

# Zira

TEXTIL

**Sofía Matte Allende**

Profesor guía: Soledad Hoces de la Guardia

Tesis presentada a la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al título profesional de Diseñador.

Julio, 2021  
Santiago, Chile



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

**diseño | UC**  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Escuela de Diseño



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

DISEÑO|UC  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Escuela de Diseño

# zira

T E X T I L

**Sofía Matte Allende**

Profesor guía: Soledad Hoces de la Guardia

Tesis presentada a la Escuela de Diseño de la  
Pontificia Universidad Católica de Chile para optar  
al título profesional de Diseñador.

Julio, 2021  
Santiago, Chile

Quiero partir agradeciendo a todos los diseñadores textiles que con su trabajo me inspiraron desde siempre a encontrar el valor y belleza en la estética y la indumentaria.

Gracias a las culturas antiguas y a quienes continúan con estas tradiciones.

A mis profesores y universidad por introducirme y encantarme con el mundo del diseño, sobre todo a la Sole por acompañarme con la mejor disposición a lo largo de todo el proceso.

A mi familia por la paciencia, confianza y apoyo.

Y por último a mis grandes amigas, que sin duda, son el mejor aprendizaje y herramienta que me regaló el diseño.

# Contenido

<i>Abstract</i>	8
<i>Motivación personal</i>	9
<i>Capítulo I - La indumentaria como expresión</i>	10
I.1 El sentido del vestir	11
I.2 El ornamentar el cuerpo	13
<i>Capítulo II - Industria textil</i>	15
II.1 Fast Fashion	16
II.2 Slow Fashion	18
III.3 Diseño de Autor	19
IV.4 Industria textil nacional	21
<i>Capítulo III - Descolonización</i>	24
III.1 Colonización	25
III.2 América Latina	27
III.3 Descolonización	30
III.4 Diseño descolonial	31
III.5 Apropiación y apreciación cultural	32

<i>Capítulo IV - Propuesta de diseño</i>	34
IV.1 Problemática	35
IV.2 Oportunidad de diseño	36
IV.3 Formulación de proyecto	37
IV.4 Contexto de implementación	39
IV.5 Usuario	40
IV.6 Antecedentes	41
IV.7 Referentes	46
<i>Capítulo V - Proceso de diseño</i>	49
Etapa 1: Definición	53
Etapa 2: Experimentación y validación	66
Etapa 3: Diseño de colección	74
Etapa 4: Patronaje y Confección	86
Etapa 5: Zira	100
Etapa 6: Producción fotográfica	105
<i>Lookbook</i>	109
<i>Capítulo VI - Modelo de implementación y negocios</i>	138
VI.1 Estrategias de difusión	139
VI. 2 Lean Canvas	143
VI. 3 Financiamiento	144
VI. 4 Modelo financiero	145
VI. 5 Estructura de costos	146
<i>Capítulo VII - Cierre</i>	149
VII. 1 Proyecciones	150
VII. 2 Conclusiones	151
<i>Referencias</i>	153
<i>Anexos</i>	157



*“La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad, en un sentido más profundo, la moda se convierte en expresión, constituye una forma de lenguaje a través del cual la persona manifiesta algo de su identidad, por lo que reclama cierta coherencia entre el interior y el exterior del hombre.”*

---

**JOANNE ENTWISTLE,  
EL CUERPO Y LA MODA**

(2002, p.12)

El presente documento dará a conocer la colección de indumentaria "Zira", la cual toma como inspiración los pueblos originarios de la zona austral de Chile. Zira tiene como objetivo el aporte al mensaje descolonizador, dejando de lado las tendencias y modas impuestas en las grandes industrias, para cambiar el modelo actual de dar seguimiento a lógicas provenientes de continentes ajenos a América Latina y aportar a la visibilización del valor que aporta la multiculturalidad étnica a la identidad latinoamericana, y chilena en particular. En este contexto, se toma la indumentaria como medio de comunicación visual para ser parte de esta iniciativa descolo-

nizadora; corriente que pretende independizar Latinoamérica no solo política, sino también culturalmente. El diseño, y particularmente el diseño de autor abre un espacio para cumplir la función de aportar en este cambio de mentalidad, proponiendo un relato que surja desde los orígenes y rompa con estos discursos de supremacía establecidos desde el poder colonial. De esta manera, el objetivo de Zira, es lograr llevar a través de prendas de vestir, conceptos propios de los pueblos originarios en cuestión a la cotidianeidad del contexto social chileno, para lograr integrar progresivamente estos dos mundos que hoy se encuentran a la vez aislados, y en proceso de unión.



- motivación personal

## - Motivación personal

Siempre quise estudiar diseño, desde muy chica sentí una conexión muy potente con todo lo que se relacionara a lo visual, y al crecer en un ambiente creativo y abierto, pude soñar desde siempre, llegar a ser capaz de materializar todas las ideas que caminaban por mi mente. Durante los últimos años he enfocado mis estudios en el diseño textil, donde mientras más conozco y me interiorizo, más me gusta e inspira. El hecho de adentrarme en las diferentes aristas de este mundo, tanto en el diseño, patronaje y confección de vestuario, me ha dado la oportunidad de mirar la indumentaria desde otra perspectiva, intentando abarcar todo el proceso para lograr un re-

sultado innovador, interesante y representativo. Al mismo tiempo la idea popular de la ropa como algo "superficial y vanal", y por consiguiente poco importante y profundo, siempre estuvo en mis pensamientos porque sin poder expresarlo en palabras, tenía la certeza de que era falso. Junto a estos pensamientos, he sentido siempre ganas genuinas de probar lo contrario, y lograr transmitir de alguna manera el verdadero valor que tiene la indumentaria. Para mí, la indumentaria siempre ha sido un medio de expresión, el canal más eficaz de comunicación no verbal y en particular, mi lenguaje personal para expresarme y compartir. Una prenda en sí misma es capaz de hablar de

todo; de la persona que la porta, de identidad, de historia, de procesos productivos, de política, de materialidades, de necesidades, de evolución, etc. Es un objeto que en sí mismo, abarca miles de dimensiones, logrando unificar una conexión hacia el interior de quién lo porta, y una representación hacia todo quien lo rodea. En base a todo esto tomo este proyecto de título como oportunidad para contribuir por primera vez, espero de muchas otras veces, al mundo textil en Chile, logrando usar y demostrar la indumentaria como un canal extremadamente efectivo de expresión.

*capítulo I*

# LA INDUMENTARIA COMO EXPRESIÓN

## I.I

# El sentido del vestir

Desde el primer día que el ser humano habitó la tierra, existe un elemento común que nos unifica y conjunta a todos como humanos. Siempre ha habido una intención que nos reúne a todos y que a la vez nos distingue como particulares únicos. Este concepto consta de aquella necesidad que han ido mostrando los humanos a lo largo de toda la historia por ornamentar su cuerpo, alejándolo del estado natural en que lo recibe, y modificándolo a través de diferentes canales, para otorgarle un carácter especial y propio del contexto en que la vida de cada uno se sitúa. Si bien lo que hace aceptable o apropiado a una prenda, depende el contexto u ocasión en la que se vive, en toda cultura se requiere de algún código visual que acompañe al cuerpo (Entwistle, 2002).

Conceptualizándolo en una sola palabra “el vestir” tiene un significado mucho más profundo y global que lo que entendemos generalmente en la acción de ponernos ropa a diario. No pretende solo cubrirnos el cuerpo de manera funcional, sino modificar el cuerpo humano para convertirlo en algo personal e identitario, que nos haga parte del grupo al que pertenecemos, y al mismo tiempo, nos haga únicos y distinguibles dentro de éste. Sin embargo, tal como se mencionó anteriormente, el significado que cada uno le da a determinada prenda, depende directamente del contexto y la cultura en la que se sitúa. Si bien toda prenda o accesorio tiene como objetivo común la expresión interior y exterior, cada cultura le otorga un significado propio a los adornos que elige vestir.

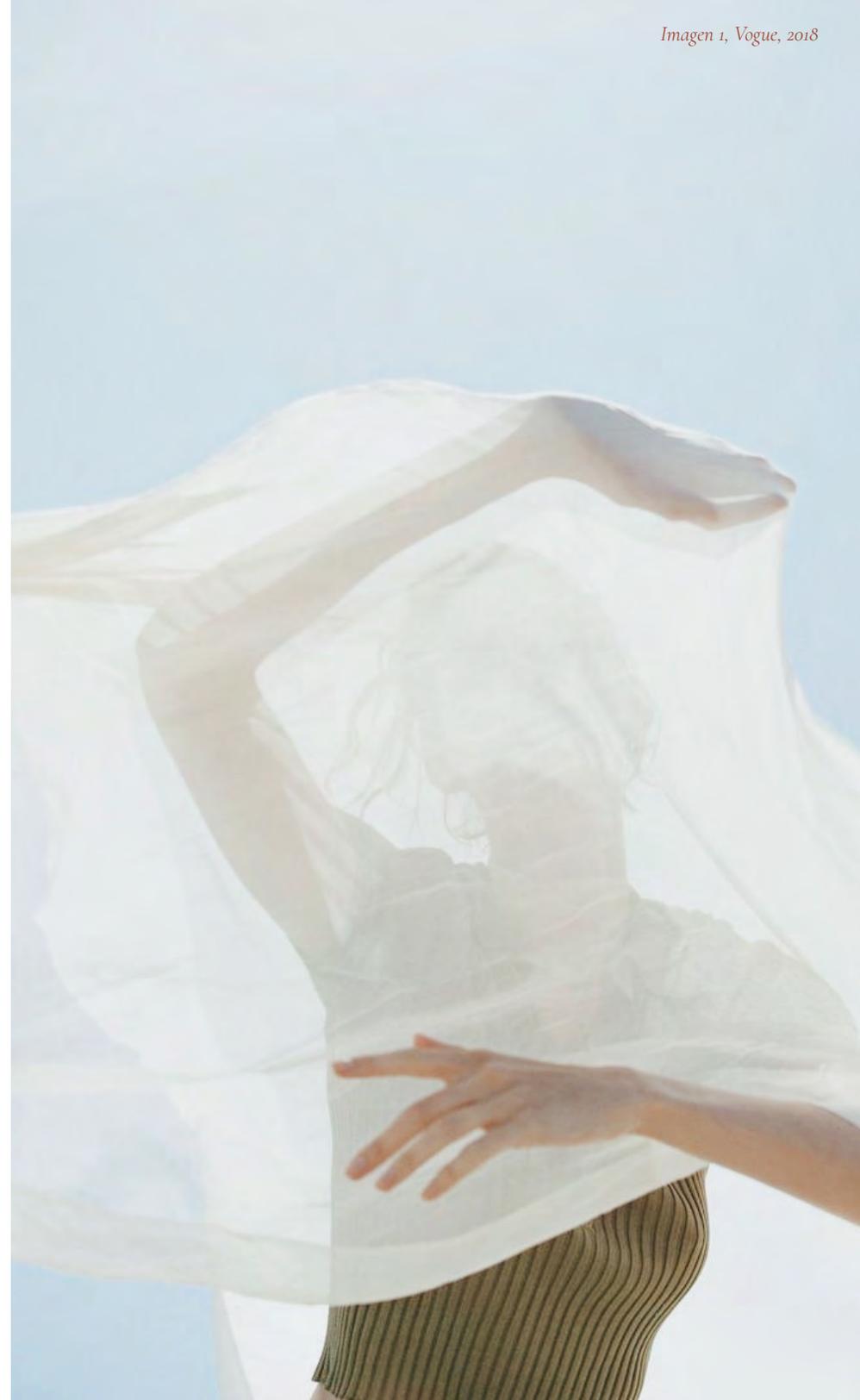
Las ideas anteriormente mencionadas, apuntan desde distintas perspectivas, a que todas las prendas o accesorios que un ser humano elija portar para modificar su cuerpo con un fin estético, son parte de la acción de vestir. Para darle una perspectiva sociológica a dicha acción es fundamental entender cualquier prenda como un objeto que, al contrario de ocultar, pretende revestir, envolver y sobre todo subrayar el cuerpo humano que lo lleva. Ninguna prenda al estar en desuso, tiene el mismo significado que al ser portada por alguien, al mismo tiempo que ningún cuerpo en su desnudez, es capaz de aportar toda su identidad por un canal visual. Cuando las prendas entran en contacto con un cuerpo humano, adquieren corporalidad, movimiento, gestualidad, postura y expresión.

- la indumentaria como expresión

De esta manera, la relación Cuerpo-Prenda adquiere un sentido y una función fundamental en el desarrollo y la expresión de la identidad de cualquier persona (Saltzmann, 2004).

El vestuario es la unión entre la vida interior y exterior de un cuerpo, el punto de encuentro entre lo privado, y lo público. Joanne Entwistle, en su libro "El cuerpo y la moda" (2002) afirma que el vestido en su naturaleza es un medio por el cual el ser humano se prepara para el mundo social. Toda la estética utilizada en un cuerpo relata quién es la persona que lo porta. Ya sea de manera consciente o inconsciente la acción de vestir revela una serie de características que se

pueden intuir al ver a una persona con cierta vestimenta. Aunque a lo largo de toda la historia, los conceptos "moda" o "indumentaria" han sido ligados al consumismo y/o una experiencia banal y superficial, el vestir en realidad es un lenguaje sumamente profundo y complejo, que tan solo utilizando un canal visual, es capaz de transmitir las múltiples dimensiones que tiene una prenda por sí misma (Entwistle, 2002).



## 1.2

# El ornamentar el cuerpo

En este contexto, se hace muy pertinente intentar entender, de donde viene esta tradición y costumbre de cubrir el cuerpo, llegando al origen de esta necesidad. Al adentrarse en este estudio sociológico se puede notar, como desde las primeras civilizaciones, el ser humano ha ornamentado su cuerpo. Situándonos en el pasado, al analizar algunas de las primeras culturas vestidas, es interesante observar que en la gran mayoría de estos casos, el ornamento corporal no apuntaba a cumplir una función práctica, sino más bien una función estética expresiva. Sin importar las condiciones geográficas o climáticas del lugar en que se localizan las distintas etnias, en todas se evidencia una búsqueda, o incluso necesidad por generar alguna modificación al cuerpo humano.

“El adorno fue el arte primigenio, el germen de todas las demás. Y esa primera obra de arte consistió sencillamente en la unión de dos obras que la naturaleza no había unido. Sobre su cabeza puso el hombre una pluma de ave, o sobre su pecho ensartó los dientes de una fiera, o en torno a la muñeca se ciñó un brazalete de piedras vistosas”  
(Ortega & Gasset, 2004, p. 433).

Tal como se mencionó anteriormente, retrocediendo en la historia hacia las tribus originarias, podemos encontrarnos con las primeras culturas desnudas, que muy alejado de vestirse por necesidades climáticas o funcionales, se adornaban el cuerpo con intenciones de representación y diferenciación o como una búsqueda simbólica de protección espiritual. Muchos de los accesorios utilizados, ya sea a modo de

pintura corporal o adornos externos al cuerpo, eran ubicados estratégicamente sobre aquellos órganos vitales del cuerpo humano fundamentales para el funcionamiento anatómico. Esta es la razón por la que muchas veces se repite el lugar de posicionamiento de los accesorios de manera transversal en las diferentes tribus, ya que la intención era proteger simbólicamente lugares como el cuello, el pecho, la cabeza, y la zona pélvica (Moreno, 2018). Así como distintas culturas rodeaban su cuello con plantas o piedras para adornar y proteger la estructura interna que el cuello cubre, en la actualidad muchas personas se cuelgan a modo de collar algún elemento que los haga sentir protegidos. Ya sea religioso, personal o espiritual, los individuos le otorgan a los colgantes un valor simbólico que los hace sentir



acompañados y protegidos. No es aleatorio que uno de los lugares del cuerpo más utilizados para llevar accesorios sea el cuello, hay una intención constante de proteger la estructura interna que este posee. Al mismo tiempo, se evidencia la intención de proteger la zona del pecho donde se sitúa el corazón, órgano que para la mayoría de las culturas reúne la función de dar vida corporal y espiritual al ser humano. De la misma manera sucede con uno de los accesorios más utilizados en el último siglo por el género masculino. Según ciertas teorías, la corbata anudada al cuello sería una herencia adquirida de tribus primitivas que utilizaban un simple cordón con un nudo al centro de la tráquea como símbolo de protección en ocasiones de guerras o enfrentamientos.

Así como en el pasado, un simple nudo era suficiente para vestir y empoderar a los hombres, luego de muchos años el mismo nudo en otra materialidad, otorga un carácter de seriedad y profesionalismo. Como éstas, podríamos hacer una serie de analogías con conductas de deformación corporal a lo largo de toda la historia; el uso de corsets, tatuajes, tacones o deformación de pies en la cultura china. Estas, como muchas otras más, son pruebas de que el ser humano está en constante búsqueda de expresión a través de su apariencia física, y por más que al observar estas tradiciones desde la vereda opuesta parezcan irracionales o sin sentido, todas cobran sentido, aspectos profundos e intencionales que sitúan a la indumentaria como un método fundamental de expresión para el ser humano (Moreno, 2018).

*Imagen 2, Vogue, 2017*



## 2.1

# Fast Fashion

El fast fashion o moda rápida es un modelo de negocio perteneciente a la industria textil que consiste en la venta de prendas de bajos precios que responden a tendencias pasajeras de moda, ofreciendo como producto prendas de baja calidad que desde su fabricación tienen planeada una vida útil muy corta. Para lograr llevar al mercado estos precios tan minimizados es necesario disminuir costos en el proceso productivo, tanto en temas laborales, como materiales. De esta manera se estipula que los usuarios adquieran grandes cantidades de este tipo de ropa pensando en darle un uso limitado hasta que la tendencia sea reemplazada por otra, sustituyendo de la misma manera la prenda por una

que nuevamente supla la necesidad de cumplir con la tendencia actual. Como bien lo dice en su nombre, el ritmo que se lleva en el funcionamiento del fast fashion es extremadamente acelerado y sin pausa, alcanzando en el caso de algunas tiendas, el lanzamiento de cincuenta temporadas anuales (Calvo, 2016). Así, la estrategia consiste en ir actualizando constantemente la ropa exhibida, generando ansiedad en el consumidor e ir creando la necesidad irreal de requerir y desear lo que se oferta, para llevarlos a comprar impulsivamente algo que en realidad no necesitan, haciéndolos sentir conformes y actualizados con las novedades que ofrece el mercado textil (Salinas, 2012). A pesar de que

*Imagen 5, Thrustan Redding  
- Burberry, 2018.*



el gran valor y atractivo de este modelo se encuentra en los precios bajos y accesibles, a través de los años se han ido revelando una serie de consecuencias que causa la ejecución de este fenómeno. Al mirar el panorama global, el costo a nivel social y ambiental es altísimo, evidenciando un desequilibrio alarmante entre los diferentes participantes de este modelo. Las marcas de retail al intentar bajar al máximo los costos de producción, localizan sus fábricas en países subdesarrollados que no tienen leyes que controlen estos procesos. De esta manera, se abre un espacio en el que se abusa constantemente de las condiciones laborales que se llevan en las fábricas, tanto respecto a espacios físicos de trabajo, como de sueldo y horarios. Siguiendo la misma línea, el control o penalización por agredir el medioambiente no existe en países como

Bangladesh, India, o Camboya volviéndolos como el escenario perfecto para llevar a cabo sus procesos productivos, y contaminar "libremente" (Calvo, 2016). En este contexto, al unir los dos lados de la industria de la moda rápida, resulta obvio entender el nivel de contaminación que se produce en la producción de ropa.

Durante las últimas décadas la mirada que se tenía del mundo de la moda ha ido cambiando progresivamente. Al darse a conocer toda la información sobre el verdadero funcionamiento de la industria textil, se manifestó un cambio de paradigma respecto a todo el rubro; lo que antes era visto como glamour y estilo, hoy es visto como la representación viva de la contaminación y explotación laboral (Hurtado, 2017).



Imagen 6, Pinterest

2.2.

## Slow Fashion

Este cambio de perspectiva respecto a la moda rápida marcó el inicio del decaimiento de este modelo, surgiendo como respuesta el conocido "Slow Fashion". Este se entiende como un sistema de negocio que busca promover el diseño y fabricación de indumentaria que responda a los tiempos de la naturaleza, creando prendas en las que se tomen en consideración todas las etapas y actores involucrados en su proceso productivo, tanto a nivel de materias primas, como de condiciones laborales y contaminación. Los diseñadores que apuestan por este modelo de producción priorizan el diseño y fabricación de sus productos, tomando en consideración el ciclo de vida completo, abar-

cando desde las materias primas escogidas, el proceso productivo en su totalidad, la duración de la vida útil de las prendas, hasta su desuso y reintegración al ecosistema. De esta manera, la filosofía de la moda lenta, más allá de valorar exclusivamente la utilidad basada en la calidad, se inclina hacia la producción textil desde una perspectiva respetuosa con el medio ambiente, optando por condiciones éticas que apoyen a los trabajadores y sus derechos humanos y laborales. Dentro de este modelo se enmarca el diseño de autor, temática que se profundizará a continuación. (Calvo, 2016).

## 2.3

# Diseño de Autor

El Diseño de Autor es una rama de la industria textil que le da a la indumentaria la función de expresión de la que se habló anteriormente. Busca entregar a los usuarios prendas de vestir que comuniquen un relato conceptual propio y personal del diseñador, traspasando los límites superficiales o prácticos. Es por esta razón que el diseño autoral no se rige por los ritmos ni tendencias que se marcan en las grandes potencias mundiales del mundo de la moda, sino que busca promover el diseño a los tiempos de la naturaleza, tomando especial consideración por todas las etapas y actores involucrados en el proceso productivo tanto a nivel de materias primas, como de condiciones laborales y con-

taminación. De esta manera, este proceso tiene un alto componente de innovación y originalidad en el que se le da vida a prendas únicas, exclusivas, y de calidad, por lo que tienen una vida útil prolongada conservándose en buen estado. El usuario del diseño de autor, son personas con conciencia social y medioambiental, que no están en búsqueda de precios bajos a costo de otras personas, sino que están dispuestos a invertir un monto mayor de dinero con tal de participar de una cadena de producción justa y responsable (Calvo, 2016). Además, son personas que distinguen el trasfondo que existe detrás de una prenda de ropa, siendo capaces de visualizar el relato que trae cada prenda del diseño autoral,

como objetos representativos de la visión e identidad del diseñador (Curcio, 2017). Así lo expone la autora Agustina Curcio en su texto "La inspiración en el proceso creativo, En búsqueda de profesionales creativos, curiosos y cultivados", al mencionar que "a partir del estilo del diseño de autor, el objetivo es responder a las necesidades de un usuario que busca adquirir un producto de uso que sea diferente y lo ayude a transmitir su propia identidad, ya que se trata de un consumidor que no busca uniformarse y adaptarse a las modas impuestas por las tendencias mundiales, busca destacarse a través de la imagen"(Curcio, 2017, p. 27).

- industria textil

La moda de autor latina, como lo explica su nombre evidentemente, hace referencia entonces a aquellos diseñadores de que tienen un origen y ascendencia latinoamericana. Como se ahondará más adelante, las ciudades o puntos clave de la industria de la moda a nivel mundial no ocupan lugar dentro del continente latinoamericano. Es en ciudades como Milán, Nueva York y París donde surgen las tendencias de indumentaria que en cuestión de meses visten a un gran porcentaje de la población mundial. Sin embargo, hoy Latinoamérica se encuentra en un proceso de independización, donde existe un porcentaje de personas que ya no quieren seguir las normas o imposiciones establecidas en las grandes potencias. En este contexto, los diseñadores de autor latinoamericanos tienen el rol de crear indumentaria que refleje su identidad personal, que, al tener como origen, territorio latinoamericano, se vuelve un relato que no solo los representa a ellos como particulares, sino a la cultural latinoamericana en su totalidad. De esta manera al fabricar ropa que surja desde el interior de cada diseñador, se generará progresivamente una estética y marca visual que distinga la Identidad Latinoamericana frente a todo el resto del mundo (Calvo, 2016.)



Imagen 3, Pinterest.

Imagen 4, Pinterest.

## 2.4.

# Industria Textil Nacional

Yendo a los orígenes, los pueblos autóctonos que habitaban el territorio chileno producían textiles elaborados con fibras naturales, tanto para cubrir sus cuerpos, como para fabricar textiles utilitarios para vivir. En el llamado "encuentro de los dos mundos", los españoles trajeron consigo nuevas tecnologías y materiales, introduciendo nuevas técnicas de hilado y tejido, lo que dio pie al surgimiento de una industria textil más avanzada y elaborada. Al ser una producción manual, progresivamente se dio una mirada negativa, siendo considerada deficiente y de baja calidad, razón por la cual la importación de telas y prendas de vestir des-

de España aumentó significativamente. En este contexto, durante el período republicano se experimentó un aumento considerable en la oferta de trajes, vestidos y otros artículos textiles de carácter internacional, lo cual provocó inevitablemente un freno para la expansión de la industria textil nacional durante el siglo XIX. Esta situación cambió drásticamente en 1930, cuando luego de la Gran Depresión, la economía nacional se tornó proteccionista, fomentando el "crecimiento hacia adentro", potenciando las industrias chilenas y la producción nacional, surgiendo así fábricas textiles de paños y telas como lana, algodón, rayón y nylon. A

fin de la década de 1960 la industria textil y del vestuario logró abastecer el 95% de la demanda nacional. En 1975 la instauración de la nueva política liberal trajo consigo la apertura de las fronteras nuevamente, donde la producción nacional se vio enfrentada con la competencia externa del mercado mundial. En este proceso, el impacto sufrido por la industria textil y sus empresarios fue de enormes proporciones. La gran mayoría de las fábricas debieron cerrar o cambiar su modelo de negocios a la venta de importaciones de textiles y vestuario (Memoria Chilena, 2018).

Como consecuencia de este cambio, la industria textil nacional se vio forzada a comenzar a competir con los altos porcentajes de ropa importada desde todas partes del mundo. Esta situación fue prolongándose por décadas y manteniéndose así hasta el día de hoy, lo que ha llevado a que el modelo económico de la moda rápida sea el más fuerte en la industria textil nacional (Memoria Chilena, 2018).

Como se mencionó anteriormente, el diseño de autor es un modelo de la industria de indumentaria que se inclina por una propuesta personal del diseñador, transformándose en un proceso único y propio que no se rige por las tendencias y modas del mercado global. Por una serie de razones, el mercado de diseño autoral no

se ha desplegado en Chile con la fuerza que lo ha hecho en otros países durante las últimas décadas. La división de compras a nivel nacional, entre productos de retail, y de diseño de autor, presenta cifras impactantemente desequilibradas que evidencian la preferencia de una gran parte del público chileno hacia la moda rápida.

Tal como lo muestran los estudios de la Cámara de Comercio de Santiago, el 80% de la ropa y el 85% del calzado comercializado en el mercado chileno proviene exclusivamente de China, mientras que India, Bangladesh y Vietnam aportan en conjunto un 6%. (Calvo, 2016). Estas cifras llevan al cálculo de que dentro del 14% restante están incluidas las importaciones provenientes de todos los otros países del mundo,

y además la producción local nacional (Hirane, 2015). A pesar de que en el mercado chileno esté presente el diseño de autor y el retail, como lo prueban las cifras, es el segundo sistema mencionado el que se lleva la preferencia de una mayoría significativa del público chileno. Sin embargo, esto no quiere decir que sea una decisión que los usuarios tomen libre y conscientemente. Por el contrario, frente al boom de información que se ha liberado en los últimos años con respecto a la industria textil, sus agresivos procesos y su alto impacto ambiental, muchas personas se han integrado a la mentalidad de valorar la moda lenta, buscando marcas que revelen quién está detrás de ellas y cuáles son las visiones que la representan.

- industria textil

La mentalidad del stuffocation y de armarios masivos ya no es tan popular como solía ser, y probablemente siga disminuyendo en los próximos años. En este contexto se puede dar a entender que las razones que han provocado un mercado local pequeño y limitado no se encuentran exclusivamente en los gustos o necesidades del público nacional, si no más bien en una serie de determinantes socioculturales y económicas que llevan a que el chileno se vea "forzado" a decidirse por la producción masiva (Hurtado, 2017). Esta secuencia de elementos se puede comprender de mejor manera, al leerlas como un círculo vicioso en el que cada componente alimenta a otro, dificultando cada vez más la expansión y el fortalecimiento del mercado local de autor en Chile.



*Imagen 7,  
Pinterest*



## 3.1 Colonización

En la actualidad, a casi 500 años de la llegada de los españoles a América, desde una perspectiva muy errada, hay quienes consideran Latinoamérica como una herencia exclusiva o descendiente de la Europa Occidental, dado que luego del forzado proceso que conllevó la conquista, la gran mayoría de los países de América Latina, excluyendo Belice y Brasil, formaron parte de su cultura e idiosincrasia con una importante y determinante influencia cultural europea (Tagle, 2016).

España llegó a América con un ideal colonizador que traía como plan arrebatar y acabar con todas aquellas costumbres que vinieran de un origen local y propio del territorio en cuestión, para luego instaurar en el nuevo continente una segunda parte de su país, la cual seguiría la línea de todo aquello vivido e instaurado

en el territorio español europeo. De esta manera, se llegó a imponer de manera violenta y radical todas las creencias, religión, sistemas organizativos, etc, que se llevaba en la vida española. Sin embargo, para la llegada de los españoles, América no era un territorio deshabitado ni vacío, por el contrario, el continente americano ya estaba poblado y altamente desarrollado por el complemento de una serie de etnias y grupos sociales, que conformaban de manera compleja y completa, la identidad latinoamericana prehispánica. Al momento de la llegada de la cultura española del siglo XVI, el amplio territorio de la América precolombina, pertenecía a más de 600 etnias provenientes de todo el ancho del continente (Tagle, 2016). Dichas comunidades, se distinguían unas de otras por sus cosmovisiones, estilos de vida, interacciones

y organización del territorio. Así, con el paso del tiempo cada una de ellas fue creciendo y progresando de acuerdo a sus propias características, logrando diversos avances. Se considera pertinente destacar que un elemento condicionante en toda cultura corresponde a la ubicación geográfica (la cual es totalmente diferente a la de los colonizadores) que incide en aspectos determinantes de la cotidianidad de cada pueblo, como la alimentación, vestimenta, formas de conseguir alimentos, entre otras. Lo anterior, se tradujo en un encuentro de individuos totalmente distintos, un choque cultural tremendamente desigual, en el que se encontraron dos grupos con condiciones muy diferentes, y muy convenientes en cuanto a recursos, militarización y poder para el sector europeo. De esta manera, los españoles, al llegar a América, bus-

caron sobreponerse a cualquier cultura con la que se encontraran, siendo incapaces de visualizar y otorgarle el valor que merecía a la diversidad y riqueza cultural del continente, invalidándolas y dejándolas como comunidades carentes de identidad propia, viéndose obligadas a incorporar aspectos de la cultura española a su diario vivir. Entre estas culturas nos encontramos incluso, con algunas que calificarían dentro del mismo nivel de desarrollo que se tenía en algunas ciudades de Europa Occidental, culturas precolombinas como la Azteca, o la Inca, que habían alcanzado un desarrollo muy avanzado y profundo en diversos ámbitos tales como científicos, urbanos, artísticos (Bethell, 1990).

*“La “colonización” tiene sus raíces en las experiencias de opresión de los pueblos indígenas, específicamente, la incautación de recursos nativos, así como la incorporación de la ideología occidental en la sociedad.”*

*(Khandwala, A., 2020)*

Si bien es innegable considerar el periodo de conquista como una etapa violenta y agresiva, en la que se intentó erradicar una serie de culturas, hoy en día, la gran mayoría de los seres humanos provenientes y habitantes de América Latina, son el fruto de la mezcla de la Cultura Indígena Precolombina, y la Cultura Europea, siendo parte de su esencia dicho sincretismo cultural. El momento preciso en que la corona española llegó y desembarcó en territorio americano, marca el punto de inicio del proceso de formación de la identidad latinoamericana, un proceso que no es estático, que probablemente nunca culmine, si no que se seguirá construyendo a través de la historia de la misma manera que se ha construido hasta ahora. El concepto de identidad latinoamericana, abarca tantos aspectos

que sería un error intentar limitar su definición a una de las partes que la conforma exclusivamente. El choque de dos culturas muy potentes y diferentes entre sí, sumado a muchos otros factores y variables, da origen a la formación de una nueva identidad latinoamericana. Esta es mucho más que la suma de sus partes por separado; siendo algo que no se puede dividir, una identidad total y global que fusiona todos los aspectos que estas dos grandes culturas, en adición con otros componentes, traen consigo, generando un auténtico grupo de elementos y características que nos distinguen del resto de los grupos a nivel mundial. Sin embargo, para comprender el proceso de colonización en su totalidad, es fundamental entenderlo como un fenómeno multidimensional, que hasta el día de

hoy sigue impactando en todas las aristas de un país, que trasciende el impacto exclusivamente cultural. El colonialismo no se despliega solo desde lo racial, en la sociedad chilena actual, podemos notar rasgos y herencias coloniales en ámbitos lingüísticos, religiosos, económicos, alimenticios, etc. Aunque teóricamente Chile, y los demás países que forman parte de Latinoamérica dieron por terminado su proceso de colonia e independencia alrededor del año 1820, en realidad, esa emancipación radica mayoritariamente en términos políticos. Hasta el día de hoy, latinoamérica sigue en una lucha constante para lograr distanciarse en su totalidad de las normas y costumbres occidentales (Ramos, 2016).

### 3.2

## América Latina

La costumbre de dejar en un último plano toda la parte cultural precolombina de América Latina, ha empezado progresivamente a perder fuerza. En los últimos años la concepción cultural que se tiene sobre el gran aporte que traen consigo las variadas culturas indígenas pre hispánicas, ha ido en aumento. Los pueblos originarios precolombinos, son parte fundamental de los cimientos de la cultura latina y de su desarrollo, aquel sector que estuvo durante mucho tiempo históricamente subordinado, hoy es símbolo de reconocimiento y valor propio; “Hoy observamos que son las culturas las que en la actualidad están en pie de guerra, de marcha, de afirmación y explosión. Y lo que demandan los individuos que las impulsan es la libertad para decidir sus propios destinos

y libertad para elegir su identidad y sus formas de participación” (Dalama & Sánchez, 2012, s/p)

Cada vez se defiende más la idea de un modelo cultural de la sociedad, una composición multicultural como sello de la identidad latinoamericana. Es así como el incremento de las luchas por apoyar los modelos culturales de la sociedad está en auge, luchando por ideales que defienden la diversidad, respeto, valoración y gratitud a las culturas que han sido dejadas en el pasado, siendo necesario otorgarles el espacio en la sociedad que merecen, ya que son ellas las que forman parte de la esencia e identidad de la cultura actual. Se considera relevante hacer referencia a la visión que se tiene del término latinoamericano, el cual trae

consigo una carga y connotación de sentido negativo y retrógrado. A ojos de muchas personas, es visto como un conjunto de comunidades inferiores que fueron dominadas por otras superiores, una serie de grupos indígenas que nunca alcanzaron ningún nivel de desarrollo o idiosincracia cultural. Esta visión es sesgada y errada, ya que no valora la identidad ni lo que lograron construir en el territorio latinoamericano, quienes sobrevivieron a invasiones y fueron capaces de sobrellevar la conquista de sus tierras. Sin embargo, al analizarlo no tiene ningún sentido dar a quienes no les pertenece la responsabilidad de otorgar un carácter a ninguna identidad. La identidad latinoamericana vista como un término o concepto débil o negativo, no es más que el resultado de que

gente externa y lejana a la cultura, decida imponer características bajo este nombre, sin estar integrados en la vida americana, como para hacer su definición, digna de lo que realmente abarca la identidad latinoamericana. Como se mencionó anteriormente, Latinoamérica hoy en día es una mezcla de una serie de culturas, orígenes, razas y naciones; razón por la cual es considerada por muchas personas, una de las zonas más cosmopóliticas del mundo. A grandes rasgos, algunos de los elementos conformadores de esta identidad diversa y total son como ya se trató, las culturas originarias precolombinas, la herencia europea, la potente influencia que ha tenido Estados Unidos durante las últimas décadas, la globalización, la visión de Latinoamérica como una re-

gión deficiente, etc. Sin embargo, si bien es un hecho que todas las aristas mencionadas, son necesarias para formar una sola identidad, las culturas autóctonas precolombinas juegan un rol fundamental en la configuración de esta identidad. Esta opinión surge desde los hechos (Arenas, 1997). El concepto de Identidad Social, es definido como "Unión o construcción no planificada de elementos culturales, económicos, políticos e históricos-mitológicos diversos y comunes, contrarios y compartidos en un contexto geopolítico concreto." La identidad latinoamericana se concentra en un territorio específico, aproximadamente 200 mil kilómetros cuadrados, ocupan el espacio geográfico de América Latina, y desde esta perspectiva cabe preguntarse, quienes eran

aquellos pueblos o personas que habitaban este territorio en su origen más primitivo. En el minuto particular del hecho conocido como "encuentro de los dos mundos" en el siglo XV, los españoles llegaron a encontrarse con mucho más que un solo mundo (Sosa, 2010).

Se estima que para dicha fecha, el territorio americano estaba habitado por más de seiscientas etnias, de las cuales hoy sobreviven solo alrededor de quinientas veinte. La colonia y la conquista fueron procesos que conllevaron la destrucción del 90% de la población autóctona, un proceso en el que un territorio extenso es casi vaciado de su población, de sus culturas y creencias, para reconstruir una nueva parte B del país externo. De esta manera, al tener en consideración el

gran número de personas y culturas que conformaban América Latina previo a la llegada de los españoles, se puede comprender que es esa pluriidentidad étnica precolombina, lo que conforma la esencia más intrínseca de la Identidad Latinoamericana. Actualmente, hay quienes no entienden la intención de unificar países o culturas de un territorio tan extenso, siendo incapaces de visibilizar aquel elemento común que unifica a todos quienes habitan esas tierras. Los pueblos precolombinos son ese elemento esencial que unifica América Latina en su totalidad, y no desde una perspectiva genética o idiosincrática. Lo que los unifica a todos, es la lucha común, haber vivido un pasado de conquista, colonia, represión y en algunos casos eliminación, que actual-

mente se traduce en el desafío de encontrar su espacio dentro de la identidad latinoamericana, donde se les de el valor y respeto necesario. Sin la presencia de la herencia de aquellos pueblos que en su minuto fueron colonizados, hoy América Latina no sería entendida como un grupo (Bethell, 1990).

### 3.3

## Descolonización

Durante las últimas décadas del siglo XX, y presentándose con más fuerza a principios del siglo XXI, comenzó a surgir la corriente conocida como “descolonización”. Esta plantea la liberación total de América Latina, no solo en términos políticos si no también culturales. Al entender el descolonizar como un cambio estructural en la forma de pensar desde el poder colonial, proponiendo un relato que surja desde los orígenes y rompa con los discursos de supremacía establecidos. El potencial descolonizador se entiende como la capacidad de superar la mentalidad eurocentrista del pensamiento social latinoamericano, invitando a su vez de manera indirecta a la reflexión del rol y la responsabilidad con la situación colonial (Cruz, 2020),

“La descolonización hace un llamado ineludible a una práctica más incluyente, igualitaria y hu-

mana; al diseño como resultado de un compendio de factores sociales, tecnológicos, económicos y políticos que rompan con los modelos jerárquicos, de opresión y discursos de supremacía establecidos” (Solano, 2020, s/p).

En este contexto, se entiende como algo lógico el comenzar una propuesta por integrar a los pueblos originarios al funcionamiento de los diferentes ámbitos sociales y políticos, haciéndolos partícipes y entendiendo los países latinoamericanos como sociedades pluriidentitarias e interculturales, en las que se esté continuamente intercambiando conocimiento cultural de ambas partes, donde la apuesta se incline hacia la búsqueda colectiva de establecer un diálogo horizontal, en el reconocimiento de sistemas y culturas distintas y asimétricas entre sí (Fernández & Sepúlveda, 2014).

Hoy se tiene conciencia de que los pueblos originarios, son parte fundamental de los cimientos de la cultura latina y de su desarrollo, aquel sector que estuvo durante mucho tiempo históricamente subordinado, hoy es símbolo de reconocimiento y valor propio; como menciona José Martí, reconocido pensador latinoamericano en pos de la independización de América Latina “Hoy observamos que son las culturas las que en la actualidad están en pie de guerra, de marcha, de afirmación y explosión. Y lo que demandan los individuos que las impulsan es la libertad para decidir sus propios destinos y libertad para elegir su identidad y sus formas de participación” (Dalama & Sanchez, 2012, s/p).

### 3.4.

## Diseño Descolonial

Grandes empresas latinoamericanas que dan prioridad a creativos provenientes de grandes potencias, festivales de arte o diseño locales que priorizan exponentes extranjeros, universidades latinoamericanas que basan sus modelos educativos en cánones occidentales, el constante seguimiento que se le dan a las tendencias occidentales etc, son solo algunos de los ejemplos que prueban como hoy en día en el mundo profesional, se repiten constantemente conductas que priorizan la inspiración y orígenes externos, donde se cierran espacios y oportunidades para potenciar, valorizar, y visibilizar las culturas que son propias y exclusivas del territorio latinoamericano. Dentro del descolonialismo como corriente general, se pueden encontrar una serie de

camino o vías como herramienta para aportar a esta idea; siendo necesarias las aproximaciones provenientes de diferentes disciplinas para lograr un proceso descolonizador eficaz e integral. En este contexto el diseño cumple la función al ser una herramienta descolonial que implica un cambio fundamental con respecto al inicio del proceso de diseño, donde se pone en énfasis la comprensión de los orígenes locales para que ese sea el punto de inicio de cualquier proceso creativo. El descolonizar desde el diseño hace un llamado inevitable a una práctica más incluyente, entendiendo el diseño como una oportunidad para romper con los modelos jerárquicos y discursos de supremacía establecidos. El diseño descolonial además de ser un aporte para la valorización del

imaginario latinoamericano, abre un espacio para que los diseñadores puedan vivir procesos de diseños, completamente novedosos y que salgan de lo común. La inspiración es un punto del proceso creativo que juega un rol fundamental para el resultado a obtener, por lo que cuando un diseñador opta por inclinarse hacia el diseño descolonial, inicia el proceso con la seguridad de que su proyecto será real y único, a diferencia de aquellas inspiraciones que surgen a partir de tendencias o modas pasajeras y ajenas al diseñador y su entorno (Solano, 2020).

3.5.

## Apropiación y Apreciación Cultural

El adentrarse en temas que involucran culturas originarias supone de antemano la inclusión del análisis y cuidado de los límites que bordean la apropiación cultural.

Por apropiación cultural se entiende como el fenómeno de tomar elementos o costumbres de una cultura minoritaria y emplearlos sin sus significados originales, sitúandolos en un contexto ajeno. (González, 2020). Es importante considerar que dichos conocimientos intelectuales y expresiones culturales son apropiados por terceros sin autorización de quienes dieron origen a estas (Montaya, s/f).

Durante los últimos años, los episodios de esta problemática han ido en aumento en el mundo del

diseño, específicamente en la industria de la moda. Casas de moda prestigiosas como Dolce & Gabbana y Carolina Herrera han entrado en problemas en redes sociales, e incluso en juicios por ser acusados de utilizar recursos propios de otras culturas, para beneficio propio (Holgado, 2020).

Para poder realizar este análisis sobre la apropiación cultural y entender realmente la manera en que han ido en auge, es fundamental considerar el contexto actual. Hoy se vive en un mundo en que los límites territoriales no marcan ni definen a un grupo de personas, las redes comunicacionales han transformado este mundo dividido en seis continentes en una gran comunidad globalizada en donde prima el

sincretismo cultural. Esto permite un intercambio cultural que es propio de los avances y transformaciones que caracterizan el siglo XXI como una era marcada por globalización e interculturalidad. En este contexto, cabe entender el mundo actual, como un espacio en que se da la posibilidad de intercambiar conocimientos, o información entre personas pertenecientes a una cultura u otra, logrando un enriquecimiento para ambas partes.

Con lo anteriormente mencionado, se quiere llegar a que si bien es fundamental y necesario mostrar respeto y precaución al abordar temas culturales, no se trata de llegar a un extremo en que nadie tome temas que no le pertenezcan, si no, como lograr

abordar estas temáticas desde una vereda respetuosa y responsable. Como menciona Avins, si llegáramos a radicalizar esta idea de la apropiación cultural hasta su extremo, muchas de las conductas que hoy se dan de manera natural y cotidiana en nuestra sociedad, tendrían que ser erradicadas; no toda la población podría usar aros de argolla, bailar hiphop, o vestirse con prendas de denim, ya que en cierto punto todas estas tendencias surgieron en una cultura y contexto particular.

En este contexto, se busca la idea de encontrar la manera correcta de lograr rescatar y sacar provecho al intercambio cultural que el mundo actual nos ofrece. De lo contrario, en un esfuerzo por

proteger y conservar las culturas y subculturas, el resultado terminará siendo contraproducente, quitándoles visibilidad y apertura (Avins, 2015).

Es aquí donde se hace necesario hacer la distinción entre apropiación y apreciación cultural. La apreciación cultural corresponde a la búsqueda de la comprensión y aprendizaje sobre otra cultura, en donde el foco está en ampliar su perspectiva y conectarse con otros de manera intercultural. Por otro lado, la apropiación cultural consta de simplemente tomar un aspecto de una cultura que no es la suya y usarlo para su propio interés personal.

Con el fin de resguardar y proteger la identidad de los pueblos

originarios tomados como inspiración para el desarrollo de este proyecto, fue necesario tratar con expertos para asegurarse de no transgredir los límites entre uno y otro. En la conversación con Victoria Guzmán, socióloga cultural, se discutió del tema, donde se mencionaron una serie de “reglas” que marcaban la diferencia entre apropiación y apreciación cultural. Entre estas normas se encuentra por ejemplo reconocer los orígenes de la inspiración de manera explícita y pública, no caer en estereotipos ni disfraces, evitar la descontextualización de elementos que son significativos o espirituales dentro de cierta cultura, no tomar elementos sagrados, buscar contacto con miembros de la comunidad entre otros, normas

que apuntan a la valorización de la cultura tomada, dándole crédito y visibilidad. (Greenheartclub, 2016).

Junto con el apoyo de Victoria Guzmán, se solicitó también el conocimiento de otros profesionales que están involucrados de diferentes maneras al tema del proyecto como miembros de la comunidad Selk’nam, académicos expertos en un pueblo originario en particular. En el capítulo cinco se profundizará del proceso de testeo y conversación que se vivió junto a estas personas.



## 4.1

# Problemática

En la sociedad actual, el decolonialismo es una lucha que cada vez se hace más fuerte y transversal a diferentes países y culturas. Cada vez son más las personas que se suman a esta causa, surgiendo iniciativas que incluso vienen de los propios ciudadanos españoles. El pasado doce de octubre, el artista español Abel Azcona, abrió debate sobre el colonialismo español en América con la campaña “España os pide perdón”, causa a la cual se sumaron una serie de figuras públicas a través de redes sociales. (Reportes Uruguay, 2020.)

Sin embargo, más allá de que la causa esté traspasando continentes, en América Latina y específicamente en Chile, la lucha descolonizadora con los pueblos

originarios como ideal principal, es una problemática contingente muy potente a nivel nacional. Así lo respalda la búsqueda de incorporación de las culturas indígenas en la estructura constitucional, en donde se propone con convencimiento y motivación, la participación significativa de los pueblos indígenas en el proceso constituyente. (Espinosa & Meza, 2020.) En definitiva, el objetivo buscado es lograr que la sociedad tenga una voluntad colectiva para darle el reconocimiento y valorización a una pluralidad de sistemas de saberes, logrando de esta manera una verdadera interculturalidad, impulsada por un potencial descolonizador que busque superar el eurocentrismo del pensamiento social latinoamericano. Hoy en día, a más

de doscientos años de habernos relacionado, mezclado, y posteriormente independizado del poder e influencia europea, es necesario integrar este concepto de descolonización de manera transversal en toda la población latinoamericana. “Descolonizar como un proceso de superación del colonialismo, (...) no sólo con una independencia política, sino también cultural.” (Restrepo & Rojas, 2012. p.19).

## 4.2

# Oportunidad de diseño

En este contexto, surge la oportunidad de diseño; diseñar una colección de indumentaria que tome los pueblos originarios, en específico los de la zona austral de Chile, como inspiración. Desde el diseño se toma la contingencia que existe a nivel país, para retratarla desde la indumentaria, utilizando su función expresiva no verbal para comunicar el relato de la multiétnicidad latinoamericana, y chilena como uno necesario de visibilizar.

Como se mencionó anteriormente el diseño de autor es un modelo que se inclina por evidenciar propuestas propias del diseñador, por lo que esta colección, busca tomar los orígenes locales como punto de partida de las prendas, para diseñar desde lo propio.

4.3

## Formulación del proyecto

# Zira

TEXTIL

### Qué

Colección de indumentaria inspirada en los pueblos originarios de la zona austral de Chile, que toma aspectos propios de cada cultura, para abstraerlos y materializarlos en prendas de vestir.

### Por qué

El diseño de autor es una herramienta descolonizadora al generar un relato propio e independentista de los estándares impuestos en mercados internacionales, centrando su objetivo en crear desde lo local.

### Para qué

Contribuir a la visibilización del discurso descolonizador, utilizando el diseño de autor como herramienta para transmitir un mensaje que valora y rescata la riqueza cultural de los pueblos originarios del territorio local.

# Objetivo general

Diseñar una colección autoral de indumentaria que tome como inspiración las culturas y elementos propios de los pueblos originarios de la zona austral de nuestro país.

## O.E

### I

Identificar cuales son los componentes culturales y estéticos que identifican y distinguen a cada pueblo originario de la zona austral de Chile, para evitar su homogenización y así potenciar los valores propios de cada uno.

I.O.V: Tabla Comparativa en base a levantamiento de información, entrevistas con expertos y miembros de los pueblos originarios en cuestión.

## O.E

### 2

Analizar usuario desde sus perspectivas y preferencias, para desarrollar una propuesta que lo identifique, y permita revalorizar las culturas originarias a través de un soporte textil.

I.O.V: Análisis de testeos con experimentaciones y materialidades.

## O.E

### 3

Materializar la colección de indumentaria, utilizando los elementos visuales expresivos detectados para representar a los pueblos originarios en cuestión.

I.O.V: Tabla de Evaluación de testeos: Testeo de recursos y materialidades en el usuario.

## O.E

### 4

Evaluar el aporte del proyecto en la concientización y contribución en generar un discurso local utilizando la indumentaria como soporte.

I.O.V: Análisis de testeos y encuestas. Porcentaje de aprobación.

## 4.4

# Contexto de Implementación

### COLONIALISMO

Las problemáticas asociadas a la persistente colonialidad y mirada eurocentrista del pensamiento social latinoamericano son temáticas en las que el diseño de autor puede aportar directamente, siendo una herramienta que nos permite articular un relato propio de este continente.

Actualmente, a nivel país, ha surgido una potente tendencia a rescatar los pueblos originarios, planteando su revalorización a nivel social y político. Este contexto hace que Zira sea un proyecto que se ajusta al clima social que se vive en el país actualmente, apostando por una temática contingente y necesaria.

### DISEÑO DE AUTOR EN CHILE

Como se mencionó en el marco teórico, el porcentaje de compras de prendas de ropa en el contexto chileno, se disparan significativamente hacia las tiendas de retail, lo que se debe en gran parte, a que la oferta de marcas de diseño de autor es muy limitada en comparación a la amplia oferta que ofrece el retail. Esto se traduce en que una vez que el consumidor decide invertir en piezas de moda lenta, no encuentra lo que está buscando, por lo que se ve forzado a volver a la moda rápida. De esta manera, se hace evidente que el contexto particular en que se desarrolla el proyecto, es un mercado local que aún no logra posicionar el diseño autoral de manera amplia en Chile.

4.5

## Usuarías

1

La colección está dirigida a aquellas mujeres que valoran el diseño de autor, como algo único y original. Lo ven como una oportunidad para plasmar su identidad personal y comunicar al exterior sus convicciones y gustos, buscando que las prendas los complementen a sí mismos y que comuniquen un mensaje que para ellos sea importante. Elige cuidadosamente cada prenda que porta, buscando ropa que se adapte a ella tanto en términos estéticos, como conceptuales.

2

No están interesados en seguir tendencias ni modas, por lo que busca sus compras en mercados pequeños y de preferencia nacionales, evitando tiendas masivas y retail.

3

Valora y respeta con gran convicción las culturas locales que la involucran identitaria e históricamente. Presenta interés en la revalorización de aquellos elementos culturales que a lo largo de la historia, se hayan visto opacados u oprimidos.

4

Tiene un poder adquisitivo alto, que le permite priorizar sus compras en prendas exclusivas, manufacturadas y de calidad. Busca sacar partido a su inversión en ropa, por lo que no es una persona que compre constantemente ni en grandes cantidades.

## 4.6

# Antecedentes

### 1. Vivienne WestWood – *Nostalgia of Mod:*

Colección de moda otoño invierno de la diseñadora británica en 1982. La intención de Westwood en esta línea, era mostrar a través de las prendas, los orígenes de la cultura británica, fusionando el vestuario histórico, con las culturas étnicas.

Se rescata el uso de diferentes telas y materialidades que se complementan y conviven en una misma prenda, siendo cada tela una capa que ocupa un diferente lugar y nivel. También el juego con las diferentes capas, desafiando los órdenes tradicionales de exposición en las prendas.



*Imagen 8, Another Mag, 2016*

*Imagen 9, Another Mag, 2016*

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8480/vivienne-westwoods-radically-chic-nostalgia-of-mod>



## 2. *Carla Fernández*

Carla Fernández es una casa de moda mexicana que se dedica a la preservación y revitalización del legado textil de las comunidades indígenas y mestizas de México. Dentro del manifiesto de la marca, se prioriza el demostrar que la moda ética puede ser innovadora, vanguardista y progresista.

Se rescata la atmósfera visual, el carácter tribal y originario de sus prendas, y su manera de llevar estas características, a prendas de uso cotidiano y casual.

[https://en.carlafernandez.com/?utm\\_source=redirect&utm\\_medium=cf](https://en.carlafernandez.com/?utm_source=redirect&utm_medium=cf)

*Imagen 10, Sitio Carla Fernandez 2020*

*Imagen 11, Sitio Carla Fernandez, 2020*

### 3. Alexander McQueen – Colección Joan:

Colección otoño invierno de 1998 del diseñador Lee Alexander McQueen que recoge estampados y formas propias de la cultura escocesa, como kilts, y estampados tartán, para reinterpretarlos y llevarlos a la pasarela, rindiendo tributo a sus orígenes.

De esta colección, se rescata la intención y búsqueda de representar a través de la indumentaria, lo originario y ancestral de un pueblo o una persona. También, la versatilidad de las prendas de la colección, variando desde algunas más vanguardistas e innovadoras, hasta algunas más básicas para darle a la colección al mismo tiempo, un relato y una bajada comercial.

(Vogue, 2015.)



<https://www.vogue.com/fashion-shows/>

Imagen 12, Vogue, 2015

Imagen 13, Vogue, 2015

#### 4. Guido Vera

Guido Vera es un diseñador de moda chileno. En su colección "Vol II: From the end of the world" representar el entorno patagónico, en cuanto a su flora, fauna y los deterioros que ha sufrido las últimas décadas a raíz de la contaminación.

Se rescata la búsqueda de representar la esencia magallánica a través de los colores, materiales y texturas utilizadas.



Imagen 14, sitio Guido Vera, 2019

Imagen 15, sitio Guido Vera, 2019

<https://www.guidovera.cl/pages/vol-ii-from-the-end-of-the-world>

## 5. Miguel Mesa Posada

Diseñador de moda colombiano, que a lo largo de sus diferentes colecciones, ahonda en la vida precolombina, los procesos de colonización, y sus diferentes consecuencias en la población latinoamericana, abordando siempre estos temas, desde una mirada conceptual, no literal.

Se rescata la representación conceptual de una temática en prendas de vestir y el ideal decolonizador del autor, junto a su intención de concientizar y visibilizar aspectos de las culturas arcaicas.



*Imagen 16, Viste la calle, 2015*

*Imagen 17, Viste la calle, 2015*

<https://vistelacalle.com/109632/el-desafio-del-diseador-colombiano-miguel-mesa-posada-reflexiones-sobre-mineria-mestizaje-en-america-y-papel/>

## 4.7

# Referentes

### 1. Cecilia Vicuña

Es una artista visual, poeta, cineasta y activista chilena que propone de manera transversal en sus trabajos, una visión libre, siendo pionera de la decolonización de los pueblos originarios de América Latina. Tanto en sus quipus, como en sus obras visuales, la artista busca plasmar su inquietud por la descolonización en todas sus aristas. (López, 2019).



*“Mi arte surgió de la imaginación desatada de una joven mestiza andina que rechazó la censura. Hacia finales de los sesenta conocí el concepto del quipu y lo adopté de inmediato, creando “el quipu que no recuerda nada”, una declaración política sobre la supresión cultural”.  
“Para mí, hacer quipus es un acto de resistencia poética a la colonización, una forma de cultivar con memoria un futuro diferente para la humanidad”.  
(Vicuña, 2019)*

Imagen 18, sitio Cecilia Vicuña, s.f.

<http://www.ceciliavicuna.com/>

## 2. *Juan Downey*

Juan Downey es un arquitecto y artista visual, que trabajó también con video arte y arte interactivo. Dentro de sus obras y proyectos, varios de estos tienen como temática la descolonización de América Latina. Proyectos como “Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial en el arte de América Latina 1960-1985”

o “Video Trans América” son apuestas del artista, por lograr evidenciar la verdadera esencia de la identidad latinoamericana y sus orígenes, a través del arte. Se rescata esta búsqueda por descolonizar Latinoamérica a través de exposiciones o piezas artísticas. (Museo Nacional de Bellas Artes).

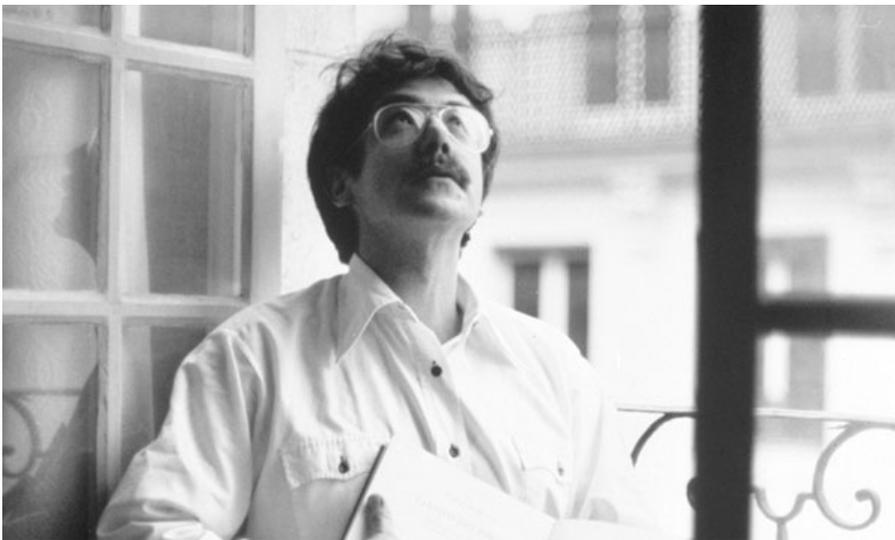


Imagen 19, Google, s.f.

<https://www.aibr.org/antropologia/bnart/entrevistas/MAY0201.html>

### 3. *Ticio Escobar*

Ticio Escobar es un académico paraguayo que a lo largo de su carrera, y en específico en el libro "Misión: Etnocidio", promueve diferentes manifestaciones de la cultura indígena y la descolonización. Se rescata la intención de cambiar el paradigma actual de Latinoamérica y documentar sobre la importancia de los pueblos indígenas.



*Imagen 20, Google.*

<https://www.aibr.org/antropologia/boam/entrevistas/MAY020.html>



# Metodología

Para llevar a cabo el proyecto por completo se establecieron cinco fases, las cuales se presentan en la figura 11. Estas etapas se han desarrollado a partir de la formulación del proyecto y sus objetivos específicos. Luego de investigar y definir la problemática de generar un relato propio y local, se dio paso al estudio y análisis del mundo de la indumentaria en Chile, para identificar interacciones críticas y lograr utilizar la indumentaria como soporte de manera óptima y coherente dentro del contexto. Con todas las conclusiones rescatadas de la investigación y el análisis del usuario y su contexto, se inició una formulación de las primeras aproximaciones de cómo se materializaría el proyecto. La etapa de desarrollo se llevó a cabo durante el segundo semestre del proyecto, contando en su totalidad con herramientas

personales de patronaje y confección pero contando con el apoyo de profesionales y modistas a la vez. Cabe destacar que a lo largo de toda esta etapa, se estuvo en constante testeo e iteración, incorporando nuevos conocimientos y atributos al proyecto. A continuación se explicará de manera breve las diferentes tareas y tiempos que involucraron cada una de las etapas; investigación, definición, diseño, validación y difusión.



Figura 1, Diagrama metodología proyectual, elaboración propia

### 1. Investigación:

Esta primera fase tiene que ver con toda la investigación alrededor de los ejes temáticos que involucra el proyecto. Se inició por una revisión de las áreas de interés personal para especificarse en un contenido puntual, considerando buscar un espacio en el que el diseño pueda ser un aporte. Se realizó una investigación teórica y levantamiento de información bajo los temas de indumentaria, diseño de autor nacional, identidad latinoamericana y chilena. Para esto se usaron las metodologías de información de profesionales (charla de Francisco Tagle: experto en identidad latinoamericana) y revisión de bibliografía: constituida por artículos, libros, títulos, etc.

### 2. Definición:

Luego de la investigación, procede la fase de definición. Aquí se realiza una exploración y análisis profundo del contexto en el que se sitúa la problemática detectada, con el fin de alcanzar una comprensión global del tema en cuestión. Se llevaron a cabo una serie de metodologías con el fin de entender el comportamiento del usuario y los actores involucrados en el entorno y las determinantes del contexto que influyen en su actuar. Las herramientas utilizadas en esta etapa fueron entrevistas a profesionales (Ignacio Lechuga, diseñador de moda que se mueve en el mercado local), entrevistas a usuarios, revisión de bibliografía constituida por artículos, libros, títulos, revistas, etc. análisis del mercado local, análisis etnográfico, búsqueda y análisis de referentes y antecedentes. En base a la información y datos recopilados con la ejecución de todos los métodos anteriormente mencionados, se realizó un mapa de interacciones sistémicas que evidencia cuáles son las interacciones críticas que aportan en la problemática.

### 3. Diseño:

La tercera etapa está relacionada a la fase de fabricación de los prototipos. Con toda la información recopilada en las fases anteriores, se entra en la etapa de creación propiamente tal. Parte fundamental de esta parte del proyecto es estar en constante testeo con los usuarios, para iterar e ir acercando la solución al mejor resultado posible. Es pertinente destacar que previo a la elección de cualquier recurso necesario para materializar la colección, existirá una profunda exploración por las posibles opciones a elegir. Las tareas que se deberán llevar a cabo durante el desarrollo de esta fase son: búsqueda y referentes visuales y constructivos, estudio y elección de patronaje y siluetas que contribuyen a comunicar el mensaje buscado, exploración e identificación de técnicas coherentes al discurso, experimentación de forma y materialidades (experimentación y elección de telas, paleta cromática, acabados, texturas, etc. Experimentación y elección de recursos constructivos (pliegues, pinzas, tablas, costuras, cortes, etc.), diseño de la colección, diseño y fabricación del patronaje, confección de prototipos.

#### 4. Validación:

Como cuarta etapa del proceso nos encontramos con la fase de evaluación del proyecto diseñado. Las metodologías utilizadas se inclinan a medir que tan exitoso y coherente es la solución propuesta con respecto a los objetivos anteriormente propuestos. Las metodologías a utilizar en esta etapa serán encuestas a usuarios y entrevistas a usuarios.

#### 5. Difusión:

Como etapa final del proyecto nos encontramos con la etapa de difusión. Una vez desarrollada y validada la colección, se dará inicio a la etapa de comunicación. Esta fase juega un rol fundamental en el desarrollo de este proyecto, debido ya que al ser una colección que expresa de manera no literal el mensaje a transmitir, por lo que es fundamental apoyarse en elementos de comunicación visual. Las tareas a realizar en esta fase son: producción fotográfica y lookbook, desarrollo de marca (Identidad de marca y plan de marketing), diseño y aplicación de etiquetado.



PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 2: DEFINICIÓN

## I.1

# Mapeo de Pueblos Originarios

El primer paso para dar inicio al levantamiento de información del proyecto, fue hacer un recorrido bibliográfico por todos los pueblos originarios pertenecientes a la zona geográfica chilena, estudiando a través de los censos y otras fuentes, el estilo de vida que llevaba cada etnia en particular. El objetivo de este mapeo, constaba en poder hacer un análisis general de todas las culturas y así lograr seleccionar un criterio de acotación para el desarrollo del proyecto. A pesar de que se valora el aporte único de todos los pueblos originarios, se tomó la decisión de seleccionar un grupo reducido para lo-

grar representarlos de manera fiel y respetuosa, todo esto con el fin de evitar un proyecto ambicioso y poco representativo, y lograr un resultado que efectivamente le otorgue representatividad a los pueblos originarios, de manera correcta y fiel. Dentro de este estudio, se analizó el patrón de asentamiento, geografía, arte, economía, cultos fúnebres y cualquier otro ámbito en el que se desarrollaran.

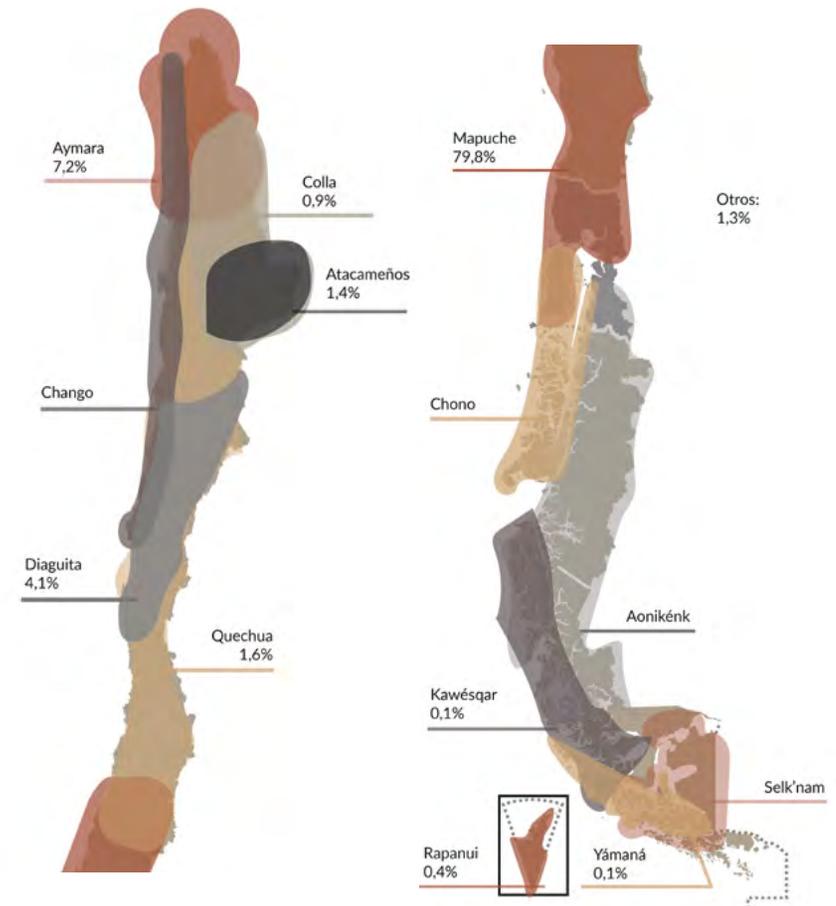


Figura 2, Mapa Pueblos Originarios, elaboración propia

## I.2

# Criterio de Acotación

Frente a la gran variedad de etnias y pueblos originarios que abarca el territorio latinoamericano, y más específicamente chileno, se tomó un grupo reducido de pueblos originarios a representar en esta colección de indumentaria. Al ser esta colección el punto de inicio de una marca que potencialmente podría continuar esta idea representando otros grupos étnicos, se decidió tomar como criterio de selección los pueblos que habitaron/habitan la zona extremo sur de nuestro país, es decir, los pueblos Selk'nam, Yámanas, Tehuelches y Kawésqar. Esta decisión fue tomada debido a que uno de los grandes objetivos del proyecto,

es visibilizar la gran opresión que sufrieron los pueblos originarios durante el período de la colonia. En este contexto, los pueblos recién mencionados pertenecientes a la zona austral de Chile, fueron algunos de los pueblos originarios que mayor impacto sufrió en cuanto a la magnitud de su población durante su encuentro con el mundo europeo y sus intentos de conquista. Si bien en varios de ellos, siguen habiendo comunidades e instituciones que se reconocen como parte de estas etnias, es innegable la importante disminución de ellos debido a los genocidios vividos por estos pueblos. Es por esta razón que se toman los pueblos origi-

narios pertenecientes al territorio actualmente conocido como "Patagonia austral", el cual abarca desde los 39 a los 54 grados. Se toma la cultura de estos pueblos, como inspiración para producir esta colección de indumentaria que busca diseñar desde los orígenes locales, diferenciándonos de las tendencias impuestas desde las grandes potencias que en el pasado de nuestra historia llegaron para imponer la cultura occidental, por sobre todas las culturas locales propias de América (Borrero & Mena, 2007).

### 1.3

## Análisis Pueblos Originarios

La intención de la colección no apunta a la representación de un pueblo originario en particular, sino a diseñar una colección autoral a partir de los recursos que formen parte de las culturas pertenecientes a cada etnia que habitó el territorio extremo sur chileno. En este contexto, se realizó un estudio profundo de los cuatro pueblos originarios que habitaban (o habitan) el territorio recientemente mencionado; los pueblos Selk'nam, Yámana, Kawésqar y Aónik'enk. En este análisis se recorrió un trayecto a lo largo de todos los ámbitos de las culturas, incluyendo su economía, patrón de asentamiento, cosmovisión, arte, indumentaria, ritos funerarios, entre otros, para lograr comprender de la mejor

manera posible el modo de vida de cada pueblo.

Debido a la limitada información que existe de los pueblos australes, se suele dar la práctica de confundir y homogenizar sus culturas en una sola; esto se puede ver presente en variadas costumbres que se repiten en muchas personas de la población chilena, como por ejemplo la categorización errónea de fotografías, donde se publican ciertas imágenes en sitios oficiales asegurando referirse a un pueblo originario, cuando en realidad la fotografía pertenece a otro. Sin duda, esta situación, supone un desafío adicional para el desarrollo del proyecto en cuestión, por lo que dentro de los objetivos de este, se encuentra

lograr identificar cuales son los atributos que distinguen y representan a cada uno de los pueblos originarios de la zona austral de Chile, y los hace diferentes del resto. Dado que como se mencionó, la información al respecto es escasa, se tuvo presente en todo el camino esta intención de representar cada etnia de manera fiel y real, evitando homogenizaciones y abstracciones básicas y generales.

A continuación se abrirá paso a una breve explicación del análisis integral que se hizo de los pueblos originarios en cuestión, para dar cuenta del proceso y las decisiones que conllevaron la materialización de cada etnia en un plano textil. Seguido a este aná-

lisis, el siguiente paso fue identificar cual era el concepto que representara de mejor manera a cada etnia, para después llevarlo a un plano textil a través de diferentes experimentaciones.

## Pueblo Aónik'enk o Tehuelche

El pueblo Aónik'enk también conocidos como "Tehuelches", es un pueblo originario de la Patagonia de América del Sur, que habitaban entre el Río Negro y el Estrecho de Magallanes, cuyos exponentes actuales viven mayoritariamente en Argentina, y se han extinto en su gran mayoría en Chile. Su patrón de asentamiento constaba de ser nómades que se movilizaban según las diferentes épocas del año, siguiendo las mismas trayectorias de manera repetida.

Dentro de sus actividades, la más preciada era la caza, mayoritariamente de guanaco, animal del cual obtenían materias primas fundamentales para su subsistencia, incluyendo alimento, vestidos, abrigos, habitación, y otras necesidades.

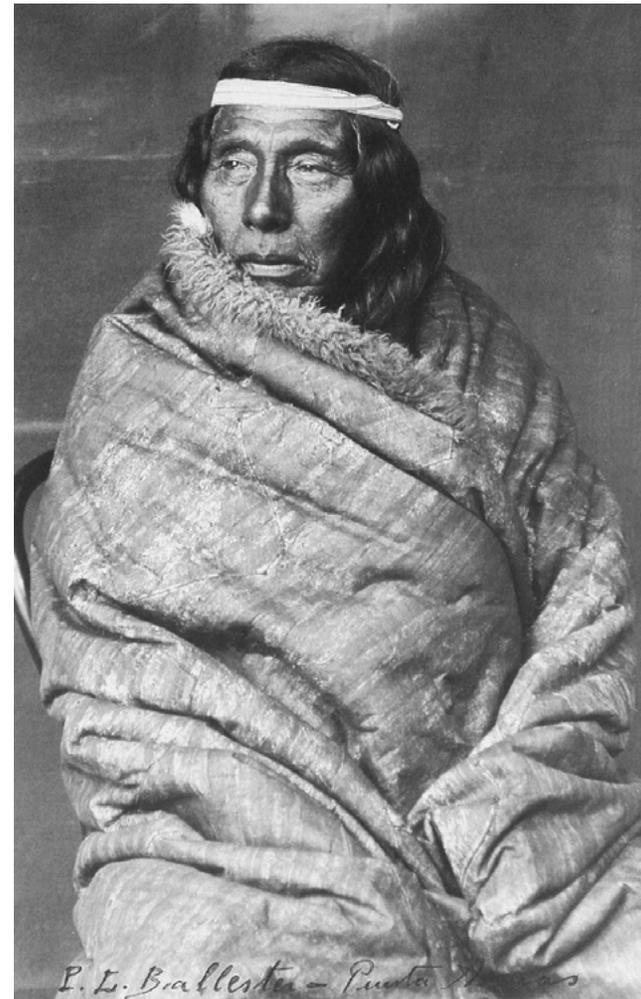
La cultura tehuelche posee una cosmovisión propia, en la que "Kooch" es su ser supremo y los

llamados "Gualichu" son seres malignos. Como rito funerario, celebraban un ritual en el que sentaban los cadáveres hacia el este, sobre una manta con arcilla roja. Seguido de esto se quemaban todas las pertenencias del difunto y se asesinaban sus animales.

En cuanto a su arte y vestimenta, el pueblo Tehuelche es una etnia que utiliza variados códigos visuales para ornamentar y cubrir su cuerpo, donde la pintura juega un rol fundamental. Pintaban sus cuerpos, y se tatuaban por medio de incisiones en la piel. Uno de los elementos más icónicos de esta etnia, son su prenda principal de vestir, conocidos como "Quillangos". (Memoria chilena, 2018).

Los quillangos son una capa que cubría de manera envolvente el cuerpo, desde la espalda hasta el delantero, donde se entrecruzan ambos extremos del plano. Sin embargo, la parte más interesan-

Imagen 22, Memoria Chilena, 2018.



te y novedosa, es la construcción y confección minuciosa y manual y novedosa de esta prenda. El proceso productivo de los quillangos, se limitaba a las mujeres de la etnia. Este consiste en la unión de trece cueros de crías de guanacos (conocidos como chulengos), los cuales se hacen calzar para formar un solo plano de cuero, a modo de la conocida técnica de origen egipcio "patchwork", utilizando un patrón de corte muy especial cuyo principio se basaba en la conjunción de figuras invertidas interconectadas que tienen la forma del contorno de la piel de los chulengos, y posterior a esta unión, se pintaba por el lado del cuero con motivos geométricos polícromos en tonos verdes, rojos, azules naranjos, y otros colores de tonalidades fuertes y saturadas. Este motivo pintado, variaba de un quillango a otro, pero uno de los diseños más recurrentes, es un campo central subdividido en campos con dos

líneas que contornean la pieza en su totalidad, variando hacia la parte superior, el grosor y la complejidad del borde. En cuanto a sus iconografías, no suelen representar animales fácilmente identificables, ni líneas curvas. Todos los trazos son rectos dirigidos en distintas direcciones, formando grecas muy particulares. (Caviglia, 2002).

Luego de todo el levantamiento de información, sumado a entrevistas con expertos y académicos, se optó por tomar la construcción de quillangos en base a contornos de chulengos, como concepto representativo del pueblo Tehuelche. Esto se debe a que es un atributo único y particular de esta etnia que no pertenece a ninguna otra, y que además forma parte de la vestimenta diaria y por lo tanto, de la identidad de este pueblo originario. (Museo de Arte Precolombino, 2021).



Imagen 23, Memoria Chilena, 2018.

## Pueblo Yámana o Yagán

En segundo lugar, se encuentra el pueblo "Yámana" también conocido como pueblo "Yagán". Este pueblo se localiza en los archipiélagos del extremo sur, desde la Península de Brecknoch hasta el Cabo de Hornos, particularmente en la costa meridional de la Isla Grande de Tierra del Fuego, en las costas del canal beagle y en las islas Hoste, Navarino, Picton y Wollaston.

El pueblo yagán llevaba un estilo de vida nómada marítimo, por lo que pasan gran parte de sus vidas en sus canoas, que además de cumplir un rol de transporte, cumplía en muchas ocasiones, el rol de hogar. Estas canoas, son una de las particularidades

más reconocidas del pueblo yagán, estas embarcaciones, eran construidas en base a corteza de coihue, dándoles la curvatura necesaria con calor y humedad, y uniéndolas distintas partes con hilados de cuero. En este contexto, las embarcaciones de los yaganes jugaron un rol fundamental para el desarrollo de esta cultura, encontraron la manera de hacer de sus canoas embarcaciones fuertes, resistentes al fuego y al peso necesario. Junto a las embarcaciones, la corteza de coihue, fue utilizado también en otra serie de elementos claves para la supervivencia de la etnia, como armas, artefactos de caza, chozas provisionales, etc (Museo de Arte Precolombino, 2021).



Imágenes 24 y 25. Martín Guisinde, 1922

En cuanto al área artística, los yaganes usaban pintura corporal, variando los diseños utilizados según la ocasión. La paleta cromática utilizada para esta práctica era blanco, rojo y negro, y los motivos eran líneas, puntos y, a veces, círculos, cuya significación es un código social compartido por la sociedad yagán, siempre cumpliendo un rol estético expresivo.

Como indumentaria, utilizaban pieles de lobos marinos, zorros o nutrias que era preparada y confeccionada por las mikeres, cubrían sus pies con trozos de la misma piel, ajustándola al tobillo.

Además, el pueblo yagán, es uno de los pueblos australes que más accesorios utilizaba, como brazaletes en los tobillos y muñecas, collares y otros artefactos hechos de huesos de pájaros y conchas.

En este contexto, luego de analizar de manera profunda la cultura yagan, se tomó la decisión de representarlos a través de la corteza de árbol, como recurso clave y especial de los Yaganes, dado que es una particularidad propia de la etnia en cuestión, y que representa parte importante de su estilo de vida e identidad. (Museo de Arte Precolombino, 2021).



*Imagen 26. Martín Guisinde, 1922*

## Pueblo Kawésqar o Alacalufe

En tercer lugar, el pueblo Kawésqar, también conocidos como Alacalufes, habitaron desde el nore del Golfo de Penas hasta la costa occidental de Tierra del Fuego. Esta zona corresponde a archipiélagos australes con gran ausencia de playas y gran densidad de bosques.

Eran un pueblo nómada canoero, recolector y cazador, utilizaban una canoa como embarcación principal, la cual posteriormente fue reemplazada por una embarcación construida en base a tecnología europea, con hachas de metal.

La indumentaria Kawésqar generalmente, constaba de capas envolventes de cuero de animal, que en ocasiones se sostenía a través de una amarra en el cuello, o en otras se sujetaba de otros puntos como los hombros o las caderas.

También solían unir distintos trozos de pieles, de menor tamaño, con uniones toscas de cuero o barbas de ballena, con el objetivo de lograr planos textiles de mayor superficie. El material variaba dependiendo del territorio, cambiando principalmente entre piel de lobo marino y de venado, dejando la textura de pelos hacia el exterior, y la piel del animal en contacto con la piel. También adornaban sus cuerpos con collares de conchas y plumas y adoptaban también la pintura corporal, en tonos rojo, blanco y negro. Utilizaban también la pintura corporal, como método de representación de duelo o celebración; en caso de que algún Kawésqar fuera a ser padre, se cubrían de color rojo, y se adornaban con plumas blancas el hombro derecho y el pecho. En caso de la muerte de algún familiar, pintaban su rostro de color negro, diferenciando el



*Imagen 27, Memoria Chilena, 2018*

*Imagen 28, Memoria Chilena, 2018*



Imagen 29. Martín Guisinde, 1922

diseño según la causa de muerte. En cuanto al nombre de la etnia, Kawésqar significa “hombres de piel”, razón por la cual resulta interesante su recurrente conducta de utilizar pieles como vestimenta. Este pueblo, fue uno de los pueblos originarios que mayor contacto tuvo con los colonos. Según el registro fotográfico que existe, se puede ver la conducta repetida de los Kawésqar portando prendas de vestir de patronaje avanzado y europeo. Esta razón se asocia en gran parte a la disminución de población significativa que tuvo esta etnia, alcanzando para fines del siglo XIX, solo 500

personas, y paa 1971, la suma de 27 personas.

En base a lo anteriormente mencionado, se tomó la decisión de adoptar como concepto a representar el pueblo Kawésqar, el uso de pieles de carácter animal. Esto debido a que a pesar de que varios pueblos originarios utilizaban esta materia, el pueblo Alacalufe es el más representativo de esta práctica, tanto por el significado de su nombre, como por su causa de muerte al dejar de lado las pieles como vestimenta. (Museo de Arte Precolombino, 2021).

## Pueblo Selk'nam

### *u Onas*

Por último, el pueblo Selk'nam, llamados también "Onas" habitó la Isla Grande de Tierra del Fuego. Esta zona estaba dividida entre "Párik" la región de praderas al norte de Río Grande, y "Hérsk", la zona boscosa montalosa al sur del mismo río. Este pueblo eran nómades terrestres de alta movilidad, estando en constante movimiento alrededor de la isla.

En cuanto a su indumentaria, utilizaban solo pieles y cuerso de animales, especialmente de guanacos y zorros, utilizando la piel hacia afuera. Las mujeres utilizaban accesorios tales como collares y brazaletes en las muñecas, los hombres, por su parte usaban tocados de pluma muy admirados llamados "Ohn u oon". Al llegar los hombres a la etapa de la adultez, se les otorgaba un tocado de forma triangular llamado "Kochel" que usaban atado en la frente en sus ocasiones de caza.

Solían llevar el pelo largo, con chasquilla sobre sus frentes. La pintura corporal, es sin duda uno de sus atributos más conocidos por la población chilena actualmente. Esta práctica era acuñada diariamente por razones tanto prácticas, como estéticas.

Pintaban formas geométricas de contornos irregulares, como líneas y circunferencias, en una paleta cromática que variaba entre blanco, negro y rojo, siendo este último, considerado el color más bello y por lo tanto, más utilizado. Las razones de la pintura corporal pertenecían a diferentes ámbitos; en primer lugar, razones estéticas, segundo, razones prácticas, por ejemplo para lograr camuflaje en zonas de caza. En tercer lugar, razones comunicativas que ejercían un rol primordial para transmitir códigos sociales, en cuarto lugar razones de orden social, utilizadas para hacer distinción en diferentes



Imagen 30, Memoria Chilena, 2018

cargos jerárquicos, y por último en quinto lugar, y una de las razones más recurrentes, por razones espirituales y de cosmovisión, la pintura coporal era utilizada para ceremonias y rituales como el conocido “Hain”, ritual que constaba en una ceremonia en la que los hombres buscaban demostrar su poder y superioridad ante las mujeres.

Si bien luego del genocidio Selk’nam vivido a finales del siglo XIX, la población de este pueblo originario disminuyó en su totalidad, o muy cerca de ello, actualmente existe una comunidad que se reconoce como descendientes de la cultura, que durante los últimos años han sufrido variados episodios de apropiación

cultural. Durante el proceso de levantamiento de información del pueblo en cuestión, se puso en contacto con la Corporación Selk’nam de Chile para lograr obtener su aprobación y apoyo a lo largo del proceso. En este pueblo originario en particular el concepto tomado para representar fue en conjunto con estos representantes. A pesar de que inicialmente la idea era captar la idea de la piel como una primera capa de expresión, como la usaban ellos en sus cuerpos pintados, luego de intercambiar opiniones con Hemany Molina, presidenta de la Corporación Selk’nam se llegó al acuerdo de tomar la naturaleza como concepto para representar este pueblo. (Museo de Arte Precolombino, 2021).



*Imagen 31, Memoria Chilena, 2018*



*Imagen 32, Memoria Chilena, 2018*

proceso de diseño - etapa 1

	Recursos materiales	Soluciones formales	Siluetas	Texturas	Iconografías	Sistemas constructivos	Cuerpos pintados	Paleta cromática	Concepto a representar	Manera de representarlo
AÓNIK'ENK	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel de guanacos</li> <li>· Pigmentos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel (textura con pelos) hacia adentro, cuero hacia afuera.</li> <li>· Costuras no visibles.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Envoltorio de la espalda hacia el delantero.</li> <li>· Poco apegada al cuerpo humano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Exterior (cuero): suave, liso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Campo central subdividido en tres espacios, con trazos rectos en diferentes direcciones que forman grecas irregulares.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Fabricación de un plano, en base a trece pieles de chulengo (cría de guanaco), modo patchwork.</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Rojo, azul, verde, amarillo, naranja, café.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Fabricación de planos textiles a partir de diseños modulares de pieles de chulengos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Plano textil con textura bordada. Textura generada a partir de la repetición del contorno lateral de la piel de un chulengo.</li> </ul>
KAWÉSQAR	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel de lobos de mar</li> <li>· Corteza de árbol</li> <li>· Nervios de ballena</li> <li>· Hachas de metal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel hacia afuera.</li> <li>· Contornos irregulares y poco controlados.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Poco apegada al cuerpo humano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Exterior (piel): peludo, suave, brillante, grueso.</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Unión tosca de pedazos de piel.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Si</li> <li>· Tonalidades rojo, blanco y negro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Negro, gris, café.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Significado del nombre: "hombres de piel", sumado al uso de pieles como vestimenta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Material que reúne características visuales similares a la del cuero de lobo marino.</li> </ul>
YÁMANAS	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel de lobos de mar, nutria o zorro.</li> <li>· Corteza de coihüe.</li> <li>· Cuero hilado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Curvatura de las cortezas.</li> <li>· Unión tosca con hilado de cuero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Poco apegada al cuerpo humano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Corteza: rugosa, áspera, tosca.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Puntos, círculos y líneas irregulares.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Balsas de corteza curvada y unida con cuero.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Si</li> <li>· Tonalidades rojo, blanco y negro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Negro, gris, café.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Corteza de coihüe como un material clave en el desarrollo de elementos de la cultura, canoa, canastos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Estampado textil que simule la textura de la corteza de un árbol.</li> </ul>
SELK'NAM	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Pieles de animales.</li> <li>· Grasa y pigmentos para pintarse.</li> <li>· Conchas y plumas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Piel hacia afuera.</li> <li>· Contornos irregulares y poco controlados.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Silueta anatómica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Liso, suave.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Puntos, círculos y líneas irregulares.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Pintura sobre la piel.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Si</li> <li>· Tonalidades rojo, blanco y negro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Rojo, blanco, negro y café.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Apego a la naturaleza y a los cielos patagónicos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Estampado textil que simula la textura de un cielo con nubes.</li> </ul>

Figura 3, Tabla sintética de pueblos originarios, elaboración propia.

PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 2: EXPERIMENTACIÓN Y VALIDACIÓN



## 2.1

# Experimentación

## Pueblo Aónik'enk o Tehuelche

**Concepto a representar:** patrón de figura y forma de las pieles de guanaco utilizadas para construir quillangos.

Para esta aproximación, luego de elegir el concepto a representar, se solicitó la opinión de Alfredo Prieto, académico y profesional con gran experiencia en torno al estudio del pueblo Tehuelche en particular. En esta conversación, se intercambiaron ideas sobre cual sería la manera más completa, de representar al pueblo originario en cuestión, mostrándole

las diferentes propuestas que se tenían bajo el concepto de inspiración; formar una textura, a través de un patrón que encajara entre sí, dando como resultado una trama de figura y fondo.

Luego de esta reunión, se tomó la decisión de mantener la segunda opción, la propuesta que consta de una textura formada por el contorno lateral de las pieles de guanacos, ya que era una representación más única e innovadora de la cultura.

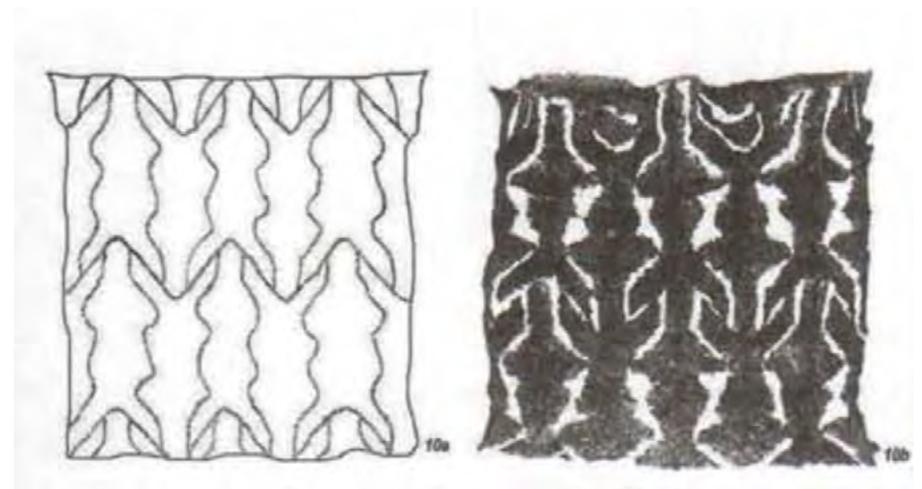


Imagen 34. El arte de las mujeres Aónikenk y Gününa Küna, 2002

proceso de diseño - etapa 2



*Imágenes 35-37. Elaboración propia*

*\*experimentación  
elegida*

## Pueblo Yámana o Yagán

Concepto a representar: corteza de árbol como materia prima clave en la supervivencia del pueblo originario en cuestión.

La experimentación textil para el pueblo Yámana, consistió en abordar diferentes caminos para intentar lograr de la mejor manera posible la textura de una corteza de árbol en un plano, considerando también durante el diseño, el proceso con el que en el futuro se estamparía la tela.



*Imágenes 38-40. Elaboración propia*

*\*experimentación  
elegida*

## Pueblo Kawésqar o Alacalufe

Concepto a representar: pieles como elemento representativo; vestimenta recurrente de la etnia en cuestión, y significado del nombre "Kawésqar".

La experimentación textil alrededor de la búsqueda de representación de la etnia Kawésqar, fue utilizar telas que reunieran las características visuales de una piel animal natural, para probar distintas maneras de formar planos textiles a partir de trozos pequeños.



*Imágenes 41-43. Elaboración propia*

*\*experimentación  
elegida*

## Pueblo Selk'nam

### *u Onas*

Concepto a representar: textura del cielo magallánico dada la importante conexión que posee el pueblo Selk'nam con la naturaleza.

La experimentación textil consistió en encontrar la manera de ilustrar digitalmente una textura similar a la de un cielo con nubes a la hora del ocaso. Para esto se utilizaron fotografías entregadas por la Corporación Selk'nam de Chile.

Las distintas experimentaciones fueron realizadas considerando una corrección cromática futura para lograr armonizar la paleta de color total.



*Imágenes 45-47. Elaboración personal.*

*\*experimentación elegida*

## 2.2

# Validación con expertos

El primer testeo realizado, apuntó a la obtención de feedback y opiniones de profesionales que estuvieran involucrados de diferentes maneras en la materia que involucra el proyecto. Como se mencionó en el marco teórico, este apoyo se considera una pieza fundamental en el desarrollo del proyecto, dado lo complicado que puede ser el terreno cultural abarcando pueblos originarios.

A.

Victoria Guzmán

*Abogada .  
Diplomada en Estética y Filosofía.  
Master en estudios culturales; teoría y  
análisis crítico.  
Tesis en Memoria e Identidad Chilena.*

El objetivo de la reunión con Victoria Guzmán era dar a conocer mi proyecto, con sus objetivos y avances hasta el minuto, para recibir feedback de una experta en culturas, específicamente en temas de apreciación y apropiación cultural. Al ser el tema de los pueblos originarios, uno contingente y complicado, se intentó abordar el proyecto con el mayor respeto y cuidado posible, acudiendo a expertos externos para dar cuenta de la intención respetuosa con la que se quería tomar la temática en cuestión.

Los resultados obtenidos fueron positivos. Dentro de la información entregada, se revisó en conjunto una pauta de cinco reglas que limitan una apropiación, de una apreciación cultural.

### ELEMENTOS INCORPORADOS:

- Información sobre diferencia entre apreciación y apropiación cultural.
- Reglas de cuidado de apropiación cultural.
- Especial énfasis en evitar colonizar simbologías.
- Referentes que logran tocar el tema, sin pasar a llevar los límites.
- Tomar la apreciación cultural como una práctica potencialmente positiva, sobretodo al considerar el mundo globalizado en el que nos encontramos hoy en día.

B.

## Alfredo Prieto

*Arqueólogo.  
Investigador.*

*Académico con publicaciones sobre  
cultura Tehuelche en Princeton y British  
Museum.*

Al ser Alfredo Prieto un experto en el pueblo Tehuelche, con variadas publicaciones alrededor del mundo del tema, mi reunión con él, constó en hacer un recorrido por las diferentes experimentaciones textiles que en un futuro darían vida al pueblo Tehuelche dentro de las prendas de la colección. Se tomó la decisión en conjunto, de elegir el plano textil que tomaba el contorno lateral de los quillangos, para repetirlos y generar un patrón entre estos. La estructura de figura y fondo de estas piezas de vestir, son sin duda uno de los elementos más reconocibles y distinguibles del pueblo tehuelche, por lo que es un buen punto para tomar y darle un giro propio.

“Me parece que lo de generar una textura distinta a partir del contorno lateral está muy bien” nosotros alguna vez intentamos algo similar con texturas distintas. No creo que estes haciendo nada indebido al respecto. Creo que lo que haces es dignificar el pasado y de los pueblos tan de-nostados en él.” (Prieto, 2021.)

C.

## He'many Molina

*Presidenta Cooperación Oficial  
Selk'nam de Chile*

He'many Molina es la representante actual de la Cooperación Selk'nam de Chile. La reunión con ella, tenía como objetivo acudir a los mismos representantes del pueblo originario para poder representarlos de manera respetuosa y que los involucrara a ellos directamente en caso que fuera posible. En esta reunión de testeó en particular, el proyecto cambió su dirección en cuanto a la representación del pueblo Selk'nam. Se presentó la manera en que se pretendía hacer alusión, pero luego de una conversación, esta dio un giro importante. Al poder contactarme en primera persona con una institución re-

conocida, pude obtener información real sobre como a ellos les gustaría ser representados actualmente. Se discutió la conducta popular de intentar simplificar el pueblo Selk'nam, exclusivamente a sus cuerpos pintados, cuando en realidad lo que ellos quieren, es nunca involucrar a estos en ningún tipo de representación, ya que al ser parte de su cosmovisión, son de carácter sagrado. En este contexto, se planteó la idea de representar un elemento que para ellos era muy representativo y propio, que era su colección con la naturaleza

PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 3: DISEÑO DE COLECCIÓN



*Cabe iniciar esta sección dando cuenta que todo el diseño de la colección fue basado en los pasos de Mark Atkinson en su libro "Cómo crear una colección final de moda".*

### 3.1

## Estudio de Siluetas

Como se menciona en el libro "Cómo crear una colección final de moda" de Mark Atkinson, las siluetas juegan un rol muy importante, siendo uno de los aspectos más recordados de una colección. La elección de las siluetas debe siempre formar parte de los primeros pasos de diseño de una colección, ya que hablan de la totalidad de las prendas, la manera en que las prendas de vestir se relacionan con el cuerpo que las porta, ayudando a proyectar una imagen y una identidad que represente los conceptos claves de la colección. (Atkinson, 2015). Siguiendo esta lógica, las primeras decisiones estéticas que se tomaron para el diseño de esta colección, fueron en cuanto a las siluetas que formarían las prendas. Para esto, se recaudó la mayor cantidad de fotografías posi-

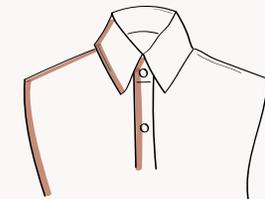
bles que retrataran a los pueblos originarios australes en su cotidianidad con el objetivo de captar cuales eran las siluetas que solían adoptar según la vestimenta que utilizaran. Este análisis dio como resultado la repetición de los puntos de apoyo en los hombros, el cuello, el sobrepecho, la cintura, y los tobillos. En cuanto a las siluetas, se identificó la repetición de formas envolvente desde la espalda hacia el delantero con los hombros cubiertos y descubiertos, un hombro con manga, un hombro sin manga, envolvente con el cuello como punto de apoyo. Con esto definido se dio paso a diseñar la colección teniendo presente que todas las prendas debían responder a las siluetas anteriormente mencionadas. Dado que el ideal de representación de la colección es representar un aire

originario y local, se tomó en consideración también, el tipo de formas de las prendas con respecto a la morfología del cuerpo humano. Los europeos con la colonia, trajeron prendas de patronaje de carácter elaborado y profesional, que evidenciaba la silueta del cuerpo a través del uso constante de pinzas, piezas y terminaciones de confección como puños, solapas, cuellos y abotonaduras central (S.A, 2019). En este contexto, para esta colección, se estableció la cualidad de que las prendas posean una holgura particular que asemeje la vestimenta envolvente y poco entallada de los pueblos originarios, evitando las estructuras anteriormente mencionadas (figura 4), que suelen aludir a siluetas coloniales.

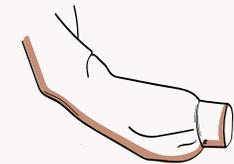
#### ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE SILUETAS COLONIALES



Abotonadura central



Cuellos



Puños



Solapas

Figura 4, elementos característicos de siluetas coloniales, elaboración personal

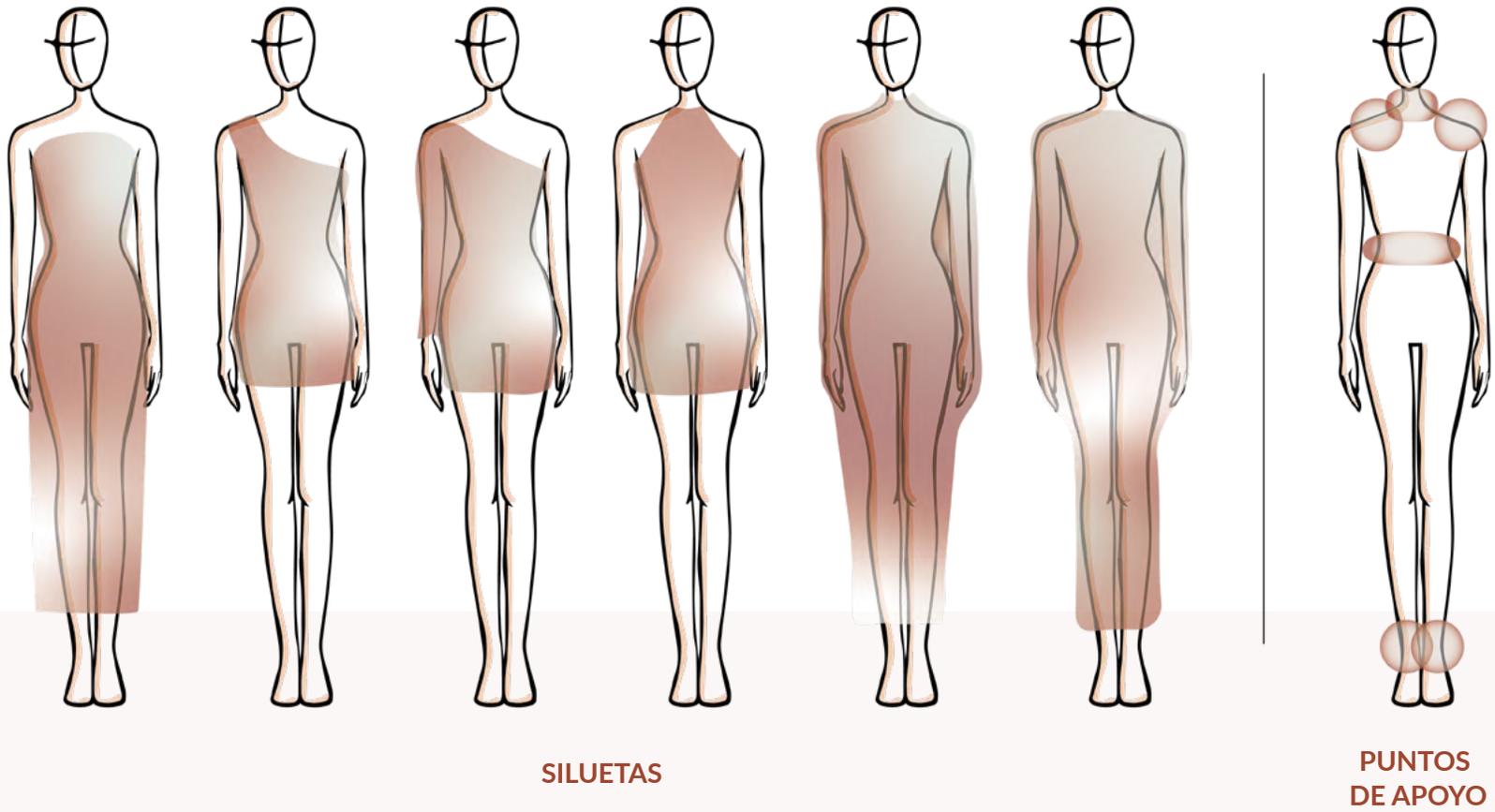


Figura 5, Siluetas.  
Elaboración propia.

### 3.2

## Capas

Al haber tomado la decisión de hacer una colección de indumentaria inspirada en cuatro pueblos originarios, siempre se tuvo como desafío el encontrar la manera de lograr integrar las cuatro identidades en diferentes prendas, logrando que estas se complementen, convinen y convivan de manera armónica y atractiva en una sola prenda. Esta representación visual, cumple con el objetivo de transmitir a su vez, el mensaje conceptual de la colección, que consta de evidenciar la multietnicidad propia de los pueblos originarios del sur de Chile.

La manera en que se abordó esta problemática fue utilizando capas textiles que se superponen entre ellas con diferentes materialidades y texturas, dando origen a una prenda compuesta por todas ellas.

### 3.3

## Elementos unificadores

El siguiente paso mencionado para diseñar una colección según Atkinson, consta de identificar cuáles serán los elementos y recursos visuales que se repetirán en las diferentes prendas de la colección, con el fin de unificarlas y que se note un mismo lenguaje.

Seguido de la elección de siluetas, se buscó la manera de lograr el contorno desapegado al cuerpo. El recurso elegido para lograr este efecto fue la utilización de elástico hilado en puntos estratégicos de la prenda. Este material, produce el efecto de recoger la tela, generando volumen y bordes irregulares; ambas características que aportan a la estética asimétrica y de atmósfera originaria que busca otorgar la colección.

Por otro lado, otro elemento que hará de la colección, un todo,

será la confección de las prendas, en base a diferentes capas textiles, que se complementan y conviven entre sí, dando vida a cada pieza de la colección.

### 3.4 Paleta de Color

Luego de elegir las siluetas y los elementos unificadores de la colección, siguió la elección de la paleta de color. Dado que se decidió utilizar cuatro textiles diferentes, la paleta de color juega un rol fundamental para lograr la unidad y armonía de las prendas.

En este proceso, se hizo un estudio de cuales eran los colores que más se repetían en cada pueblo originario, haciendo un estudio de su vestimenta, y materias primas más utilizadas en su cotidianeidad. En el diagrama de a continuación, se muestra la tonalidades extraídas del estudio anteriormente mencionado.

Al unificar todas las paletas cromáticas, se hizo evidente cual sería la elección. Las tonalidades tierra eran las más repetidas de manera transversal en las diferentes etnias, razón por la cual se seleccionaron como los colores de uso de las prendas de la colección.

Además, para apoyar la elección de la paleta cromática, se realizó una encuesta digital para saber cuales eran los tonos que asociaba el público en general al concepto "originario".

En base a todo esto se hizo la elección final de la paleta de colores para ser utilizada en las telas que conformarían las prendas de la colección Zira. (Encuesta completa en anexos.)

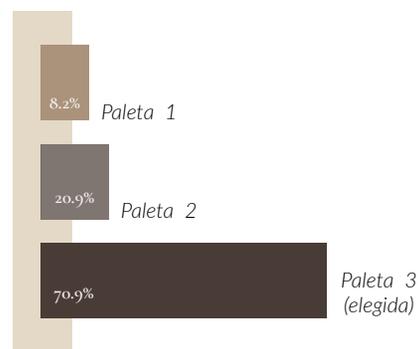


Figura 3.1, gráfico respuestas encuesta  
Elaboración propia



### 3.5

## Primera propuesta de colección



Figura 6, Bocetos.  
Elaboración propia.

## 3.6

# Testeo I: Primeras aproximaciones

El primer testeo realizado, fueron reuniones con once mujeres que se enmarcaban dentro del usuario. En esta instancia, lo que se hizo fue mostrar a cada participante las imágenes de los bosquejos junto a las diferentes telas elegidas, y hacer una serie de preguntas sobre sus opiniones al respecto. Entre estas se encontraban interrogantes como cuáles serían las cinco prendas que usarías, cuáles no usarías, que prendas aluden a lógicas colonias o europeas, cuáles a lógicas originarias, entre otras.

De esta manera, a través del testeo se lograron identificar cuáles eran aquellas prendas que se tenían que eliminar de la colección para evitar que esta entregara un mensaje contradictorio y diferente del que tenía como fin.

*Imagen 49. Elaboración propia*

*Imagen 50. Elaboración propia*



## Observaciones y resultados

Los resultados fueron positivos, a modo general las prendas tuvieron buena crítica y recibimiento. Uno de los aportes más significativos del testeo, fue la respuesta a la pregunta de cuáles eran aquellas prendas que más les sugerían un aire colonial, y cuáles un aire originario. Esta pregunta abrió conversación, ya que algunas de las usuarias, al estar interesadas en temas de indumentaria, pudieron entregar información de por qué algunas de las piezas, confundían el mensaje, dado que sus formas, respondían a tendencias o patronajes europeos.

En este contexto, se tomó esta información para revisar cada una de las prendas y estudiar de manera más completa su origen y

historia. A modo de ejemplo, luego de analizar la prenda identificada con el número 8, se llegó a la conclusión de que respondía a códigos europeos, ya que poseía una estructura con cuello Halston; cuello impuesto por un diseñador estadounidense de la se

Como este, surgieron ejemplos similares con varias prendas, siendo eliminadas de la colección las prendas número tres, cinco y diez.

Por otro lado, la segunda conclusión obtenida en base al testeo, fue la de la necesidad de incorporar en la colección de ropa prendas de carácter más básico que las que estaban presentes en el testeo. Si estas prendas que fueron diseñadas en una primera

etapa aportan a otorgar la esencia pura de la colección, a través de piezas más vanguardistas e innovadoras, es necesario también tener en una colección una bajada de prendas comerciales, que sean atractivas para un público más amplio, y que por lo tanto, den sustento económico a la colección en su totalidad. De esta manera, se complementan aquellas piezas representativas y arriesgadas, con aquellas prendas simples y más tradicionales.

En base a todo lo anteriormente mencionado, se siguió testeando e iterando para rediseñar la propuesta definitiva.

3.7

## Testeo 2: materialidades y texturas

El paso siguiente fue testear las telas y texturas a utilizar. Como se mencionó anteriormente, para la representación de cada pueblo originario en una materialidad, se realizaron experimentaciones textiles, de las cuales se seleccionó una para llevar a la colección.

Cada una de estas materialidades fue testada con usuarios para obtener un análisis de cómo percibían ellos los diferentes estampados y representaciones. Las preguntas del testeo buscaban entender a que les alude cada textura, proporciones del diseño a estampar, suavidad y comodidad de las telas, entre otros.



## Observaciones y resultados

Uno de los objetivos del testeo, fue verificar si los estampados diseñados, efectivamente representaban los conceptos intencionados; corteza de árbol, y cielo. Ambos obtuvieron resultados positivos, donde la mayoría de los usuarios asimilaban la textura diseñada a los elementos anteriormente mencionados. Si bien el diseño correspondiente al pueblo Selk'nam presentó un menor número de respuesta directa al concepto "cielo", una vez que se les entregaban opciones a los usuarios, lo relacionaban rápidamente. Este resultado era esperable dado que al ser una propuesta planteada en conjunto a la comunidad Selk'nam, poco evidente visualmente, se asumía que sería más complejo de asimilar por parte de los usuarios.

Un dato útil que se pudo extraer del testeo, fue el de variar la es-

cala de ambos estampados. En las imágenes que se les enseñó, las texturas estaban impresas a diferentes proporciones dentro de un mismo cuadro, para identificar cual de estas, se asemeja de mejor manera a la corteza de árbol y el cielo. Esto dio a conocer un punto importante, ya que según respondieron algunos usuarios las texturas explicitadas a mayor escala, no transmitían de manera eficiente el concepto intencionado. Esto se daba sobretodo con la textura del cielo, ya que poseía un menor contraste, por lo que al imprimirla a gran escala, quedaban muchas zonas planas, que en un futuro, cuando fuera cortada para ser parte de una prenda, no representaría una textura sino una superficie lisa. En base a esto, se varió el tamaño en que se sublimaría, para lograr un mejor efecto de la textura.



opción 1



opción 2



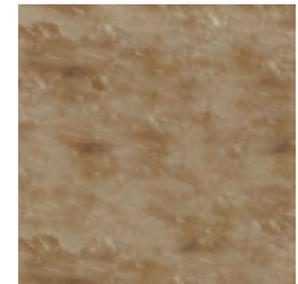
opción 3



opción 1



opción 2



opción 3

Imagen 52-57. Elaboración propia

3.8

# Propuesta final de colección



LÍNEA  
CONCEPTUAL



BAJADA  
COMERCIAL

*Figuras 7 y 8, Bocetos.  
Elaboración propia.*

Para la segunda propuesta, se incorporó la bajada comercial de la colección. El camino tomado para el diseño de estas prendas fue apostar por un estilo más básico, que no mezclara todas las telas y texturas de la paleta, sino que toda la pieza estuviera construída con una o dos materialidades. Esta decisión fue tomada, para lograr que las prendas fueran más fáciles de combinar, haciendo de estas, piezas menos arriesgadas de adquirir para los usuarios, y más atractivas. El desarrollo de esta línea adicional, supuso el desafío de lograr que las nuevas prendas, se ajustaran y unificaran visualmente con las prendas de la línea conceptual, evitando una desconexión de ambas partes, que hiciera parecer dos colecciones diferentes. Para

esto, lo que se hizo, fue tomar las mismas sileutas, escotes, sisas y materialidades para ambas partes de la colección, logrando así, una totalidad de piezas textiles que convivieran de manera armónica, y se complementaran entre sí, aquellas piezas más complejas y vangüardistas, con las más tradicionales. En este contexto, la propuesta final de colección, como se puede ver en los bocetos, incluye: en primer lugar una línea conceptual de prendas, las cuales buscan transmitir de manera potente el mensaje conceptual de multietnicidad y aire originario del proyecto, y en segundo lugar, una bajada comercial que rescata la esencia de la línea conceptual, y la lleva a prendas más comercializables.



PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 4: PATRONAJE Y CONFECCIÓN

## FASES DEL PROCESO CONSTRUCTIVO



*Patronaje*



*Prototipo*



*Confección*

## 4.1

# Patronaje

El patronaje es el proceso a través del cual se lleva una superficie plana, como papel o cartón a un volumen que se ajuste al cuerpo humano. Como menciona Andrea Saltzmann, en su libro *El cuerpo diseñado*, “La moldearía es un proceso de abstracción que implica traducir las formas del cuerpo vestido a los términos de la lámina textil.” (2004, p. 85). Al comenzar el diseño, es el diseñador el que toma las decisiones sobre cual será la relación del cuerpo con la prenda, modificando el molde a través de diferentes estructuras o recursos, que permiten acercar o distanciar ciertos puntos de la pieza al cuerpo. Es en este momento,

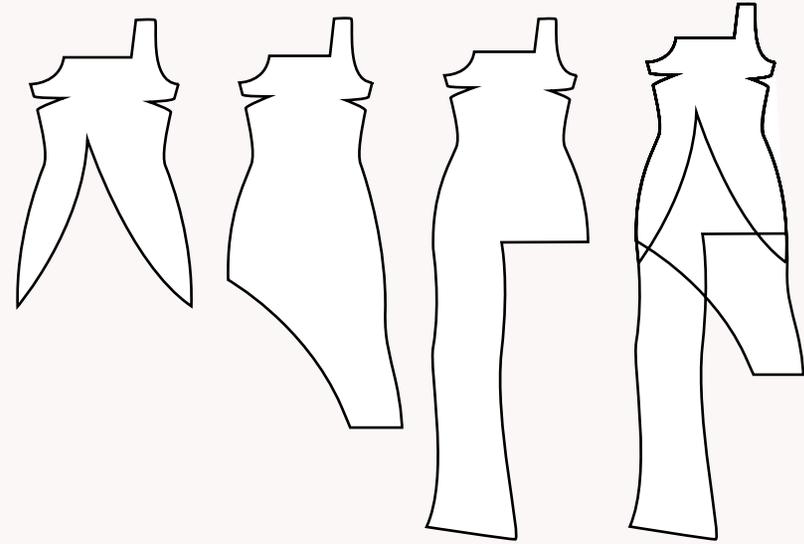
donde el estudio de las siluetas anteriormente mencionado, cobra verdadera importancia.

En este proceso de llevar un plano a un volumen textil que se adapte al cuerpo, se inicia por dibujar una figura rectangular dimensionada en base a las medidas del cuerpo humano, usando como límites el contorno de cadera, de busto, de cintura, de brazo, dependiendo de que prenda se quiera patronar. La idea de esta figura, es poder cortarla y armarla, generando el volumen deseado. De esta manera, en la plantilla de papel, se incluyen los márgenes de costura, puntos de pinza, y cualquier elemento necesario para llevar a cabo la confec-

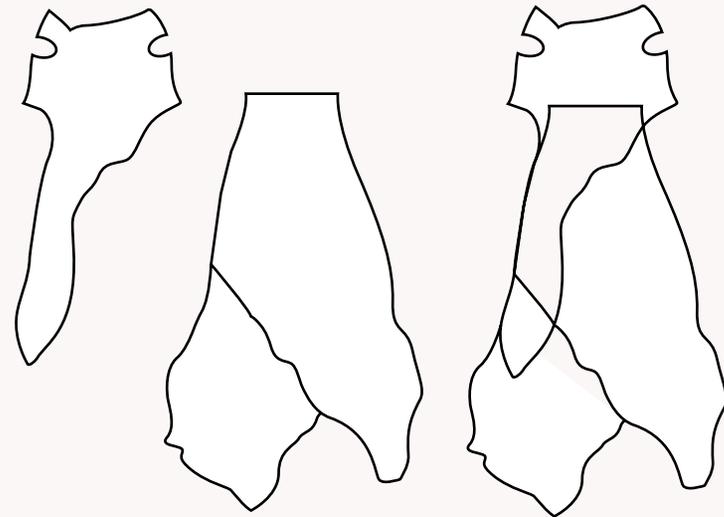
ción. Así, se realizan los ajustes de compostura necesarios para lograr el efecto buscado para la prenda. Este sistema, permite diseñar un sin fin de piezas textiles en base a trazos rectos y curvos, que al darse por finalizados, se puedan cortar, para llevar a tela y finalmente dar vida a las prendas. En el proyecto en cuestión, el proceso de diseño de todas las prendas de la colección, fueron de creación personal. Esto fue posible, gracias a los conocimientos incorporados durante el curso de patronaje y confección cursado en el Taller Lechuga; institución especializada en estas temáticas.

La moldería de las prendas de Zira, supuso un importante desafío debido a su construcción en base a capas. Aquellas prendas que estaban diseñadas con esta lógica, atravesaron un largo proceso para lograr confeccionarlas integrando todas sus capas. Para resolver esta problemática, se utilizaron dos sistemas; en primer lugar, algunas de estas prendas se construyeron repitiendo el patrón para la zona del torso, es decir, todas las telas poseían la misma forma en la parte superior, y variaban entre sí en la sección inferior de las prendas, logrando diferentes largos. En segundo lugar, el otro camino que se utilizó para desarrollar el sistema de capas, fue desarrollar dos piezas separadas; una para la primera capa, correspondiente a la que sujeta la prenda con los hombros como punto de soporte, y otra, que funcionaba a modo de falda con todas las telas pertenecientes a la parte inferior. El objetivo de esta alternativa, era disminuir el uso de tela y no tener que cortar cada una de las telas en su totalidad, incluso aquellas que no se ven.

PROCESO DE MOLDAJE 1



PROCESO DE MOLDAJE 2





## Registro fotográfico del proceso



Imágenes 52 - 59. Elaboración propia



## 4.2

# Testeos de calce

Una vez finalizados los moldes de las prendas de la colección, se dio paso a una primera etapa de confección; la construcción de los primeros prototipos. Esta etapa constó en la producción de prendas, cortando los moldes en crea, no en la tela final. Esto se hizo con el fin de asegurar un buen calce y diseño, antes de avanzar a las telas oficiales, dado que al ser telas sublimadas y bordadas, eran de acceso lento y dificultoso, sumándose a su vez, por lo que los primeros proptotipos permitieron usar de manera más eficiente el tiempo contemplado. Además, estas primeras aproximaciones, funcionan también en términos económicos, evitando malgastar telas de mayor precio por calidad y sublimados, en prendas que no servirían como producto final. El testeo consistió en la prueba de las prendas de moldes base de la colección, para hacer correcciones y ajustes.

## Observaciones y resultados

Los resultados de la prueba de calce fueron fundamentales para continuar la evolución del proyecto. Se notaron algunas dificultades para sujetar algunas prendas, lo que se solucionó modificando algunos centímetros la posición de los hombros. También, luego del testeo surgió la necesidad de incorporar cierres para proporcionar una postura más cómoda para las usuarias. Por último se identificaron desboques en algunas prendas, sobretudo en el escote y la sisa, lo cual se solucionó con pequeños ajustes e incorporación de pinzas en los moldes.

## 4.3 Proceso de estampados y bordados

La representación de los pueblos Tehuelches, Yaganes y Selk'nam, dieron como resultado experimentaciones en las que las telas van bordadas, y estampadas respectivamente. En este contexto, el proceso de preparación de las telas, entre el patronaje y la confección, ocupó un espacio y tiempo importante dentro del desarrollo general del proyecto.

En primer lugar, la textura del pueblo Tehuelche, se incorpora a la tela a través de un bordado, siendo una técnica de representación táctil supraestructural. Este fue un proceso manual, que previo al bordado, requirió del calco de la textura, impresa en papel, hacia la tela, con la intención de simplificar el bordado con máquina de coser, y asegurando un resultado más ordenado y mejor logrado.

Al ser un trabajo lento y tedioso, el bordado se hacía con las piezas de las prendas ya cortadas.



*Imágenes 65-68. Elaboración propia*

## Sublimación de telas

Los estampados de cielo y corteza, correspondientes de manera respectiva al pueblo Selk'nam y Yagán, se estamparon a través del proceso de sublimación. Esta, es una técnica de estampa que utiliza una prensa a alta temperatura, que traspasa el diseño de un papel impreso, a una tela, dando como resultado una plano textil con motivos, sin perder la fluidez y caída propios del género.

### TEXTURA CORTEZA - YÁMANA

Una vez testeados y seleccionados las texturas elegidas, se entró a este proceso de sublimación, el cual requirió una serie de pruebas y muestras para lograr llegar al resultado esperado. En este contexto, el elemento más difícil de lograr correctamente, son los colores del estampado, los cuales varían notablemente desde la imagen impresa, a la tela sublimada. Se iteró repetidas veces este proceso, variando saturaciones y tonos entre cada estampa, hasta llegar a la paleta intencionada.



Imágenes 69-72. Elaboración propia

### TEXTURA CIELO - SELK'NAM

Una vez logrado el primer intento de sublimación, que correspondió al estampado de corteza, se pudo realizar el siguiente estampado de manera más eficiente.

Antes de iniciar la sublimación en planos textiles amplios, se realizó una prueba, en la cual se inclu-

yeron cinco muestras de la misma textura, las cuales variaban entre sí en contraste, saturación y tono. De esta manera no se desperdició ninguna cantidad importante de material en muestras mal logradas, si no que se eligió del mostrario, la que más se acercaba al resultado esperado.



*Imágenes 73-78. Elaboración propia*

#### 4.4

## Prototipos finales

Una vez atravesadas las fases de moldaje, primeros prototipos, estampados y bordados, se pudo finalmente dar inicio a la confección de las piezas finales. En esta última etapa del diseño y producción de las prendas, se unificaron todos los elementos necesarios, para dar vida a las prendas de Zira. A pesar de que ya se había testeado el calce, y las diferentes materialidades, se realizó un último testeo, donde se llevó a cabo una prueba de la colección completa para verificar que todo estuviera correcto. Se fotografió la prueba y se pidió a la usuaria que entregara información sobre posibles incomodidades de las prendas.

Además, en esta instancia se corrigieron cosas mínimas identificados como el reforzamiento de algunas costuras, y otros detalles del estilo.

Figura 10, Prototipos finales  
Elaboración propia.





Figura 11, Prototipos finales  
Elaboración propia.

PRENDA 1



PRENDA 2



PRENDA 3



PRENDA 4

PRENDA 5



PRENDA 6



PRENDA 7

PRENDA 8

PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 4: GRÁFICA ZIRA



## 5.1

# Atributos de la colección

### 1- *Descolonizar a través de la indumentaria*

El primer atributo de la colección, responde de manera directa a la problemática identificada; la persistencia de las consecuencias del proceso colonial vivido en América Latina durante el siglo XIX. La manera que tiene el proyecto de abordar esta temática, es diseñar desde lo local, dejando de lado todo lo impuesto por las grandes potencias, en las cuales se dictan las tendencias, tiempos, maneras de producir y ritmos que sigue mayor parte de la industria textil nacional. En este contexto, Zira toma como inspiración los orígenes de nuestro territorio, rescatando elementos de los pueblos originarios de la zona austral como punto de partida de la colección.

### 2- *La función política del vestir*

Al tomar en consideración la contingencia nacional, la incorporación de los pueblos originarios a la sociedad chilena es una temática de alta relevancia en el contexto del país. Como se mencionó anteriormente, la indumentaria más allá de cumplir una función práctica, cumple el rol de expresar y representar aspectos que identifiquen a la persona que los porta. De esta manera, Zira cumple el rol de integrar los pueblos originarios a la cotidianidad de su público a través de sus piezas. Busca transmitir un discurso que promueve la valorización de la multiétnicidad que aportan los diferentes pueblos originarios a la identidad chilena, utilizando la moda como canal comunicativo visual.

### 3- *Prendas de larga vida útil y atemporales*

Las piezas de la colección Zira, no responden a elementos pasajeros de la industria textil a nivel mundial, como tendencias, modas, paletas cromáticas, moldajes, entre otros. Por otro lado el proceso productivo de las prendas, fue considerando a lo largo de todo el desarrollo, materialidades y maneras de confeccionar que proporcionaran un resultado óptimo y de calidad. Es en base a estas dos aristas mencionadas, que el proyecto Zira ofrece en primer lugar productos de vida útil larga, gracias a sus materialidades, y en segundo lugar, prendas atemporales, ya que al no responder a tendencias momentáneas asegura su adaptación a futuros escenarios.

## 5.2

# Logo

### TIPOGRAFÍAS

## Coconat Regular Sans

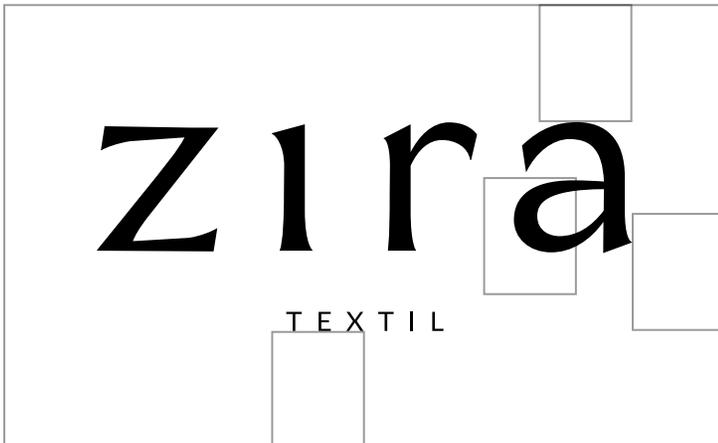
ABCDEFGHIJKLMNÑ

OPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

·\$%&()\* +,-./0123456789;<=>?[]“”

### ÁREAS DE PROTECCIÓN



### PALETA CROMÁTICA



### NAMING

El naming de la colección "Zira" es el resultado de la reordenación de las letras de la palabra "raíz", haciendo alusión a los orígenes de la identidad chilena. La idea de reorganizar las letras se justifica con que dado que el proyecto tiene ideales descolonizadores, la elección de una palabra de origen español no habría sido coherente al relato.

### PALETA CROMÁTICA



## 5.3 Elementos gráficos

### HAND TAG

Para el diseño del hand tag, se siguió la misma lógica utilizada en las prendas de la colección; una estructura de capas. De esta manera, la primera lámina del etiquetado posee el logo de la colección calado en el material, de manera de dejar ver la capa que sigue hacia abajo. En esta, se encuentra una breve explicación de la colección y el mensaje que busca transmitir. Por último, con una función práctica, la etiqueta posee una pieza en que muestra las cualidades de lavado y cuidado de las prendas. Todo esto, utilizando la paleta cromática de la colección.



Imágenes 105-106. Elaboración propia

## PACKAGING

A partir de la gráfica utilizada en toda la colección, se diseñó un packaging tipo cartucho de cartón contraplacado, con la paleta cromática y el logo de Zira.



Imagen 107. Elaboración propia

PROCESO DE DISEÑO

# ETAPA 5: PRODUCCIÓN FOTOGRAFICA



## 6.1 Styling

### FOTOGRAFÍAS

Para la difusión de la colección Zira, se realizó una sesión fotográfica con un equipo conformado por dos modelos, fotógrafa, maquilladora y asistentes. Se planificó un setting en la naturaleza para aludir a los orígenes de ambientes no intervenidos por el hombre. A su vez, se hizo un estudio de las poses, gestualidades, y tonalidades de las fotos, para que todos estos elementos ayudaran a transmitir una atmósfera nostálgica. La producción fotográfica es un medio fundamental para la difusión de las colecciones de ropa en general, y sobretodo considerando el contexto actual en que los medios digitales son el puente entre los productos y los usuarios.

Para el desarrollo de la sesión se contó con la colaboración de Consuelo Morandé en fotografía,

Catalina Gutiérrez en maquillaje y peinado, Camila Ríos, Antonia Lehuedé y Josefina Ruiz Tagle como asistentes de producción y Sofía Matte en producción. También se utilizaron prendas auxiliares para acompañar y complementar las prendas de Zira.

En cuanto al maquillaje y al styling, se tomó la decisión de usar estos recursos para hacer más contemporánea, la estética de la colección. A pesar de tener como inspiración a los pueblos originarios, la intención de Zira es lograr que estos recursos locales, lleguen al presente y se integren en la sociedad chilena. Es por esta razón que el maquillaje y el styling son propuestas modernas que sitúan las prendas de Zira, como piezas que se ajustan al contexto y tendencias actuales.

### REFERENTES DE PEINADO



Imagen 109. Pinterest

Imagen 110. Pinterest

### REFERENTES DE MAQUILLAJE

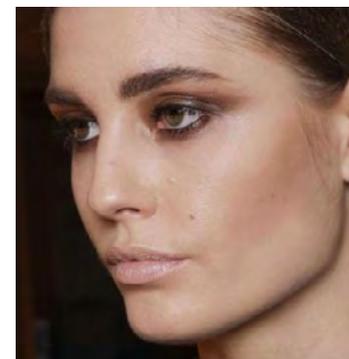


Imagen 111. Pinterest

Imagen 112. Pinterest

## 6.2

# Pre producción

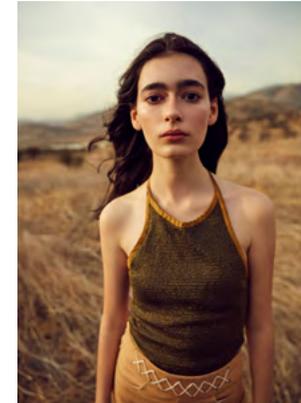
### EDITORIAL

En el caso de las fotografías de editorial, su finalidad tiene relación con transmitir conceptos que representen al proyecto y a la colección. Busca generar una conexión más allá de lo comercial con un público objetivo.

Para el desarrollo de las fotografías se eligió un setting situado en la naturaleza y sin intervención artificial, con el fin de remitir a los orígenes y a las atmósferas en que se movían los pueblos originarios. Dadas las fechas y las condiciones poco favorables para trasladarse a otros lugares, un cerro fue el lugar que mejor se acomodó a las necesidades intencionadas.

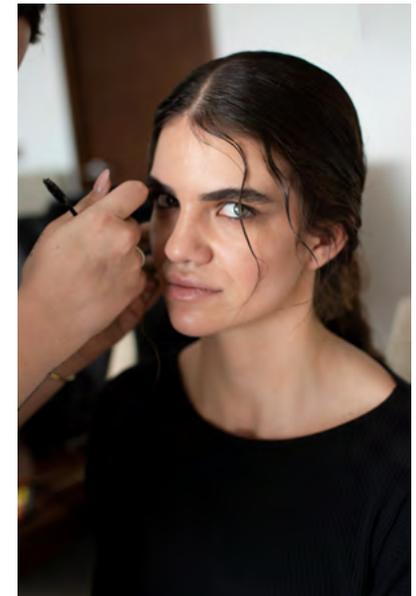
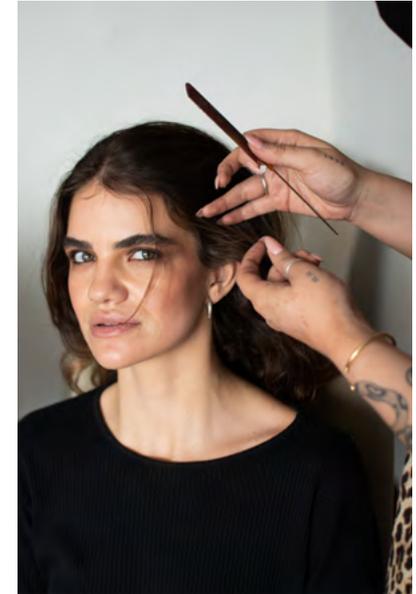
*Imágenes 113 - 117. Lupe Gajardo, 2019.*

### REFERENTES DE EDITORIAL



Registro  
fotográfico  
de la pre  
producción

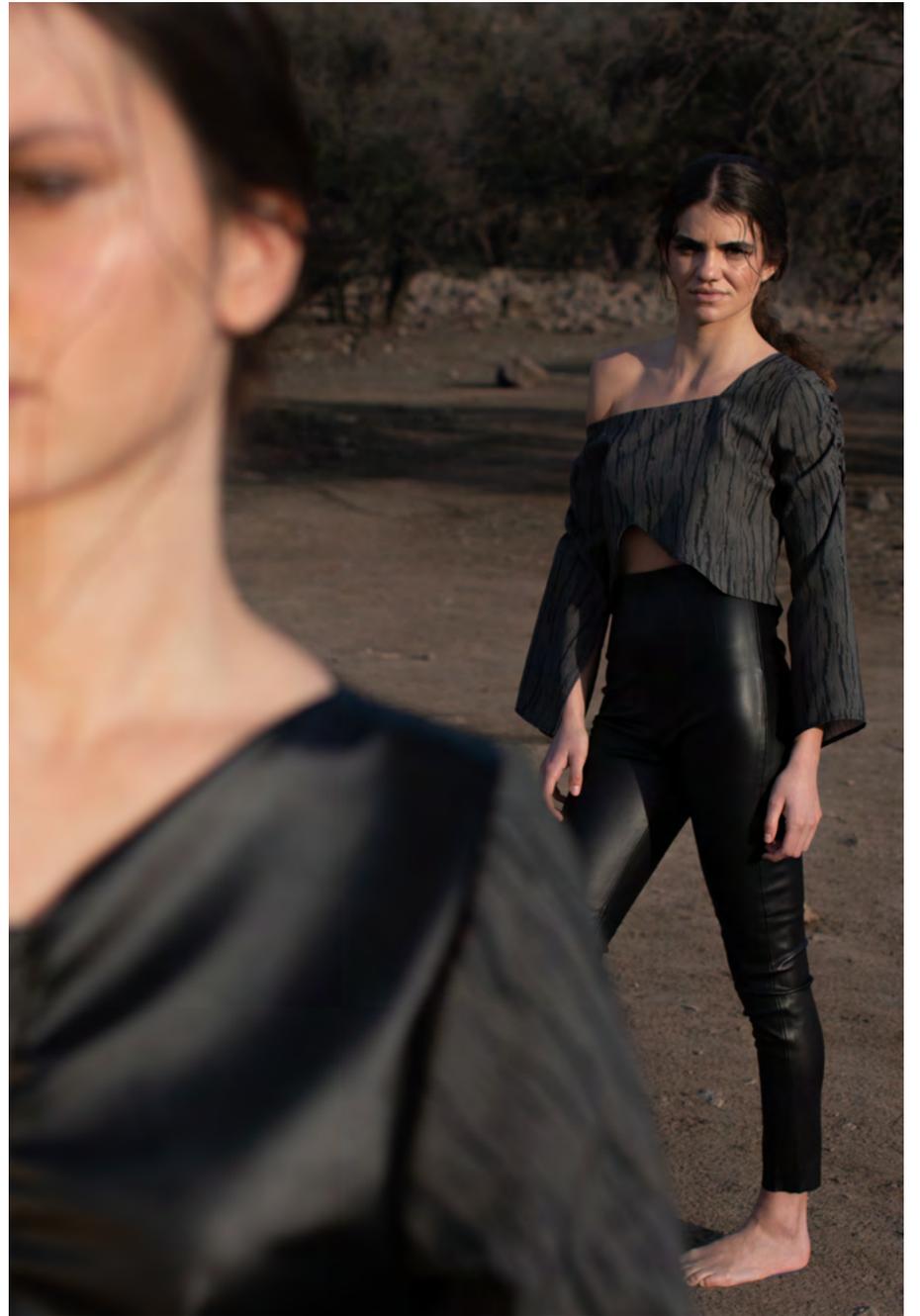
*Imágenes 118-120  
Consuelo Morandé, 2021*



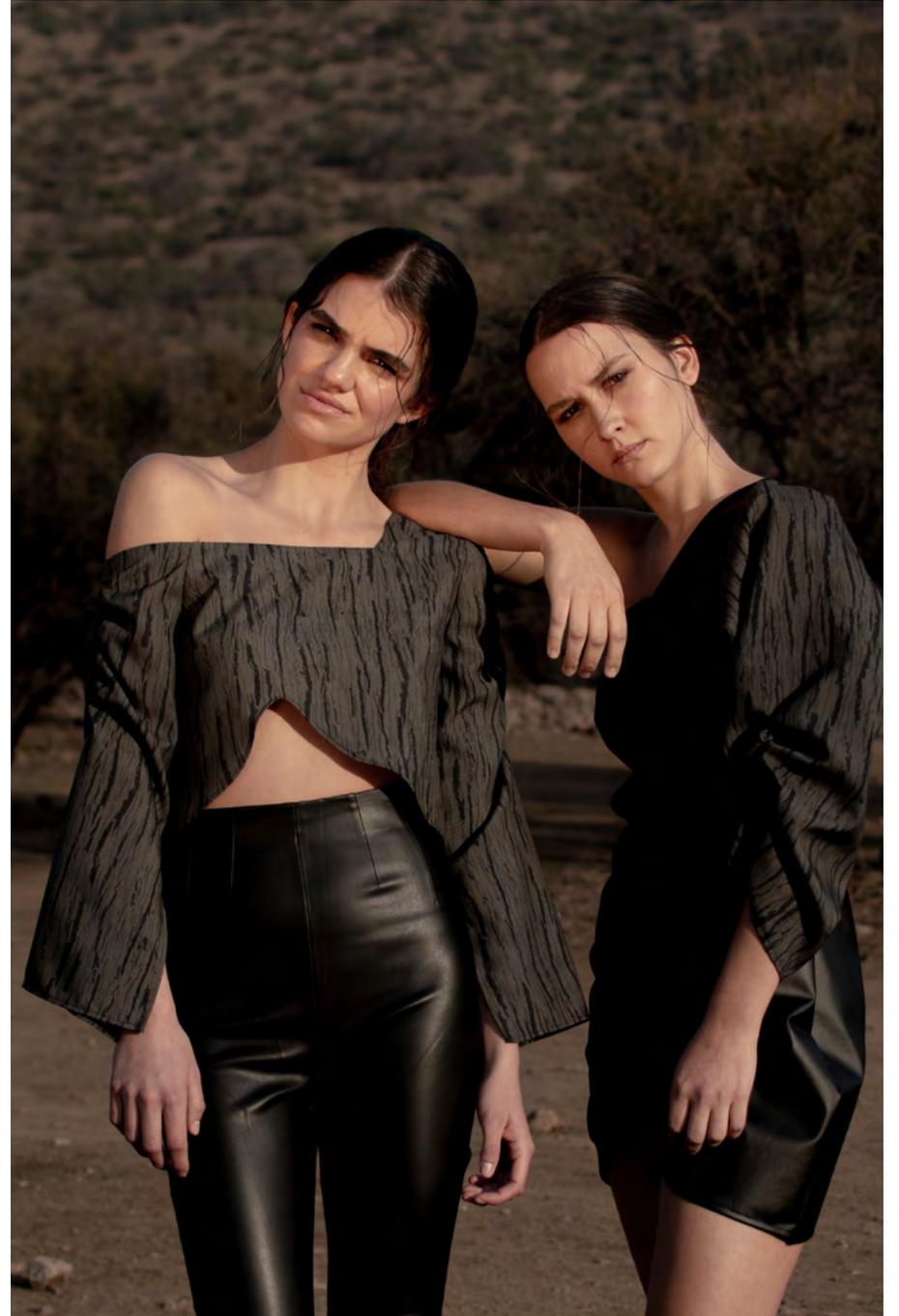


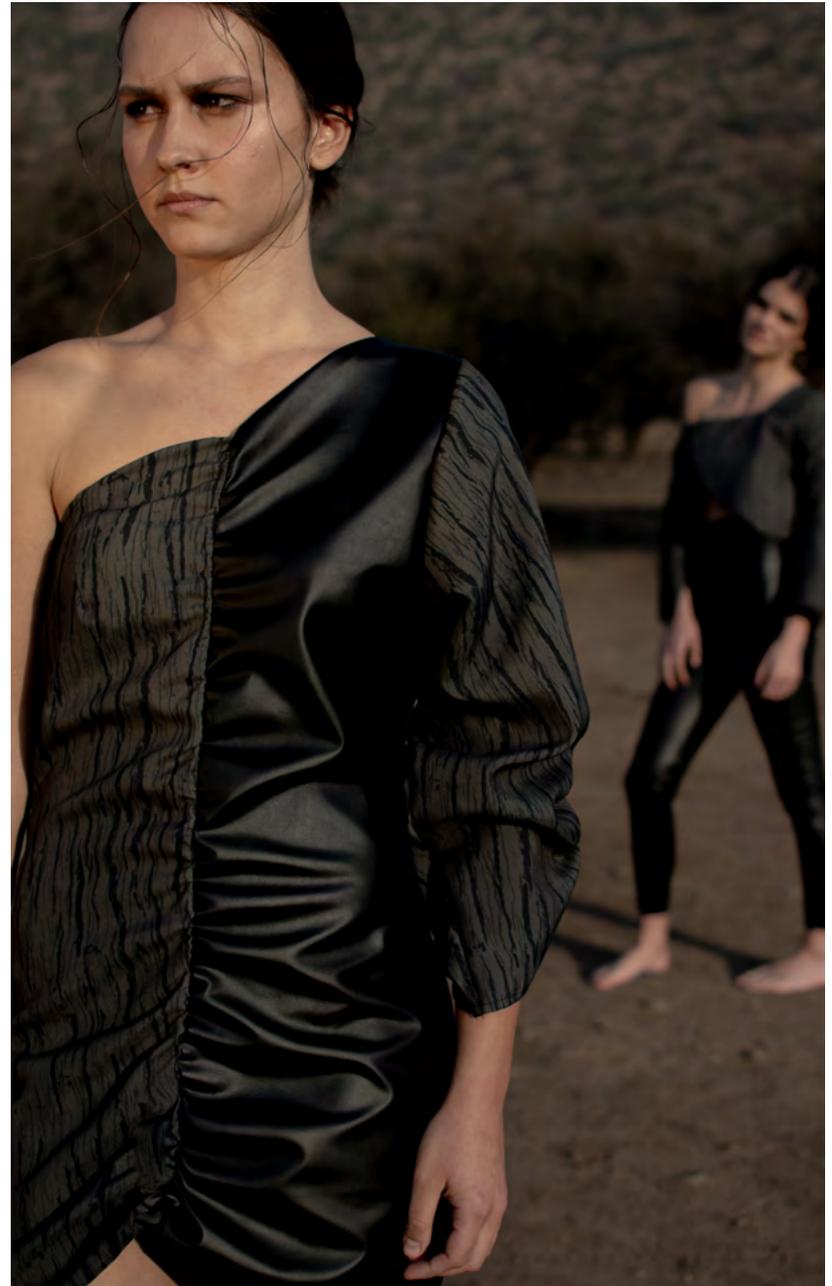










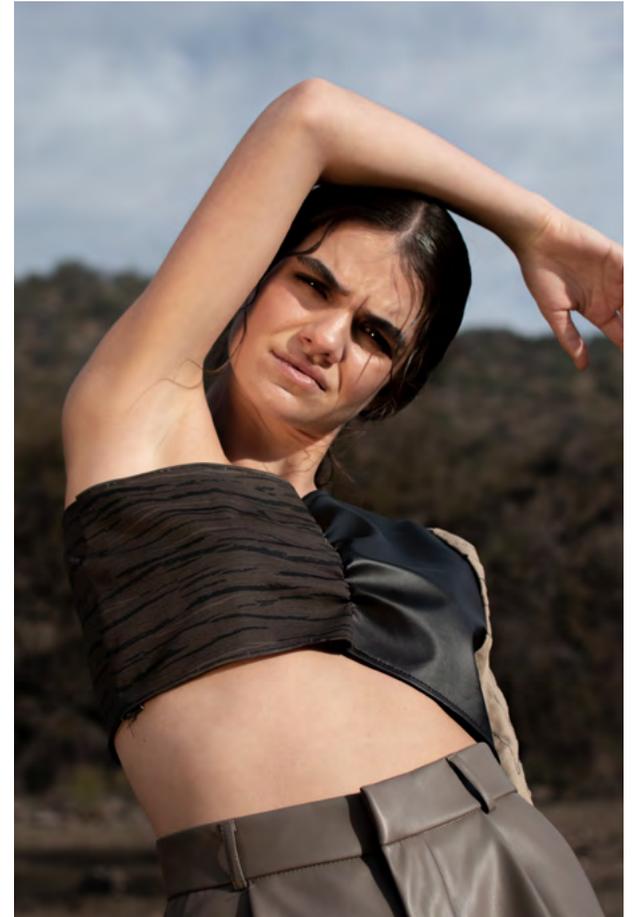






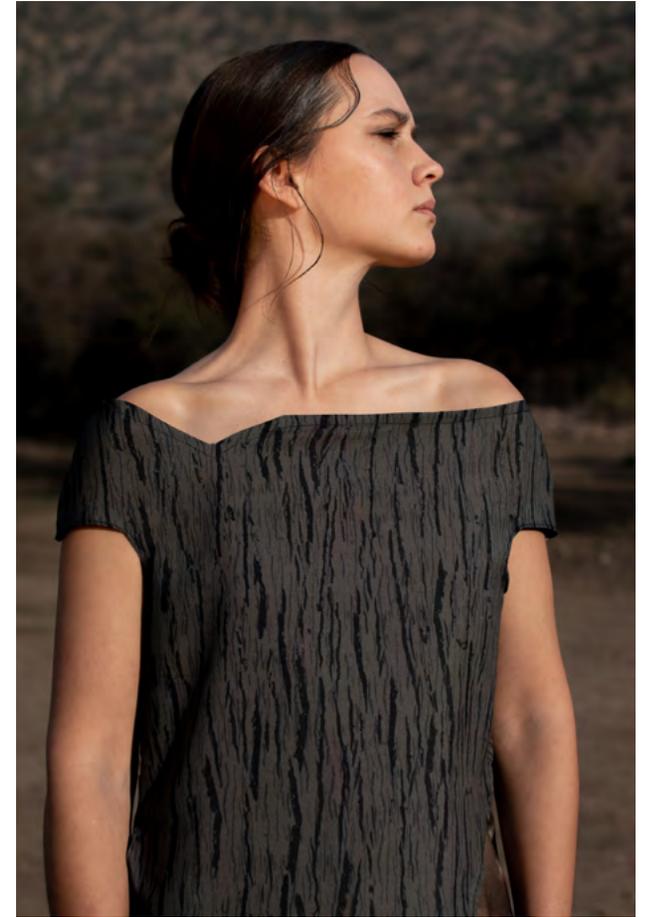
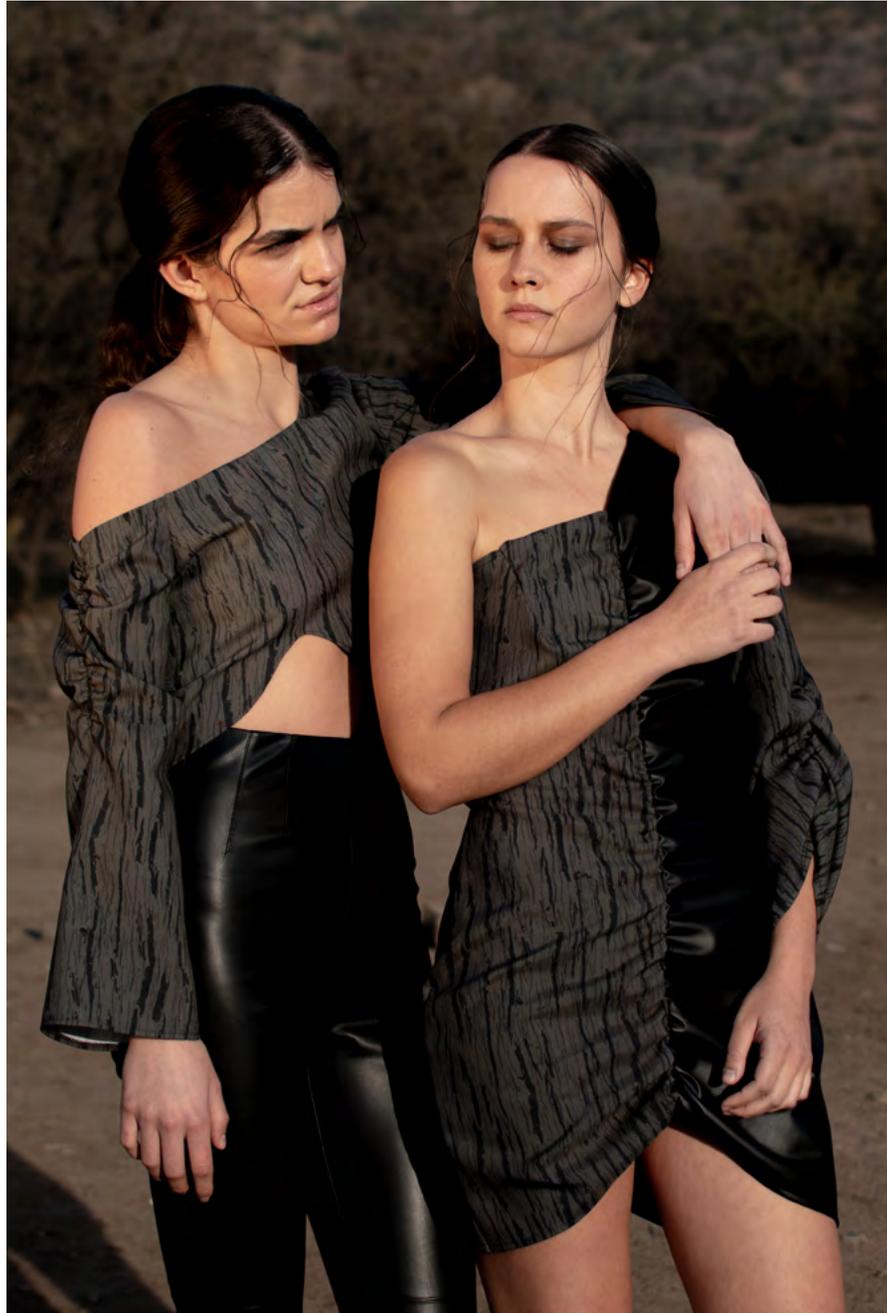




























- difusión













*capítulo 6*

# MODELO DE IMPLEMENTACIÓN Y NEGOCIOS

## 6.1. Estrategias de difusión

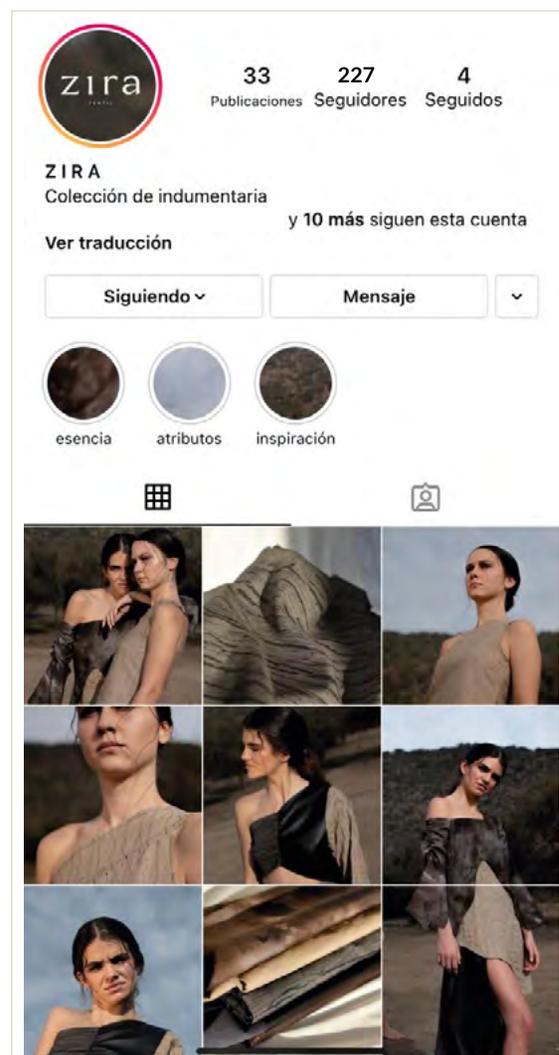
La fase de difusión juega un rol fundamental en el desarrollo del proyecto Zira, ya que al tener como uno de sus objetivos la visibilización y revalorización de los pueblos originarios, lograr alcanzar un alto número de usuarias, podría ser un gran aporte. Por esta razón, se desarrolló una estrategia de difusión que intenta abarcar la mayor cantidad de canales posibles.

### INSTAGRAM

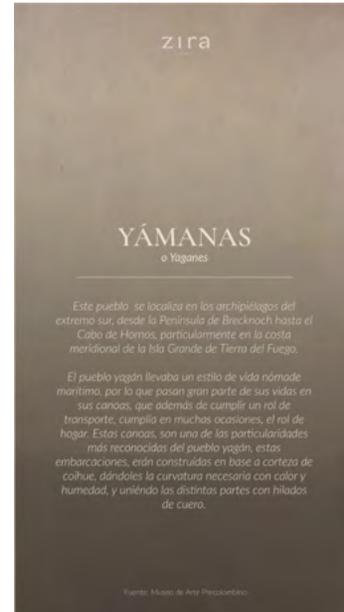
Durante los últimos años, el uso y éxito de las redes sociales ha tenido un aumento significativo de usuarios, funciones e importancia para desarrollar una serie de funciones. Dentro de estas, se encuentra en primer lugar la difusión de información y contenido que busque llegar a la mayor cantidad de personas posible. Como se demuestra en los porcentajes que evidencia la encuesta "Bicentenario Nacional" realizada por Adimark en el año 2016, las redes sociales juegan un rol fundamental en la propa-

gación de información y contenido. Además, a esto se suma el echo que como se menciona en el documento "Diagnóstico económico de la moda de autor en Chile", el mejor medio para dar a conocer marcas de diseño de autor, es a través de redes sociales. (Calvo, Lein & Pino, 2016.) El proyecto Zira, toma este contexto, abriendo el perfil @zira.textil en la red social Instagram, el cual tiene como objetivo dar a conocer la colección, junto a su identidad y valores. En este perfil, se integrará tanto material fotográfico que muestre las prendas de la colección, como contenido sobre los pueblos originarios, aportando así a transmitir el mensaje clave del proyecto; la integración de las culturas locales de Chile, en el contexto nacional actual. De esta manera, se sacará provecho a los recursos que ofrece la aplicación, utilizando las historias destacadas, y las publicaciones propias del feed para determinadas funciones.

Imagen 121. Elaboración propia



## HIGHLIGHTS INSTAGRAM



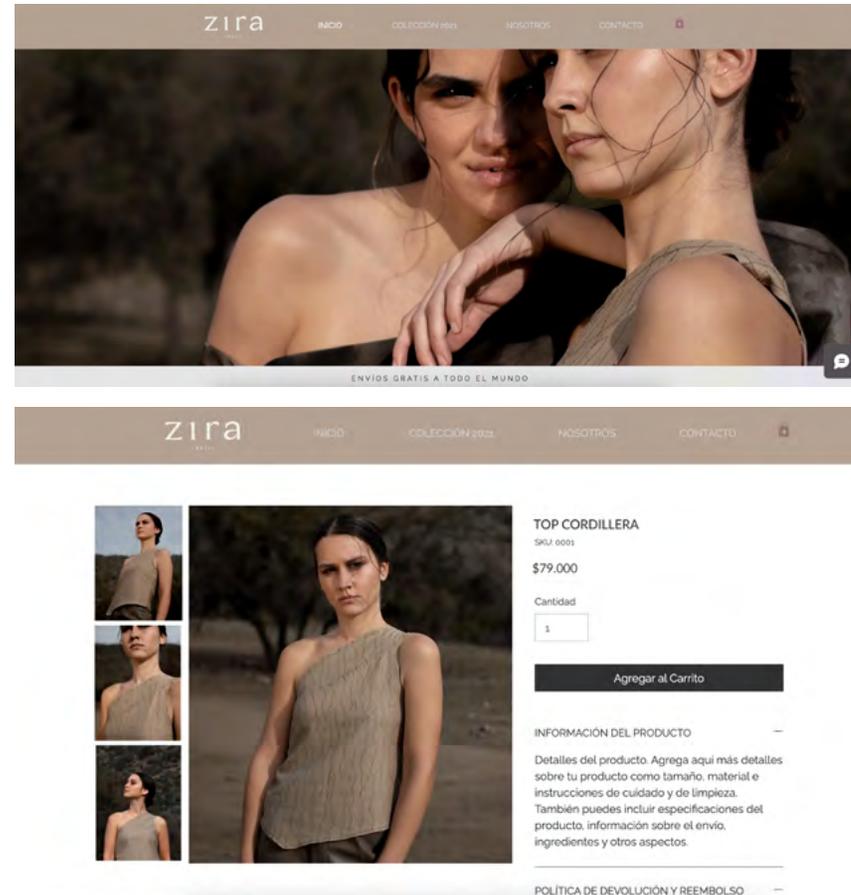
Imágenes 122-125. Elaboración propia



## PÁGINA WEB

Dado el contexto actual a nivel país, se tomó la decisión de hacer de las prendas de Zira, productos solo obtenibles por compra on-line. Para esto, se diseñó el sitio web en el que se le permite al usuario, comprar directamente, teniendo acceso a las medidas de las diferentes prendas junto a las tablas de talla, buscando hacer la experiencia de compra, más fácil y agradable para el usuario, e intentando a su vez, disminuir los errores de tallaje y los procesos de post venta.

A su vez, la página web, cumple el rol de comunicar la esencia de Zira, mostrando una mayor cercanía con los usuarios que se sientan identificados bajo los valores de la colección. Dentro de la sección "Zira", se encuentra este contenido.



## PUBLICACIÓN EN PLATAFORMAS DE MODA

Como tercer medio de difusión, se buscó la opción de apoyarse en organizaciones externas a Zira para potenciar la comunicación de la colección. Se contactó con entidades como Franca Magazine, Quinta Trends y la Revista Galio para discutir la posibilidad de que se haga en sus sitios oficiales, una publicación dando a conocer la colección junto a su esencia, sus valores y su producción fotográfica. De esta manera el alcance de público aumenta exponencialmente, ya que al ser plataformas que se dedican específicamente al rubro de la moda nacional, tienen un seguidor tipo que se ajusta de manera óptima al usuario de Zira.

Imágenes 131- 132. Elaboración propia

## 6.2

# Modelo Lean Canvas

### SOCIOS CLAVE

- Costureras y modistas.
- Páginas, revistas, e instituciones de moda.
- Proveedores de telas, hilos, y productos de confección.
- Locales de sublimación textil.
- Ministerio de culturas, las artes y el patrimonio.
- CONADI
- Corporación Selk'nam de Chile.

### ACTIVIDADES CLAVE

- Experimentación textil.
- Diseño de prendas.
- Patronaje.
- Corte y confección.
- Testeos de calce.
- Producción fotográfica.
- Difusión

### RECURSOS CLAVE

- Telas de calidad.
- Equipo de sublimación.
- Elementos de confección.
- Máquina de confección.
- Patrones.

### PROPUESTA DE VALOR

- Uso del diseño de autor como herramienta descolonzadora.
- Espacio de visibilización y revalorización de pueblos originarios.
- Temática contingente y de alta relevancia en el contexto país actual.
- Prendas atemporales y de alta calidad.

### RELACIÓN CON CLIENTES

- Indirecta: contacto a través de redes sociales y potencialmente página web para compras o consultas.

### CANALES

- Instagram
- Página web
- Contacto a través de asociaciones relacionadas a la moda.

### SEGMENTOS DE CLIENTES

- Usuaris que valoran el diseño de autor, viéndolo como una oportunidad para plasmar su identidad.
- No responden a tendencias ni modas del retail.
- Poder adquisitivo alto, que le permite priorizar sus compras en prendas exclusivas y de calidad.
- Respeta y valora con convicción las culturas locales.

### ESTRUCTURA DE COSTOS

#### Costos fijos

- Programación y mantención página web.
- Sueldo diseñador y manufactura de prendas.

#### Costos variables

- Telas y elementos de confección.
- Costos de manufactura.
- Gastos de producción fotográfica.
- Packaging y hand tags.

### FUENTES DE INGRESOS

- Venta de prendas
- Potenciales fondos concursables

## 6.3

# Financiamiento

En una primera instancia, se hará el intento de buscar aportes a través de fondos concursables. Luego de un análisis de estos fondos para la industria de la moda en el contexto país actual, se encuentra dos opciones a postulación que se ajustan a los objetivos de la colección Zira.

### *1. FONDART*

El fondo nacional del desarrollo cultural y las artes, es un fondo que fue creado el 1992. Su objetivo es apoyar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio cultural de Chile, teniendo como beneficiario a personas y jurídicas. El presupuesto varía entre \$200.000 y \$50.000.000. (Fondos Gob, 2020.)

### *2. Capital Semilla Emprede*

Este es un fondo concursable que tiene como objetivo apoyar el inicio de nuevos negocios e emprendimientos con oportunidad de entrar en el mercado. El presupuesto es de \$3.500.000. Actualmente las postulaciones se encuentran cerradas, sin embargo durante los próximos meses se abrirán nuevas ofertas (Sercotec, 2020.)

### *3. Inversionistas privados*

Como tercera opción, en caso de no recibir apoyo económico de los fondos concursables, se plantea la idea de recurrir a inversionistas privados para impulsar el fortalecimiento del proyecto.

## 6.4

# Modelo financiero

En la tabla a continuación se especifican los flujos de caja del proyecto, proyectado a 5 años. Para analizar la rentabilidad de la marca, se tomó el precio unitario por prenda, teniendo como referencia el precio de dos prendas representativas de la colección; en primer lugar, la categoría A que incluye las prendas más básicas, y en segundo lugar la categoría B, con las prendas más complejas. El rango de precios varía entre \$51.980 y \$134.000, correspondiendo respectivamente a las prendas A y B. Con los precios definidos, se dio paso a la cantidad de ventas supuestas para los primeros cinco años de implementación del negocio. Tomando como fuente la información proporcionada en la Encuesta de Diagnóstico Económico de la moda de autor en Chile (Calvo, Lein & Pino, 2016.) sobre la es-

tructura de producción del diseño autorial en Chile, se estableció el supuesto de que el primer año se venderían 500 unidades, número que aumentaría en un 10% anual. La elección de esta cantidad, se justifica en los porcentajes de la figura X.

Además, se hizo un estimado de qué categoría de prendas se vendería en mayor cantidad, definiéndose que las prendas de categoría A, corresponderían a un 70% de las ventas, mientras que las de la categoría B, a un 30%. Esta división se hizo bajo el respaldo de que la primera categoría corresponde a prendas de carácter más básico y comerciable, a diferencia de las piezas de la segunda categoría que al ser más vanguardistas, suponen un menor volumen de ventas.

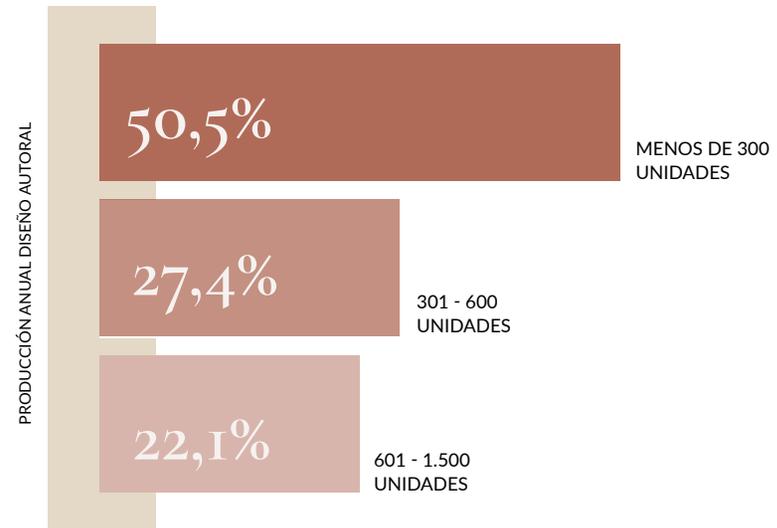


Figura 12, gráfico producción anual.  
Elaboración personal.

## 6.5

# Estructura de costos

### DETALLE

Telas	Costo
Algodón	\$2,490
Lino algodón	\$5,900
Cuerina	\$4.800
Crea	\$3,490

*precio x metro*

Identidad de Marca	Costo
Hand Tag	\$400
Packaging	\$1,005

*precio x unidad*

Insumos de Confección	Costo
Cierre invisible	\$500
Hilos	\$900
Elásticos	\$1,500

*precio x unidad*

Trabajos	Costo
Confección	\$7.000
Bordado	\$5.000

*precio x hora*

Trabajos	Costo
Sublimación	\$7.000

*precio x metro*

INVERSIÓN INICIAL	
Registro de marca	\$104.322
Creación página web	\$600.000
Patente comercial	\$42.000
total: \$746.322	

*valor x unidad*

COSTOS VARIABLES	
Materiales para confección	\$21.616
Hand Tag	\$400
Packaging	\$1.005
total: \$23.021	

Materiales de confección  
calculados con el 70% categoría  
A de prenda, y 30% categoría B

*valor x año*

COSTOS FIJOS	
Campañas publicitarias	\$3.300.000
Mantenimiento página web	\$349.482
Dominio web	\$9.990
Hosting	\$75.780
Shopify	\$263.712
Sueldo	\$9.302.700
Arriendo local	\$6.600.000
total \$10.302.182	

Figura 13, Tablas de costos.

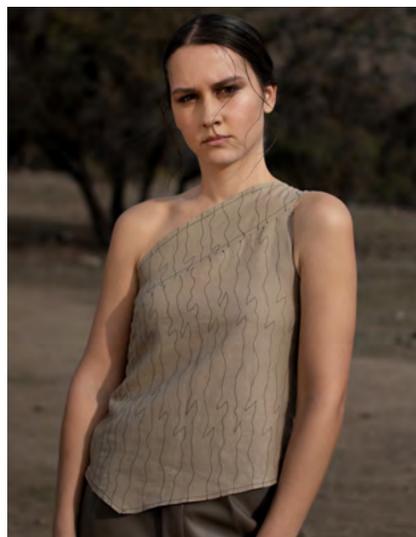
Elaboración personal.

### FIJACIÓN DE PRECIOS

La colección Zira posee 8 prendas para la venta. La totalidad de estas piezas fueron elaboradas utilizando el mismo proceso y técnicas, variando el uso de telas, y cantidades.

Sumado a las materialidades como hilos, telas, hand tags, cierres, confección etc, para la fijación de precios se tomó en consideración el proceso de creación de los primeros prototipos. El desarrollo de los patrones, supuso una inversión de tiempo significativa, debido a que la morfología a la que responden las prendas de la colección, no se ajusta a patrones comerciales comunes. Este proceso manual y dedicado, da cuenta de lo exclusividad y calidad que tiene la colección, justificando el precio final de las prendas, el cual consta de un 60% de margen en ganancias.

Para la fijación de precio, además del margen en ganancias, se consideró el costo en material, confección, sublimaciones, bordados, identidad de marca e IVA (19%).



TOP #1		
Ítem	Cantidad	Costo total
Lino algodón	1 mt.	\$5.900
Cierre	1	\$500
Bordado	1,5 horas	\$7.500
Confección	1,5 horas	\$10.500
Hand tag	1	\$400
Packaging	1	\$2.500
<b>TOTAL</b>		<b>\$27.300</b>
Margen venta		60%
Precio neto		\$43.680
IVA		\$8.300
<b>Precio de venta</b>		<b>\$51.980</b>

VESTIDO #2		
Ítem	Cantidad	Costo total
Lino algodón	0,5 mt.	\$2.950
Algodón	3 mts.	\$7.470
Cuerina	0,25 mts.	\$1.200
Cierre	1	\$500
Elástico	1	\$1.500
Confección	4 hrs.	\$28.000
Bordado	1	\$5.000
Sublimación	3 mts.	\$21.000
Hand tag	1	\$400
Packaging	1	\$2.500
		<b>\$70.520</b>
Margen venta		60%
Precio neto		\$112.850
IVA		\$112.850
<b>Precio de venta</b>		<b>\$134.300</b>

## FLUJO DE CAJA

	AÑO 0	AÑO 1	AÑO 2	AÑO 3	AÑO 4	AÑO 5
<b>Ventas Netas Totales</b>		\$38.338.000	\$42.171.800	\$46.295.840	\$50.896.400	\$53.339.460
PRENDAS CATEGORÍA A		\$18.193.000	\$20.012.300	\$21.987.540	\$24.170.700	\$26.613.760
Precio		\$51.980	\$51.980	\$51.980	\$51.980	\$51.980
Cantidad		350	385	423	465	512
PRENDAS CATEGORÍA B		\$20.145.000	\$22.159.500	\$24.308.300	\$26.725.700	\$26.725.700
Precio		\$134.300	\$134.300	\$134.300	\$134.300	\$134.300
Cantidad		150	165	181	199	199
<b>Costos de Venta</b>		-\$20.133.000	-\$22.146.300	-\$24.312.020	-\$26.727.980	-\$28.011.080
PRENDAS CATEGORÍA A		-\$9.555.000	-\$10.510.500	-\$11.547.900	-\$12.694.500	-\$13.977.600
Precio		-\$27.300	-\$27.300	-\$27.300	-\$27.300	-\$27.300
Cantidad		350	385	423	465	512
PRENDAS CATEGORÍA B		-\$10.578.000	-\$11.635.800	-\$12.764.120	-\$14.033.480	-\$14.033.480
Precio		-\$70.520	-\$70.520	-\$70.520	-\$70.520	-\$70.520
Cantidad		150	165	181	199	199
<b>Margen bruto</b>		\$27.722.000	\$30.549.200	\$33.528.000	\$36.860.640	\$38.020.600
Margen Bruto Categoría A		\$18.205.000	\$20.025.500	\$21.983.820	-\$70.520	-\$70.520
Margen Bruto Categoría B		\$9.567.000	\$10.523.700	\$11.544.180	\$12.692.220	\$12.692.220
<b>Gastos de Admn. y Venta</b>		-\$12.952.182	-\$13.852.182	-\$20.452.182	-\$20.452.812	-\$25.852.182
Sueldo administrador		-\$9.302.700	-\$9.302.700	-\$9.302.700	-\$9.302.700	-\$9.302.700
Arriendo de local		-	-	-\$6.600.000	-\$6.600.000	-\$12.000.000
Campañas publicitarias		-\$3.300.000	-\$4.200.000	-\$4.200.000	-\$4.200.000	-\$4.200.000
Mantención página web		-\$349.955	-\$349.955	-\$349.955	-\$349.955	-\$349.955
<b>Resultado Operacional (antes del impuesto)</b>		\$14.819.818	\$16.697.018	\$13.075.818	\$16.408.458	\$12.168.418
Impuesto		-\$3.704.955	-\$4.174.255	-\$3.268.955	-\$4.102.115	-\$3.042.105
<b>Resultado Operacional Neto</b>		\$11.114.864	\$12.522.764	\$9.806.864	\$12.306.344	\$9.126.314
Valor residual						\$276.473.615
Inversión inicial		-\$27.500.000				
<b>Flujo de caja (valor presente)</b>		-\$27.500.000	\$10.445.829	\$11.060.576	\$8.140.414	\$9.600.286
<b>VAN</b>		\$221.135.204				

Figura 14, Flujo de caja.  
Elaboración personal.



## 7.1

# Proyecciones

### NUEVAS COLECCIONES

En primer lugar, para el futuro de Zira, se plantea el diseño y creación de nuevas colecciones que sigan la línea del proyecto original; es decir, colecciones descolonizadoras que cumplan con la búsqueda de inspiración en culturas locales, teniendo como solución formal la incorporación de estas culturas a través de capas que se complementen en cada prenda. Estos puntos de inspiración podrían preceder de distintas zonas de Chile, y más a futuro de otras zonas de América Latina (a modo de ejemplo, culturas andinas de latinoamérica.) Además, se proyecta la idea de incorporar prendas no binarias, que no respondan a medidas exclusivamente del cuerpo femenino.

### PUNTOS DE VENTA

En segundo lugar, a modo de proyección, como se mencionó en el modelo de financiamiento, se planea la apertura un punto de venta, en Concept Store o más a largo plazo, en tienda particular. Esta decisión se considera para un futuro cercano ya que en la actualidad, el contexto de la crisis sanitaria aporta mucha complejidad a la apertura de cualquier local que involucre la entrada y salida de muchas personas.

## 7.2

# Conclusiones

El diseño y realización del proyecto Zira, es el resultado de un largo proceso de investigación y experimentación; que dio como resultado, una colección de indumentaria.

Desde el primer minuto, el plan consistía en diseñar una colección de indumentaria, que lograr transmitir un mensaje profundo y potente, que en lo personal, me transmitiera, la suficiente motivación y convicción para lograr desarrollar el proyecto de manera óptima. Luego de dar muchas vueltas buscando un punto de inspiración, se pensó lo que en realidad debería haber sido una idea instintiva en el primer minuto; la búsqueda de la revalorización de las raíces y orígenes de América Latina.

Con esa decisión tomada, se me presentó la oportunidad de unificar en mi proyecto de título, dos interacciones de gran peso; el uso de la indumentaria como un canal comunicativo visual de gran eficacia, y la revalorización de los elementos y culturas locales como punto de inspiración.

Si bien, el trabajo fue se desafiante, y quizás riesgoso al tratar un tema de alta contingencia y opinión pública, durante los cinco años que cursé de carrera, nos enseñaron a ver el diseño como una herramienta que no solo soluciona problemas, sino que es capaz de visibilizar y dar a conocer a sus usuarios estas soluciones. En este contexto, el diseño de indumentaria en específico cumple un rol social, al configurar piezas que serán portadas por seres vivos, en búsqueda de expresión, apoyo, identidad, etc, prendas que son el vínculo entre el espacio privado e interior de una persona, y su espacio público y exterior.

A un año del inicio del proyecto, hoy me siento agradecida y tranquila conmigo misma en cuanto al proceso completo y a los resultados obtenidos. Espero que esta colección sea solo una primera etapa de muchas futuras colecciones de indumentaria, en las que pueda aplicar mis conocimientos y herramientas, y transmitir a su vez mis convicciones y pasión por el diseño de indumentaria.



## Referencias Bibliográficas

- Another Magazine. (2016).** Vivienne Westwood's Radically Chic Nostalgia of Mud. Recuperado de: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8480/vivienne-westwoods-radically-chic-nostalgia-of-mud>
- Arenas, N. (1997).** Globalización e identidad latinoamericana. Recuperado de: [https://nuso.org/media/articles/downloads/2568\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/2568_1.pdf)
- Atkinson, M. (2012).** Cómo crear una colección final de moda. Barcelona: Blume.
- Avins, J. (2015).** The dos and don'ts of cultural appropriation. The atlantic. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/the-dos-and-donts-of-cultural-appropriation/411292/>
- Bevilacqua, R. (2017).** Una mirada al mundo Selk'nam desde la pintura corporal. Ladera Sur. Recuperado de: <https://laderasur.com/articulo/una-mirada-al-mundo-selknam-desde-la-pintura-corporal/>
- Borrero, L. & Mena, F. (2007).** Patagonia Andina: La inmensidad humanizada. Santiago, Chile: Museo de Arte Precolombino.
- Calvo, S. (2016).** El nuevo vestir. Como se hace y se lleva la moda hoy. Santiago, Chile: RiL Ediciones.
- Calvo, S., Lein, K., & Pino, B. (2016).** Diagnóstico económico de la moda de autor en Chile. Santiago: Modus: Observatorio Sistema Moda UDP. Recuperado de <http://mg-cuchile.cl/wp-content/uploads/2016/12/encuesta-moda.pdf>
- Caviglia, S. (2002).** El arte de las mujeres Aónik'enk y Gününa Küna. Buenos Aires, Argentina: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII.
- Cruz, C. (2020).** La práctica decolonial en el diseño. Recuperado de: <https://coolhuntermx.com/la-practica-decolonial-en-el-diseno/>
- Curcio, A. (2017).** La inspiración en el proceso creativo. En búsqueda de profesionales creativos, curiosos y cultivados. Recuperado del sitio de Internet de la Universidad de Palermo: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=646&id\\_articulo=13514](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=646&id_articulo=13514)
- Dalama Bonachea, J. & Sánchez Gutiérrez, M. (2012)** " Identidad cultural latinoamericana desde la perspectiva de José Martí" en Contribuciones a las Ciencias Sociales. Recuperado de: [www.eumed.net/rev/cccss/20/](http://www.eumed.net/rev/cccss/20/)
- Entwistle, J. (2002).** El cuerpo y la moda: una visión sociológica. Barcelona, España: Paidós.
- Fernandez, B. & Sepúlveda, B. (2014).** Pueblos indígenas, saberes y descolonización: procesos interculturales en América Latina. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/polis/10323>
- FONDART. (s/f).** Información del proceso de postulación. Chile. Recuperado de: <https://www.fondos.gob.cl/ficha/mincap/fondart-nacional/>

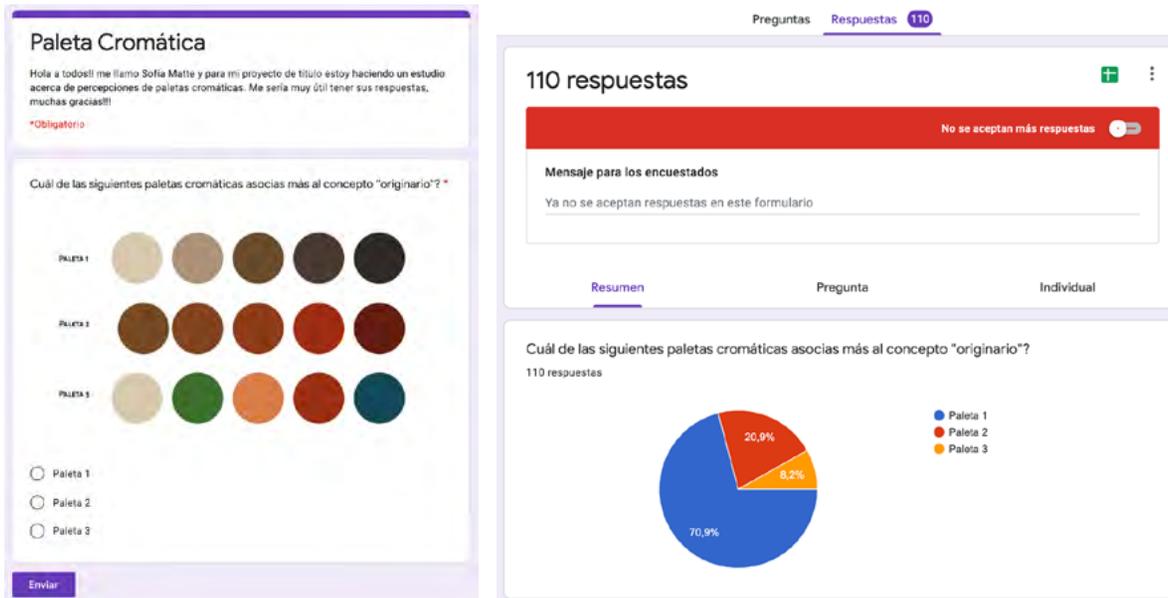
- Gfk Adimark. (2016).** Encuesta Nacional Bicentenario. Santiago: Gfk Adimark. Recuperado de [https://encuestabicentenario.uc.cl/wp-content/uploads/2016/11/UC-ADIMARK-2016\\_USO-DE-REDES-SOCIALES.pdf](https://encuestabicentenario.uc.cl/wp-content/uploads/2016/11/UC-ADIMARK-2016_USO-DE-REDES-SOCIALES.pdf)
- Gonzalez, F. (2020).** Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad. Recuperado de: <file:///Users/sofiamatte/Downloads/Dialnet-SobreElDilemaDeLaApropiacionCultural-7641960.pdf>
- Henao, M. & Milena, S. (2007).** La indumentaria como identificador social: un acercamiento a las culturas juveniles. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1942/194220390009.pdf>
- Hirane, M. (2015).** Qué le pasa a la ropa. Revista Paula. Recuperado de: <https://www.latercera.com/paula/que-le-pasa-a-la-ropa/>.
- Hurtado, L. (2017).** Luz María Hurtado Diseño (Memoria de Título). Pontificia Universidad Católica de Chile
- Holmes, K. (2016).** Cultural Appreciation vs. Cultural Appropriation: Why it Matters. Greenheart International. Recuperado: <https://greenheart.org/blog/greenheart-international/cultural-appreciation-vs-cultural-appropriation-why-it-matters/>
- Holgado, S. (2020).** La apropiación cultural en el ámbito de la moda. Enrique Ortega Burgos. Recuperado de: <https://enriqueortega-burgos.com/la-apropiacion-cultural-en-el-ambito-de-la-moda/>
- Khandwala, A. (2020).** Decolonising Design. What Design Can Do. Recuperado de: <https://www.whatdesigncando.com/stories/decolonising-design/>
- Memoria Chilena. (2018).** Auge y decadencia de una industria chilena. La industria textil en Chile. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100671.html>
- Memoria Chilena. (2018).** Pueblos originarios. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-137766.html>
- Molina, H. (2021).** Entrevista Proyecto de título.
- Montoya, A. (s/f).** Apropiación cultural ¿Cuál es la postura de Chile? Lwyer. Recuperado de: [https://www.lwyr.cl/opinion/apropiacion-cultural-cual-es-la-postura-de-chile/#\\_edn1](https://www.lwyr.cl/opinion/apropiacion-cultural-cual-es-la-postura-de-chile/#_edn1)
- Moreno, P. (2018).** "Diseño de la Indumentaria". [Clase 1]. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Museo de Arte Precolombino. (2021).** Pueblos Originarios de Chile: Kawésqar. Santiago, Chile. Recuperado: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/kawashkar/>
- Museo de Arte Precolombino. (2021).** Pueblos Originarios de Chile: Tehuelche. Santiago, Chile. Recuperado de: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/tehuelche/>

- Museo de Arte Precolombino. (2021).** Pueblos Originarios de Chile: Selk'nam. Santiago, Chile. Recuperado de: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%c2%b4nam/>
- Museo de Arte Precolombino. (2021).** Pueblos Originarios de Chile: Yaganes. Santiago, Chile. Recuperado: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/yamana/>
- Museo Nacional de Bellas Artes. (s/f).** Artistas Visuales Chilenos: Juan Downey. Recuperado de: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40325.html>
- Museo Marítimo y del Presidio De Ushuaia (2018, febrero 17).** La canoa de corteza Yagán. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hmZo1dJY8D4>
- Varios Autores. (2019).** Moda: Historia y estilos. Barcelona, España. Dk
- Ortega y Gasset, J. (2004).** "Meditaciones del marco". En Obras completas, vol II. Madrid, Taurus.
- Tagle, F. (2016).** Charla TED Identidad Latinoamericana. [Charla] Santiago, Chile. TEDx Talks. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ZV\\_GW3Fn8l0](https://www.youtube.com/watch?v=ZV_GW3Fn8l0)
- Prieto, A. (2021).** Entrevista Proyecto de título.
- Restrepo, E. & Rojas, A. (2012)** Inflexión descolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/271506120\\_Inflexion\\_decolonial\\_fuentes\\_conceptos\\_y\\_cuestionamientos](https://www.researchgate.net/publication/271506120_Inflexion_decolonial_fuentes_conceptos_y_cuestionamientos)
- Salinas, J. (Abril 2012).** Los Secretos del Fast Fashion. Revista Ya, 46-51 Recuperado de: <http://buscador.emol.com/emol/Los%20Secretos%20del%20Fast%20Fashion>
- Saltzman, A. (2004).** El cuerpo diseñado. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- S.A. (2021).** Arte. Sitio web Cecilia Vicuña. Recuperado de: <http://www.ceciliavicuna.com/>
- S.A (2021).** Vol II: From the end of the world. Guido Vera. Recuperado de: <https://www.guidovera.cl/pages/vol-ii-from-the-end-of-the-world>
- SERCOTEC. (s/f).** Capital Semilla Emprende. Chile. Recuperado de <https://www.sercotec.cl/capital-semilla-emprende/>
- Sosa, S. (2010).** La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-19182010000100003#notas](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182010000100003#notas)
- Tagle, F. (2016).** Charla TED Identidad Latinoamericana. [Charla] Santiago, Chile. TEDx Talks. [https://www.youtube.com/watch?v=ZV\\_GW3Fn8l0](https://www.youtube.com/watch?v=ZV_GW3Fn8l0)
- Viste la Calle (2014)** Entrevista al diseñador colombiano Miguel Mesa: Reflexiones sobre minería, mestizaje en América y papel. Recuperado de: <https://vistelacalle.com/109632/el-desafio-del-disenador-colombiano-miguel-mesa-posada-reflexiones-sobre-mineria-mestizaje-en-america-y-papel/>
- Vogue. (2015).** Alexander McQueen Fall 1998 - Ready to wear. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1998-ready-to-wear/alexander-mcqueen>



# Anexos

## 1. Resultado encuesta paleta de color



## 2. Preguntas testeo 1.

- Enumera las cinco prendas que se acomodan a tus gustos y estilo, y que usarías con confianza.
- Enumera las cinco prendas que no usarías por diferentes razones. (Gustos, estilo, comodidad, etc.)
- Menciona cuales de las prendas, relacionas más a los conceptos "colonia", "occidente" y "tradición".
- ¿Cuál (cuales) elemento(s) te hizo(hicieron) elegir estas prendas?
- Menciona cuales de las prendas, relacionas a los conceptos "originario", "local".
- ¿Cuál (cuales) elemento(s) te hizo(hicieron) elegir estas prendas?