JOSEFINA VIDAL
KING'S COLLEGE LONDON
LONDRES, REINO UNIDO
JOSEFINA.F.VIDAL_MIRANDA@KCL.AC.UK

Moda Autóctona: una mirada despatriarcalizadora

Moda Autóctona (Native Fashion): a Depatriarchalising View

Resumen. La denominada Moda Autóctona es una corriente en la moda chilena que se desarrolló entre 1968 y 1973, con la cual se identifica el trabajo de cinco creadores de vestuario y estampados textiles: Nelly Alarcón, Enrique Concha, Marco Correa, María Inés Solimano y Alejandro Stuven. Dicha corriente del diseño ha sido reconocida como un movimiento que intentó oponerse a las referencias europeas, rescatando «lo propio» del país y de Latinoamérica. Establecemos una mirada crítica de este fenómeno desde la teoría feminista, particularmente desde los postulados de Donna Haraway, Ochy Curiel, María Galindo y Rossi Braidotti. Analizamos entonces el trabajo de Enrique Concha, quien organizó en 1972 la muestra «Un Chile oculto: campaña de la moda y vestuario autóctonos chilenos» en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde expuso sus estampados «inspirados» en la cultura diaguita y rapanui. Esta revisión crítica argumenta cómo esa exposición es una apropiación cultural dirigida por Enrique Concha, la cual se ha considerado hasta hoy como un ejercicio positivo, justificándola como una emancipación de la metrópolis.
Palabras clave: Moda Autóctona, industria textil, diseño, feminismo, Chile

Abstract. Moda autóctona (Native Fashion) is a trend in Chilean fashion developed between 1968 and 1973, where the work of five creators of clothing and textile prints is identified: Nelly Alarcón, Enrique Concha, Marco Correa, María Inés Solimano, and Alejandro Stuven. This design trend has been recognized as a movement that tried to oppose European references, rescuing «what is unique» to the country and Latin America. This text establishes a critical view of this phenomenon from a feminist theory, particularly from the postulates of Donna Haraway, Ochy Curiel, María Galindo, and Rossi Braidotti. This article analyzes the work of Enrique Concha, who organized in 1972 the exhibition «A Hidden Chile: Campaign of Indigenous Chilean Fashion and Costumes» at the Museo Nacional de Bellas Artes, where he exhibited his prints «inspired by» in the Diaguita and Rapanui culture. This critical review argues how this exhibition is a cultural appropriation directed by Enrique Concha, which has been considered until today as a positive exercise justifying it as an emancipation from the metropolis.
Keywords: Moda Autóctona, textile industry, design, feminism, Chile

Fecha de recepción: 22/08/2023
Fecha de aceptación: 23/11/2023
Cómo citar: Vidal, J. (2023). Moda autóctona: una mirada despatriarcalizadora. *RChD: creación y pensamiento, 8*(15), 21-31. https://doi.org/10.5354/0719-837X.2023.71716

Revista Chilena de Diseño, RChD: creación y pensamiento
Universidad de Chile
2023, *8*(15).
http://rchd.uchile.cl

"El feminismo sigue funcionando como un compuesto químico que, con tan solo unas gotitas, agrieta cualquier ideología para dejarla al descubierto en sus contenidos patriarcales"

María Galindo

Introducción

Este es un ejercicio de convocar mis múltiples voces que surgen desde la incomodidad. En este texto buscó despatriarcalizar mi pensamiento y mi escritura, registrando los "lugares por los que transito y transité" (Flores, 2009: 3) en mi práctica como investigadora.

Esta crítica es una revisión a lo que he leído, escrito y enseñado sobre lo que en diseño y en estudios de la moda se conoce como Moda Autóctona, corriente en la creación de vestuario y textiles en Chile que se desarrolló entre 1968 y 1973 con la cual se ha vinculado el trabajo de cinco creadores y creadoras: Nelly Alarcón, Enrique Concha, Marco Correa, María Inés Solimano y Alejandro Stuven. Explicaré qué se ha entendido como Moda Autóctona y cómo se ha articulado su discurso. Además, con el ánimo de diferenciar el trabajo de quienes han sido catalogados como exponentes de esta corriente, analizaré el trabajo de Enrique Concha, quién diseñó patrones textiles basados en la cultura diaguita y rapanui y organizó en 1972 en el Museo Nacional de Bellas Artes una muestra llamada "Un Chile oculto: campaña de la moda y vestuario autóctonos chilenos", con el fin de dar a conocer su figura como diseñador y coleccionista.

Situarme

Estudié diseño en la Universidad Católica de Chile y para mi proyecto de título realicé una investigación sobre vestuario en Chile entre los años 1967-1987. La carrera de diseño en la PUC posiciona al diseño de vestuario y a la investigación teórica a los márgenes de la disciplina, siendo la innovación y las oportunidades de mercado el centro de interés de su plan de estudios. Recuerdo que en la primera reunión con el profesor que guiaba mi tesis le dije que quería investigar sobre diseño chileno hecho por mujeres. Mis pretensiones no eran simples de abordar ya que las fuentes canónicas sobre la historia del diseño en Chile están articuladas en base a una genealogía masculinas de autores, donde el trabajo realizado por mujeres es escasamente mencionado (Álvarez, 2004; Castillo, 2004; Palmarola, 2002; Vico, 2013, De Valle, 2016). La historia del diseño en Chile ha replicado la noción eurocentrista[1] del diseño moderno estableciendo una clara separación con la artesanía. Esta narrativa ha marginado las prácticas creativas realizadas fuera del ámbito profesional; los procesos productivos no industriales, y los objetos de diseño que no circulan en el mercado. Como indica Cheryl Buckley, historiadora feminista del diseño en el Norte Global, el trabajo realizado por las mujeres: "se ha hecho en el lugar equivocado -el hogar- y para el mercado equivocado -la familia-". (1986, p. 5).

Para contar historias alternativas, tenía que buscar en otro lado. Así, partiendo de los recuerdos de mi mamá cuando era joven me encontré con mi tema de investigación, las boutiques de Providencia. Estas fueron mi foco de estudio; un conjunto de pequeñas tiendas de vestuario que se instalaron en los albores del centro comercial de Providencia y que se convirtieron en los primeros negocios liderados por mujeres que comercializaron prêt-à-porter[2] o ropa lista para llevar; indumentaria confeccionada en base a patrones estándar y que no dependía de la hechura a medida. Investigando sobre las boutiques conocí la Moda Autóctona. La escasa pero valiosa literatura sobre moda en Chile posterior a 1950 (Montalva, 2004; Salinas,

1. Los patrones eurocentristas en el conocimiento son denominados como 'colonialidad del saber' por autores decoloniales como Aníbal Quijano y Walter Mignolo. Estos autores indican que los procesos de colonización no se terminan en la subyugación de los pueblos conquistados, sino que se expande a través de la colonialidad. (Quijano, 2000; Mignolo, 2000).

2014; Bustamante 2015) reconoce este fenómeno en la moda chilena ya que buscó definir que era 'lo propio', 'lo auténticamente chileno' en un periodo donde les artistas de izquierda estaban ensayando un posible proyecto cultural del socialismo. Así, la Moda Autóctona ha sido posicionada como un emblema de disidencia en el vestuario por no establecer lo europeo como referente y por el deseo de interrumpir la dinámica de copia y adaptación de modelos de indumentaria extranjera al medio local, propia de las boutiques. La investigación de mi proyecto de título continuó gracias a un Fondart de investigación[3]. En ella reproduje ciertas ideas que hoy me parecen necesitan ser revisitadas y resignificadas. La repetición de estos planteamientos, sustentarme en lo ya escrito, fue una manera en ese entonces de validar mi trabajo, de mantenerme en el espacio seguro de lo hegemónico[4].

Hoy busco despatriarcalizar mis reflexiones sobre la Moda Autóctona inspirada por María Galindo, pensadora y activista boliviana, autora del libro No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Para ella, la despatriarcalización:

> (...) se presenta como una alternativa teórico conceptual ante la lógica de la inclusión, ante la lógica identitaria como también ante el solipsismo que son las tres tendencias en las que se ha enfangado el feminismo; la despatriarcalización se presenta como otra vertiente teórica distinta capaz de marcar otros desafíos, que parte de otro análisis y, desde una lectura creativa y renovada sobre el universo de las mujeres, instala nuevos horizontes transformadores y subversivos (2013, p. 138)

Para María Galindo es imprescindible entender que cuando hablamos de patriarcado en Latinoamérica, estamos hablando sobre un patriarcado construido sobre la base de las estructuras coloniales. Esta crítica tendrá en consideración esa relación indisoluble.

Por último, la escritura de este texto es una búsqueda de liberación en mi práctica como investigadora. Esta ha sido inspirada por Rosi Braidotti y su concepto de sujetos nómades (Braidotti, 2000, p. 3). Braidotti define la nomadía como un estado de tránsito constante; un desplazamiento cuestionador de las convenciones establecidas. Así, puedo releer(me) y tachar(me) para volver a escribir. Desarmar(me), sin miedo a la inestabilidad, reivindicando los miedos del pasado.

La Moda Autóctona

En 1968, cuando Chile estaba preparando el terreno para la llegada del socialismo al poder, la revista Paula publicó un artículo titulado: "Un chileno diseñó la Moda Latinoamericana". Esta sección hacía referencia al trabajo de Marco Correa, un chileno que diseñaba vestuario para el taller de tejidos llamado Tai, ubicado en las cercanías del parque Forestal, en la ciudad de Santiago. La revista Paula (Figura 1) lo define como "el primer diseñador autóctono que no se inspira para nada en las colecciones europeas" (Vergara, 1968, p. 34). En la entrevista, Correa señala que su vestuario está inspirado en las bellezas de la cultura Latinoamericana y que: "en ningún

2. Utilizo los términos en francés boutique y prêt-à-porter porque así se denominaban en las revistas femeninas de la época.

3. Fondart significa Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes y es financiamiento que entrega el Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio del Gobierno de Chile para llevar a cabo proyectos culturales.

4. Mieke Bal en el apartado "R de research (investigar) y de review (revisión)" del libro Lexicón para el análisis cultural, destaca la tensión que se da en la investigación entre la originalidad y la repetición de ideas que permitan validarse ante los pares. Mieke Bal, Lexicón para el análisis cultural (Madrid: Akal, 2016), 117.

PAULA • MODA

por Constanza Vergara
Fotografías Horacio Walker

Un chileno diseñó:

LA MODA LATINOAMERICANA

El es Marco Correa, el primer diseñador autóctono que no se inspira para nada en las colecciones europeas. Sus creaciones son lo mejor que tiene Chile y Latinoamérica. Sus diseños están inspirados en nuestros colores, en nuestro modo de vida y en nuestra manera de ser.

Marco Correa tiene 25 años y diseña los trajes para el ballet del Instituto de Extensión Musical, pinturas y tapicería en Europa. Todos sus diseños los hace para la tienda de tejidos Tai y quien quiera puede pedirle a Marco que le diseñe un vestido especial para su tipo. Porque un diseñador es como un pintor: prefiere inspirarse en una modelo. Marco Correa, a pesar de haber tenido gran éxito en sus creaciones, quiere que quede muy claro que "los diseños latinoamericanos están inspirados en las bellezas de Latinoamérica, su cultura pero en ningún caso se pretende disfrazar a las mujeres de indias. Y éste es el miedo que las mujeres experimentan ante algo latinoamericano. "Perfecta la europea sin darse cuenta –dice– que sólo a aquellas que tienen un tipo nórdico muy europeo les queda bien esa moda. A la mayoría de las chilenas no".

PAULA dedica todas las páginas de moda de este número a los estudios y originales diseños de Marco Correa con la esperanza de que quienes fabrican ropa de manera seriada, con a cual y dejen de copiar los diseños europeos.

Figura 1. Marco Correa posando para el artículo que lo define como el diseñador autóctono. A la derecha, una modelo mostrando una de sus creaciones
Fuente: Paula no. 26, 1968

caso se pretende disfrazar a las mujeres de indias" ya que según él: "este es el miedo que las mujeres experimentan ante algo latinoamericano." (Vergara, 1968, p. 34). Esta pequeña nota está seguida de una serie fotográfica donde se muestra la indumentaria creada por el diseñador; tejidos confeccionados a máquina que simulan el tejido artesanal a telar y de colores vivos como los utilizados en los textiles andinos. Esta moda latinoamericana es presentada en el cuerpo de una modelo de belleza hegemónica[5]; una buena entrada para el segmento de lectoras de la revista; mujeres de clase media alta, profesionales, no del mundo popular. Estas imágenes tenían que disociar lo latinoamericano del mal gusto –de lo rural, de la campesina, de la indígena– y acercarlo a la 'sofisticación' –propia de la metrópolis– para así poder instalar la idea de que es posible inspirarse en 'lo autóctono' sin caer en el terreno de lo vulgar.

El concepto de 'lo autóctono' que asienta la revista Paula en ese reportaje fue aprovechado por la historiadora Pía Montalva para denominar el trabajo de ciertos creadores que produjeron vestuario siguiendo una línea estética latinoamericanista. Sin embargo, la Moda Autóctona no remite a un colectivo que se organizó con objetivos comunes, ni menos unidos por una ideología compartida. Esta denominación es más bien un discurso creado a posteriori y reproducido por quienes hemos escrito sobre moda en Chile. Con esta corriente se ha identificado el trabajo de les creadores de vestuario Nelly Alarcón, Marco Correa y María Inés Solimano y de les diseñadores de estampados textiles Alejandro Stuven y Enrique Concha. Para esta crítica, me mantendré al margen de este concepto homogeneizador de la Moda Autóctona ya que este no ha permitido establecer un análisis crítico al trabajo de quienes son reconocidos bajo este alero porque establecerlos en oposición a lo europeo los ha dejado en un pedestal intocable. En los siguientes párrafos analizaré el trabajo de Enrique Concha, quien organizó una exposición en un museo nacional chileno para dar cuenta de su figura como diseñador y coleccionista instrumentalizando el imaginario rapanui y diaguita.

5. Con belleza hegémonica me refiero a los estandáres occidentales de belleza blanca; tonos de piel claros en la piel y cabello, pelo lacio, nariz respingada y delgada, entre otros. Les autores de Decolonizing Ethnography en el capítulo Colonial Anthropology and Its Alternatives explican cómo estos estándares son parte de la colonialidad en las sociedades contemporáneas (Bejarano et al, 2019, p. 22).

Un Chile Oculto

En mayo de 1972 se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición "Un Chile oculto: campaña de la moda y vestuario autóctonos chilenos" producida y organizada por el arquitecto viñamarino Enrique Concha y auspiciada por Yarur S. A Manufacturera de algodones, una de las empresas textiles intervenidas. En la muestra se exhibió vestuario, orfebrería y trabajos de talabartería. Casi todos los diseños correspondían a la colección "Orongo", autoría de Concha e inspirados en la cultura diaguita y rapanui, excepto los trabajos de Nelly Alarcón que representaron la cultura chilota. Esta instancia expositiva buscaba visibilizar una campaña estatal que aspiraba 'nacionalizar" el vestir chileno. Los patrones textiles diseñados por Enrique Concha serían trabajados por la textilera Yarur para ser estampados en géneros de bajo costo pensados para el consumo popular (Figura 2).

Figura 2. Imágenes del catálogo de la exhibición organizada por Enrique Concha en 1972 en el Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Catálogo "Un Chile oculto: campaña de la moda y vestuario autóctonos chilenos"

La exhibición fue realizada mientras se llevaba a cabo en Chile la UNCTAD III[6] por eso la muestra fue una excelente instancia de propaganda para el gobierno de Allende; sus participantes extranjeros tendrían la posibilidad de ver cómo la Unidad Popular –en conjunto con los creadores que la apoyaban– valoraban la indumentaria inspirada en 'lo local' por sobre la moda europea. Esta muestra fue una declaración de principios; Chile se emancipa de la metrópolis. Así lo da a entender también el catálogo de la exposición al dar cuenta de sus fundamentos:

1) Incentivar la producción textil del Área Social, con motivos estampados autóctonos, pertenecientes a la decoración de nuestra alfarería y tejidos indígenas precolombinos chilenos.
2) Reemplazar los inmensos royalties que se pagaban por los estampados extranjeros, por un consumo nacional que beneficie a los artistas especializados en diseño textil.
3) Producir un renacimiento de los valores nacionales y llevarlos a la estampaduría de géneros del máximo consumo popular. (Catálogo de Chile Oculto, 1972, p. 5)

Estos objetivos apuntan al deseo de fortalecer la industria nacional para terminar con la dependencia de los mercados extranjeros. Todo muy coherente con los valores de la Unidad Popular que se caracterizó por una "postura crítica frente a la sociedad capitalista y su modelo de vida." (Bowen, 2008, p. 1). Sin embargo, esta campaña no considera un aspecto esencial. Como señala Aimé Césaire, los vectores fundamentales para la expansión del capitalismo y la modernidad occidental son el colonialismo y el racismo (citado en Curiel, 2015, p. 12) es por esto que la presunta 'puesta en valor' a los pueblos originarios que realiza Concha en este ejercicio resulta superficial y poco reflexiva. Lo más importante para les organizadores de "Un Chile oculto" parece ser cortar la sujeción con el imperialismo gringo, pero al hacerlo se les olvida reconocer el doloroso proceso de colonización que los pueblos originarios experimentaron y siguen vivenciando hasta la actualidad. Asumiendo la fusión intrínseca que propone María Galindo cuando señala que para despatriarcalizar es necesario descolonizar (y viceversa), en esta crítica busco develar las relaciones de poder implícitas en el ejercicio de representación de Concha, el cual en palabras de Ochy Curiel: "fomenta la reproducción de jerarquías raciales, geopolíticas y de imaginarios que fueron creados en el mundo moderno/colonial occidental" (Curiel, 2015, p. 13). Si bien la colonización no acaba en la lucha negra e indígena y se prolonga en la expansión del capitalismo y su cultura, les organizadores de esta campaña del vestuario autóctono perpetúan la dialéctica modernista colonial de fijar a lo indígena en una posición de subalternidad, al definirlo en una visualidad fija, a reducirlo en una serie de patrones textiles y al ocultar sus 'primitivos' cuerpos.

En noviembre de ese mismo año Paloma, la revista femenina de la editorial estatal Quimantú, publica el reportaje titulado "Moda Nuestra" donde los estampados de Concha ocupan nueve páginas con una ampliada selección de las fotografías realizadas para el catálogo de la exposición "Un Chile oculto" (Figura 3). Después de dieciséis imágenes que dan a conocer el

6. III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo.

Figura 3. Selección de imágenes del reportaje "Moda Nuestra" publicado por Paloma
Fuente: Paloma no. 2, 1972

trabajo de Enrique Concha, el reportaje visibiliza el rostro de los artífices de la empresa textil; dos fotografías de un dibujante traspasando los diseños de Concha a la plancha de grabado y una fotografía de Vicente Poblete y Juan Carvajal, el interventor de la fábrica y el jefe de producción respectivamente, mirando con orgullo la tela que sale de la máquina.

Teniendo en cuenta ambas instancias, la exposición realizada en un museo nacional y el reportaje publicado en una revista estatal, cabe preguntarse: ¿a quién se busca visibilizar realmente? Y ¿cómo opera este ejercicio de representación? Rosi Braidotti nos invita a analizar los mercenarios procesos de representación visual de las sociedades contemporáneas, las cuales establecen el ver como único medio para el conocer. En el proceso de ofrecer todo para ser mostrado "como si todo pudiera ser visto" (Braidotti, 2000, p. 98), Enrique Concha se apropia del imaginario de dos culturas originarias y ocupa el cuerpo de la mujer para sostener su narrativa; indígenas y mujeres utilizados como dispositivos para visibilizar su figura.

El texto que acompaña las fotografías publicadas en Paloma resulta esclarecedor para dar cuenta de cómo se considera a los pueblos originarios. Refiriéndose a les diaguitas señala: "Indios venidos del altiplano llegaron al norte chileno trayendo sus costumbres y su cultura. De ella es poco o casi nada lo que queda. Pero algo hay" (Paloma, 1972, p. 52). El texto identifica que ese algo son "los cacharros y dibujos que hacían". En el reportaje, quien se lleva el premio es Concha, quien fue capaz de hacer algo con ese poco y nada. Por esto, Paloma señala que los patrones textiles que colman las páginas son: "motivo de orgullo para su creador, Enrique Concha, quien desde hace mucho tiempo tenía en su cabeza la idea de explotar los diseños autóctonos" (Paloma, 1972, p. 60). Lo que Paloma llama explotación, décadas más tarde la historiadora Pía Montalva lo llama rescate: "dicha corriente [la Moda Autóctona] rescata lo latinoamericano como fuente de inspiración o referencia visual y cultural, pero supone siempre la mediación de un diseñador que aporta lo propio de cada época, los elementos contemporáneos." (Montalva, 2004, p. 85). Esta explotación o rescate es una forma de subyugar a dos culturas originarias para que su imaginario visual y material funcione, en palabras de Donna Haraway, como "recurso para los proyectos instrumentalistas de las destructivas sociedades occidentales, o bien máscaras de intereses generalmente dominantes" (Haraway, 1995, p. 340). Ante la autoritaria mirada de Concha, como coleccionista y diseñador, ambos pueblos son reducidos a simbolismos gráficos, que repite según su gusto burgués, para crear patrones textiles y así "pierden toda referencia con la forma humana y con la temporalidad específica de los seres humanos" (Braidotti, 2000, p. 95). La cultura rapanui y diaguita se nos develan como culturas inertes, pertenecientes a un tiempo ya pasado, con 'poco o nada' que desempolvar. Sin embargo, ese algo, es instrumentalizado por Concha para utilizarlo como emblema de emancipación del 'primer mundo'.

Donna Haraway establece ciertas preguntas que nos permiten develar los ejercicios de poder en las prácticas de visualización:

Figura 4. Moai, paisajes, estampados, modelos y el pueblo rapanui en "Moda Nuestra" publicado por Paloma
Fuente: Paloma no. 2, 1972.

"*¿Cómo ver?*" (Haraway, 1995, p. 333) La orientación de la mirada es diseñada por Enrique Concha, Bob Borowicz y Horacio Walker. Son ellos quienes dirigen el lente de la cámara fotográfica para mostrar el trabajo de apropiación de Concha. La prioridad es diseñar una imagen visualmente atractiva. Para ello encuadran la mirada en paisajes salvajes e imponentes y centran el visor en cuerpos de mujeres; son los cuerpos de las modelos de belleza hegemónica que funcionan como elemento de placer visual y soporte de deseo. Sin esos cuerpos de características específicas la campaña autóctona se desmorona. Las modelos de las fotografías son como La Virgen Cerro[7] ya que su adhesión es imprescindible para sostener la narrativa de lo autóctono. Las imágenes producidas por este grupo de varones muestran únicamente lo que se haga atractivamente visible ante su mirada. Bajo su mandato, lo que no pasa por el tamiz de la seducción se oculta.

"*¿A quién se ciega?*" (Haraway, 1995, p. 333). Los cuerpos indígenas son cuerpos borrados, no reconocidos. Entre el catálogo de la exhibición y el reportaje de Paloma solo hay una imagen con supuestos representantes del pueblo rapanui acompañados de dos modelos que se llevan las miradas. Como se explicita en una reseña histórica de las vestimentas indígenas chilenas, contenida en el catálogo de la exposición "Un Chile oculto" y escrita por la investigadora Gloria Fuentes: "toda la elegancia de las indias está en sus joyas de plata comenzadas a usar después de la conquista española" (Catálogo Un Chile Oculto, 1972, p. 8). Desde la mirada de quienes representan lo autóctono, lo que sirve de los pueblos originarios son sus joyas, los dibujos, los cacharros. Sus cuerpos y rostros no. A la 'india' mejor ocultarla.

7. María Galindo usa la imagen de La Virgen Cerro como ejemplo de que la adhesión de la mujer es necesaria para sostener la estructura patriarcal ya que todos los poderes la circundan y se sostienen en ella. Revisar en: María Galindo, No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización. (La Paz: Mujeres Creando, 2013), 153.

Desestabilizar suelos aparentemente firmes

Antes pensaba que el rol de un investigador (en masculino) era descubrir y decir verdades inteligentes e imborrables. Los feminismos me han mostrado una forma más amable de hacer investigación, donde es posible –y necesario– releerse y revisar de manera crítica lo que una ha escrito. Despatriarcalizar(se) implica la revisión de las ideas que una ha reproducido para validarse en ambientes masculinizados. Por eso hoy tacho estas palabras que escribí: "hubo un grupo de artífices que buscó liberarse de la influencia europea por medio de la creación de un lenguaje con códigos propios." (Vidal et al, 2020, p. 9). El ejercicio de Enrique Concha como coleccionista y diseñador es extractivista. Lo que él hace es una apropiación cultural y la Moda Autóctona le entrega un respaldo; un suelo firme para hacer de esa apropiación cultural un ejercicio positivo; la emancipación de la metrópolis. Despatriarcalizar la Moda Autóctona es desestabilizar un terreno donde se construyó un discurso que sitúa y reparte poderes; que visibilizó a algunes y negó a otres. La Moda Autóctona se erige en la tierra que ocultó a la 'india'. Acá estamos las feministas dispuestas a desenterrar lo que habían tratado de ocultar.

Agradecimientos

a Patricia Espinosa– quien fue mi profesora en el diploma de Estética, Feminismo y Crítica de la Universidad Católica– por motivar la publicación de este texto.

Referencias

Alvarez Caselli, P. (2004). *hdgch: Historia del Diseño Gráfico en Chile*. Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

Bal, M. (2016). *Lexicón para el análisis cultural.* Akal.

Bejarano, C. A., Juárez, L. L., Mijangos García, M. A., & Goldstein, D. M. (2019). Colonial Anthropology and Its Alternatives. En D*ecolonizing Ethnography: Undocumented Immigrants and New Directions in Social Science*. Duke University Press

Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (8). URL: http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.

Buckley, C. (1986). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, 3(2), 3-14.

Bustamante, M. (2015). La obra de Nelly Alarcón, un lenguaje textil con valor diferenciador. *Revista Kepes*, 12, 249-265. DOI: 10.17151/kepes.2015.12.12.12

Castillo Espinoza, E. (2004). *Cartel Chileno 1963-1973* (1ª ed.). Ediciones B, Grupo Zeta Z. (Santiago: La Nación).

Curiel, O. (2015). La descolonización desde una propuesta feminista crítica. En *Feminista siempre: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala* (p. 11-22). ACSUR- Las Segovias.

Devalle, V. (2016). América Latina, la otra sede de la hfg de Ulm. *RChD: creación y pensamiento*, 1(1), 53-63. doi: 10.5354/0718-2430.2016.44202

Flores, V. (2009). *Escribir contra sí misma: una micro-tecnología de subjetivación política*. En I Coloquio Latinoamericano sobre Pensamiento y Praxis Feminista (p. XX-XX). Museo Roca.

Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres Creando.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Catedra.

Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton University Press. https://doi.org/10.23943/princeton/9780691156095.001.0001

Montalva, P. (2004). *Morir un poco: Moda y sociedad en Chile (1960-1976).* Catalonia.

Palmarola, H. (2008). Diseño Industrial en Chile. En S. Fernández & G. Bonsiepe (Eds.), *Historia Del Diseño en América Latina y el Caribe* (138-159). Editora Blücher.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342–386. https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228

Salinas, J. L. (2014). *Linda, regia, estupenda: Historia de la moda y la mujer en Chile*. Santiago: El Mercurio Aguilar.

Sin autor. (1972). C*atálogo Un Chile Oculto: campaña de la moda y vestuario autóctonos chilenos*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Sin autor. (1972). *Moda Nuestra*. Paloma, (2).

Vico, M. (2013). *El Afiche Político en Chile: 1970-2013*. Santiago, Chile: Editorial Ocholibros.

Vergara, C. (1968). *Un chileno diseñó la Moda Latinoamericana.* Paula, (26).

Vidal Miranda, J., et al. (2020). Boutiques and Prêt-à-porter in Santiago de Chile: A Formula for Women's Modernity (1967–1973). *Journal of Design History*, 33.