Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Biblioteca Nacional de Chile
Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 -1/18 pp.- ISSN 2452-5189

Vestir lo propio: tensiones coloniales en la fotografía de moda chilena de comienzos de los años setenta

Javiera Paz Fernández[1]

Resumen: Este artículo analiza la construcción de "lo propio" en la fotografía de moda chilena de comienzos de los años setenta, a partir de los diseños de Nelly Alarcón y Enrique Concha, así como de editoriales de moda realizadas en paisajes andinos. Mediante el análisis visual de fotografías publicadas en revistas femeninas chilenas, y desde una perspectiva decolonial y de género, se examinan las relaciones entre moda, identidad y modernidad. Se sostiene que "lo propio" no constituye la expresión de una identidad preexistente, sino una producción visual articulada mediante cuerpos, territorios, materialidades y repertorios culturales. El análisis muestra cómo la búsqueda de una visualidad identificada como propia podía coexistir con jerarquías coloniales en las formas de seleccionar, representar y poner en circulación elementos asociados a identidades locales y latinoamericanas.

Palabras clave: fotografía de moda, moda chilena, colonialidad, identidad latinoamericana, cultura visual.

Dressing the local: colonial tensions in chilean fashion photography in the early 1970s

Abstract: This article examines the construction of "the local" in Chilean fashion photography in the early 1970s through the designs of Nelly Alarcón and Enrique Concha, as well as fashion editorials produced in Andean landscapes. Drawing on visual analysis of photographs published in Chilean women's magazines and adopting decolonial and gender perspectives, it explores the relationships between fashion, identity, and modernity. It argues that "the local" does not constitute the expression of a pre-existing identity, but rather a visual production articulated through bodies, territories, materialities, and cultural repertoires. The analysis shows how the pursuit of a visuality identified as local could coexist with colonial hierarchies in the selection, representation, and circulation of elements associated with local and Latin American identities.

Keywords: fashion photography, Chilean fashion, coloniality, Latin American identity, visual culture.

[1] Periodista y Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctoranda en Estudios Mediales, Universidad Alberto Hurtado. ORCID ID: 0000-0003-3311-6547
Email: jpfernandez5@uc.cl

Recibido: 29/09/26 Aceptado: 11/11/26 http://doi.org/10.47725/RAV.034.09

Introducción

La fotografía de moda no constituye únicamente un dispositivo comercial destinado a exhibir prendas y promover su consumo. En tanto imágenes situadas históricamente, permiten observar valores, imaginarios y relaciones de poder que atraviesan la cultura visual de un periodo determinado. Detrás del cuerpo vestido se articulan decisiones sobre quiénes son representados, qué territorios adquieren visibilidad, qué repertorios culturales son incorporados y bajo qué códigos estéticos estos elementos se vuelven reconocibles como moda.

En Chile, la consolidación de una producción fotográfica de moda propia durante las décadas de 1960 y 1970 coincidió con un periodo de transformación de la industria del vestir y de una creciente visibilidad del diseño local. En este proceso, la revista *Paula*, fundada en 1967 por Roberto Edwards y Delia Vergara, marcó un punto de inflexión al comenzar a producir fotografía de moda localmente, frente a la práctica previa de recurrir principalmente a imágenes provenientes de publicaciones extranjeras[2]. En este desarrollo participaron fotógrafos como el propio Edwards, Luis Poirot, Horacio Walker y René Combeau, cuyos trabajos circularon en las páginas de moda de las revistas chilenas del período. A ello se sumó la consolidación, desde mediados de los años sesenta, de una serie de boutiques santiaguinas dedicadas a la moda de autor[3], mientras una industria textil orientada al mercado interno acompañó este proceso. Las revistas femeninas nacionales, principalmente *Paula*, *Eva y Paloma*, participaron activamente en la circulación de diseñadores, marcas y propuestas que buscaban desarrollar un lenguaje propio, aunque en permanente diálogo con las tendencias internacionales (Montalva, 2015).

Esta búsqueda adquirió una expresión particular a comienzos de los años setenta, cuando diseñadores chilenos como Enrique Concha y Nelly Alarcón incorporaron a sus propuestas repertorios indígenas, técnicas textiles y materialidades vinculadas a distintos territorios del país. En 1972, estas iniciativas convergieron en la denominada *Campaña de Moda y Vestuario Autóctono Chileno*, cuya expresión pública se materializó en la exposición *Un Chile Oculto*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. La iniciativa reunió, además de Concha y Alarcón, a los diseñadores Marco Correa y María Inés Solimano, junto con el diseñador de estampados textiles Alejandro Stuven. El proyecto fue producido, organizado y dirigido por Enrique Concha, con el auspicio de Yarur Manufacturera de Algodones y la participación, entre sus entidades propiciadoras, del Comité Femenino para UNCTAD III y la Dirección Nacional de Turismo (Montalva, 2015; Museo Nacional de Bellas Artes, 1972). Esta articulación entre diseñadores, industria, instituciones culturales y organismos públicos permite observar que la iniciativa no respondía únicamente a una búsqueda estética vinculada al territorio, sino también a un proyecto de valorización y promoción de la producción textil nacional en el contexto cultural del gobierno de la Unidad Popular (1970–1973).

Paralelamente a las producciones realizadas en estudio, las editoriales de moda comenzaron a recurrir también a territorios reconocibles de Chile, América Latina y el Pacífico como escenarios fotográficos. Paisajes de Chiloé, Rapa Nui, Tahití, el norte de Chile, Machu Picchu y Cusco, entre otros, fueron incorporados a estas imágenes, poniendo las prendas de producción nacional en relación con distintos territorios, arquitecturas y repertorios culturales asociados a imaginarios de pertenencia que podían exceder los límites de lo estrictamente nacional.

En estas imágenes, además, fueron principalmente cuerpos femeninos los encargados de portar y hacer visibles las prendas y los valores asociados a ellas. Las modelos que participaron

[2] Esta práctica puede observarse, por ejemplo, en *Eva (1942-1974)*, cuyas páginas de moda recurrían a fotografías obtenidas en el extranjero, particularmente en París, a través de agencias internacionales y casas de moda parisinas. Véase Juan Luis Salinas Toledo (2014).

[3] Entre ellas se encontraban Laura Rivas, Luz Lyon, Tai, Vog, Shock y Pelusas, cuyos diseños aparecieron recurrentemente en las páginas de revistas femeninas chilenas. Sobre el desarrollo de estas boutiques y las transformaciones de la moda chilena durante el periodo, véanse Pía Montalva, *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile 1960–1976* (2015), y Juan Luis Salinas Toledo, *Linda, regia, estupenda: historia de la moda y la mujer en Chile* (2014).

de las editoriales no funcionaron únicamente como soportes del vestuario: sus cuerpos establecieron relaciones con los paisajes, materialidades y referentes culturales incorporados a las fotografías, participando de la producción visual de determinadas ideas de identidad, modernidad y pertenencia.

La construcción de un imaginario de moda nacional puede ser interrogada, por tanto, no solo a partir de los territorios y repertorios representados, sino también atendiendo a los cuerpos sobre los cuales esa pertenencia adquirió visibilidad. Para efectos de este artículo, los "imaginarios" se comprenden como conjuntos de significaciones compartidas que intervienen en las formas de comprender e interpretar el mundo (Riffo-Pavón y Carretero, 2025). Desde esta perspectiva, las fotografías de moda no solo registran determinadas formas de vestir, sino que también participan en la construcción y circulación de representaciones sobre la identidad cultural y la pertenencia nacional.

Este artículo propone examinar estas operaciones a partir de la noción de "lo propio". El término no designa aquí una identidad chilena fija, homogénea o esencial, sino un conjunto de operaciones visuales y vestimentarias mediante las cuales la moda producida en Chile buscó construir formas de pertenencia local y latinoamericana. Estas operaciones incluyeron la incorporación de materialidades y saberes textiles locales, la resignificación de repertorios indígenas y la utilización del territorio y del paisaje latinoamericano como espacios de representación.

Entender "lo propio" como una construcción y no como una esencia permite desplazar la pregunta por la existencia de una moda auténticamente chilena hacia los mecanismos mediante los cuales esa autenticidad fue producida visualmente: quiénes podían definirla, qué cuerpos eran convocados para representarla, qué elementos simbólicos eran movilizados y mediante qué convenciones fotográficas adquirían legibilidad como moda. Desde esta perspectiva, el artículo pregunta: ¿qué tensiones coloniales atraviesan la construcción de "lo propio" en la fotografía de moda chilena a comienzos de la década de 1970?

Se sostiene como hipótesis que la fotografía de moda producida en Chile durante este periodo participó de una búsqueda visual de "lo propio" mediante la incorporación de territorios, materialidades y elementos culturales asociados a Chile y América Latina. Esta búsqueda, sin embargo, estuvo atravesada por una tensión constitutiva: mientras procuraba afirmar una visualidad situada y diferenciar la producción local dentro de un sistema de moda cuyos principales centros de legitimación continuaban siendo occidentales, recurrió simultáneamente a jerarquías y convenciones visuales asociadas a los imaginarios de la modernidad occidental. Estas tensiones se expresaron, entre otros aspectos, en las relaciones entre diseño y artesanía, modernidad y tradición, lo propio y lo occidental, así como en las formas de incorporación y representación de repertorios culturales prehispánicos.

Para abordar este problema se analiza un corpus de nueve fotografías publicadas en cuatro números de las revistas *Paula* (n.º 98, 1971; n.º 114 y n.º 124, 1972) y *Paloma* (n.º 2, 1972). La selección no pretende ofrecer una muestra representativa de la fotografía de moda chilena del período, sino examinar un conjunto de imágenes en las que la búsqueda de "lo propio" adquiere especial visibilidad. El análisis se organiza a partir de tres ejes: la territorialización de la moda mediante los textiles de Nelly Alarcón fotografiados en Chiloé; la incorporación y traducción de repertorios indígenas en los diseños de Enrique Concha; y la utilización del paisaje andino en editoriales de *Paula* realizadas en Machu Picchu y Cusco.

Metodológicamente, las fotografías son analizadas como fuentes visuales que permiten comprender las formas en que la moda construyó y representó determinados imaginarios culturales durante el período estudiado. El análisis atiende a su composición y puesta en escena, considerando especialmente las relaciones entre cuerpo, pose, mirada, vestuario, materialidades, objetos culturales y paisaje. Estas dimensiones son puestas en diálogo con fuentes hemerográficas —incluidos los discursos editoriales que acompañaron originalmente la circulación de las imágenes— y otras fuentes documentales del período. De esta manera, interesa examinar

no solo qué elementos culturales fueron incorporados a la moda, sino también cómo fueron articulados visualmente, qué significados adquirieron en las imágenes y qué posiciones fueron asignadas a cuerpos, objetos y territorios.

Esta lectura incorpora una perspectiva decolonial para interrogar las jerarquías que atraviesan estas representaciones, particularmente aquellas que reproducen oposiciones configuradas históricamente desde perspectivas occidentales, como los binarismos entre modernidad y tradición, centro y periferia, y diseño y artesanía. Asimismo, se examinan las operaciones de apropiación, traducción y legitimación de formas culturales (Alvarado, 2000; Concha, 2021; Jansen, 2020; Ramírez Cotal, 2021). Estas categorías se emplean como herramientas críticas contemporáneas y no como conceptos atribuidos retrospectivamente a quienes produjeron las fotografías.

El análisis incorpora, asimismo, una perspectiva de género, considerando que en el corpus estudiado son principalmente los cuerpos de las modelos los que funcionan como soportes visuales de los valores de modernidad, identidad y pertenencia movilizados por la fotografía de moda. En este sentido, las modelos son comprendidas no como superficies neutras sobre las cuales se exhiben prendas, sino como participantes de la producción de significados sociales y culturales asociados al cuerpo y la feminidad (Soley-Beltrán, 2015). Esta aproximación dialoga, además, con las perspectivas decoloniales de María Lugones (2014) y Escobar y Kries (2019), que permiten problematizar la categoría de género a partir de su articulación histórica con relaciones de poder, racialización y colonialidad, así como cuestionar las concepciones homogéneas de la experiencia femenina.

El cruce entre análisis visual, perspectiva decolonial y perspectiva de género permite así observar estas fotografías como espacios donde distintas relaciones de poder se encuentran y superponen. Desde esta aproximación, interesa identificar las tensiones que emergen en la construcción visual de "lo propio" y examinar cómo estas se articulan con las condiciones históricas, sociales y culturales de producción y circulación de las imágenes.

La construcción visual de lo propio: moda y colonialidad

Analizar las fotografías de moda de los años sesenta y comienzos de los setenta en Chile desde una perspectiva crítica de la colonialidad requiere distinguir entre los discursos históricos que acompañaron su producción y las categorías teóricas desde las que son examinadas en el presente. Estas imágenes no fueron producidas ni interpretadas, en su contexto original, desde dicho marco conceptual. Por el contrario, la prensa de comienzos de los años setenta presentó buena parte de estas iniciativas como proyectos de revitalización cultural, democratización del diseño y fortalecimiento de una identidad nacional. De este modo, la lectura propuesta en este artículo no busca atribuir a sus productores categorías que no formaban necesariamente parte de su horizonte conceptual, sino interrogar desde el presente las relaciones de poder inscritas en los modos de representar y poner en circulación estos repertorios.

Angela Jansen (2020) cuestiona la identificación histórica de la moda con una experiencia occidental de la modernidad, poniendo en evidencia las jerarquías eurocéntricas que han condicionado su conceptualización. Esta asociación ha contribuido a establecer una geografía jerárquica de la moda, en la que determinados centros hegemónicos —particularmente las llamadas "capitales de la moda", como París, Milán o Londres— han sido reconocidos como espacios legítimos de producción e innovación, mientras los territorios situados en sus periferias han tendido a ser concebidos como receptores de la moda foránea, y sus prácticas vestimentarias, inscritas en categorías como tradición, artesanía o vestimenta étnica. En este marco, la propia categoría de lo "étnico" puede entenderse como una construcción discursiva mediante la cual ciertos cuerpos, objetos y repertorios culturales son marcados como diferentes respecto de aquello que la moda presenta como norma (Mora Silva, 2018). En ese sentido, la colonialidad no se limita a formas de dominación política directa, sino que opera también en la producción

de jerarquías culturales que establecen qué cuerpos, objetos, territorios y conocimientos son reconocidos como legítimos y cuáles son situados en posiciones de diferencia o subordinación.

Esta problemática puede extenderse al propio dispositivo fotográfico. José Pablo Concha (2021) ha propuesto pensar críticamente la fotografía latinoamericana desde las condiciones históricas y epistemológicas que vinculan su desarrollo con formas occidentales de representación. Desde esta perspectiva, no basta con que una imagen sea producida en América Latina o represente un territorio latinoamericano para que escape de los regímenes visuales heredados de la modernidad occidental. En la fotografía de moda chilena de comienzos de los años setenta, esta cuestión adquiere particular relevancia en la representación de repertorios indígenas y locales, que no solo son incorporados a las prendas fotografiadas, sino también puestos en escena mediante determinados cuerpos, poses, objetos y territorios. La fotografía participa así en la construcción visual de aquello que es presentado como "propio", "autóctono" o "nacional".

La incorporación de elementos indígenas a la fotografía de moda latinoamericana plantea interrogantes sobre las relaciones entre vestimenta, identidad cultural y representación. En este contexto, Margarita Alvarado (2000) propone el concepto de *indian fashion* para examinar los desplazamientos que se producen cuando sujetos no indígenas adoptan indumentarias asociadas a pueblos originarios. La autora muestra cómo esta práctica puede producir una dislocación entre la identidad del sujeto representado y los signos culturales que porta, convirtiendo la diferencia étnica en una apariencia susceptible de ser asumida y exhibida temporalmente. Esta reflexión resulta pertinente para examinar las fotografías de moda aquí estudiadas, en las que elementos indígenas son incorporados a prendas contemporáneas y puestos en escena sobre cuerpos que no necesariamente pertenecen a las comunidades de las que proceden dichos referentes. Estas imágenes pueden leerse, así, a partir del concepto de *indian fashion*, en tanto los referentes indígenas son reinterpretados mediante los códigos estéticos y representacionales de la moda nacional. Desde esta perspectiva, interesa interrogar cómo la fotografía participa en la construcción de una alteridad cultural susceptible de ser apropiada visualmente, sin que ello implique necesariamente el reconocimiento de sus contextos de origen.

Estas operaciones de representación no están exentas de tensiones, pues pueden implicar procesos de descontextualización, simplificación y desplazamiento de las comunidades que originalmente producen y dotan de sentido a determinados elementos culturales (Ramírez Cotal, 2021). Sin embargo, los casos analizados aquí obligan a evitar una oposición simple entre "apropiación" y "rescate". Las relaciones entre diseñadores, artesanas, territorios, símbolos e instituciones difieren en cada caso. Por ello, más que clasificar estas producciones exclusivamente como prácticas de apropiación cultural, interesa examinar las contradicciones que atraviesan sus intentos de construir una moda propia.

Un vestir propio: diseño, industria e identidad a comienzos de los setenta

La búsqueda de una moda vinculada a elementos culturales locales no se produjo aisladamente. Formó parte de un momento de expansión de la industria textil y del diseño chileno en que boutiques, diseñadores y revistas comenzaron a otorgar mayor visibilidad a la producción nacional (Montalva, 2015). La relación entre modernidad e identidad resultó central: las propuestas locales no buscaban abandonar la moda contemporánea, sino producir dentro de ella un lenguaje reconocible como propio.

La *Campaña de Moda y Vestuario Autóctono Chileno* constituye una de las expresiones más explícitas de este proceso. En 1971, el arquitecto Enrique Concha presentó en la ex fábrica Yarur más de cincuenta diseños textiles inspirados en la alfarería diaguita. La fábrica, una de las principales industrias textiles del país, había sido tomada ese mismo año por sus trabajadores e incorporada posteriormente al área estatal durante el gobierno de la Unidad Popular. Tras realizarse los primeros estampados, estos fueron presentados a trabajadores de la fábrica, quienes

seleccionaron doce combinaciones cromáticas. Los textiles resultantes fueron utilizados en la confección de prendas, incorporando al diseño de vestuario estos repertorios visuales de origen diaguita, a los que posteriormente se sumó un motivo rapanui (Guidotti Contreras, 2015).

En 1972, con Enrique Concha como uno de sus principales impulsores y la participación de Nelly Alarcón, diseñadora oriunda de Chiloé, la campaña adquirió una dimensión institucional a través de la exposición *Un Chile Oculto*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Su propuesta articulaba cultura y economía: la promoción de una estética vinculada al territorio suponía, al mismo tiempo, fortalecer la industria local y disminuir la dependencia de diseños extranjeros, como señalaba el catálogo de la exposición (Museo Nacional de Bellas Artes, 1972).

Esta búsqueda debe comprenderse, además, dentro del contexto político y cultural de la Unidad Popular bajo el gobierno de Salvador Allende, periodo en el que la discusión sobre cultura nacional y popular adquirió una particular intensidad (Schmiedecke, 2021). En el ámbito de la moda, la incorporación de repertorios considerados "propios" no constituía únicamente una elección estilística, sino que participaba de una búsqueda por fortalecer la producción nacional, disminuir la dependencia de referentes extranjeros y construir una identidad cultural vinculada al territorio.

Esta articulación entre identidad, industria y acceso aparece de manera especialmente explícita en *Paloma*, revista quincenal publicada por la Editora Nacional Quimantú durante el gobierno de la Unidad Popular. Dirigida por María Cecilia Allendes y orientada a un público femenino de clase trabajadora, la publicación alcanzó 22 números entre 1972 y 1973, antes de que su circulación fuera interrumpida tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Su pertenencia a Quimantú resulta especialmente significativa para situar el discurso sobre la moda dentro de un proyecto editorial más amplio orientado a ampliar el acceso a la cultura, propósito que en la revista se expresó también en una concepción de la moda vinculada a la accesibilidad y la democratización del consumo.

En su segundo número, publicado el 28 de noviembre de 1972, *Paloma* otorgó un lugar destacado al trabajo de Enrique Concha. La portada (Imagen 1) presentaba uno de sus diseños bajo el titular "Nace la moda chilena: Isla de Pascua", mientras que en sus páginas interiores el reportaje "Moda Nuestra" (Imagen 2) abordaba la creación de textiles inspirados en repertorios diaguitas y pascuenses. El texto presentaba esta búsqueda como parte del desarrollo de un diseño propiamente chileno y la vinculaba con la recuperación de elementos provenientes de "nuestra cultura, nuestros antepasados, nuestra realidad" (*Paloma*, 1972, pp. 51-59). Las fotografías de Bob Borowicz que acompañaban el reportaje participaban de esta construcción visual de "lo propio", poniendo en relación los diseños textiles con el paisaje del norte de Chile y con los referentes culturales de los que la revista señalaba que provenían.

El reportaje vinculaba, además, esta búsqueda identitaria con una concepción democrática de la moda. Los motivos seleccionados por Concha habían sido adaptados para su reproducción industrial en la textil ex Yarur, donde los trabajadores participaron en la elección de combinaciones de colores antes de su producción masiva. *Paloma* destacaba especialmente el bajo costo de las telas y la posibilidad de que estuvieran al alcance de una amplia mayoría de mujeres. De este modo, lo "autóctono" era presentado no solo como fuente de inspiración estética, sino como parte de un proyecto que articulaba diseño nacional, producción industrial y democratización del vestuario.





Imágenes 1 y 2. Portada de *Paloma* e inicio del reportaje "Moda Nuestra", respectivamente. Fotografías de Bob Borowicz, 1972. *Paloma*, n.º 2, Colección Hemeroteca, Centro de Investigación y Documentación (CIDOC), Universidad Finis Terrae.

Vestir el territorio: Nelly Alarcón y la producción visual de Chiloé

Otra figura central de la denominada moda autóctona fue Nelly Alarcón, diseñadora cuyo trabajo estuvo estrechamente relacionado con Chiloé y sus tradiciones textiles. En mayo de 1972, *Paula* dedicó 24 páginas a las prendas desarrolladas por Alarcón a partir de la artesanía textil de la isla bajo el título "En Chiloé nace una auténtica moda autóctona" (Paula, 1972, p. 58). Las prendas, al igual que las de Enrique Concha, fueron posteriormente exhibidas en la muestra *Un Chile Oculto* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Para su confección, Alarcón invitó a un grupo de artesanas chilotas a realizar tejidos que posteriormente transformó en prendas de siluetas contemporáneas. Entre estas piezas figuraban túnicas de sabanilla, aplicaciones de crochet, vestidos inspirados en redes de pescadores y abrigos confeccionados con frazadas teñidas mediante pigmentos naturales (Bustamante, 2015; *Paula*, 1972).

Las fotografías realizadas por Horacio Walker para el reportaje no presentan estas prendas aisladamente. Las modelos aparecen emplazadas en campos, colinas y espacios costeros de Chiloé. El propio texto destaca que las prendas fueron confeccionadas con sabanillas tejidas a mano por mujeres de la isla, hiladas y teñidas con pigmentos vegetales, y vincula estas prácticas con la transmisión generacional del oficio textil (*Paula,* 1972, pp. 59–64).

En la Imagen 3, una modelo descalza camina a orillas del mar y posa vistiendo un abrigo confeccionado por Alarcón con una frazada teñida en radal. La elección del escenario hace que el paisaje participe activamente en la representación de la prenda. Así, el territorio del que proceden las técnicas y materialidades textiles se convierte también en el espacio donde estas adquieren visibilidad como moda.



Imagen 3. Modelo con abrigo confeccionado por Nelly Alarcón en Chiloé. Fotografía de Horacio Walker, 1972. *Paula*, n.º 114, p. 69, Archivo Teresa Concha. Registro de la autora.

Más que considerar el paisaje como un fondo neutro, interesa observar cómo el cuerpo vestido, la materialidad y el territorio se articulan fotográficamente para producir una determinada imagen de pertenencia. El pie descalzo de la modelo intensifica visualmente esta operación. Su contacto directo con el terreno puede leerse como un recurso de naturalización que atenúa el carácter construido de la fotografía de moda y aproxima simbólicamente el cuerpo al espacio que lo rodea.

Una operación semejante aparece en la Imagen 4, donde una modelo posa con un tejido chilote junto a un bote en el agua, con las montañas y el mar de la Isla Grande de Chiloé como fondo. En ambas fotografías, aquello presentado como "autóctono" no reside exclusivamente en las características materiales de las prendas, sino que se produce mediante la articulación entre las técnicas textiles empleadas por Nelly Alarcón, el cuerpo de las mujeres y el paisaje. En este sentido, "lo propio" funciona como una producción visual: necesita ser puesto en escena y territorializado por la fotografía.

La propuesta de Alarcón, sin embargo, permite observar las ambivalencias contenidas en esta operación. Su trabajo incorporó directamente los conocimientos de artesanas chilotas y estableció un diálogo entre prácticas artesanales y diseño contemporáneo (Bustamante, 2015). Las prendas fueron producidas mediante saberes de tejeduría, tintorería, bordado y crochet aportados por mujeres de la isla. Desde esta perspectiva, su propuesta desplazaba simbólicamente la producción de moda fuera de Santiago y tensionaba una concepción moderna de la moda que históricamente ha situado determinados centros metropolitanos como productores de innovación y a otros territorios como depositarios de prácticas tradicionales (Jansen, 2020).



Imagen 4. Modelo con tejido chilote junto al paisaje costero de Chiloé. Fotografía de Horacio Walker, 1972. *Paula*, n.º 114, p. 79, Archivo Teresa Concha. Registro de la autora.

No obstante, la mediación realizada por la revista *Paula* introduce simultáneamente una jerarquía entre ambos mundos. El reportaje describe a las artesanas como mujeres cuyo trabajo permanecía en el anonimato hasta que otra persona, "más avispada y en contacto con la civilización", transformó las telas en vestidos (*Paula*, 1972, p. 59). La expresión usada por la revista resulta particularmente significativa. Aunque la editorial pretende valorizar Chiloé y sus conocimientos textiles como fuentes de una moda nacional, su relato continúa organizándose mediante oposiciones entre periferia y centro, tradición y modernidad, y artesanía y moda. La propia posibilidad de transformar esos tejidos en "moda" aparece asociada a la intervención de una figura capaz de trasladarlos desde el espacio de la tradición hacia el circuito moderno del diseño.

Estas jerarquías pueden examinarse también desde una perspectiva de género, considerando que las mujeres involucradas en la producción de moda ocupan posiciones diferenciadas en términos de reconocimiento y legitimidad. Como plantea María Lugones (2014), las relaciones de género se encuentran históricamente entrelazadas con procesos de racialización y colonialidad. En esta línea, Ochy Curiel (2007, citada por Escobar y Kries, 2019) cuestiona que el desplazamiento desde la categoría universal de "la mujer" hacia "las mujeres" suponga necesariamente una superación del enfoque eurocéntrico del feminismo occidental, pues el reconocimiento de experiencias femeninas diversas no implica, por sí mismo, cuestionar las jerarquías de raza, clase y posición social que atraviesan las relaciones entre mujeres. Esta reflexión permite examinar las desigualdades que intervienen en la valoración de sus prácticas y conocimientos.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente examinar las posiciones diferenciadas que ocupan las mujeres en la producción de estas prendas. En el caso de Chiloé, los saberes textiles que las sostienen materialmente corresponden a prácticas desarrolladas y transmitidas principalmente por mujeres artesanas del sur de Chile, situadas además en un territorio periférico respecto de los principales circuitos metropolitanos de la moda. Su trabajo permanece en gran medida anónimo y asociado al ámbito de la artesanía, aun cuando sus conocimientos y técnicas constituyen la base material de prendas que posteriormente adquieren visibilidad y legitimidad como moda.

Frente a esta posición, Alarcón ocupa un lugar diferente: como diseñadora, articula estos saberes textiles con los lenguajes y circuitos contemporáneos de la moda, desde una posición que le permite adquirir reconocimiento autoral y visibilidad pública. La distinción entre artesanía y moda aparece así atravesada no solo por una jerarquía territorial y cultural, sino también por las posiciones diferenciadas que ocupan estas mujeres dentro de los circuitos de producción.

Esta problemática puede observarse también en la fotografía tomada por Walker (Imagen 5), donde la modelo ocupa el primer plano, mientras un grupo de habitantes del territorio aparece detrás de ella. La composición abre una pregunta particularmente pertinente para este análisis: ¿quién puede portar y representar visualmente aquello que la revista identifica como moda autóctona? La separación espacial entre el cuerpo que exhibe la prenda y los habitantes vinculados al territorio permite observar cómo la fotografía no solo documenta un diseño, sino que distribuye posiciones diferenciadas dentro de la imagen. La modelo posa sosteniendo una cesta y lleva un tejido confeccionado a partir de una red de pescadores chilotes, mientras el grupo situado a sus espaldas observa la escena. Se construye así una particular relación de alteridad: los habitantes del territorio quedan situados como observadores de una moda que, aunque elaborada a partir de elementos asociados a su propio entorno, es presentada por la revista como una novedad y aparece como algo ajeno a quienes habitan ese territorio.



Imagen 5. Modelo con diseño de Nelly Alarcón junto a habitantes de Chiloé. Fotografía de Horacio Walker, 1972. *Paula*, n.º 114, p. 67, Archivo Teresa Concha. Registro de la autora.

No obstante, el caso de la diseñadora impide reducir la construcción de "lo propio" a una operación de apropiación cultural. En la producción de estos diseños existió una colaboración con las productoras de los textiles, una relación de la diseñadora con el territorio y una voluntad explícita de otorgar visibilidad a sus técnicas. Al mismo tiempo, el ingreso de estos saberes al sistema de la moda y su representación en una revista de circulación nacional los inscriben en relaciones desiguales de legitimación: el conocimiento artesanal es traducido al lenguaje del diseño contemporáneo y adquiere, dentro de este sistema, una nueva forma de reconocimiento y visibilidad como moda.

Vestir los repertorios indígenas: Enrique Concha y la moda autóctona

El caso de Enrique Concha dentro de la campaña de Moda Autóctona permite observar una operación distinta. En lugar de partir de la producción material de una comunidad de artesanas, el arquitecto trasladó repertorios visuales de origen indígena a la superficie textil. Sus diseños se inspiraron principalmente en iconografía diaguita y posteriormente rapanui, incorporada a telas destinadas a la producción de prendas contemporáneas (Guidotti Contreras, 2015).

La investigación permite rastrear una mediación particularmente relevante. Los estampados diaguitas parecen haberse basado en el trabajo de Francisco Cornely, quien en 1962 publicó una clasificación de símbolos gráficos presentes en la alfarería diaguita y planteó la posibilidad de adaptarlos a las artes decorativas contemporáneas (Cornely, 1962; Guidotti Contreras, 2015). Una década después, Enrique Concha recuperó motivos como triángulos, rombos y grecas, conservando además colores como el negro, el rojo y el blanco, así como el principio de repetición característico de las piezas estudiadas por Cornely.

Este proceso revela que la circulación del repertorio diaguita hacia la moda no fue directa, sino que estuvo mediada previamente por una operación de clasificación y sistematización realizada desde la arqueología y las artes decorativas. Los motivos incorporados al diseño textil habían sido previamente seleccionados, reproducidos y ordenados, convirtiéndose en un repertorio visual susceptible de ser trasladado a nuevos soportes y usos. A partir de estos motivos, Concha desarrolló los estampados textiles que posteriormente fueron transformados en prendas por la diseñadora belga Lina van Damme, quien confeccionó más de veinte piezas, entre ellas ponchos, túnicas, pantalones, vestidos y minifaldas (Guidotti Contreras, 2015). Las prendas fueron posteriormente difundidas a través de las fotografías de la campaña y del catálogo, realizadas por el propio Concha y por el fotógrafo Bob Borowicz.

En noviembre de 1972, *Paloma* difundió los diseños en la editorial "Moda Nuestra" (*Paloma*, 1972). Las fotografías no se limitaban a exhibir las prendas, sino que contribuían a construir visualmente su vínculo con los repertorios culturales de los que provenían sus motivos. En las imágenes realizadas en Rapa Nui (Imagen 7), las modelos aparecen situadas junto al océano, las rocas, los moáis y los habitantes de la isla. La propia revista explicita esta relación al señalar: "El diseño y el vestido en el lugar que lo inspiraron. Isla de Pascua" (*Paloma*, 1972, p. 57). El territorio funciona, así como parte de la puesta en escena de la moda, reforzando visualmente la correspondencia entre el estampado y el lugar al que se atribuye su inspiración.

Una operación diferente aparece en los diseños de inspiración diaguita (Imagen 6). Aquí, el repertorio geométrico adquiere protagonismo a través del cuerpo de la modelo: la amplitud de la prenda, la extensión de los brazos y el encuadre permiten desplegar sobre la superficie textil la repetición de grecas y formas geométricas. Si en las fotografías realizadas en Rapa Nui el territorio contribuye a territorializar el diseño, en esta imagen es la propia superficie de la prenda la que concentra visualmente la referencia cultural. En ambos casos, la fotografía participa activamente en la transformación de estos repertorios en signos reconocibles de una moda presentada como chilena y "autóctona".



Imágenes 6 y 7. Diseños de Enrique Concha publicados en el reportaje "Moda Nuestra". Fotografías de Bob Borowicz, 1972. *Paloma*, n.º 2, pp. 54 y 57, Colección Hemeroteca, Centro de Investigación y Documentación (CIDOC), Universidad Finis Terrae.

Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea, estas imágenes permiten interrogar quiénes pueden transformar, resignificar y poner en circulación estos signos, y bajo qué condiciones. Los motivos diaguitas no constituyen únicamente ornamentos disponibles, sino elementos inscritos en un contexto cultural específico. Su traslado a la superficie textil supone, por tanto, un desplazamiento de contexto y significado que puede ser examinado a la luz de las discusiones contemporáneas sobre apropiación cultural (Ramírez Cotal, 2021).

Los materiales consultados hasta ahora no registran instancias de participación de comunidades diaguita o rapanui en el proceso creativo de Concha, ni evidencia de su consentimiento respecto del uso de estos repertorios gráficos. Esta ausencia no permite reconstruir automáticamente las intenciones del diseñador ni atribuirle categorías contemporáneas en torno a la apropiación, pero sí da cuenta de una asimetría en las condiciones de producción: determinados agentes del sistema cultural podían seleccionar y transformar repertorios indígenas y convertirlos en signos de una identidad nacional más amplia.

Esta tensión resulta especialmente significativa porque el proyecto no buscaba simplemente exotizar estos repertorios. Fue presentado como un intento de desarrollar un estilo vestimentario nacional, democratizar el acceso al diseño y fortalecer la cultura y la producción local (Museo Nacional de Bellas Artes, 1972; *Paloma*, 1972). La coexistencia de estos propósitos con las asimetrías antes señaladas permite observar cómo la valorización de repertorios indígenas podía producirse sin que las comunidades vinculadas a ellos ocuparan necesariamente una posición equivalente en la construcción de aquello que pasaba a representar "lo chileno".

Estas asimetrías pueden observarse también en los cuerpos que portan y hacen visibles estos elementos dentro de la fotografía de moda. Como ha planteado Patricia Soley Beltrán (2015),

el cuerpo de la modelo no constituye un soporte neutro, sino que participa de convenciones y jerarquías que inciden en qué cuerpos adquieren visibilidad y legitimidad dentro del sistema de la moda. En las imágenes analizadas, la incorporación de referentes indígenas convive predominantemente con modelos blancas y de contextura delgada, produciendo una tensión entre los repertorios culturales movilizados por las prendas y los cuerpos seleccionados para representarlos como moda. Esta observación puede ponerse en diálogo con Esther Pineda (2020), quien, a través del concepto de "violencia estética", ha señalado la persistencia de estándares de belleza racializados y eurocéntricos en la cultura visual y la industria de la moda, cuya reproducción continúa siendo observable en los medios de comunicación contemporáneos. Así, en este primer periodo de consolidación de la fotografía de moda en Chile, es posible advertir una tensión entre la búsqueda de una identidad visual vinculada al territorio y la permanencia de modelos corporales y raciales asociados a cánones hegemónicos de belleza.

Vestir América Latina: paisaje andino y modernidad

La construcción de "lo propio" en estas revistas no se agotó en los límites de la identidad nacional. Algunas producciones desplazaron el cuerpo vestido hacia territorios latinoamericanos emblemáticos, haciendo de la geografía continental un escenario para la puesta en circulación del diseño chileno. Este desplazamiento permite observar que la búsqueda de una identidad visual en la moda del periodo podía operar simultáneamente en una escala nacional y continental: lo chileno era situado dentro de un imaginario más amplio de pertenencia latinoamericana.

En septiembre de 1971, *Paula* publicó una editorial realizada en distintos paisajes de Perú. En la imagen que abre la editorial "Machu-Picchu" (Imagen 8), dos modelos —una de pie y otra recostada— posan de perfil sobre una roca con una vista panorámica del sitio arqueológico como telón de fondo. Visten diseños de Marco Correa[4] para la boutique Tai, en tonos negros, rosados, naranjas y blancos que contrastan con el verdor del paisaje y el cielo andino. En las páginas siguientes aparecen prendas del mismo diseñador junto con creaciones de Luz Nylon, Caffarena y otras marcas nacionales, emplazadas entre la arquitectura incaica (*Paula*, 1971, pp. 82-83).

La yuxtaposición pone en relación dos temporalidades. Por una parte, las prendas producidas por un sistema de moda chileno que aspira a la modernidad; por otra, un territorio monumental convertido en signo reconocible de un pasado precolonial americano. La moda —asociada a novedad, circulación y cambio— aparece así en diálogo con un patrimonio ancestral. Esta articulación permite preguntarse qué significa situar los cuerpos vestidos de una revista femenina chilena en un espacio patrimonial asociado al pasado precolonial andino, y qué función adquiere ese territorio dentro de la imagen de moda.

Para abordar esta relación es necesario detenerse en la propia noción de paisaje. Este no puede comprenderse únicamente como un conjunto de elementos naturales que preexisten a la mirada, sino como una categoría histórica y sociocultural en la que se condensan formas de ver, habitar y narrar el territorio (Flores Fernández, 2018). Los paisajes son, en este sentido, espacios cargados de significados, prácticas, memorias e imaginarios producidos por quienes los observan y representan.

En América Latina, estas formas de representación se encuentran atravesadas además por el legado colonial. El territorio no ha sido solamente habitado, sino también observado, descrito, clasificado y convertido históricamente en imagen desde posiciones específicas de poder (Pratt, 1992). Por ello, el paisaje que aparece en una fotografía no constituye un escenario transparente: es ya una forma cultural de organizar el territorio y hacerlo legible.

[4] Marco Correa (1943–1992) fue uno de los principales exponentes del diseño de moda chileno desde finales de la década de 1960. Su propuesta articuló referentes latinoamericanos y precolombinos con lenguajes contemporáneos como el pop art y la psicodelia, y su trayectoria se extendió posteriormente al diseño de vestuario para televisión, teatro, danza y ópera. Véase Lobos y Tapia (2025).

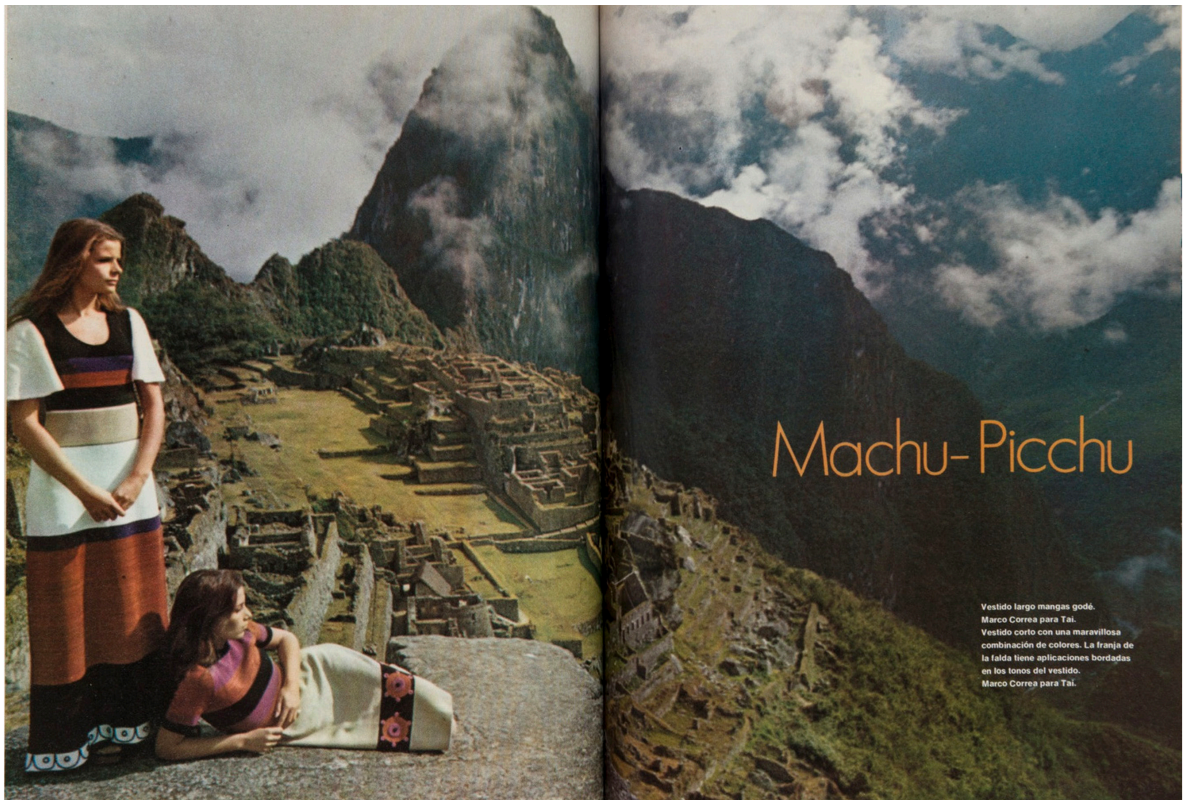

Imagen 8. Editorial de moda realizada en Machu Picchu con diseños chilenos. Fotógrafo no acreditado, 1971. Paula, n.º 98, pp. 82–83. Registro de Pedro Marinello, Museo de la Moda.

Esta dimensión resulta especialmente relevante en la fotografía de moda. Para el emergente sistema de moda chileno de fines de los años sesenta, el paisaje funcionó como un recurso visual capaz de dotar a las prendas de un contexto identitario. La incorporación de espacios reconocibles de América Latina permitía localizar visualmente una moda que, en sus siluetas y mecanismos de circulación, participaba simultáneamente de un sistema internacional. El paisaje se convierte así en un soporte narrativo mediante el cual una visualidad situada podía articularse con los códigos de la moda internacional dentro de una misma imagen.

Pero esa operación contiene una primera tensión. Las fotografías realizadas en Machu Picchu forman parte de un conjunto más amplio de editoriales del período en las que las prendas nacionales aparecen frente a paisajes emblemáticos del continente: el desierto de Atacama, los glaciares australes, playas brasileñas y diversos territorios andinos. En conjunto, estas imágenes parecen expresar un orgullo por la diversidad geográfica latinoamericana y producen visualmente un sentido de pertenencia regional. Al mismo tiempo, la reiteración de estos escenarios puede reducir territorios histórica y culturalmente diferentes a signos reconocibles de una "latinoamericanidad" común.

Paredes Castellanos y Rozzi (2018, p. 244) utilizan la noción de "homogeneización biocultural" para describir procesos mediante los cuales la diversidad biológica y cultural es reducida frente a modelos globales uniformadores. Esta perspectiva permite examinar, en el plano de la representación visual, el doble movimiento que realizan estas fotografías. Mientras recuperan elementos territoriales como signos de identidad, pueden, al mismo tiempo, reducir la diversidad geográfica y cultural latinoamericana a una representación homogénea y pintoresca. Machu Picchu, los glaciares australes o el desierto de Atacama pasan así a funcionar como emblemas visuales disponibles para articular una supuesta identidad continental.

Desde esta perspectiva, la editorial de Machu Picchu puede leerse como una operación ambivalente. El sitio arqueológico permite alejar visualmente la moda chilena de los escenarios metropolitanos europeos y situarla dentro de una genealogía territorial americana. Sin embargo, al funcionar como escenario para una producción editorial, el territorio es también estetizado y puesto al servicio de la imagen de moda. El patrimonio ancestral adquiere así una nueva función visual: enmarca y dota de significado a prendas contemporáneas destinadas a circular en una revista femenina chilena.

Esta ambivalencia resulta especialmente importante si se considera el contexto histórico en que fueron producidas las fotografías. Los debates decoloniales contemporáneos no formaban parte del horizonte conceptual de sus productores. Por el contrario, estas imágenes pueden comprenderse dentro de un esfuerzo por consolidar una narrativa identitaria, fortalecer una industria nacional y proyectar una pertenencia latinoamericanista compatible con las aspiraciones de modernidad de la sociedad chilena. La lectura decolonial propuesta aquí no pretende, por tanto, atribuir intenciones coloniales a quienes realizaron las fotografías, sino observar las convenciones visuales y jerarquías culturales que pueden coexistir con aquel impulso reivindicativo.

El debate recién propuesto también se vuelve visible en la editorial "En Cuzco colonial", publicada por *Paula*. En una de sus fotografías (Imagen 9), una modelo aparece recostada en un entorno rural de Cusco, luciendo un vestido cuadrillé con detalles florales. El cuerpo femenino y el paisaje son organizados dentro de una misma composición idealizada. La modelo no solamente ocupa el territorio: su disposición corporal, relajada y próxima al suelo, establece una relación física con él. A diferencia de una pose vertical, que establecería una separación más clara entre figura y fondo, el cuerpo tendido y distendido reduce visualmente esa distancia y contribuye a producir una continuidad entre cuerpo, vestido y paisaje.



Imagen 9. Modelo en paisaje rural de Cusco para la editorial "En Cuzco colonial". Fotógrafo no acreditado, 1971. Paula, n.º 98, pp. 68–69. Registro de la autora.

Esta relación remite a otra dimensión presente en las fotografías del periodo: la asociación visual entre cuerpo femenino y territorio. En estas imágenes, las modelos aparecen reiteradamente sobre la tierra, tocando la vegetación o situándose frente a paisajes monumentales. El cuerpo vestido se configura, entonces, como mediador entre naturaleza y cultura: introduce el diseño contemporáneo dentro del paisaje y, simultáneamente, incorpora ese paisaje a la representación de la moda.

Esta asociación posee una genealogía que excede la fotografía de moda. Como plantea Mary Louise Pratt (1992), la construcción europea de América como "Nuevo Mundo" estuvo atravesada por formas de apropiación simbólica del territorio vinculadas al proyecto colonial. La naturaleza americana fue observada, descrita y organizada desde una mirada exterior que contribuía a configurar el territorio como un espacio susceptible de exploración, apropiación y explotación.

A esta dimensión se suma una asociación histórica entre naturaleza y feminidad. Desde una perspectiva ecofeminista, la representación del territorio americano como fértil, penetrable y susceptible de control encuentra correspondencias con formas patriarcales de representación del cuerpo femenino. Como señala Stacy Alaimo (2000), el pensamiento occidental ha asociado históricamente a las mujeres con el cuerpo y la naturaleza, situándolas en oposición a la razón y la cultura, tradicionalmente vinculadas a lo masculino. La autora examina cómo esta identificación ha sido cuestionada por el pensamiento feminista debido a su contribución histórica a la subordinación de las mujeres. En el ámbito de la representación visual, esta asociación permite reconocer ciertas correspondencias entre el cuerpo femenino y el territorio, ambos susceptibles de ser configurados como objetos de contemplación y apropiación.

En la editorial "En Cuzco colonial", esta relación adquiere una expresión particular. La modelo recostada no es simplemente un cuerpo situado frente al paisaje, sino una figura que participa de su estetización. Su cuerpo, en tanto portador de la moda y la modernidad, se introduce en un espacio representado como rural y territorialmente situado, mientras el entorno atribuye a la prenda una pertenencia territorial que esta no posee por sí sola. La fotografía produce así una doble incorporación: el cuerpo se inscribe en el territorio y el territorio se incorpora simbólicamente a la moda.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental respecto de las representaciones coloniales europeas estudiadas por Mary Louise Pratt (1992): aquí la mirada no proviene simplemente de un centro europeo observando América Latina desde fuera. Son revistas y agentes chilenos quienes producen una determinada visualidad del continente. Esta condición obliga a complejizar la oposición entre 'centro' y 'periferia'. Las convenciones coloniales de representación pueden ser reproducidas también desde espacios latinoamericanos que, simultáneamente, intentan disputar su posición periférica y construir una identidad visual propia.

Esta problemática puede profundizarse a partir de Christian León (2012), quien advierte que las culturas visuales racializadas e inferiorizadas por las jerarquías de la modernidad-colonialidad "terminan perdiendo su capacidad de significar convirtiéndose en un puro objeto significado" (p. 115). Desde esta perspectiva, cabe preguntarse en qué medida los repertorios culturales andinos incorporados a las editoriales de moda adquieren una presencia significativa por sí mismos o quedan subordinados a una mirada editorial que los convierte en recursos para la representación de una modernidad latinoamericana.

Por ello, en estas fotografías, Machu Picchu y Cusco no funcionan únicamente como fondos pintorescos. Adquieren una función significativa dentro de una operación editorial mediante la cual el diseño chileno busca inscribirse visualmente en una pertenencia latinoamericana. La tensión decolonial aparece precisamente en la coexistencia entre ambos movimientos: la reivindicación del territorio como fuente de identidad y su conversión en un recurso visual disponible para la imagen de moda.

Conclusiones: entre lo propio y lo colonial

El análisis de estas fotografías permite comprender la búsqueda de una moda propia en Chile a comienzos de los años setenta no como la expresión transparente de una identidad preexistente, sino como un proceso activo de producción visual. Leídos en conjunto, los tres casos analizados muestran que "lo propio" no constituyó una categoría homogénea, sino que fue construido mediante la selección y articulación de territorios, cuerpos, materialidades, saberes y referentes culturales que adquirieron nuevos significados al ingresar al sistema de la moda. En el trabajo de Nelly Alarcón, esta búsqueda se articuló principalmente mediante la relación entre territorio, materialidad y saber textil; en los estampados de Enrique Concha, a través de la traducción de referentes indígenas a un lenguaje de diseño nacional; y en las editoriales realizadas en Perú, mediante una proyección latinoamericanista en la que el paisaje andino permitió situar simbólicamente la moda chilena dentro de una geografía continental.

Las relaciones de poder implicadas en estas operaciones tampoco fueron equivalentes. La colaboración de Alarcón con artesanas chilotas difiere de la incorporación de iconografía diaguita y rapanui realizada por Concha sin participación documentada de esas comunidades. Ambas operaciones difieren, a su vez, de la utilización editorial de Machu Picchu y Cusco como escenarios fotográficos. Estas diferencias permiten comprender la colonialidad no como una cualidad fija de las imágenes, sino como un conjunto de relaciones y jerarquías que atraviesan su producción y representación. No todas las formas de recurrir a elementos locales implicaron, por tanto, las mismas relaciones con quienes los producían ni con los territorios de los que provenían.

Sin embargo, los tres casos comparten una tensión fundamental: la búsqueda de una visualidad propia se articuló dentro del sistema nacional de la moda. Técnicas artesanales, referentes indígenas y territorios latinoamericanos fueron articulados mediante cuerpos de modelos, siluetas contemporáneas, revistas y convenciones fotográficas pertenecientes a un sistema visual internacional. Como plantea Angela Jansen (2020), la propia noción moderna de moda se encuentra históricamente atravesada por jerarquías que han situado a Occidente como productor de innovación y a otros territorios como fuentes de tradición o diferencia cultural. Las contradicciones analizadas muestran, además, que estas jerarquías no operan únicamente como una influencia externa ejercida desde los centros occidentales sobre una periferia pasiva, sino que pueden persistir en las formas mediante las cuales los propios proyectos latinoamericanos imaginan, clasifican y representan sus diferencias internas.

Volver sobre estas fotografías permite, finalmente, reconocer la complejidad de un momento en que la moda chilena buscó articular modernidad e identidad a partir de referentes territoriales y culturales de Chile y América Latina. Más que resolver la tensión entre lo propio y lo occidental, las imágenes la hacen visible: muestran que la construcción de una visualidad situada podía constituir simultáneamente un gesto de afirmación cultural y un espacio atravesado por jerarquías heredadas de la modernidad colonial.

Bibliografía

Alaimo, S. (2000). *Undomesticated ground: Recasting nature as feminist space*. Ithaca: Cornell University Press.

Alvarado, M. (2000). Indian fashion. La imagen dislocada del "indio chileno". *Estudios Atacameños 20*, 137–151. doi: https://doi.org/10.22199/S07181043.2000.0020.00009

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

Concha, J. P. (2021). *Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Cornely, F. (1962). *El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y Atacama (Diaguitas-chilenos)*. La Serena: Municipalidad de La Serena.
Escobar, A. y Kries, S. (2019). Reflexiones críticas del género desde un enfoque económico-social-colonial. En M. E. Tijoux (ed.), *Sexo-género / raza / clase: Latinoamérica desde una óptica interseccional* (pp. 91–111). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
Flores Fernández, M. (2018). La feminización del paisaje en el ejercicio óptico de Eugenio Recuenco. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras 7*, 53–64. doi: https://doi.org/10.4995/sonda.2018.18303
Guidotti Contreras, E. (2015). *Archivo visual. La propuesta textil de Enrique Concha. Moda autóctona chilena (1972)* (Tesis de Licenciatura). Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
Jansen, M. A. (2020). Fashion and the phantasmagoria of modernity: An introduction to decolonial fashion discourse. *Fashion Theory 24*(6), 815–836. doi: https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1802098
León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis 51*, 109–123. doi: https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007
Lobos, C. y Tapia, G. (2025). *Marco Correa: Moda, color, identidad*. Valparaíso: Trébol Ediciones.
Lugones, M. (2014). Colonialidad y género: Hacia un feminismo descolonial. En W. Mignolo (comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 13–42). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
Montalva, P. (2015). *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile (1960–1976)*. Santiago de Chile: Catalonia.
Mora Silva, J. del C. (2018). La "cosa étnica" está de moda: Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano en *Vogue* (2000–2017). *Runa: Archivo para las Ciencias del Hombre 39*(2), 91–116. doi: https://doi.org/10.34096/runa.v39i2.4209
Museo Nacional de Bellas Artes. (1972). *Un Chile oculto: La Campaña de Moda y Vestuario Autóctono* [Catálogo de exposición]. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
Paredes Castellanos, A. y Rozzi, R. (2018). Homogeneización biocultural: Exotización del paisaje femenino latinoamericano. *Magallania 46*(1), 237–248. doi: https://doi.org/10.4067/S0718-22442018000100237
Pineda, E. (2020). *Bellas para morir. Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.
Ramírez Cotal, J. (2021). Moda y apropiación cultural: Reflexiones críticas desde la identidad y el diseño. *Revista Chilena de Diseño: Creación y Pensamiento 6*(10), 1–13. doi: https://doi.org/10.5354/0719-837X.2021.59276
Riffo-Pavón, I. y Carretero, E. (2025). El imaginario en Cornelius Castoriadis y Gilbert Durand. Un distanciamiento radical. *Cinta de Moebio 83*, 1–15. doi: https://doi.org/10.4067/S0717-554X2025000200001
Salinas Toledo, J. L. (2014). *Linda, regia, estupenda: Historia de la moda y la mujer en Chile*. Santiago de Chile: El Mercurio-Aguilar.
Schmiedecke, N. A. (2021). Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: Interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural 17*, 15–41. doi: https://doi.org/10.7203/KAM.17.17558
Soley-Beltrán, P. (2015). *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*. Barcelona: Anagrama.

Revistas

Paloma, n.º 2, 1972.
Paula, n.º 98, 1971.
Paula, n.º 114, 1972.
Paula, n.º 124, 1972.