va desde el blanco hacia el negro, pero es aplicada con un virtuosismo único. El soporte es arremetido desde amplios y enérgicos trazos de mancha que se van concentrando y puliendo con el polvo de grafito hasta llegar a culminar con la minuciosidad de un trazo casi imperceptible con el lápiz (un proceso que no deja claro si es que existe una diferencia entre la intencionalidad y la improvisación). Asimismo, la composición de la obra evidencia una alta complejidad en cuanto a la relación de figuras, volúmenes, texturas y tonalidades.

Además, estas obras se edifican sobre la dinámica que se establece entre luz y sombra a través de diferentes capas y técnicas de acuerdo con las características del material. En muchas de sus creaciones, el grafito es usado junto al óleo para lograr ciertos lavados y veladuras, sobre todo para obtener la saturación máxima del negro con lo cual el artista obtiene una atmósfera adecuada para los personajes que habitan sus obras.



Fig. 13. The Hidden Light: Ilustración con grafito en polvo, lápiz y óleo de aproximadamente 46 x 61cm.



Fig. 14. *Reach*: Ilustración con grafito en polvo, lápiz y óleo.

En esta ilustración, predomina la monocromía y el manejo del claro-oscuro, con esta técnica todas las texturas, la mancha espontánea, la expresividad del trazo, la mezcla entre lo figurativo y lo abstracto, el uso de los tonos y la creación de personajes (en donde la anatomía tiene un papel fundamental) constituyen una gran referencia para las ilustraciones del autor de esta investigación al momento de buscar inspiración y experimentar nuevas posibilidades de expresión.

Ashley Wood

Este artista australiano, nacido en 1971, es reconocido por su trabajo en el mundo del cómic, de las novelas gráficas, los *artbooks*, como director de arte para videojuegos y proyectos de televisión y cinematográficos. Su obra ha sido reconocida y premiada por prestigiosos institutos de cultura pop. Por ejemplo, recibió el premio *Spectrum* 2002 a la excelencia en ilustración; el *Spectrum Gold* a la publicidad; y el *Spectrum Gold* en la categoría Cómic —premios que otorga

la publicación *Spectrum: The Best in Contemporary Fantasy Art*. También, ha tenido varias nominaciones a los premios *Eisner* e incluso ha ganado el galardón como artista del año en los *Designer Toy Awards*. La obra de Ashley Wood ha sido exhibida en galerías de todo el mundo como en Galería Jonathan Levine de New York con su exposición titulada «*Machine Sabbath*»; la exposición individual en la galería Daniel Maghen en París en 2013; así como muestras importantes en galerías de Los Ángeles, Melbourne y New York.

Los trabajos artísticos de Wood se mueven entre lo digital y lo tradicional cuya técnica se convierte en un referente para mi trabajo dado su dominio en el dibujo y el manejo de materiales como óleo, acrílico y tinta para la creación de siluetas realizadas mediante el trazo y la pincelada que insinúan volúmenes y generan diversos planos entre los elementos de sus composiciones (*Ashley Wood Gallery/ Representando a Ashley Wood, 2020*).



Fig. 15. Obra realizada en técnicas mixtas.

Las principales temáticas que aborda este artista en su obra van desde lo erótico, la sexualidad explícita y simbólica, el cuestionamiento del estereotipo de la mujer dentro de la sociedad machista, problemas actuales como la violencia, la guerra y la idealización de contextos post-apocalípticos donde se plasma la relación entre el hombre y la tecnología. En definitiva, la obra de este artista recoge las grandes preocupaciones de la sociedad actual por lo que el espectador puede sentirse fácilmente involucrado con ella.

La técnica de la obra de Wood se caracteriza por el dominio de materiales como óleo, acrílico y esmaltes los cuales, en ocasiones, son combinados en capas lo que determina una calidad pictórica notable. Igualmente, este artista recurre al uso de la técnica de tintas para crear figuras con pocos trazos para conseguir cierta similitud con el trabajo del artista japonés Hidekichi Shigemoto. Sin embargo, cuando opta por crear ilustraciones con trazos más elaborados (por los detalles del dibujo), ha demostrado gran soltura ya que utiliza una mezcla monocroma y, sobre ella, resuelve las tonalidades y produce luces y sombras. Este estilo artístico concede a una estética original a sus trabajos donde el detalle, la línea y el trazo libre ponen en evidencia a un artista y dibujante virtuoso que crea imágenes poderosas, atractivas y dinámicas. A continuación, se revisará un ejemplo de trabajo de ilustración con el uso la técnica de la tinta.



Fig. 16. Ilustración con lápiz y tinta de aproximadamente de 43x28 cm.

Otro aspecto relevante de este artista australiano es la soltura y expresión de la pincelada que, a través de ella o de la mancha justa, logra un estilo de aplicación de pintura que no necesita una pulida final, logrando una especie de neblina en donde se divisan bloques de elementos por superposición de planos y se van alejando con el color de la atmósfera, pero nunca se pierde de vista el personaje. Esta técnica de pintura combina múltiples capas de óleo, acrílico y esmaltes que dotan a la obra de una gran calidad pictórica de alto brillo y estética profunda. Además, sus obras enfocan, a primera vista, el centro de atención por el uso de la luz en contraste con el fondo y la armonía de colores. Al final, la composición de sus obras logra comunicar desde la textura, la forma y el color creando una lectura visual entre lo figurativo y lo abstracto, un estilo esencialista, que propone una ambientación y engrandece el impacto de las ideas al igual que la emoción de los personajes.

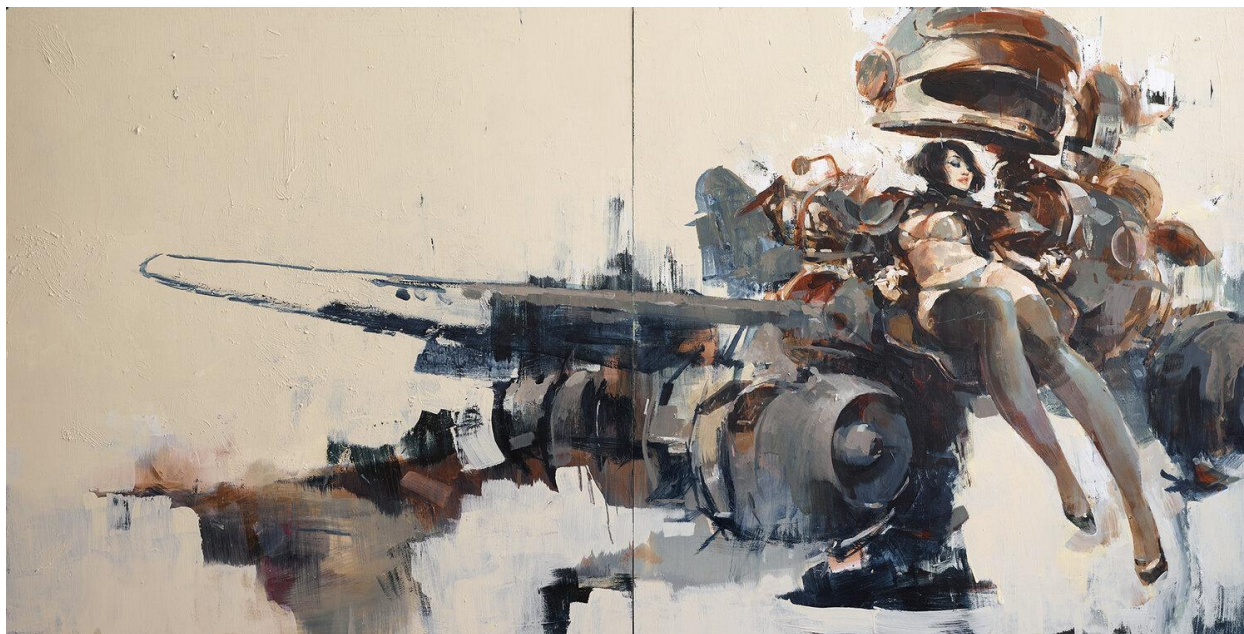


Fig. 17. *Lasstronaut negro*: Ilustración realizada con técnicas mixtas: tintas, acrílicos y óleo.

Eduardo Villacís

Artista e Ilustrador ecuatoriano, nacido en Quito. Realizó sus estudios de Maestría en Artes Visuales en la *California State University at Fullerton*, Estados Unidos. Su trabajo es ampliamente reconocido en los campos del cómic, la ilustración, la pintura, el dibujo, la animación 2D y 3D, prototipos y contenido para videojuegos y un sinnúmero de proyectos narrativo-visuales. Por estas creaciones ha recibido importantes distinciones como: Primer premio en el festival de animación *Imagina* en México, finalista del concurso «Abuso del poder» de la cadena *MTV Latino*, mejor guion en el festival de cine y video de Rosario, Argentina y Premio Vanguardia del festival de animación *Animec*, Quito – Ecuador. Además, Villacís complementa su faceta artística con la enseñanza: se ha desempeñado como profesor y colaborador de los departamentos de artes contemporáneas, la sub-especialización en ilustración

y arte secuencial y director del centro de investigaciones fantásticas en la Universidad San Francisco de Quito.



Fig. 18. Profetisa. Ilustración con técnicas tradicionales y digitales.

El trabajo artístico de Villacís se caracteriza por su capacidad para narrar historias que, a partir de su gran inventiva y creatividad, crean y recrean nuevos contextos históricos y realidades posibles o inimaginables que captan la atención del espectador conduciéndolo hacia nuevas miradas y reflexiones sobre los temas que plantea. Igualmente, su obra se caracteriza por el uso de la sátira, el humor, la ciencia ficción y la suspicacia para edificar sus conceptos, tesis y narraciones en torno a la política, la sociedad, la deconstrucción cultural y la historia. Estas creaciones se han logrado gracias a un manejo virtuoso de la técnica y una enorme calidad estética dentro de expresiones como la pintura, el cómic, la animación, la literatura e incluso la

creación de museos en donde pone de manifiesto en forma tangible la fantasía que nos une a la realidad.

Un gran ejemplo de su trabajo es su proyecto *El espejo humeante* que consiste en un libro con textos, relatos y fotografías de la exhibición museográfica realizada en Estados Unidos y en Ecuador. Esta muestra artística presenta pinturas, dibujos, ilustraciones, esculturas y objetos reconocibles de la civilización occidental pero resignificada de acuerdo a sus crónicas donde se muestra que los azares del destino pueden crear condiciones alternas que pueden reflejar una visión invertida de la historia, por ejemplo, se escenifica la colonización de América invertida: los aztecas descubren el viejo continente. Esta propuesta artística nos llama a la flexión, al cuestionamiento y nos propone mirar desde una nueva perspectiva a la realidad planteándonos la posibilidad de reescribir la historia y de repensarnos desde aquellos aspectos que nos definen como la religión, la construcción del sentido social, la cultura, etc., En definitiva, esta obra de Villacís representa su libertad creativa innovadora.



Fig. 19. *El espejo humeante*. Ilustración con técnicas tradicionales mixtas.

La técnica de Eduardo Villacís se maneja formidablemente tanto en lo tradicional como «» en lo digital. Con el uso de estas dos técnicas se puede apreciar su pericia y capacidad artística de expresión, con un dominio del dibujo, de la línea, la cromática, la composición y el manejo de materiales análogos que, en algunos casos, se apoyan en el recurso digital como un complemento para dotar de detalles y efectos a sus obras. En este sentido, el trabajo artístico bidimensional, en cuanto a las posibilidades de mezcla entre técnicas tradicionales y digitales, enriquece aún más el proceso creativo del artista.



Fig. 20. *El Ecuador que nunca verás*. Fragmento de cómic realizada con técnicas mixtas y digitales.

El trabajo de Eduardo Villacís constituye una referencia e inspiración (especialmente para la obra del autor de esta investigación) ya que es un estilo multifacético, profundamente rico desde el punto de vista técnico como conceptual. Incluso, proporciona un camino lleno de ideas innovadoras y valiosas posibilidades para comunicar visualmente; así como, perspectivas alternativas para abordar la cultura de Latinoamérica y Ecuador y construir nuevos imaginarios en un entorno global. Estos aspectos se trabajan en esta tesis con el objetivo de evidenciar la cosmovisión andina por medio de la ilustración. Para estas representaciones se han usado metáforas, signos y personajes que, a través de recursos como la fantasía y la ciencia ficción, pretenden ponerla en valor con la finalidad de reivindicarla. Así mismo, desde el punto de vista

técnico me he propuesto el desafío personal de crear obras virtuosas desde el dibujo, la pintura y la representación visual.

2.3. Técnica de ilustración digital

Se puede definir a la ilustración digital como aquella disciplina que trabaja con herramientas tecnológicas, fundamentalmente, con un computador cargado con diferentes programas para crear y desarrollar imágenes. Esto tipos de *software* ofrecen una infinidad de opciones y alternativas para trabajar en la ilustración, incluso, ha dado paso a la revalorización del trabajo de los ilustradores y ha permitido a los artistas a incursionar en otros espacios como el cine, la televisión, la Web, los videojuegos. También, la técnica digital ofrece una gran ventaja frente a la técnica tradicional: posibilita al ilustrador hacer correcciones durante el proceso creativo. Otra ventaja es que permite crear estructuras en 2 o 3 dimensiones. En el caso del 2D, por lo general, se utiliza la forma vectorial (Curvas de Bézier 23) — que se basa en contornos de línea de gran calidad y modificables en tamaño sin perder la calidad. Esto puede llevar a un exceso de precisión que limita la espontaneidad del trazo gestual — y el mapa bits (bitmap22) — que consiste en la agrupación de unidades de información cromática, (Pixel24) que, a través de un mapeo, posibilitan constituir posiciones y representar todo tipo de elementos visuales, pero que puede sacrificar la calidad al variar ciertas características y tamaños.

El proceso creativo de la ilustración digital puede combinarse con técnicas tradicionales que requieren ser digitalizadas, ya sea con fotografía o escáner, para ser manipulados a través de cualquier programa de diseño de ilustraciones. Las herramientas disponibles en un software para diseño digital brindan una multiplicidad de efectos que aparentan no presentar mayor grado de dificultad, sobre todo en el dibujo o la cromática. Sin embargo, para trabajar en la ilustración

digital es fundamental manejar conceptos sobre la construcción del dibujo, la cromática, la composición, el manejo de planos, así que no se trata de un proceso simple, sino que exige conocimiento y dominio de las técnicas al igual que con la ilustración tradicional.

Ahora bien, se analizará brevemente la obra de los ilustradores digitales que más influyen en las creaciones de esta tesis. Los artistas que se mencionarán trabajan básicamente en 2D con softwares como: *Adobe Photoshop*, *Krita*, *Painter*, *Sketchbook* y *Clip Studio Paint*.

Patricio Betteo

Ilustrador y escritor mexicano, nacido en 1978. Realizó sus estudios en Diseño Gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este artista tiene toda una trayectoria en el campo de la ilustración pues ha trabajado para publicaciones editoriales de importancia internacional como *Expansión*, *Rolling Stone* y *Nexos*; así como en portadas, carteles y libros de editoriales como: Fondo de Cultura Económica, SM, Sexto Piso, Alfaguara, Almadía, Edelvives y Edebé.

Dentro del mundo del cómic ha ejecutado trabajos para «Sensacional de chilangos» y «Pulpo Cómics» además de otras publicaciones extranjeras como «*Popgun*» y «*Side B*» que son un compendio de historietas urbanas publicados por el Gobierno del Distrito Federal. También tiene sus propias novelas gráficas como «*Mundo Invisible*» (Premio Nacional de Novela Gráfica 2011, JUS) y «*Cinco*» (Cifra Editorial, 2017). En el año 2018 publicó «*Alicia Underground*» su primera novela literaria con editorial Alfaguara. En el ámbito de los videojuegos ha trabajado con animaciones, *concept art* y *visual development* en «*Grimm*» de American McGee, 2008; «*Dance Central*» de Electronic Arts, 2010; «*Zima Blue*» de la serie de animación *Love, Death, Robots* de Netflix, en el 2019. También, ha participado en exposiciones en galerías de México, Grecia, Rumania, Estados Unidos y España (Betteo, 2009).

Betteo, en sus obras, aborda temáticas que van desde lo político, lo poético, lo fantástico y lo cotidiano. Además, sus ilustraciones se caracterizan por dar un tratamiento especial a la forma y el color, lo que aporta un estilo particular a sus ilustraciones. Para evidenciar este trabajo, revisaremos el proceso creativo de una obra de Patricio Betteo (elaborado con Adobe Photoshop).

En primera instancia, la conceptualización de la idea comienza con el dibujo que puede ser elaborada de forma tradicional para luego ser escaneada y digitalizada; o puede ser diseñada directamente de forma digital. Luego, se trabaja sobre las luces, sombras, valores tonales y contrastes con la escala de grises. El proceso continúa con la elección de un color general para toda la ilustración y, sobre este, se aplican las tonalidades básicas de los elementos son pintura en diferentes grados de opacidad (proceso de producción de la coloración general de la ilustración). Luego, define las temperaturas de color y colorea con el pincel para añadir transparencias; con otras herramientas del menú ajusta los niveles, el tono y la saturación dejando siempre visible el trabajo detallado que se realizó en escala de grises y que aportará con los contrastes de claro-oscuro. Al final, realiza matices, detalla las formas y termina con las luces y efectos de luz.

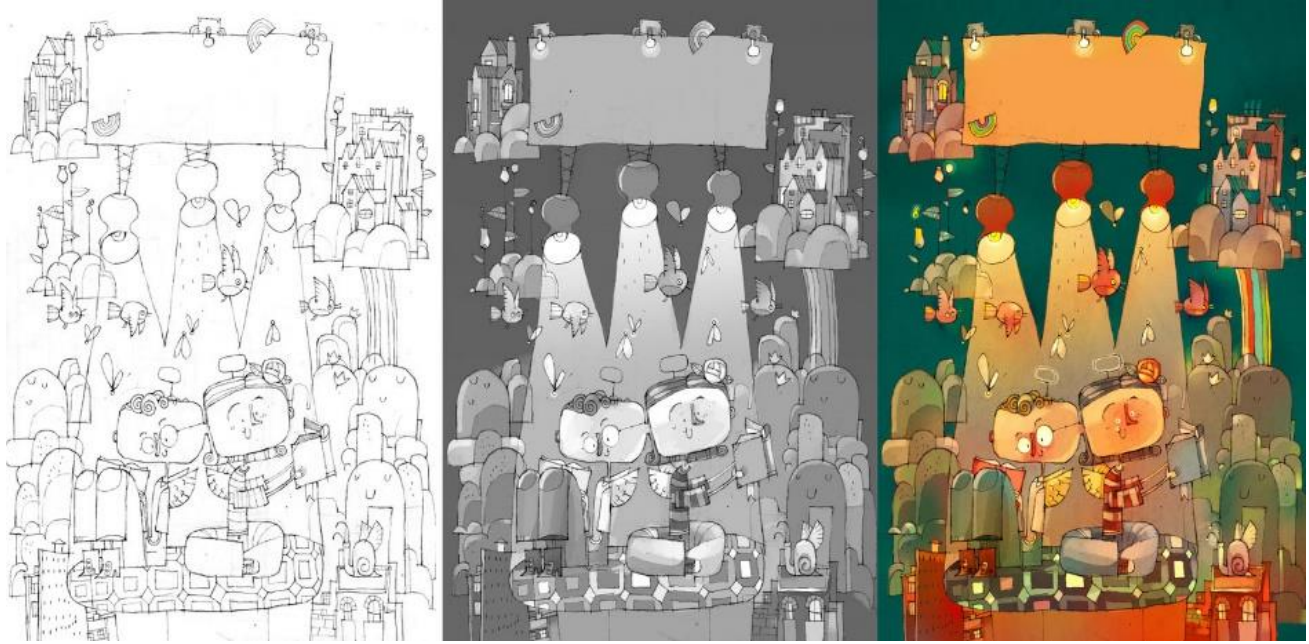


Fig. 21. Cuadro 1: dibujo, valor lineal, composición; cuadro 2: estudio y detalle de claro-oscuro; cuadro 3: colorización, pintura y detalles generales que definen y contrastan figuras y efectos.

El estilo de Betteo es una mezcla entre intuición y exactitud. Su trabajo comunica conceptos de manera inmejorable ya que usa herramientas gráficas elegantes, llamativas, originales y dinámicas. Además, muestra una paleta cromática que resulta agradable y coherente con las armonías y contrastes, lo que logra un estilo de ilustración digital aplicable a trabajos con temas de: política, cómic, editorial, infantil, animación, etc. El conjunto de estos elementos es un referente importante para la creación de las ilustraciones digitales de esta tesis porque se trabaja con la distorsión de formas, pero, a la vez, se mantiene una figura reconocible a partir del dibujo; con la generación del contraste claro-oscuro y los grises; y el manejo sutil del color con el fin de generar un estilo que pueda adaptarse a varios contextos dentro de la ilustración.



Fig. 22. Dusk. Ilustración digital.



Fig. 23. Digital on photoshop canvas. Ilustración digital.

Tan Zhi Hui

Es una ilustradora y artista conceptual que realizó estudios en Fundamentos de Arte, animación 2D y 3D, modelado 3D, Cinematografía y Arte conceptual en «The One Academy» de Malasia. Su particular estilo de ilustración y su capacidad para crear novedosas respuestas gráficas lo han llevado a trabajar en grandes proyectos con empresas importantes de la industria del entretenimiento como: Blizzard Entertainment, Capcom, Wizards of the Coast, Tencent Games y Netease Games. enfocando (*Tan ZhiHui: Freelance Illustrator & Concept Artist*, s.f.). Para sus ilustraciones utiliza básicamente la técnica digital de 2D con Adobe Photoshop.

A continuación, revisaremos el proceso creativo de una de sus ilustraciones.

La conceptualización de la ilustración es en un dibujo que rompe perspectivas y proporciones, pero funciona de forma atractiva al complementarse con la composición de elementos. En el siguiente paso, colorea la ilustración sobre una paleta básica de colores análogos y esboza puntos donde los contrastes serán importantes para destacar elementos; luego, aplica la pintura simulando la técnica del acrílico; procede a acentuar la paleta de color para generar claro-oscuros y buscar matices (este proceso tiene la intención de dotar a la obra de una cromática expresiva y virtuosa desde el punto de vista del manejo, en detalle, del color). Finalmente, aplica los efectos de luz y detalles de enfoque y desenfoco para culminar una pieza de arte en la que se evidencia el dominio del dibujo, manejo de la forma y lo cromático.



Fig. 24. Proceso de creación de ilustración.

Lo que resulta interesante en las ilustraciones de Tan Zhi Hui es su particular y original forma de representar personajes rompiendo deliberadamente los esquemas de proporción, forma y estilización: juega con la perspectiva de forma única y extremadamente dinámica. Sus personajes u obras cobran una nueva dimensión donde también sumerge al espectador. Tan Zhi Hui maneja un estilo excepcional, único y original que, apoyado en su elegante y poderosa paleta cromática, lleva la ilustración a otro nivel ya que conecta de forma perfecta con el futurismo gracias a las posibilidades de efectos que brindan las técnicas digitales.



Fig. 25. Milk Hunters: Ilustración digital.



Fig. 26. Cheesy Overkink: Ilustración digital.

El trabajo de ilustración de este artista, en técnica digital, constituye un referente muy importante, dada su capacidad para buscar nuevas posibilidades de expresión gráfica; un nuevo

expresionismo que lleva al límite las formas y se apoya en un tipo de pintura digital que emula técnicas tradicionales como el acrílico o el óleo por la similitud de la pincelada que se difumina y matiza planos de color. Así, dota de un terminado supremamente llamativo.

2.4. La Ilustración como forma de expresión artística personal

En la actualidad, la ilustración brinda a los artistas enormes posibilidades ya que no depende de otros elementos, sino que emerge por sí misma. Es una expresión artística que le permite desarrollar al creador su visión personal, tanto estética como conceptual, basada en la experiencia, la experimentación y en su necesidad de creación, comunicación y trascendencia. Bajo este parámetro, se plantea el enfoque y perspectiva para conectar la ilustración (como la forma de expresión artística) junto con los saberes de la cosmovisión andina. Para este proyecto se diseñaron ilustraciones con una técnica tradicional y digital que involucran la idiosincrasia andina ligada a los símbolos de nuestras raíces, de nuestra historia, cultura y actualidad. La idea es resaltar un juego paradójico de los tiempos, las formas y los contenidos, además, se recurrió al lenguaje artístico que generalmente está ligado a la publicidad, los libros, las revistas, los pósteres, la ropa, el diseño, la animación, sitios web, etc. En este sentido, esta propuesta artística se inscribe, en cierto modo, en lo que Carlos Rojas denomina como estética caníbal⁵ pues el contexto en el que se desarrolla obedece al reto que tiene el arte latinoamericano de generar su propia dinámica que responda a sus lógicas, realidades y preocupaciones; yendo más allá de los tiempos del arte que marca el Norte y de los que no puede abstraerse porque ahí se establecen los

⁵ Término planteado por Carlos Rojas Reyes [...] como una «política del tiempo del arte desde América Latina» frente al canon plástico visual posmoderno que desde el Norte marca el tiempo y «la moda» al Sur, lo cual, en última instancia, es el reflejo de las relaciones entre culturas de Norte y Sur. Entonces, la Estética Caníbal plantea una temporalidad propia para el arte latinoamericano que implique tomar de lleno y plenamente el arte occidental, a tal extremo que, «la transformación posmoderna del arte latinoamericano signifique la redefinición del arte posmoderno y la posibilidad de la aparición del arte de los otros, de nuestro arte» (Rojas Reyes, 2011, pp. 94-95).

cánones plásticos, «las modas y tendencias» donde los circuitos y la circulación del arte encuentran sus núcleos y donde la academia artística tiene su producción más preponderante.

En este contexto, Rojas Reyes (2011) explica que:

(...) no podemos escapar a una situación que se nos impone, por las relaciones desiguales y de dominación que sufrimos. Así que hay que tomar de lleno el arte occidental, apropiarnos plenamente de este, a tal extremo que la transformación posmoderna del arte latinoamericano signifique la redefinición del arte posmoderno y la posibilidad de la aparición del arte de los otros, de nuestro arte. (pp.95)

Entonces, con este trabajo de titulación se pretende revalorizar la cosmovisión andina y su riqueza cultural que, históricamente, ha sido subyugada y dominada en base a la consolidación de relaciones desiguales impuestas por la conquista. En cierto modo, se procura generar una propuesta creativa que utiliza la forma artística más identificada con el sistema capitalista y su modelo de consumo (ya que es utilizada al máximo por la publicidad) para, a través de ella, abordar la visión y preocupación del autor en torno a la cosmovisión andina que ha sido tan acanallada por la cultura occidental. De esta forma, tal como opina Rojas Reyes (2011), se pretende ofrecer un enfoque sobre las ilustraciones, uno que sale «desde nosotros, desde nuestra alma, con toda la voluntad crítica y con los instrumentos plásticos y visuales que podamos crear en el camino, además de los debates propios que desarrollemos desprendiéndolos de la matriz discursiva canónica» (pp. 95).

En este sentido, desde el punto de vista de técnico, se ha optado por trabajar con la ilustración, debido que ofrece una cantidad considerable de herramientas, pues puedo crear obras utilizando técnicas tradicionales y digitales. Además, la intención de trabajar bajo la influencia de las técnicas y los estilos de otros ilustradores permitió realizar un trabajo experimental que busca

generar en el espectador la percepción de que las obras han sido creadas por diferentes artistas puesto que, el lenguaje estético, los materiales, los colores y las formas serán disimiles pero con un único hilo conductor que es la cosmovisión andina.

En última instancia, se pretende, como artista, innovar el lenguaje artístico y demostrar que la cultura ecuatoriana y andina puede también manifestarse en el campo artístico actual. Y, como menciona Zeegen (2013), «trabajar con nuevos materiales, resolver problemas visuales, documentar [...] sobre diferentes temas y experimentar con diversas ideas. Teniendo en cuenta que, para muchos, la ilustración es más bien un estilo de vida, y no solo una elección de una carrera» (pp. 23).

Capítulo III: Proceso artístico de ilustración de la cosmovisión andina

3.1. Proceso creativo de la obra

El proceso de creación de una obra de arte está constituido por una serie de pasos, momentos o situaciones que el artista desarrolla a partir de una idea hasta llegar a su culminación, es decir, es un proceso personal en el que el artista congrega conocimientos, emociones, concepciones, experimentos, elementos, materiales, etc., mediante una sucesión de pasos que producen la creación de una obra artística que permitirá, en última instancia, comunicar a través de ella.

El proceso de creación surge de la necesidad de expresarse sobre temas que le preocupan, le interesan, le inquietan, le gustan, le asombran. Toda creación artística tiene su génesis en la contemplación, percepción y análisis de la realidad perteneciente o no al creador, por lo que — con una particular mirada del mundo, con una selección materiales, soportes y técnicas—también se trata de un proceso meramente original.

La producción y desarrollo de una obra es, quizá, el proceso que conjuga y materializa sentimientos, pensamientos, destrezas, talentos y hasta las ideas más profundas e inconscientes de un artista que se expresan a través de los bocetos, los trazos, las rectificaciones, las ambivalencias, las experimentaciones, etc. Esto es lo que dota a la obra de un mayor sentido, significado y valor. Incluso, esta valoración se concreta cuando la obra se es comunicada al resto estableciendo un diálogo con el espectador. Por ejemplo, en el en el arte post moderno el proceso creativo suele ser la parte integrante/activa de la obra ya que la creación misma, a veces, es la producción y la performance que requiere del involucramiento del espectador tanto desde el punto de vista intelectual como sensible. Entonces, se puede decir que, en cualquier producción artística, el espectador cobra importancia y se transforma en un receptor totalmente activo.

En este contexto, la ilustración, como lenguaje artístico, propugna la creación de obras de arte significativas y comunicativas a través de la contemplación estética y conceptos lo suficientemente atractivos para provocar reacciones intelectuales y sensibles al público; así como favorecer cierto involucramiento con el creador mediante procesos de comprensión e interpretación de la representación gráfica o, incluso, obtener una posible lectura entre líneas que enriquezca el significado de las ilustraciones. Esta premisa se sustenta con lo que H. G. Gadamer (1993) propone en cuanto a la importancia de la experiencia del arte por sobre una conciencia estética, en donde la obra artística cobra pleno y verdadero sentido en el hecho de que se convierte en una experiencia que transforma al que experimenta, es una forma de enriquecimiento del mundo y de nosotros mismos (pp. 71).

Bajo estos preceptos, se evidencia la existencia de una especie de método para la creación de la obra de arte que implica una idea primigenia en torno a una realidad externa o interna de artista; la preparación de bocetos, planos, esquemas o estructuras tentativas; y la realización de la obra definitiva que supone dar forma a la idea hasta convertirla en una obra de arte que será comunicada-expuesta al espectador. Sin embargo, es necesario entender que este esquema del proceso creativo no es absoluto, sino que varía en virtud de cada artista, de su estilo de creación, de sus intereses y de su personalidad.

3.1.1. Aspectos conceptuales:

El proceso creativo de las obras que componen el trabajo de tesis partió de la investigación y documentación sobre la cosmovisión andina y, en base a esta base de información se estableció los conceptos más interesantes según su valioso significado (como los principios de reciprocidad, correspondencia o culto a los antepasados) para, posteriormente, para plasmarlos en las obras. Luego, se definió una serie de características y detalles relevantes a ser considerados durante la

producción de estas obras como: conceptos, conexiones, oposiciones, signos, símbolos, íconos, metáforas, estereotipos y arquetipos, elementos de contraste, dualidades y analogías. Al final, se aplicaron algunas técnicas para estimular la inspiración e ideas, así como el análisis morfológico que fue totalmente eficiente para establecer los atributos en los aspectos físicos, de composición y estéticos; y, finalmente, hacer referencias del contexto: ropa, animales, símbolos, etc.

A continuación, una descripción conceptual de cada obra:

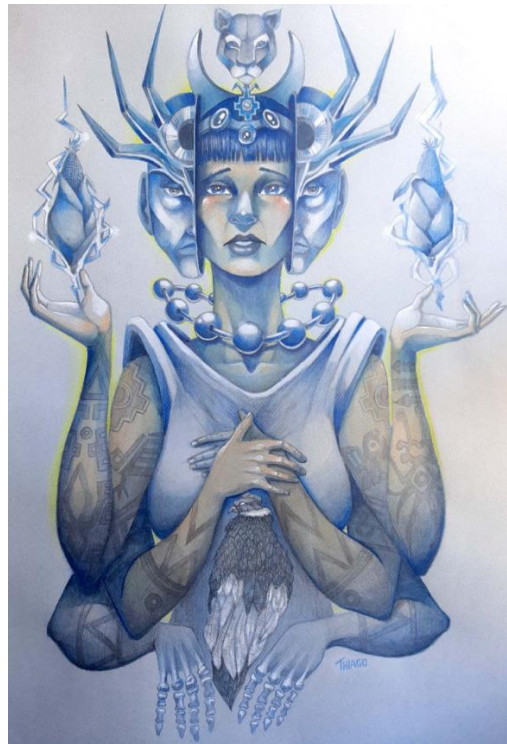


Fig.27. *Complementariedad*. Ilustración tradicional con lápiz, acuarela, lápices de color y carboncillo blanco.

La figura central de la obra es una mujer que no tiene características étnicas propias de los pueblos andinos, pero se ha querido representar así como una forma de evocar a la naturaleza y lo femenino como una fuerza creadora, no sólo del mundo andino, sino desde la lógica de la cosmovisión andina que la identifica con la *Pachamama* —la deidad considerada la madre

cósmica o madre tierra, la personificación de lo femenino, la fertilidad y el origen de la naturaleza. Esta idea se refuerza, además, con los cultivos de maíz⁶ que lleva en sus manos y los símbolos precolombinos marcados en sus brazos que representan elementos de las culturas originarias del Ecuador (vistos también en patrones de tejidos y de vasijas). De la cara de la mujer se desprende el rostro de un hombre, dividido por la mitad: lo que simboliza la complementariedad entre hombre y mujer y la complementariedad entre sol y luna representados con ciertos elementos simbólicos presentes en las coronas de las figuras femenina y masculina. Igualmente, las figuras del puma y el cóndor simbolizan la presencia de los animales sagrados que forman con los seres humanos un todo en la naturaleza, en la *pacha*. Otro detalle a destacar es el collar de cuencas que lleva la figura femenina que es una reinterpretación de los quipus. La figura femenina tiene en su parte central inferior unas manos esqueléticas que representan la muerte y, en consecuencia, la complementariedad con la vida; en cambio, las manos centrales ubicadas en el pecho se refieren a que todo lo que se piensa también se siente.

⁶ El maíz tiene gran importancia en la cosmovisión andina pues a él se atribuyen algunos mitos relacionados al origen de ser humano y hasta la actualidad se constituye como un alimento fundamental para la dieta andina.



Fig. 28. *Relacionalidad*. Ilustración tradicional con acuarelas, acrílico y óleo.

El concepto de esta obra se refiere al principio de relacionalidad según el cual todo se encuentra conectado de modo integral. Para la filosofía andina, este principio supone una visión holística de la vida y del cosmos donde se concibe la existencia únicamente a través de una serie de interrelaciones que se concretan en los diferentes ámbitos de la vida; es decir, nada existe por sí mismo sino únicamente a través de una red de relaciones mediadas por aspectos simbólicos y sacros. Es por esto que la obra busca plantear esa relacionalidad a través de elementos simbólicos: la figura femenina y el colibrí⁷ que se encuentran en un diálogo que demuestra su cercanía y su pertenencia a una misma *Pachamama* que les rodea y les contiene. La obra por lo

⁷ En la cosmovisión andina los 4 puntos cardinales están asociados a 4 animales de poder, entre ellos, el colibrí que representa al norte; además es símbolo de sabiduría y se lo asocia al Hanan Pacha «mundo de arriba o plano superior» (Vera, 2020).

tanto gira en torno a los personajes y a la simbología que hay tras su forma de verse, de interactuar y la postura en la que están.

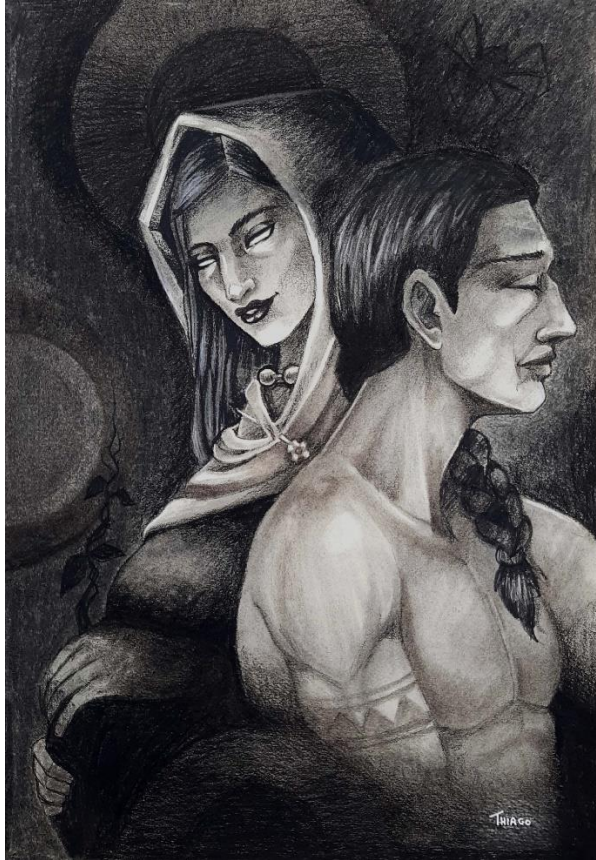


Fig. 29. Correspondencia. Ilustración tradicional con carboncillo en polvo, barra y lápiz carboncillo blanco y negro.

Esta obra gira en torno al principio de correspondencia según el cual cada una de las partes que integran la realidad debe estar relacionadas en proporción para lograr un equilibrio y armonía. Es decir, la lógica natural y cósmica la impone la proporción armónica entre pares que se complementan. Por lo tanto, está plasmado un hombre y una mujer, en estado de gestación, para representar vínculo entre ellos y, a la vez, la correspondencia entre la *Pachamama* y el hombre que la trabaja para obtener sus frutos, lo que muestra la relación entre el trabajo del

hombre y lo que la naturaleza le ofrece, tal como se produce el vínculo entre la fertilidad y la vida.

Los círculos concéntricos que se han dibujado simbolizan la relación de correspondencia; además, se ha incluido un elemento simbólico más, la araña, a modo de alegoría de la conexión a través de las redes de relación entre seres humanos y la naturaleza. La mujer posee una especie de velo que le otorga un carácter sacro, tiene facciones indígenas y un *tupu*⁸ insertado en el velo, lo que hace referencia a la cultura Saraguro; estos símbolos, la coloca en dos dimensiones: lo sagrado y lo terrenal, evidenciando su relación. Por otro lado, el hombre está representado con los ojos entrecerrados que significa la búsqueda de una conexión profunda entre los elementos de esta correspondencia.

⁸ [...] artículo confeccionado de plata o níquel que sirve para sujetar la chalina o bayeta que reposa sobre los hombros de mujeres exclusivamente y en algunos de los casos se explica como un elemento de protección, [...] En otros casos se le conoce como el patrón del espacio tejido, un conocimiento tradicional en el cual las tejedoras saben en qué momento del tejido se debe hacer los nudos para mantener el diseño del tejido. Más allá de sus posibles usos y relaciones formales, el tupu es un elemento símbolo dentro del ajuar femenino que denota nivel social o jerarquía. [...] Un tupu es la representación de un ayllu. Según versiones recogidas dentro de la comunidad de Saraguro cada una de las figuras antropomorfas representa a un indígena, que en un conjunto constituyen un ayllu, una forma de vida ancestral de los indígenas andinos. Los elementos que integran un tupu emulan objetos importantes en la cosmología, por ejemplo; el sol, la luna, el cóndor, etc. (Cartuche, 2013, pp. 363, 364).

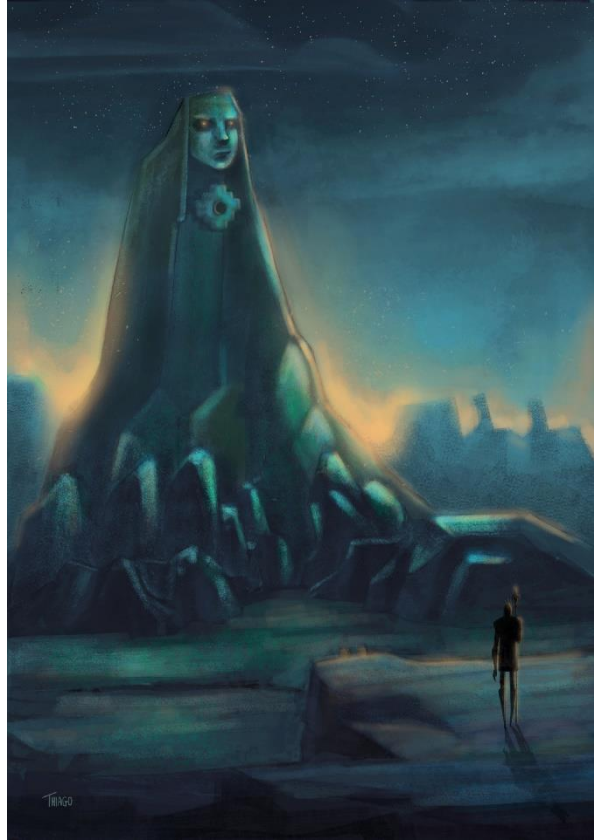


Fig. 30. *Huacas y culto a los antepasados*. Ilustración digital.

El concepto de esta obra trata de plasmar el aspecto religioso de la cosmovisión andina que se expresa en el culto a los antepasados y a la naturaleza. De ahí que, la figura muestre a un hombre, un chamán que tiene un cetro en forma de maíz y plumas que salen de su cabeza; este personaje se encuentra frente a una especie de montaña que tiene un rostro humano que evoca a los antepasados y, al mismo tiempo, puede entenderse como el rostro de la naturaleza. En conjunto, la obra muestra la sacralidad de todos estos elementos. La presencia de la *chakana* en la montaña refuerza la idea de lo sagrado; además, la montaña tiene los ojos con brillo lo que sugiere que no es un ser inerte, sino que está consciente de la actividad de la *Pacha* y se encuentra un espacio de diálogo con la figura humana.

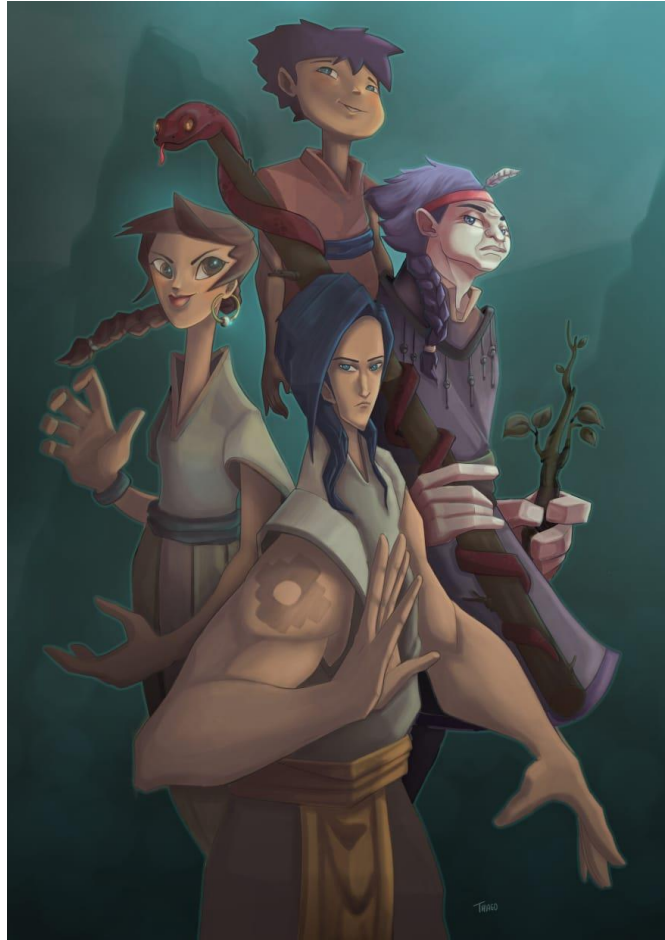


Fig. 31. *Ayllu-Runa*: Ilustración digital.

Al igual que el título de esta obra, el *Ayllu* y el *runa* interpreta las relaciones de la vida familiar y social dentro de la comunidad, así como la relación de colaboración y el trabajo manifestada mediante la minga que promueve las labores en beneficio de la comunidad y de la naturaleza. Por otro lado, el *runa* cumple el rol de un guardián de la tierra más que de propietario de esta; además, en la obra se lo represente acompañado por su mujer, su complemento. Así mismo, se incluyó una figura de un chamán, representado por un anciano con un báculo en forma de rama de árbol, que tiene una serpiente envuelta para dar a entender que todo y todos nacen desde la tierra y la naturaleza.



Fig.32. *Chakana*: Ilustración con técnica tradicional (acuarela, tinta, lápiz) y digital.

La *chakana* es el símbolo que recoge los conceptos fundamentales de la cosmovisión andina, por lo tanto, la representación de esta obra contiene símbolos que hacen referencia a los principios de relacionalidad y complementariedad, expresados a través varios elementos que se relacionan unos con otros y a su vez se complementan con la estructura. Esta forma de representar la *chakana* muestra a la sociedad comparada con un complejo de viviendas y *huacas*. Igualmente, las representaciones de animales giran en función de los diferentes planos de la realidad: el cóndor representa al *Hannan Pacha* o el plano superior donde habitan las deidades y los fenómenos atmosféricos; el puma representa al *Kay pacha* o plano medio donde habita el

hombre y la naturaleza; y la serpiente o amaru que representa al *Ukhu Pacha* o inframundo que es el lugar que no se puede ver, es decir, el mundo de los muertos y los no nacidos.

Esta representación de la *chakana*, pese a su forma geométrica y casi abstracta, mantiene las características fundamentales de este símbolo de la cosmovisión andina pues está diseñada como una cruz escalonada de 12 puntas y, en este caso particular, se la representa flotando para acentuar la idea de que la *chakana* se fundamenta en la cosmogonía como forma de entender y explicar el mundo. Ahora bien, el personaje femenino, que abre sus brazos en señal de aceptación y de entendimiento de los significados de la *chakana*, expresa que la cosmovisión andina está inmersa en el interior del hombre y no es ajena a su vivir y sentir; también simboliza a la *Pacha* ya que desde sus espaldas emerge la vida, la cosecha, la naturaleza mostrando así una especie de calendario ligado a la vida del hombre y la naturaleza.

3.2. Aspectos Técnicos

En cuanto a los aspectos técnicos, primero se estableció el concepto de la obra para graficarlos y crear *tumbnails* (bocetos pequeños y rápidos) en combinación con el diario visual —que es un cuaderno de exploración de ideas en donde realicé una gama de posibilidades para la concepción de estas las obras —; posteriormente, se trabajó en los bocetos simples con el objetivo de sentar las bases de cada y proyectar las técnicas adecuadas para cada caso y de acuerdo con lo que se quiere expresar (durante este proceso se da lugar a la experimentación y la inspiración en el trabajo de otros artistas con el fin de potenciar el aspecto comunicativo, representativo y expresivo de las obras a crear). Luego, se elaboraron los bocetos finales y el dibujo estructural (personajes, símbolo de persona, figuración, contraste y polarización, perspectivas, profundidad, formas, composición, equilibrio, valor lineal, escalas, idea de recorrido y estilo visual).

En la selección de la técnica es fundamental el conocimiento de los materiales y su funcionamiento, ya que permite explotar todo su potencial para la creación de la obra; es muy importante en este paso tener claro cuál será la emoción dominante en la obra porque sobre ella se escogerá la iluminación, la temperatura y las propiedades del color o lo monocromo. No obstante, se puede aprovechar el espacio a la improvisación, buscar el recorrido visual desde el color, los contrastes de luz y sombra, detalles característicos y efectos finales.

A continuación, se tratará al aspecto técnico de cada una de las obras de este trabajo:



Fig. 33. Complementariedad: Boceto #1: lápiz.

En este primer boceto se plasma la posible estructura de la obra, es la representación de la idea primigenia; en el segundo boceto se incluyen nuevos elementos y detalles que robustecen el primer concepto; y el tercer boceto es la versión final que sirvió de base para erigir la obra. Sin

embargo, durante el proceso de creación, se realizaron algunos cambios con el objetivo de consolidar el concepto de la obra. Ya que la intención inicial era representar el principio de complementariedad de la cosmovisión andina, se priorizó en el dibujo la noción de simetría. Y, como se puede observar, los bocetos fueron trabajados con lápiz.



Fig. 34. Complementariedad. Boceto # 2: lápiz.



Fig. 35. Complementariedad. Boceto #3: lápiz.



Fig. 36. Complementariedad. Line up con lápiz de color.

La Figura 36 es la versión que fue trasladada al soporte, una cartulina *canson* de 160 gr. de color gris; la línea del dibujo está realizada con lápiz de color celeste debido a que, desde el primer momento, se pretendía obtener una obra en la que predomine el color azul porque en la cosmovisión andina el color azul es el color de la inmensidad, del espacio cósmico que, en este caso, se complementa con la imagen de la *Pachamama* quien evoca a la deidad considerada la madre cósmica o madre tierra.

La composición del dibujo está concebida en triángulos: 1. El del puma como punto central hacia las dos mazorcas; 2. El del rostro con referencia a los brazos extendidos hacia arriba; 3. El de los brazos que van hacia el pecho. Esta composición en triángulos busca conseguir diferentes focos visuales: el primero de ellos, en la cara de la figura femenina donde se generan los otros focos visuales, así que en los detalles del rostro se origina un primer impacto, especialmente, por el contraste entre el color azul y el color de la piel; luego, los focos de atención se trasladan al resto de detalles de la obra. También, es importante señalar que la obra está realizada fundamentalmente en base a la monocromía del azul que, después se rompe con el color naranja y los reflejos de luz de color amarillo ubicados en la parte exterior del dibujo. Este complemento produce una especie de halo místico y también cumple con el objetivo de despegar un poco la pintura del soporte para generar contraste.



Fig. 37. Complementariedad. Aplicación de lápiz y microminas de aproximadamente 60x42 cm.

Esta siguiente imagen muestra que, luego de trabajar la línea, se incorporó grafito de manera minuciosamente porque se utilizó microminas, con minas #02. El uso de las minas permite tener un control absoluto de los trazos para obtener el contraste de claro-oscuro, algo muy importante para definir los espacios de luz y sombra y con ellas ir guiar la mirada del espectador.



Fig. 38. *Complementariedad*. Aplicación de aguadas con acuarela.

Para la Figura 38, se incluyó aguadas de acuarela en color azul sobre el lápiz con el objetivo de mantener las transparencias y no perder de vista los puntos de luz y sombras; luego, se añadieron más tonalidades monocromas en azul en lugares donde se consideró que debía ponerse mayor saturación de color, generando un azul más potente en desmedro del gris. En definitiva, en este paso del proceso creativo, se trabajó en la saturación de color azul sobre la capa de grafito, sin perder de vista el dibujo para, de manera más intuitiva, colocar el color y jugar con degradados.

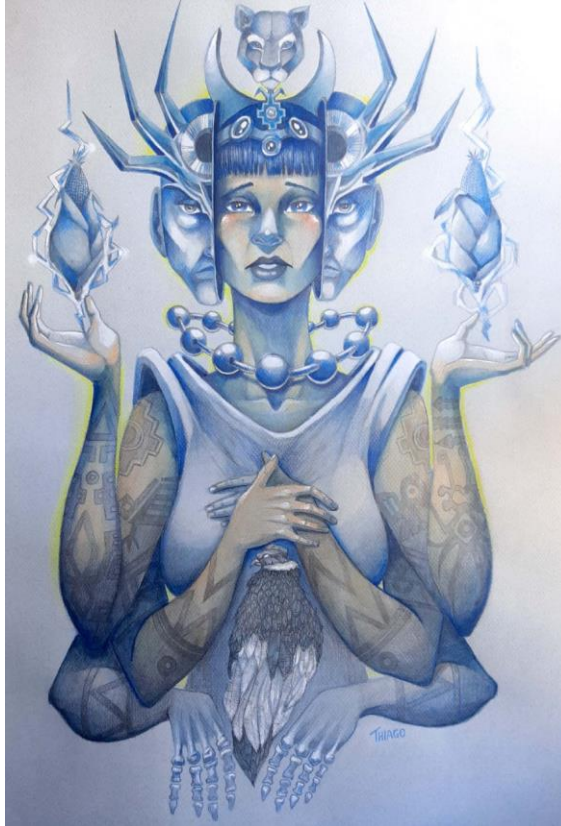


Fig. 39. Complementariedad. Obra concluida.

Para concluir la obra, una vez que se han secado las varias capas de acuarela colocadas, se añadió carboncillo blanco para fijar la luz para generar contrastes máximos y cumplir con el objetivo de captar atención sobre estos puntos. A su vez, se puso una especie de veladura de color naranja para darle coloración a la piel de la figura femenina y obtener un contraste entre colores fríos y cálidos. También, se colocó un poco de color rojo en las mejillas como una forma de romper la monocromía del azul. Para trabajar en estos efectos, se utilizó lápices de color naranja y azul que permitieron llegar a detalles de menor dimensión.

El proceso de creación de la obra estuvo fuertemente influenciado por estilo de Wylie Beckert quien se detiene mucho en los detalles, es minuciosa e incorpora una cantidad importante de elementos para la lectura de la obra.

Esta obra muestra un estilo un poco alejado de los otros trabajos, que tienden a estar más apegados al cómic. Entonces, se intentó buscar un dibujo con nuevas características que mantengan el estilo y, al mismo tiempo, que permitan refrescar el diseño, los trazos y, obviamente, la técnica. En definitiva, el proceso creativo de esta obra fue sumamente enriquecedor porque incentivó la exploración de nuevos estilos y técnicas pero que, dado el nivel de detalle y minuciosidad, no se abandonó la forma de trabajar del autor, lo que facilitó el proceso durante su creación.

La siguiente obra se denomina *Relacionalidad* y es un trabajo fuertemente inspirado del estilo de trabajo de Ashley Wood.



Fig. 40. *Relacionalidad*. Boceto #1: lápiz.



Fig. 41. Relacionalidad. Aplicación de acuarela y línea de acrílico.

En este caso, la técnica pone especial énfasis en la preparación del soporte tal como lo aplica Ashley Wood. Se elaboró una serie de lavados con acuarela, después se colocó acrílico y, al final, óleo, es decir, el material fue trabajado por capas para conseguir que se noten, en el fondo, una serie de texturas y matices de color que cobran más vida gracias al uso del blanco.

Para este trabajo, el autor se esmeró en destacar más la figura femenina sin tanto detalle en luz y sombra. Los otros elementos de la composición, como el árbol, están más bien difusos; para lograr este efecto se utilizaron colores como: el marrón, el azul, el blanco y el ocre que son los colores predilectos en las obras de Wood. En cuanto al fondo y el árbol están trabajados de forma muy intuitiva dejándolos un poco difuminados para intentar centrar la atención en el colibrí y la figura femenina (intencionalmente más definidos), lo que obtiene un buen contraste entre los

elementos de la composición. De igual forma, la relación entre el color de la piel de la figura femenina (que se desarrolla con una paleta tonal no muy amplia) y los colores de colibrí generan un contraste visual interesante.

Ahora bien, en cuanto a la composición, la obra está concebida en triángulos, similar a la obra *Complementariedad*, desde el rostro de la figura humana dirigida hacia el colibrí y del colibrí hacia el tatuaje del brazo que, luego, regresa al rostro; y, de los brazos al tatuaje se genera otro triángulo. Por su parte, el árbol con el cabello y el cuerpo de la figura humana en conjunto con el colibrí generan un marco que patentiza la relacionalidad.

Para el soporte de la obra, se usó cartulina *canson* de 300gr, con imprimación de *gesso* para impermeabilizar y dar más soporte al acrílico y el óleo.

El proceso creativo de esta obra permitió jugar mucho con los materiales y sus técnicas, abriendo un horizonte lleno de posibilidades para trabajar. Además, , por una parte, se pudo disfrutar el detenimiento en los detalles y la minuciosidad aplicados en la figura humana y el colibrí, y por otra, la fuerza e improvisación aplicadas en el fondo para lograr el contraste entre los elementos que constituyen la obra. Fue muy satisfactorio el resultado final porque se logró materializar la obra que planteada, pese a la incertidumbre del proceso de aplicación del color. Sin embargo, con esta experiencia, el autor descubrió otras perspectivas en relación a la pintura.



Fig. 42. *Relacionalidad*. Obra concluida.

El siguiente trabajo tiene el nombre de *Correspondencia*.



Fig. 43. *Correspondencia*. Boceto #1: lápiz.



Fig. 44. Correspondencia. Proceso de aplicación de carboncillo.

La composición de esta obra está centrada en los personajes sobre quienes va a recaer la atención del espectador, pero, alrededor de ella, existen otros elementos que aportan significados y resultan importantes para generar un equilibrio interno en la obra en base a los claroscuros que se encuentran un tanto inclinada hacia el lado derecho. En cuanto al color, se ha trabajado en escala de grises en forma monocroma; así que solamente se utilizó carboncillo en barra, en lápiz y en polvo sobre un soporte de cartulina *canson* de 160gr. La luz y la sombra guiarán al espectador a centrar la mirada en los diferentes elementos.

El proceso creativo de esta obra, también supuso la posibilidad de experimentar un trabajo con carboncillo ya que no se ha usado para producir una obra como tal, por lo que fue muy interesante observar cómo se comportaba en el papel tanto la barra que manchaba de una forma y luego el carboncillo en polvo que manchaba de otra manera. Además, la técnica requirió de un trabajo sincronizado para conseguir un buen resultado con los tonos, por eso se trabajó en capas. Por último, la cartulina fue el color del brillo que me interesaba mostrar de fondo, entonces se

dejaron partes en blanco y aquellos lugares que requerían luz se trabajaron con un borrador maleable: se limpiaba el carboncillo y, posteriormente, con un carboncillo blanco se acentuaron los reflejos. El principal reto del trabajo con carboncillo fue cuidar que la obra no se manche, así que el caballete fue una herramienta fundamental, al igual que otros momentos para trabajar en plano y así controlar el color.



Fig. 45. *Correspondencia*. Obra concluida.

La cuarta obra, *Huacas y culto a los antepasados*, se plasmó con una composición en L: en base al plano del horizonte y la montaña en vertical como se ve a continuación.



Fig. 46. Huacas y culto a los antepasados. Boceto #1: línea digital.



Fig. 47. Huacas y culto a los antepasados. Escala de grises en digital.

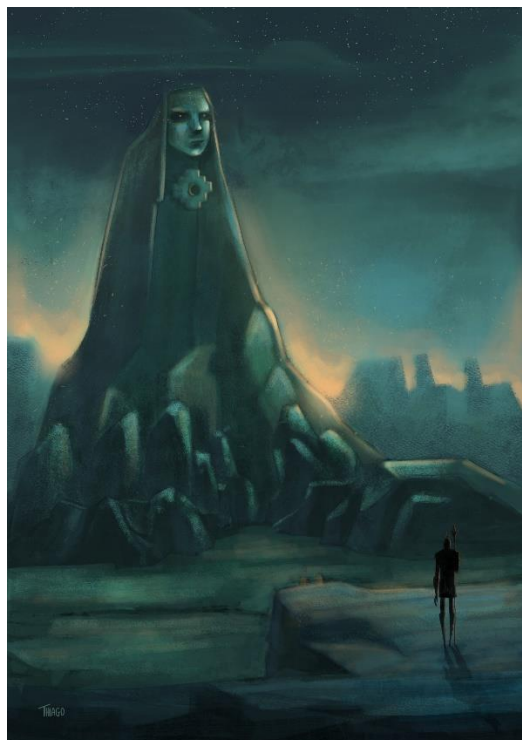


Fig. 48. Huacas y culto a los antepasados. Color y texturas.

Esta obra, con relación al aspecto técnico, presenta una composición inclinada que se genera a raíz de la relación que se establece entre el rostro de la huaca (montaña) y la silueta del chaman que está en primer plano; también la composición se puede leer en “L”; puesto que, desde el rostro de la huaca desciende hasta la silueta del chaman.

Para el proceso creativo de esta obra, trabajada mediante la técnica de ilustración digital, se tomó como influencia principal el estilo del artista Patricio Betteo, pues (siguiendo su forma de trabajar) en un primer momento, se pasó todo el dibujo en escala de grises para determinar y definir el destino de las sombras de máximo contraste y las luces, posteriormente, se aplicó un color general (azul índigo) en toda la obra y, a partir de ello, se generaron tonos más azulados y con sus respectivos contrastes en naranja; así mismo, se aplicaron las texturas que suele utilizar Betteo; es así que, se utilizó un pincel para simular el rayado y generar textura en la obra. Cabe

destacar que, Patricio Betteo suele tener un estilo más cercano al *cartoon*, sin embargo, *Huacas y culto a los antepasados*, dejándose influenciar de esa técnica no pierde del todo el estilo personal del autor, puesto que, la figura representada en silueta, es una forma reconocible con algunos rasgos *cartoon*.

También, se trabajó en varios planos con la técnica de mancha: un primer plano donde se ubica el chamán, el segundo donde se encuentra la montaña; y un tercero donde se alejan los elementos.

En cuanto al color, se puede observar, en la obra terminada, la saturación del color azul para dar la idea de oscuridad que, luego, se rompe con el color naranja de detrás de la montaña para dar la apariencia de un amanecer — un momento de unión entre la noche y el día, además, la luz surge detrás de la montaña dotándole de un halo místico. Otros colores utilizados son el verde y el azul, en varias tonalidades, así como el celeste, es decir, que la composición muestra una monocromía que se rompe con los destellos de naranja ubicados. También, se pretendió generar texturas en base al uso del pincel tratando de generar los planos. Al final, el perfil que sigue la montaña fue diseñado con la intención de que se perciba detalles adicionales como montañas, chozas o ruinas.



Fig. 49. *Huacas y culto a los antepasados*. Obra concluida.

La siguiente obra, denominada *Ayllu-runá*, fue diseñada con la técnica de ilustración digital y es un intento de aproximación al estilo de las obras de Tan Zhi Hui quien tiende a crear figuras desproporcionadas y alargadas, pero sin perder la esencia de mi estilo.

El boceto de esta obra fue elaborado directamente de forma digital y, en cuanto a la composición, está concebida en forma de cruz determinada por la posición de los personajes en vertical y horizontal, con lo que se logra simetría y equilibrio que, junto a la armonía, cumplen ciertos principios de la vida individual y la comunitaria de la cosmovisión andina.

En cuanto al color, se ha utilizado una cromática baja en saturación, es más, se los ha opacado con el uso del gris; además, la paleta utilizada incluye colores como el amarillo, el verde, el azul y ligeros toques de violeta. Los colores fueron elegidos en base a la simbología expuesta por el pensamiento andino, de ahí que cada color represente diferentes matices

filosóficos: el azul por la inmensidad, lo infinito y la energía cósmica; el amarillo representa la reciprocidad y complementariedad de la comunidad y el individuo, en este caso; el verde que se refiere a la vida; y, el violeta que representa tanto a la comunidad como todo lo que en ella existe. Incluso, las tonalidades no están muy saturadas porque así se consigue reflejar la influencia de la tierra, entonces la obra se ha contaminado con el gris y el café.



Fig. 50. Ayllu-runa. Boceto #1: línea digital.



Fig. 51. Ayllu-runa. Aplicación de color general.

La *Figura 51* se trabajó aplicando un color general (morado) a toda la ilustración, tanto en la capa de fondo como en la de personajes, con el fin de neutralizar el color blanco, que se utilizó posteriormente para generar luces e iluminar la obra.



Fig. 52. Ayllu-runu. Estudio de escala de grises en digital.

En la Figura 52 se observa la aplicación del color gris para generar los volúmenes y contrastes de tono, utilizando la escala de valores que van del blanco al negro, lo cual permite aplicar, sobre este fondo, toda la cromática que va a componer la obra dejando transparentar la capa que se trabajó en grises. De esta manera, el ojo se puede apreciar la composición cromática general con sus respectivas luces y sombras, logrando que se fundan color y volumen de manera homogénea.

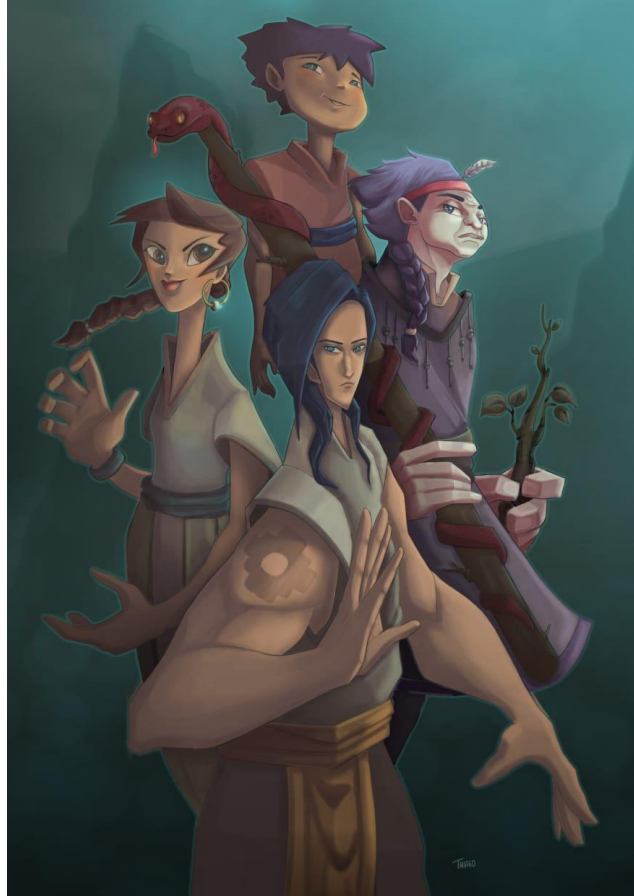


Fig. 53. *Ayllu-runa*. Obra concluida.

Para finalizar, se revisará el proceso creativo de *Chakana*, su composición, sus aspectos técnicos y el uso de técnicas de colores y efectos.



Fig. 54. *Chakana*. Boceto # 1: línea.



Fig. 55. *Chakana*. Ilustración tradicional con tinta, acuarela y lápiz.

Desde el aspecto técnico, esta obra está compuesta en L puesto, lo que permite leer los elementos desde arriba hacia abajo y viceversa usando como punto focal la *chakana* que es la fuente de color; y desde donde las luces y reflejos golpean toda la composición trabajada primordialmente en gris. Para ello, el dibujo está elaborado con tinta negra y variación tonal por el uso del agua para atenuar los tonos. Adicionalmente, se agregó sobre ellos grafito para dar mayores detalles de claro-oscuro. Esta parte de la obra fue realizada totalmente con técnicas tradicionales y, posteriormente, digitalizada para completarla con la técnica digital con el fin de aplicar el color basado en la cromática de la cosmovisión andina: el rojo para la *Pachamama*; el naranja para la dualidad; el amarillo para la reciprocidad y la complementariedad; el blanco para el tiempo y el espacio, lo cíclico; el verde para representar la forma de vida terrenal; el azul para el espíritu que anima todo, es decir, la inmensidad; y el violeta para representar a la comunidad y la vida armónica.



Fig. 56. Chakana. Obra concluida.

3.3. Exposición virtual a raíz de la pandemia:

En la actualidad, el mundo está conmocionado y luchando fuertemente contra la enfermedad (COVID-19) que ha sido catalogada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como una pandemia pues la enfermedad se ha extendido por todo el mundo y ha afectado a un gran número de personas. Este acontecimiento ha significado una emergencia de salud pública de importancia internacional dado que, hasta el momento, no existe una vacuna para la enfermedad. Así que ha sido vital tomar en cuenta las recomendaciones emitidas por la OMS para evitar la expansión del virus y el aumento del contagio; entre ellas están: higiene de manos, uso de mascarilla y distanciamiento social.

Ante esta situación, el Presidente de la República, el Licenciado Lenin Moreno, mediante Decreto Ejecutivo No. 1017 fechado el 16 de marzo de 2020, decretó el Estado de Excepción por calamidad pública en todo el territorio nacional debido al incremento masivo de contagiados con el virus y por la declaratoria de pandemia de COVID-19 por parte de la OMS.

En este marco social y, aunque el Estado de excepción dejó de regir en el país desde el 13 de septiembre de 2020, quedó en atribución de los Gobiernos Autónomos Descentralizados Municipales establecer normas que regulen la situación mientras dure la pandemia. En este sentido, el GAD Municipal del cantón Cuenca emitió la Ordenanza que regula las medidas administrativas y de bioseguridad sanitaria temporales para combatir el COVID19 dentro del cantón. Todas las medidas normativas adoptadas, ya mencionadas, tienen el objetivo de precautelar la salud de la población y evitar el riesgo de contagio. De ahí la justificación de las imposiciones y fuertes restricciones sobre las reuniones y eventos públicos que puedan, de alguna manera, significar la posibilidad de contagio de la enfermedad a los asistentes. Por esta razón, la Universidad de Cuenca ha considerado pertinente realizar las exposiciones que se tenían programadas —como parte de los trabajos de tesis de los maestrantes en Estudios del Arte III Cohorte, — de forma virtual, para lo cual, las obras deberán ser expuestas a través de la plataforma *online* gratuita denominada *Behance*, perteneciente a *Adobe Inc.*, que, además, funciona como una red social destinada a presentar trabajos y proyectos creativos, preferentemente en áreas relacionadas con el diseño, la arquitectura, el arte gráfico, la ilustración, la fotografía y en general a las artes visuales (*Behance*, octubre del 2020).

Dentro de la plataforma *Behance* se diseñó la presentación de las obras propuestas en el trabajo de titulación, para lo cual se digitalizaron las obras realizadas en formato tradicional y se combinaron con las ilustraciones elaboradas en formato digital incluyendo sus respectivos

procesos de creación técnica. La exposición mediante esta plataforma pretende generar una presentación atractiva, mostrar la calidad profesional de las obras y poner en consideración del público y de los profesionales asignados para la revisión de la tesis que, además, cuenta con un acceso compartido con el Centro de Postgrados de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Link de exposición virtual en la Plataforma *Behance*:

<https://www.behance.net/gallery/105890599/La-Cosmovision-Andina-a-travs-de-la-Ilustracion>

Conclusiones

Si bien la Constitución del Ecuador acoge el concepto de *Sumak Kawsay* o Buen Vivir como «la nueva forma» de convivencia ciudadana y como la meta a alcanzar para la sociedad ecuatoriana y reconocer, en su artículo 71, los derechos de la *Pachamama*, en la práctica, la incorporación de estos preceptos poco o nada han influido en la construcción y consolidación de un Estado verdaderamente intercultural, plurinacional y respetuoso de la naturaleza. Es decir, el Ecuador —pese a que ha incluido en su norma suprema aspectos tan importantes de la cosmovisión andina— no ha logrado un conocimiento ni un ejercicio efectivo sobre la aplicación de estos conceptos en la sociedad ecuatoriana; sobre todo porque persiste el desconocimiento generalizado de la riqueza filosófica de la cosmovisión andina y el aporte que puede significar en cuanto a nuevas formas de concebir el mundo, la naturaleza y las relaciones humanas que, a la larga, pueden contribuir a un mejoramiento de la vida en el planeta.

Por lo expuesto, la pregunta que surgió como problema de investigación fue: ¿Cómo generar la revalorización de la cosmovisión andina a través de su interpretación contemporánea mediante la ilustración? A partir de esta inquietud, se delineó el objetivo general de este trabajo de titulación, y en concordancia con uno de los objetivos específicos planteados que fue analizar la cosmovisión andina para la identificación de aspectos sobresalientes, se ha alcanzado con el objetivo porque, a través de la investigación bibliográfica, se ha logrado conocer con mayor profundidad aquellos rasgos basilares de la cosmovisión andina como los principios que rigen su filosofía; su religiosidad integrada a la vida cotidiana y fundamentada en la naturaleza y los antepasados; su concepción del ser humano y la comunidad en una relación inescindible que da sentido a cada uno de ellos; así como, la *Pacha* considerada como el tiempo y el espacio, pero

también el cosmos, el universo y la esencia de todo lo viviente. Todos estos elementos sirvieron de base conceptual para la creación de las obras que forman parte de este trabajo.

Por otro lado, con respecto al objetivo específico, de promover la revalorización de la cosmovisión andina mediante su representación ilustrada, se ha diseñado obras en torno al conocimiento adquirido sobre la cosmovisión andina. Para ello, se utilizó la ilustración (como lenguaje artístico que históricamente cumple una función comunicativa) para plasmar por medio de imágenes y técnicas artísticas, los conceptos del pensamiento andino y reforzar su comprensión. Además, las obras presentadas han sido creadas para poner en relieve los aspectos más predominantes de la cosmovisión andina desde la perspectiva del involucramiento del arte en la sociedad y, junto con ello, plantear interrogantes y provocar la reflexión que necesitamos sobre una revalorización real y formal de la cosmovisión andina tomando en cuenta que ya ha sido considerada en la Constitución. Debido a que, hasta el momento la visión indígena (la base de nuestra cultura), su filosofía y pensamiento continúan en un estado de sometimiento por parte del discurso político y social occidental, al igual que en la época conquistadora y colonizadora.

Por otro lado, el hecho de crear ilustraciones con diferentes técnicas (tradicionales y digitales) bajo la influencia estilística de otros artistas, cuyo trabajo merece admiración del autor de esta tesis, ha implicado un importante enriquecimiento para el proceso creativo pues lo ha llevado gratamente al terreno de la experimentación. Por esta razón, se ha podido conseguir otro objetivo planteado: crear una muestra de ilustración que no solo privilegie el mensaje o el concepto revalorizador de la cosmovisión andina desde una perspectiva de «militancia» política del arte; sino también, producir obras con una poética nueva basada en el estilo personal del autor, de creación artística junto con una técnica innovadora y el uso de los materiales que no han sido aplicados antes en su trabajo. Durante este proyecto, el autor se permitió trabajar con un lenguaje

artístico tan ligado a la sociedad de consumo y al mundo occidental al tiempo abordar una temática tan propia de origen sociocultural, dotándolas de una temporalidad propia.

Finalmente, respecto con el objetivo de contribuir a la generación de nuevos conocimientos sobre a la cosmovisión andina a través de una nueva perspectiva de abordaje desde el arte, se considera que, si bien la exposición de las obras no ha podido llevarse a cabo con las características que se plantearon en la propuesta del diseño de la tesis debido a la pandemia, el hecho de haber reformulado su formato al utilizar la plataforma *Behance*, favorece el acceso a un mayor número de espectadores a la muestra incluyendo público de cualquier parte del mundo. Esta presentación alternativa potencializa la revalorización, a través de nuevas formas de representación y conocimiento, en torno a la cosmovisión andina.

Recomendaciones

- Valorar el aporte de la filosofía o cosmovisión andina como parte del acervo del conocimiento occidental permitirá potenciar una nueva perspectiva de comprensión de la vida y del mundo, en base a los principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad; lo que implica una nueva forma de concebir la realidad como un todo interconectado en la cual el ser humano es una parte, como lo son la naturaleza, la comunidad y lo espiritual. Esto supone la necesidad de incorporar en nuestra formación académica y artística, en el caso de la carrera de artes visuales, los saberes de la cosmovisión andina con el propósito de ampliar el horizonte conceptual que pueda hacer frente, desde el Sur, a los intereses y preocupaciones del Norte, fomentando una temporalidad del arte de nuestras latitudes, sin caer en lo autóctono o folclórico, sino redefiniendo nuestro arte en función de nuestra propia visión, intereses, aspiraciones y estéticas.
- Partiendo del hecho de que, el arte *per se* es una postura política por cuanto obedece a una realidad y responde a determinadas condiciones históricas a las que critica u obedece; puede llegar a constituirse en un elemento fundamental para fomentar una verdadera interculturalidad, planteando cuestionamientos e interrogantes acerca de la escasa inclusión de los indígenas y la cosmovisión andina en la sociedad ecuatoriana, pese a las proclamas formales incluso constitucionales en torno al *Sumak kawsay* y otros valores de la cosmovisión andina. Es decir, el arte por su naturaleza tiene la capacidad de provocar, de llevar a la reflexión, de mostrar descarnadamente una realidad y mover la conciencia social e individual. Es por ello que el arte puede cumplir un papel fundamental como mediador de cambio hacia el reconocimiento del valor y la importancia de la cosmovisión

andina y de la interculturalidad como elementos que enriquezcan nuestra cultura y las prácticas sociales en el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ashley Wood Gallery/ Representando a Ashley Wood. (2020). Ashley Wood Gallery. Recuperado de <https://www.worldofthekuntsler.com/>

Tan ZhiHui: Freelance Illustrator & Concept Artist. (s.f.). Art Station. Recuperado de https://cdna.artstation.com/p/resume_files/attachments/000/029/060/original/Resume_-_Tan_Zhi_Hui.pdf?1597124505

Audrey Benjaminsen: Ilustrador consumado, pintor, artista de fantasía (2014). Visual arts passage. <https://visualartspassage.com/audrey-benjaminsen>

Avelar, S. (2009). Cosmovisión y religiosidad andina: Una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. *España Ameríndio*, 3(1), 84-99. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.8431>

Betteo, P. (7 de octubre del 2019). Patricio Betteo. *Betteoblogspotcom*. Recuperado de <http://betteo.blogspot.com/>

Blacutt, M. (2013). *El Desarrollo Local Complementario (Un Manual para la Teoría en Acción)*. Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso.

Cartuche, C. P. (2013). El tupu como manifestación de la cultura popular de la comunidad de Saraguro y como elemento simbólico. En F. Cabrero, *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales* (pp. 361-367). Quito: Flacso.

Durán Armengol, T. (2005). Ilustración, Comunicación, Aprendizaje. *Revista de Educación*, 239-253. Recuperado de http://www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_18.pdf

Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. Cuzco: Abya Yala

Estermann, J. (2017). Herméutica Diatópica y Filosofía Andina. Esbozo de una metodología del filosofar intercultural. *FAIA*, 6(27), 1-17. Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-HermeneuticaDiatopicaYFilosofiaAndina-5845469.pdf>

Fuentes, J. (22 de octubre de 2018). Allen Williams [Dibujo, Arte de concepto / Drawing, Concept Art] [Blog posdt]. El hurgador. Recuperado de <https://elhurgador.blogspot.com/2018/10/allen-williams-dibujo-arte-de-concepto.html>

Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

García, M. C. (2010). *Cosmovisión Inca: Nuevos Enforques y Viejos Problemas*. (Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, España). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10366/76467>

González, C. (2009). La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento. *Artes la Revista*, 8(15), 120-123. Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Downloads/112.%20La%20ilustracion%20como%20categoria.pdf>

Hidalgo-Capitán, A. L., Arias, A., & Ávila, J. (2014). El pensamiento indigenista ecuatoriano sobre el Sumak Kawsay. *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*. pp. 20-73. Cuenca: Huelva.

Kowii, A. (2014). El Sumak Kawsay. *Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay* (págs. 159-168). Huelva-Cuenca.

Lajo, J. (2006). *Qhapaq ñan: La ruta inka de la sabiduría*. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/358

Lajo, J. (2017). *Para recuperar y mantener el equilibrio del mundo: Paradigmas de la epistemología andina*. Recuperado de <http://www.redepistemologiaandina.com/revistas/00/Paradigmas%20de%20la%20Epistemologia%20Andina.pdf>

Lien, H. (marzo, 2015). Muestra de artistas: Wylie Beckert. *Lightspeed Magazine* (58). Recuérado de de <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/artist-showcase-wylie-beckert/>

Macas, L. (2014). Sumak Kawsay. La vida en plenitud. *Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*. Huelva-Cuenca. Pp. 169-176

Manga Qespi, A. (1994). Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana*, 24, 155-189. <file:///C:/Users/usuario/Downloads/25452-Texto%20del%20art%C3%ADculo-25471-1-10-20110607.PDF>

Rojas Reyes, C. (2011). *Estéticas Canívaes. Del canon posmoderno a las estéticas canívaes* (Vol. 1). Cuenca, Ecuador.

Soto, J. (2012). Las imágenes y la sociedad (o las imágenes, la sociedad y su desciframiento). *Athenea Digital*, 12(3). 217-224. Recuperado de <https://atheneadigital.net/article/view/v12-n3-soto/1081-pdf-es>

Sung, M. (2013). *De la narración literaria a la narración visual: Proyecto de Ilustración*. (Diario oficial de Máster, Universitat Politècnica De València). <http://hdl.handle.net/10251/35460>

Tortosa, J. (2009). *Sumak kawsay, suma qamaña, buen vivir*. Alicante, España.

Vargas, J. (s.f). *Epistemologías del Sur: Venimos de un pensamiento ancestral*. Recuperado de <http://www.redepistemologiaandina.com/revistas/00/Epistemologia%20del%20Sur.pdf>

Vera, F. (27 de septiembre de 2020). El colibrí simboliza el norte y la sabiduría. *La Gazeta*. Recuperado de <https://www.lagaceta.com.ar/nota/862361/actualidad/colibri-simboliza-norte-sabiduria.html>

Villacís, E. (2003). *Smoking Mirror*. Quito: Xupuy. Ediciones.

Villacís, E. (s.f.). <http://www.daportfolio.com/>. Recuperado el 09 de 10 de 2020, de <http://www.daportfolio.com/521424>

Wigan, M. (2008). *Pensar Visualmente. Lenguaje, ideas y técnicas para el ilustrador*. Madrid, España, Gustavo Gili Ed.

Williams, A. (s.f.). *Lápiz original sin título* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.allenwilliamsstudio.com/originals/untitled-original-pencil>

Zeegen, L. (2013). *Principios de Ilustración*. Barcelona, España: Gustavo Gili Ed.

Behance. (octubre del 2020). Wikipedia. Recuperado el 28 de septiembre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Behance>

FUENTES FOTOGRÁFICAS

Imagen N° 1 Gurney, J. (1994). *Spectrum 1: The Best in Contemporary Fantasy Art* [Ilustración] Recuperado de <http://www.muddycolors.com/2011/01/art-competitions-spectrum/>

Imagen N° 2 Benjaminsen, A. (2019). *Spectrum 26: The Best in Contemporary Fantasy Art* [Ilustración]. Recuperado de <https://greenbraincomics.com/products/spectrum-art-book-soft-cover-volume-26>

Imagen N° 3 Wiedemann, J. (2008). *Illustration Now: VA (25th Anniversary Special Edition)* [Ilustración]. Recuperado de https://www.joserico.com/blog/wp-content/uploads/2009/10/illustration_now.jpg

Imagen N° 4 Wiedemann, J. (2014). *Illustration Now #5* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.previewsworld.com/Catalog/SEP141853>

Imagen N° 5 Beckert, W. (s.f.). *Reina de corazones: belleza/mortalidad* [Pintura]. Recuperado de <https://www.wyliebeckert.com/?show=wickedkingdom#qhearts>

Imagen N° 6 Beckert, W. [Wiley Beckert]. (29 de julio del 2015). *Painting Process: Queen of Hearts (Part 2: Underpainting)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1OItLwN1M5Q>

Imagen N° 7 Beckert, W. [Wiley Beckert]. (31 de julio del 2015). *Painting Process: Queen of Hearts (Part 3: Oil Painting)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1OItLwN1M5Q>

Imagen N° 8 Beckert, W. (2020). *Wylie Beckert: Illustration + Fine Art*. [online] *Wyliebeckert.com*. Recuperado de <https://www.wyliebeckert.com/?show=wickedkingdom#qhearts>

Imagen N° 9 Benjaminsen, A. (s.f.). Recuperado de <http://www.audreybenjaminsen.com/2019/2/21/2019/2/21/iorkjhohmuyqdm4ypi79vjlh80ylul>

Imagen N° 10 Benjaminsen, A. (2016). *Los Moirai* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.audreybenjaminsen.com>

Imagen N° 11 Benjaminsen, A. (2015). *Bernardette* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.audreybenjaminsen.com/2018/10/25/2018/10/25/9u54bxkcatmib9mchjvyxv9emt309c>

Imagen N° 12 Williams, A. (2017). *El voltador de páginas*. [Ilustración]. Recuperado de <https://www.allenwilliamsstudio.com/originals-2/untitled-original-pencil>

Imagen N° 13 Williams, A. (2019). *The Hidden Light* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.allenwilliamsstudio.com/prints/the-hidden-light-1>

Imagen N° 14 Williams, A. (2020). *Reach* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.allenwilliamsstudio.com/prints/guts-print-c393s>

Imagen N° 15 Wood, A. (s.f.). Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/854206254295042883/>

Imagen N° 16 Wood, A. (s.f.). Recuperado de <https://www.scottdeder.com/GalleryPiece.asp?Piece=10310&ArtistId=726&Details=1&From=Room>

Imagen N° 17 Wood, A. (s.f.). *Lasstranaut negro* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.worldofthekuntsler.com/new-page-1>

Imagen N° 18 Villacís, E. (2020). *Profetisa* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.daportfolio.com/521424/gallery/916138>

Imagen N° 19 Villacís, E. (2020). *El espejo humeante* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.daportfolio.com/521424/gallery/916540#6>

Imagen N° 20 Villacís, E. (2020). *El Ecuador que nunca verás* [Ilustración]. <http://www.daportfolio.com/521424/gallery/916540#3>

Imagen N° 21 Betteo, P. (s.f.). [Ilustración]. <https://blogallangraphic.files.wordpress.com/2013/08/123.jpg>

Imagen N° 22 Betteo, P. (5 de noviembre de 2015). *Dusk* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/B-kNqqgEHB/>

Imagen N° 23 Betteo, P. (15 de abril de 2020). *Digital on photoshop canvas* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/9sauMAoVF/>

Imagen N° 24 Tan Zhi Hui. (s.f.). [Ilustración]. Recuperado <https://www.artstation.com/artwork/Av8Dy>

Imagen N° 25 Tan Zhi Hui. (s.f.). *Milk Hunters* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.artstation.com/artwork/aDmZX>

Imagen N° 26 Tan Zhi Hui. (s.f.). *Cheesy Overkink* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.artstation.com/artwork/Vkl6b>

Imagen N° 27 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*.

Imagen N° 28 Álvarez, S. (2020). *Relacionalidad*.

Imagen N° 29 Álvarez, S. (2020). *Correspondencia*.

Imagen N° 30 Álvarez, S. (2020). *Huacas y culto a los antepasados*.

Imagen N° 31 Álvarez, S. (2020). *Ayllu-Runa*.

Imagen N° 32 Álvarez, S. (2020). *Chakana*.

Imagen N° 33 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*: Boceto #1: lápiz.

Imagen N° 34 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Boceto # 2: lápiz.

Imagen N° 35 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Boceto #3: lápiz.

Imagen N° 36 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Line up con lápiz de color.

Imagen N° 37 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Aplicación de lápiz y microminas.

Imagen N° 38 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Aplicación de aguadas con acuarela.

Imagen N° 39 Álvarez, S. (2020). *Complementariedad*. Obra concluida.

Imagen N° 40 Álvarez, S. (2020). *Relacionalidad*. Boceto #1: lápiz.

Imagen N° 41 Álvarez, S. (2020). *Relacionalidad*. Aplicación de acuarela y línea de acrílico.

Imagen N° 42 Álvarez, S. (2020). *Relacionalidad*. Obra concluida.

Imagen N° 43 Álvarez, S. (2020). *Correspondencia*. Boceto #1: lápiz.

Imagen N° 44 Álvarez, S. (2020). *Correspondencia*. Proceso de aplicación de carboncillo.

Imagen N° 45 Álvarez, S. (2020). *Correspondencia*. Obra concluida.

Imagen N° 46 Álvarez, S. (2020). *Huacas y culto a los antepasados*. Boceto #1: línea digital.

Imagen N° 47 Álvarez, S. (2020). *Huacas y culto a los antepasados*. Escala de grises en digital.

Imagen N° 48 Álvarez, S. (2020). *Huacas y culto a los antepasados*. Color y texturas.

Imagen N° 49 Álvarez, S. (2020). *Huacas y culto a los antepasados*. Obra concluida.

Imagen N° 50 Álvarez, S. (2020). *Ayllu-runu*. Boceto #1: línea digital.

Imagen N° 51 Álvarez, S. (2020). *Ayllu-runu*. Aplicación de color general.

Imagen N° 52 Álvarez, S. (2020). *Ayllu-runu*. Estudio de escala de grises en digital.

Imagen N° 53 Álvarez, S. (2020). *Ayllu-runu*. Obra concluida.

Imagen N° 54 Álvarez, S. (2020). *Chakana*. Boceto # 1: línea.

Imagen N° 55 Álvarez, S. (2020). *Chakana*. Ilustración tradicional con tinta, acuarela y lápiz.

Imagen N° 56 Álvarez, S. (2020). *Chakana*. Obra concluida.