

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Cultura Chimú, Mar y Moda: Indumentaria como medio de
activismo hacia el entorno costero del Perú

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

Susana Elizabeth Farro Rojas

Asesor:

Edward Wilfredo Venero Carrasco

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo,

.....Edward Wilfredo Venero Carrasco,
docente de la Facultad deArte y Diseño.....
de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada:
.....Cultura Chimú, Mar y Moda: Indumentaria como medio de activismo hacia
el entorno costero del Perú

del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)


.....Susana Elizabeth Farro Rojas.....
.....
.....

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **7%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software **Turnitin** el **08/04/2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

.....Lima, 9/04/25.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Venero Carrasco, Edward Wilfredo.....	
DNI: 43353191	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0160-6499	

DEDICATORIA

Con todo cariño y agradecimiento, dedico este trabajo a las increíbles mujeres de mi familia, tanto a las presentes como a las que ya no están entre nosotros. A mi querida madre, Doris; a mis tías Susana, Gladys y Esther; a mis abuelas Olga y Carmen; y a mi bisabuela Nícida. Cada una de ellas emprendió valientemente la búsqueda de una vida mejor y han sido una gran inspiración para mí.



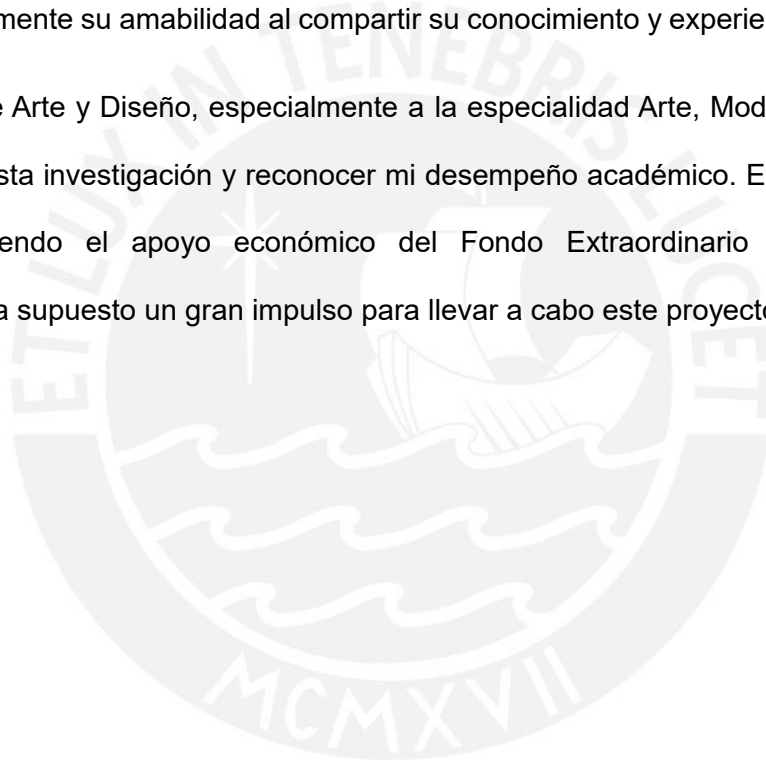
AGRADECIMIENTOS

A Dios, por ser mi guía a lo largo de mi carrera y mientras trabajaba en esta investigación. Por ser mi fuente de fortaleza en tiempos de vulnerabilidad y desánimo.

A mis queridos padres, Carlos y Doris, por constituir una base fundamental en mi trayectoria académica. Su apoyo incondicional, paciencia y confianza influyeron para superar las dificultades y culminar esta tesis.

A mi asesor, Edward Venero, por su disposición y guía a lo largo de esta investigación. Agradezco totalmente su amabilidad al compartir su conocimiento y experiencia en el campo.

A la Facultad de Arte y Diseño, especialmente a la especialidad Arte, Moda y Diseño Textil, por confiar en esta investigación y reconocer mi desempeño académico. El respaldo que he recibido, incluyendo el apoyo económico del Fondo Extraordinario de Apoyo a la Investigación, ha supuesto un gran impulso para llevar a cabo este proyecto.



RESUMEN

La presente investigación surge de la preocupación por la creciente contaminación marina en la costa norte del Perú, un desafío ambiental que ha repercutido negativamente tanto en la biodiversidad como en la calidad de vida de las comunidades costeras. El problema que fundamenta esta investigación-creación es la falta de espacios efectivos de activismo en favor de la conservación de los océanos en esta región, un ámbito que incluye a la moda, una industria que ha contribuido significativamente a la contaminación marina mediante el uso de materiales no sostenibles y prácticas de producción nocivas. Con el objetivo de abordar esta problemática, se propone el desarrollo de una colección de indumentaria activista inspirada en la cultura Chimú, la cual representa un ejemplo de respeto y conservación del mar. La propuesta busca enfrentar la contaminación marina y promover la sostenibilidad a través del diseño, específicamente mediante la indumentaria, explorando nuevas formas de conexión con el entorno a través del cuerpo vestido. Se enfoca en una creación consciente y en armonía con el territorio, integrando materiales reciclados y prácticas sostenibles que reflejan un firme compromiso tanto con la preservación ambiental como con la herencia cultural Chimú. De esta manera, la indumentaria no solo cumple la función de vestir, sino que también se convierte en un medio para fomentar la conciencia ambiental y cultural.

Palabras clave: diseño, proceso creativo, contaminación, territorio costero, recursos locales, activismo, sostenibilidad, biomaterial, upcycling, Chimú

ABSTRACT

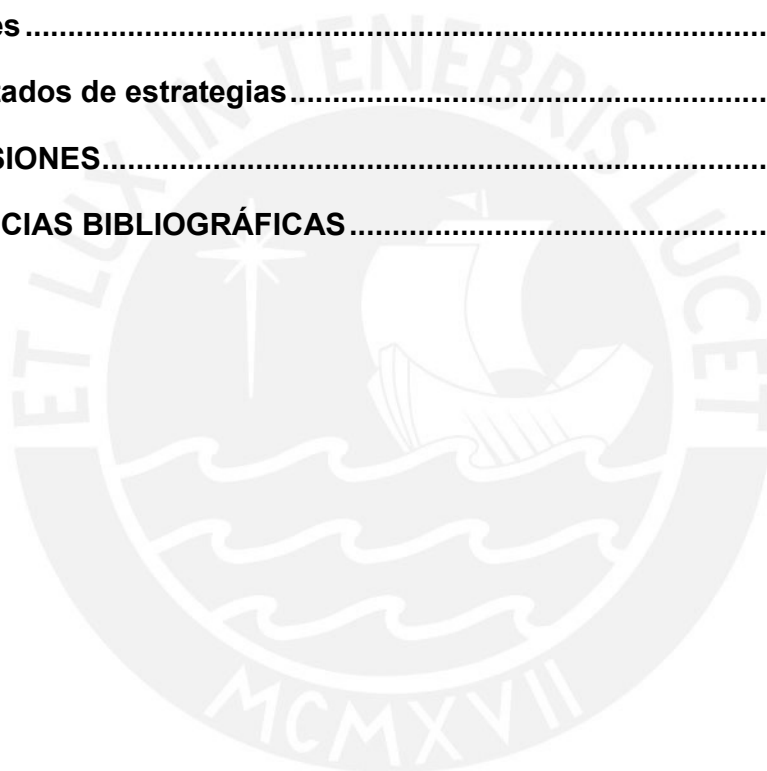
This research stems from concerns about the increasing marine pollution along the northern coast of Peru, an environmental challenge that has negatively impacted both biodiversity and the quality of life in coastal communities. The issue underlying this research-creation is the lack of effective spaces for activism in favor of ocean conservation in this region, including the fashion industry, which has significantly contributed to marine pollution through the use of unsustainable materials and harmful production practices. To address this problem, the development of an activist fashion collection inspired by the Chimú culture is proposed, representing a model of respect and preservation of the sea. This proposal aims to confront marine pollution and promote sustainability through design, specifically through clothing, exploring new ways of connecting with the environment through the dressed body. It focuses on a conscious creation in harmony with the territory, integrating recycled materials and sustainable practices that reflect a strong commitment to both environmental preservation and Chimú cultural heritage. In this way, the clothing not only serves the purpose of dressing but also becomes a medium for fostering environmental and cultural awareness.

Keywords: design, creative process, pollution, coastal region, local materials, activism, sustainability, biomaterial, upcycling, Chimú.

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	12
1.1. Diseño metodológico	15
1.1.1. Problema de investigación	15
1.1.2. Objetivos	16
1.1.3. Objeto de investigación	16
1.1.4. Método de investigación	17
1.1.5. Técnicas de recolección y análisis de datos	18
2. MODA Y ACTIVISMO	19
2.1. La cultura de consumo y la contaminación marina: necesidad de repensar lo establecido a partir de la subjetividad	19
2.2. La indumentaria como narrativa y proyección de identidad personal y colectiva	24
2.3. La moda sostenible: vincularnos con la naturaleza	27
2.4. Simpoiesis con el entorno: upcycling y biomaterial	32
3. DISEÑO Y NATURALEZA EN EL TERRITORIO: CULTURA CHIMÚ Y SUS EXPRESIONES CULTURALES	39
3.1. Cosmovisión Chimú y su integración con la Naturaleza.	39
3.2. Arquitectura Chimú	43
3.3. Textilería Chimú	47
3.4. Orfebrería Chimú	51
4. VESTIR EL TERRITORIO Y SER UNO: PROYECTO DE DISEÑO DE INDUMENTARIA	55
4.1. Análisis del territorio costero: materiales de las playas de Trujillo	55
4.2. Simbiosis: Ser uno con el territorio costero	63
4.3. Perfil de usuario y contexto	64
4.4. Recursos de Diseño	66
4.4.1 Paleta de color	66

4.4.2	<i>Tipologías</i>	69
4.4.3	<i>Elementos gráficos</i>	71
4.4.4	<i>Materiales textiles y no textiles</i>	76
4.5.	Colección	87
4.6.	Indumentos de diseño	89
5.	ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN	110
5.1.	Medios audiovisuales	110
5.2.	Exhibiciones	118
5.3.	Talleres	119
5.4.	Resultados de estrategias	120
6.	CONCLUSIONES.....	122
7.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Ubicación geográfica de la cultura Chimú.....	43
Figura 2 Vista aérea del palacio Tschudi, Chan Chan.....	44
Figura 3 Motivos zoomorfos y geométricos en Chan Chan.....	47
Figura 4 Traje ceremonial Chimú	48
Figura 5 Técnicas textiles en el traje ceremonial Chimú	49
Figura 6 Transparencia en el traje Chimú	51
Figura 7 Túnica Chimú.....	52
Figura 8 Recipiente ceremonial Chimú	54
Figura 9 Mapa con las cuatro playas de Trujillo a analizar.....	55
Figura 10 Playa Totorales	56
Figura 11 Playa Totorales - elementos encontrados	57
Figura 12 Playa Huanchaco.....	58
Figura 13 Playa Huanchaco - elementos encontrados.....	59
Figura 14 Playa Acapulco	60
Figura 15 Playa Acapulco - elementos encontrados	61
Figura 16 Playa Salaverry.....	62
Figura 17 Playa Salaverry - acercamiento	63
Figura 18 Moodboard general.....	64
Figura 19 Perfil de usuaria.....	65
Figura 20 Uso de colores como el rojo, naranja y amarillo.....	67
Figura 21 Elementos tintes naturales.....	68
Figura 22 Paleta de color - tinte natural	69
Figura 23 Formas semicirculares y circulares.....	70
Figura 24 Formas trapezoidales isósceles.....	70
Figura 25 Tipologías de colección	71
Figura 26 Transparencias, formas romboidales y triangulares.....	72

Figura 27 Formas escalonadas.....	72
Figura 28 Elementos colgantes.....	73
Figura 29 Iconografía de animales del entorno costero	74
Figura 30 Piezas con incrustaciones de conchas y moluscos.....	74
Figura 31 Piezas con relieves	75
Figura 32 Recolección de elementos naturales del entorno costero - Trujillo.....	77
Figura 33 Recolección de elementos artificiales descartados por pescadores artesanales - Trujillo	78
Figura 34 Transformación de algas marinas en biomaterial.....	79
Figura 35 Materiales base para realizar el biomaterial final	80
Figura 36 Materiales naturales transformados.....	81
Figura 37 Experimentaciones de biomaterial con distintos elementos	81
Figura 38 Materiales sintéticos finales	82
Figura 39 Transformación de redes de pescar.....	83
Figura 40 Experimentaciones redes de pescar.....	84
Figura 41 Experimentaciones de unión entre biomaterial y redes.....	85
Figura 42 Trenzado de materiales sintéticos.....	87
Figura 43 Propuesta de colección.....	88
Figura 44 Tenida 1	89
Figura 45 Proceso de elaboración	90
Figura 46 Detalles de las uniones y textura	91
Figura 47 Tenida 2.....	92
Figura 48 Proceso de elaboración	93
Figura 49 Detalles de textura	94
Figura 50 Tenida 3.....	95
Figura 51 Proceso de elaboración	96
Figura 52 Detalles de las uniones y textura	97

Figura 53 Tenida 4	98
Figura 54 Proceso de elaboración	99
Figura 55 Detalles y textura	100
Figura 56 Tenida 5	101
Figura 57 Proceso de elaboración	102
Figura 58 Detalles y textura	103
Figura 59 Tenida 6	104
Figura 60 Proceso de elaboración	105
Figura 61 Detalles de textura	105
Figura 62 Tenida 7	106
Figura 63 Proceso de elaboración	107
Figura 64 Detalles y textura	108
Figura 65 Resultado final de colección	109
Figura 66 Código QR. Video-Performance.....	111
Figura 67 Video-Performance: Conexión entre usuaria-indumento-entorno	111
Figura 68 Detalles del vestido.....	112
Figura 69 Indumentaria - Entorno	113
Figura 70 Acercamiento textil - entorno	113
Figura 71 Fotografías de cuerpo completo	114
Figura 72 Fotografías con distintas poses	115
Figura 73 Fotografías de acercamiento	115
Figura 74 Fotografías de acercamiento 3/4	116
Figura 75 Simulación de difusión en redes sociales	117
Figura 76 Simulación de difusión en publicación impresa.....	118
Figura 77 Exhibición y presentación en el CCPUCP.....	119
Figura 78 Taller en el CCPUCP de realización del textil de la colección	120
Figura 79 Resultados de difusión.....	120

1. INTRODUCCIÓN

El aumento de la contaminación marina representa una amenaza global cada vez más urgente que pone en riesgo no solo la salud de los océanos, sino también la subsistencia de innumerables especies marinas a nivel mundial. En América del Sur, Perú se encuentra entre los países que enfrentan preocupaciones significativas en este ámbito debido a su extensa costa y a la riqueza de su biodiversidad marina. Este problema se agrava debido a la falta de conciencia y educación ambiental entre la población, lo que favorece la continuidad de prácticas perjudiciales para el medio ambiente. Asimismo, el diseño de productos con una corta vida útil perpetúa un ciclo insostenible de consumo y desecho, lo que no solo incrementa la contaminación, sino que también afecta gravemente la salud de los ecosistemas.

Esta situación evidencia la necesidad de espacios efectivos dedicados al activismo y la educación en favor de la conservación marina. La urgencia de esta problemática exige el desarrollo de enfoques innovadores que no solo acerquen a las personas a su entorno natural, sino que también fomenten conciencia y responsabilidad activa hacia el medio ambiente. En este contexto, la indumentaria se presenta como una herramienta para la sensibilización y la transformación social, al permitir la creación de nuevas perspectivas y narrativas que desafían las normas establecidas. Según Saltzman (2019), la indumentaria no solo actúa como un medio de expresión estética, sino que también facilita la exploración de vínculos y comportamientos que trascienden las convenciones de la vida cotidiana. De este modo, el acto de vestir o incluso de observar una prenda se convierte en una oportunidad para que el individuo se conecte con realidades más amplias y descubra nuevas formas de interacción con su entorno, contribuyendo así a un cambio de actitud hacia la conservación ambiental.

La presente tesis propone utilizar la indumentaria como un medio para vincular al individuo con su entorno costero, inspirándose en la cultura Chimú como ejemplo de respeto y conservación hacia el mar. La Libertad, y especialmente la ciudad de Trujillo, ubicada en la costa norte de Perú, tiene una relevancia particular en este contexto, ya que alberga la ciudad

de Chan Chan, la capital de la cultura Chimú. Esta cultura precolombina desarrolló una relación simbiótica con el mar, que se reflejaba en sus prácticas de pesca, navegación, así como en sus manifestaciones artísticas y arquitectónicas

Para profundizar en la investigación, se realiza un estudio de la relación entre el consumo y la contaminación marina, con un enfoque particular en la industria de la moda. Este análisis destaca la necesidad de reevaluar los patrones de consumo predominantes y su impacto ambiental, proponiendo una revisión crítica de los enfoques tradicionales y la exploración de nuevas formas de interacción con el entorno natural. En este sentido, Guattari (2000) destaca cómo el arte posee la capacidad de alterar la percepción del mundo y desafiar los paradigmas dominantes. De manera similar, Nietzsche (2016) enfatiza el rol transformador del arte en la configuración de las concepciones del mundo, sugiriendo que el arte puede ser una herramienta poderosa para reimaginar y reconstruir las interacciones con el contexto.

Con esta base, se explora la relación entre la indumentaria y el usuario, considerando la prenda como un puente textil que vincula el cuerpo con su entorno, según lo propuesto por Mizrahi (2008). Este enfoque se amplía al considerar el potencial de la vestimenta como una narrativa capaz de crear nuevas realidades que trascienden las convenciones de la vida cotidiana. De este modo, la indumentaria no solo se presenta como una expresión de identidad personal y colectiva, sino que también se posiciona como un medio para cuestionar y reconfigurar las dinámicas existentes entre el ser humano y su entorno.

Posteriormente, se analizaron dos enfoques filosóficos conectados con la sostenibilidad y la relación entre el ser humano y la naturaleza. Asimismo, se examinó la moda sostenible como una herramienta para promover una colaboración consciente y armoniosa con el entorno natural y la comunidad. Este análisis subraya la importancia de promover prácticas de diseño que respeten el medio ambiente y que impulsen la responsabilidad social. Se enfatiza la necesidad de adoptar una mentalidad sostenible en el proceso de creación, con el objetivo de integrar principios ecológicos y sociales en la práctica del diseño.

El siguiente punto se centra en cómo diseñar de manera sostenible, considerando el territorio y los elementos que lo componen. Este enfoque implica una comprensión profunda del entorno natural y la integración de sus recursos de manera responsable. Según Fletcher (2014), diseñar con el entorno requiere reconocer el impacto significativo de cada acción en el territorio, promoviendo una simbiosis entre el diseño y los elementos circundantes. En este sentido, se identifican dos técnicas textiles principales: el *upcycling* y la creación de biomateriales. Ambas técnicas no solo minimizan el impacto ambiental, sino que también promueven la innovación en el diseño, permitiendo una creación más consciente y alineada con los principios de sostenibilidad. La técnica del *upcycling*, como señala Vinlove (2023), redefine el valor de los materiales descartados, creando productos nuevos que aportan valor agregado. Además, la creación de biomateriales, planteada por Weiss y Besoain (2022), integra principios de circularidad, utilizando recursos locales de manera regenerativa y cerrando el ciclo de vida de los productos de manera sostenible.

Finalmente, se investigó la cultura Chimú y su enfoque en el diseño, destacando su estrecha relación con la naturaleza y el contexto geográfico en el que se desarrollaron. Se analizaron aspectos clave de su arquitectura, textilería y orfebrería, revelando cómo estos elementos reflejaban un notable respeto y comprensión de su entorno. La cultura Chimú se presenta como una fuente de inspiración para demostrar que es posible diseñar de manera sostenible y en armonía con el medio ambiente. En este sentido, autores como Crousse (2012) destacan la relación indisoluble entre el territorio y la cosmovisión Chimú, subrayando cómo el diseño y la percepción del mundo estaban intrínsecamente vinculados a su entorno. De manera similar, Gutiérrez (2016) resalta el papel fundamental del agua y el océano como elementos sagrados dentro de su imaginario cultural, lo que muestra la comprensión de estos recursos como fuentes vitales tanto físicas como espirituales. A su vez, Escudero (2015) profundiza en el valor del mar, no solo en términos económicos, sino también en su dimensión espiritual, lo que evidencia aún más la estrecha relación entre la cultura Chimú y su entorno marino, y cómo esta conexión se reflejaba en sus prácticas de diseño.

Este proyecto busca promover la concientización y el activismo en torno al territorio costero, abordando la contaminación marina y explorando el diseño de moda como una herramienta para mitigar esta problemática. A partir de la observación de la degradación ambiental en la costa de Trujillo y su vínculo con el patrimonio cultural Chimú, se plantea la necesidad de un enfoque que integre sostenibilidad y diseño. Así, la investigación propone la moda como un medio de expresión y transformación social, capaz de sensibilizar sobre la conservación del ecosistema marino y fomentar una relación más consciente con el entorno natural.

1.1. Diseño metodológico

Una vez establecidos los principios fundamentales de la investigación, se procede a presentar el diseño metodológico que guiará el cumplimiento de los objetivos del proyecto. Se ha integrado el proceso creativo con la investigación académica para desarrollar una propuesta de colección coherente con el tema planteado.

1.1.1. Problema de investigación

La creciente contaminación marina se ha convertido en una amenaza global cada vez más crítica, que pone en peligro no solo la salud de los océanos, sino también la supervivencia de innumerables especies marinas en todo el mundo. En América del Sur, Perú es uno de los países afectados por esta problemática, dada su extensa costa y su biodiversidad marina.

A pesar de su rica herencia cultural, la costa norte del Perú enfrenta desafíos importantes en la conservación de sus recursos marinos. La contaminación y la explotación insostenible se intensifican debido a la descarga directa de desechos industriales y domésticos, la pesca excesiva e indiscriminada, la sobrepoblación costera y la urbanización descontrolada. La falta de concienciación y educación ambiental contribuye a agravar esta problemática, dado que muchos individuos no reconocen el impacto de sus acciones. Esta combinación de factores da lugar a un ciclo negativo que deteriora la salud del océano y la vida marina.

Ante esta situación, el problema de esta investigación se centra en la escasez de espacios efectivos de activismo a favor de la conservación de los océanos en la costa norte del Perú, en la cual también se inserta la moda. Es esencial promover la conciencia, estimular la reflexión y motivar acciones concretas para la protección de los mares, no solo a través de información directa, sino mediante formas de expresión cultural contemporánea que sean relevantes y atractivas. En este sentido, esta investigación busca explorar cómo una colección de moda puede servir como un medio para promover el respeto y la conservación de los océanos, fusionando el diseño contemporáneo con la riqueza simbólica de la cultura Chimú. Ante lo expuesto, se plantea la pregunta de esta investigación: *¿Cómo, por medio de una colección de moda, se promueven formas de respeto y conservación al mar?*

1.1.2. Objetivos

A partir del problema presentado anteriormente, el objetivo principal de este estudio es proponer una colección de indumentaria activista inspirada en la cultura Chimú como ejemplo de respeto y conservación al mar.

Para ello, se proponen los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar los aspectos técnicos y artísticos generales que reflejan la conexión con el mar de la cultura Chimú sirviendo como base para honrar y promover la herencia cultural de la región en la colección.
2. Diseñar una colección con materiales provenientes del territorio de la costa norte del Perú y técnicas textiles sostenibles como el uso de biomateriales, tintes naturales, *upcycling* y técnicas de producción de bajo impacto
3. Desarrollar una estrategia de comunicación que permita al público conocer la propuesta e interactuar con la colección, tanto al usarla como al verla.

1.1.3. Objeto de investigación

En concordancia con la metodología de investigación-creación utilizada en esta tesis y considerando los objetivos establecidos, se identifica como objeto de investigación el estudio de la colección de indumentaria femenina presentada como proyecto creativo. Para

ello, se ha empleado una bitácora en formato físico y digital, en la que se registran los conceptos relacionados con el tema de investigación y las decisiones sobre los recursos de diseño aplicados.

Una vez definido el estudio del proyecto creativo como objeto de investigación, se inicia con un estudio académico del tema, que constituye la fase inicial en el proceso de desarrollo del proyecto. En este sentido, se exploran maneras de vincular al individuo con su entorno a través de la indumentaria y se examinan aspectos técnicos y artísticos del arte Chimú con el propósito de identificar los lineamientos básicos que guiarán los recursos de diseño de la colección de moda. Estos recursos incluyen paleta de color, gráficos, composición de siluetas y morfologías que forman las piezas de la colección.

En síntesis, el objeto de estudio abarca el análisis de todos los elementos que componen el proyecto creativo. Este proceso comienza con la investigación académica, seguida de la conceptualización de la colección, la definición del perfil del usuario, la paleta de color, las tipologías, los elementos gráficos y los materiales. Estos aspectos se integran en la propuesta final de la colección de indumentaria.

1.1.4. Método de investigación

Esta tesis se ha desarrollado usando un método de investigación-creación de tipo exploratorio. Este modelo es una aproximación metodológica que combina la investigación académica con el proceso creativo en disciplinas artísticas y humanísticas. Daza (2009), define el método de investigación-creación como un enfoque que reconoce a las artes como una disciplina con la capacidad de generar conocimiento a través del estudio del proceso creativo. En este contexto, se destaca la participación activa del creador, la obra y el espectador, resaltando la importancia de crear experiencias que transformen la manera en que interactuamos con el arte y la cultura.

Este proyecto adopta un enfoque de investigación cualitativa, el cual busca comprender en profundidad los fenómenos estudiados desde una perspectiva holística y contextualizada. En contraste con los métodos cuantitativos que se centran en la medición y

la estadística, la investigación cualitativa se enfoca en la interpretación de datos no numéricos, tales como textos, imágenes o experiencias vividas.

1.1.5. Técnicas de recolección y análisis de datos

En cuanto a la recolección de datos, la bitácora se emplea como una herramienta para la traducción visual de los conceptos académicos. Mediante el uso de moodboards, dibujos y experimentaciones textiles, se establece un vínculo entre la investigación teórica y la expresión visual, facilitando la materialización de los hallazgos obtenidos. Además, permite registrar de manera detallada todas las actividades, reflexiones y observaciones realizadas durante el desarrollo del estudio, documentando inspiraciones, desafíos creativos y avances, lo que brinda una narrativa continua de la evolución del proyecto. Según González et al. (2020), estos registros funcionan principalmente como herramientas para documentar el progreso de un proyecto, permitiendo la exteriorización de ideas de producto a través de bocetos, perspectivas, anotaciones, detalles, planos y otros recursos visuales. Este enfoque no solo facilita la documentación de los hallazgos, sino que también contribuye a la visualización y comunicación efectiva de las ideas y del proceso creativo.

Se utiliza la búsqueda bibliográfica para llevar a cabo el estudio sobre la situación actual del consumismo y su impacto en la contaminación marina, así como el papel de la indumentaria como medio de expresión y discurso. Además, se exploran conceptos relacionados con la sostenibilidad y prácticas de diseño que integran consideraciones ambientales en su enfoque. Asimismo, se investiga la cultura Chimú y su estrecha relación con el entorno, examinando su cosmovisión, arquitectura, textilería y orfebrería. Este análisis contextualiza el proyecto en un marco histórico y cultural más amplio.

2. MODA Y ACTIVISMO

2.1. La cultura de consumo y la contaminación marina: necesidad de repensar lo establecido a partir de la subjetividad

El primer paso en esta investigación es entender la relación actual entre el consumo y la contaminación marina. Para ello, es esencial examinar cómo esta interacción ha sido desarrollada a lo largo del tiempo. Según Delgado (1997), cuando los habitantes anteriores dejaron de ser nómadas y se establecieron en un territorio para acumular productos, los seres humanos comenzaron a subyugar el medio ambiente a sus propias necesidades. Esto representó una transformación en la percepción del entorno natural: en lugar de depender exclusivamente de él para sobrevivir, se reconoció la capacidad de modificarlo y adaptarlo para satisfacer sus propios intereses.

A medida que la sociedad ha evolucionado, esta inicial visión de dominio sobre la naturaleza se ha intensificado. Actualmente, esta dinámica se manifiesta en problemas significativos como el consumismo desenfrenado y la degradación ambiental. De acuerdo con Delgado (1997), esta situación está estrechamente relacionada con el sistema capitalista contemporáneo, que se caracteriza por la constante expansión de la producción, como se señala en la siguiente cita:

el sistema [económico actual] consiste en aumentar permanentemente la producción, la productividad, en conquistar mercados y nuevas áreas de influencia comercial, con el objeto de incrementar los beneficios empresariales y de ese modo reproducir el propio sistema, un sistema cuyos valores se miden en términos monetarios, un sistema que poco tiene que ver con la construcción de un planeta sostenible. (p. 42)

Este modelo económico resalta cómo la prioridad en la producción y el crecimiento ha generado una estructura que valora los beneficios monetarios, impulsando el consumo sin considerar las implicaciones ambientales y la sostenibilidad a largo plazo. En este contexto, Nubia (2016) plantea que este modelo se caracteriza por una postura antropocéntrica, priorizando la satisfacción de las necesidades generadas por la industria y los sectores

económicos por encima del cuidado del medio ambiente. Esta visión sitúa al ser humano como el eje central y el más importante en relación a su entorno natural. Ahora es él quien domina a la naturaleza y la degrada, atribuyéndose el derecho de utilizar los recursos naturales según sus necesidades y deseos.

Este fenómeno se refleja en la industria de la moda, como un claro ejemplo de la sociedad de consumo. Lipovetsky (2002) destaca cómo esta sociedad está marcada por la expansión de las necesidades a través de la obsolescencia planificada, la seducción y la diversificación de los productos. En sus palabras:

Una sociedad centrada en la expansión de las necesidades es ante todo aquella que reordena la producción y el consumo de masas bajo la ley de la obsolescencia [cursivas añadidas], de la seducción y de la diversificación, aquella que hace oscilar lo económico en la órbita de la forma moda [tendencia]. (p.179)

Este entorno actúa como una fuerza constante que impulsa las tendencias y promueve un ciclo continuo de consumo incentivando al consumidor a adquirir constantemente lo nuevo, lo que a su vez mantiene a la economía capitalista en constante movimiento.

En este sentido, Lipovetsky (2002) introduce el concepto de obsolescencia programada, explicando que los productos son diseñados para no perdurar, con el objetivo de ser desechados rápidamente y promover la compra de nuevos artículos. Este fenómeno se asemeja al modelo de diseño lineal propuesto por Braungart y McDonough (2005) como "de la cuna a la tumba" (p. 24) en la cual los recursos se extraen de su origen, se procesan y transforman en productos, se venden y consumen, y finalmente, se desechan en un corto período de tiempo, generalmente en vertederos o plantas incineradoras. De esta manera, los productos están diseñados intencionalmente para volverse obsoletos a corto plazo, consumiendo recursos durante su fabricación y generando residuos al llegar al final de su corta vida útil.

La industria de la moda ejemplifica bien este patrón. Narisu (2023) señala que el auge de las plataformas digitales ha intensificado la demanda de ropa nueva, impulsando la

producción masiva de prendas a bajo costo. Este fenómeno, conocido como *fast fashion*, fomenta el consumo frecuente y desmedido, ya que las prendas están diseñadas para volverse obsoletas rápidamente. Como resultado, no solo aumenta la contaminación durante su fabricación, sino también en su desecho.

Si bien es tentador adquirir prendas nuevas a precios accesibles y en gran cantidad, el verdadero costo radica en el daño ambiental que esto genera. Según Bailey et al. (2022), la moda es la segunda industria más contaminante, responsable del 8% de las emisiones globales de carbono y del 20% de las aguas residuales, afectando gravemente el aire, el agua y el suelo, y contribuyendo al cambio climático.

Para entender el impacto ambiental de la moda rápida, es esencial analizar su proceso de producción desde el inicio. Narisu (2023) señala que muchas prendas de *fast fashion* se fabrican con materiales sintéticos como el poliéster, derivado del petróleo, cuya producción genera gases de efecto invernadero y residuos tóxicos. Además, los procesos de teñido y acabado requieren grandes volúmenes de agua. Según Fuentes (2023), teñir una tonelada de tela puede consumir hasta 200 toneladas de agua, lo que afecta su disponibilidad en regiones donde la industria textil está concentrada. Sin embargo, el problema no es solo la cantidad de agua utilizada, sino también la contaminación generada por los residuos vertidos en los cuerpos de agua.

El impacto ambiental de estas prendas continúa incluso después de su fabricación. Durante el lavado, los textiles sintéticos liberan microplásticos que, al no poder ser filtrados eficazmente, terminan en ríos y océanos. Narisu (2023) advierte que estos fragmentos son ingeridos por la fauna marina, afectando su salud y alterando los ecosistemas. Además, su presencia en la cadena alimentaria supone un riesgo para los seres humanos.

La Fundación Algalita Marine Research and Education (2017) identificó una extensa acumulación de residuos plásticos en el océano Pacífico, frente a las costas de Perú y Chile, con una superficie de aproximadamente 2.6 millones de kilómetros cuadrados, el doble del territorio peruano. Una parte significativa de estos desechos son microplásticos provenientes

de prendas sintéticas. Oceana Perú (2018) también advierte que el país alberga algunas de las playas más contaminadas por basura marina en Latinoamérica, en gran parte debido a los residuos textiles generados por la moda rápida.

Ante esta crisis ambiental, el pensamiento de Donna Haraway (2019) cobra relevancia. Ella critica la indiferencia de las sociedades modernas hacia las crisis ecológicas y sus consecuencias para las diversas formas de vida en el planeta. Según Haraway (2019), la desconexión entre los seres humanos y su entorno natural ha alcanzado niveles alarmantes, manifestándose en una creciente indiferencia frente a los efectos devastadores del consumismo desmedido y la crisis ambiental. Este desapego se traduce en una actitud de resignación ante los problemas ecológicos, dificultando la búsqueda de soluciones efectivas para frenar la contaminación y el cambio climático. Sugiere que la solución no radica únicamente en la toma de conciencia, sino en una reconexión profunda con la realidad material y viviente del planeta, superando las narrativas de dominación que han regido históricamente la relación del ser humano con el entorno natural.

En consonancia con estas ideas, el filósofo y psicoanalista Félix Guattari (2000) ofrece un enfoque que aboga por una reconfiguración radical de la relación del ser humano con el medio ambiente. En su obra *Las tres ecologías* (2000), argumenta que la crisis ambiental no es solo un fenómeno externo o un problema aislado, sino que está profundamente arraigada en las estructuras sociales, económicas y mentales. Para transformar el vínculo entre humanidad y naturaleza, considera imprescindible una renovación en las formas de pensar e interactuar con el mundo. En este sentido, propone que individuos y colectividades deben "reapropiarse de los universos de valor" (p. 78), desafiando modelos económicos y políticos que privilegian la acumulación material sobre el bienestar ambiental y social. Asimismo, enfatiza la necesidad de prácticas sociales y estéticas que permitan la creación de nuevos valores que promuevan una convivencia armónica con el planeta y sus diversas formas de vida. La idea de singularización que Guattari (2000) menciona se refiere a la posibilidad de

crear formas de existencia más originales y conscientes dentro de una perspectiva que reconozca la interdependencia entre los seres humanos y su entorno.

Más allá de la reformulación de valores, Guattari destaca la creatividad como un elemento central en la construcción de *nuevas formas de vida*. En su perspectiva, la subjetividad desempeña un papel clave al facilitar la reflexión crítica, la experimentación y el desarrollo de alternativas frente a la crisis ecológica. Desde esta visión, la subjetividad no solo refleja la realidad, sino que también funciona como un agente de cambio, capaz de desestabilizar estructuras dominantes y cuestionar discursos que perpetúan la explotación de la naturaleza y la deshumanización de las relaciones sociales.

Un enfoque similar se encuentra en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, especialmente en su obra *Así habló Zaratustra* (2016), en la que el filósofo alemán también aboga por la creación de nuevos valores como parte de un proceso de superación de las concepciones tradicionales que han moldeado la relación del ser humano con el mundo. Nietzsche, al igual que Guattari, rechaza la visión economicista que ha reducido la vida humana a una mera lucha por el poder y el dominio sobre la naturaleza. En los capítulos de *Así habló Zaratustra* titulados "De los poetas" y "De la visión y el enigma", Nietzsche aborda el papel de la subjetividad como una herramienta de liberación y transformación, señalando que los poetas y los artistas son los verdaderos creadores de nuevos mundos de sentido. En su concepción, la subjetividad tiene la capacidad de trascender las limitaciones impuestas por las estructuras sociales y económicas, ofreciendo una alternativa a la lógica utilitarista que rige la vida cotidiana. La creatividad, en la filosofía nietzscheana, se entiende como un acto de afirmación de la vida, capaz de generar nuevas formas de existencia que desafíen las normas establecidas y favorezcan una conexión más libre y profunda con el entorno.

Tanto Guattari como Nietzsche coinciden en la necesidad de cultivar nuevas formas de expresión y pensamiento para transformar la relación del ser humano con su entorno natural. Ambos sostienen que la subjetividad, entendida como creatividad y reflexión crítica, son herramientas fundamentales en este proceso de reconfiguración. La importancia de estas

ideas radica en su capacidad para movilizar a las personas hacia una visión más integradora, donde la sostenibilidad y la justicia social no sean solo metas abstractas, sino prácticas concretas que guíen la acción cotidiana. La subjetividad, entendida en su sentido más amplio, se convierte así en un vehículo de cambio que puede, no solo cuestionar, sino también reimaginar las formas de interacción entre los seres humanos y el medio ambiente, apuntando hacia un futuro más equitativo y respetuoso con el planeta.

2.2. La indumentaria como narrativa y proyección de identidad personal y colectiva

Al concluir el subtema anterior, se ha evidenciado cómo el arte puede desafiar y expandir las perspectivas establecidas, promoviendo una transformación en la relación entre el ser humano y su entorno. En esta línea, el presente subtema se centra en el análisis de un tipo específico de arte: la indumentaria. Esta forma de expresión artística puede actuar como una narrativa y proyección tanto personal como colectiva, facilitando un diálogo significativo entre el individuo y su entorno.

La vestimenta trasciende la expresión de gusto personal o preferencia estética, funcionando también como un medio de comunicación que transmite aspectos fundamentales de la identidad, las convicciones y la conexión con el entorno circundante. Según Mizrahi (2008), “aunque a veces parezca que no elegimos cómo vestimos, todo el tiempo estamos configurando nuestra identidad articulada entre prenda y prenda sobre nuestro cuerpo. Siendo aquí donde se materializan una serie de pensamientos y opiniones que tenemos sobre el mundo” (p. 27). Cada elección de prenda, desde el tipo de camisa hasta el diseño de un par de zapatos, comunica una narrativa sobre el individuo que la utiliza. Estas elecciones no solo reflejan preferencias personales, sino que también pueden expresar afiliaciones culturales, estados de ánimo o incluso posturas políticas.

Las múltiples opciones de indumentaria permiten, como señala Mizrahi (2008), construir un discurso propio sobre el cuerpo de cada individuo, proyectándose desde el interior hacia el exterior. La vestimenta puede ser considerada una forma de expresión artística y personal que supera su función de cubrir el cuerpo. Cada detalle, desde los colores

hasta los patrones, puede transmitir un mensaje o contar una historia sobre la persona que la lleva puesta, convirtiéndose en una narrativa y una herramienta de autoexpresión y comunicación. Según Mizrahi (2008), “la piel y el textil poseen particularidades que definen a cada individuo” (p. 99). De esta manera, al igual que cada persona tiene una huella dactilar única, la elección de indumentaria funciona como un distintivo identitario, singularizando al ser humano en su entorno.

La indumentaria se convierte en una extensión visible de la identidad, y como menciona Saltzman (2019), funciona como una segunda piel que recubre el cuerpo y le confiere un significado en el ámbito público. Este proceso implica un intercambio dinámico entre lo interno y lo externo, entre lo que se siente y lo que el entorno percibe del cuerpo vestido. Además, aborda cómo las normas y los códigos de vestimenta influyen en la manera en que el individuo se posiciona frente a ellos, estableciendo un diálogo complejo entre la persona y su entorno social.

Asimismo, Saltzman (2004) señala que cada cultura condiciona al cuerpo a través de la vestimenta en función de los valores establecidos. No obstante, también destaca que una modificación en los hábitos de vestimenta puede provocar un cambio en estos valores. Este proceso no solo introduce nuevas formas de interacción social, sino que también permite resignificar el propio ser y hacer. En este sentido, resalta cómo el acto de vestir tiene el poder de transformar al individuo permitiéndole expresar su individualidad, desafiar estereotipos, reivindicar su identidad y construir su propia narrativa personal.

Al proyectar la indumentaria desde la perspectiva del usuario, se revela una conexión dinámica entre el cuerpo y su entorno, que se ajusta a las necesidades y expresiones individuales en interacción constante con el contexto. La metáfora de la indumentaria como una segunda piel, mencionada anteriormente, “ubica al diseñador y a la acción proyectual en un lugar vincular “entre” el sujeto–mundo, el cuerpo-espacio. Un lugar de conexión puramente potencial ya que no tiene una forma determinada” (Saltzman, 2019, p. 29). Este enfoque destaca cómo la vestimenta no solo facilita la autoexpresión, sino que también actúa como

un medio para negociar y redefinir los límites entre el individuo y su entorno, funcionando como un "puente textil" (Mizrahi, 2008, p. 103). Cambiar de piel, en este contexto, implica "habitar el mundo a través de otro filtro, es decir, otra modalidad de conexión: cambia la apariencia, la capacidad de interacción, cambia la trama en la que se inserta" (Saltzman, 2019, p. 43).

Este enfoque destaca cómo la indumentaria redefine la percepción y relación del individuo con su entorno, proporcionando nuevas formas de conexión y adaptación. Más allá de cubrir el cuerpo, la indumentaria

propone -y construye- conformaciones, es decir: espacios, hábitos. Por esta razón, el diseño de indumentaria exige repensar y reelaborar, desde una perspectiva creativa, crítica e innovadora, las condiciones mismas de la vida humana, para así renovar nuestros modos de ser y, con ello, de "habitar". (Saltzman, 2004, p. 5)

A diferencia de la indumentaria convencional, que se enfoca principalmente en la funcionalidad, "la indumentaria en el arte contemporáneo re-significa los códigos vestimentarios tomando como elemento de máxima importancia la situación por la que atraviesa el cuerpo al ser vestido" (Mizrahi, 2008, p. 45). En este contexto, el cuerpo experimenta una relación distinta con la prenda, adquiriendo dimensiones que revelan aspectos antes imperceptibles en el vestir diario.

Como menciona Saltzman (2019) el diseño de moda tiene la capacidad de ficcionar e imaginar mundos, dando lugar a nuevos gestos y formas de interacción. Esto permite al usuario asumir el rol de un personaje, facilitando la inmersión en una narrativa y la observación más allá de las convenciones de la vida cotidiana. Al adoptar un personaje a través de la indumentaria, el individuo tiene la oportunidad de explorar más allá de su identidad actual, indagando en sus roles, en sus vínculos y modo de actuar. "Esa es la posibilidad que abre la disciplina proyectual: crear nuevas ficciones de la realidad para imaginar e imaginarnos, para integrar e integrarnos al mundo" (Saltzman, 2019, p. 110).

Ficcionalizar nuevas realidades a través de las prendas permite replantear lo establecido, distanciándose de la cotidianidad y la monotonía. Este enfoque promueve una reflexión crítica y un cuestionamiento sobre la relación del individuo con su entorno. La indumentaria facilita: crear otras lógicas que incorporen el sentir como puerta para construir sentido. Dejar de pensar que el cuerpo es un límite para sumergirnos en una sociedad más comunitaria. Animarnos a atravesar la aventura de ese lugar menos racional que incorpore la intuición y quizás así, expandir nuestro estado de conciencia. (Saltzman, 2019, p. 133)

Esta perspectiva no solo impacta en la manera en que el individuo viste y se relaciona con la indumentaria, sino que también influye en cómo percibe y experimenta su entorno habitado. Invita a reflexionar sobre la interacción entre el diseño, el cuerpo y el espacio, y cómo esta interacción puede moldear las experiencias e identidad del ser humano en el mundo.

2.3. La moda sostenible: vincularnos con la naturaleza

En las últimas décadas, diversas investigaciones han abordado la relación entre los seres humanos y la naturaleza, analizando su impacto en la percepción ambiental y en la adopción de comportamientos sostenibles. En este sentido, Clayton (1998), Frantz et al. (2005) y Schultz (2004) señalan que establecer un vínculo sólido con la naturaleza es un factor determinante, ya que está estrechamente relacionado con la preocupación ecológica y las prácticas de conservación. Este vínculo, más allá de una simple afinidad con el entorno natural, influye en la manera en que las personas perciben su papel dentro de los ecosistemas y en su disposición a adoptar acciones que favorezcan su preservación.

Geiger y Mozobancyk (2011) amplían esta perspectiva al indicar que la conexión con la naturaleza “puede considerarse una ‘visión del mundo’ o un paradigma. Esta visión general de la relación persona-ambiente es mediadora de creencias, valores y actitudes hacia problemáticas ambientales más específicas” (p. 124). Es decir, la forma en que los individuos conciben su relación con el entorno natural no solo determina su nivel de involucramiento en

la conservación, sino que también moldea sus decisiones y compromisos respecto a la sostenibilidad.

Desde esta perspectiva, la conexión con la naturaleza no se limita a la apreciación estética del paisaje ni a la participación en actividades al aire libre. Más bien, implica reconocer la interdependencia entre la humanidad y el territorio, así como los efectos de sus acciones sobre los ecosistemas. La importancia de esta conexión resalta la necesidad de comprender al ser humano como parte del entorno, en lugar de concebirlo como un agente externo a este (Cronon, 1995; Dutcher et al., 2007; Levi y Kocher, 1999).

El primer contacto entre el ser humano y la naturaleza se establece a través de las experiencias personales en dicho contexto. Como señala Clayton (2003), estas vivencias desempeñan un papel fundamental en la formación de la identidad personal. En su estudio, postula que la identidad ambiental es un componente esencial en la configuración del autoconcepto, evidenciando una conexión intrínseca con el medio ambiente basada en experiencias subjetivas, vínculos emocionales y la percepción de afinidad con el medio ambiente. Esta relación influye en la manera en que el individuo percibe y se relaciona con el mundo. Quienes poseen una fuerte identidad ambiental suelen desarrollar una mayor sensibilidad hacia los temas ambientales, considerando la naturaleza como un aspecto esencial de su ser.

La comprensión de la interacción entre el ser humano y su entorno ha dado lugar a corrientes filosóficas y teorías que abogan por una relación más armoniosa y respetuosa con la naturaleza. Una de estas es el ecocentrismo, definido por Geiger y Mozobancyk (2011) como un nuevo paradigma ambiental que reconoce la interdependencia entre el ser humano y la naturaleza. Este enfoque reconoce la interconexión entre el ser humano y todos los elementos del mundo natural, subrayando la importancia de mantener un equilibrio que promueva la sostenibilidad y una convivencia armoniosa. En lugar de priorizar las necesidades humanas por encima de las de la naturaleza, el ecocentrismo promueve una coexistencia basada en el respeto mutuo y la preservación del ecosistema.

La filósofa y bióloga Donna Haraway ofrece una perspectiva alternativa para acercar al humano con el medio ambiente, complementando la visión ecocéntrica. Haraway (2019) destaca la importancia de abordar las problemáticas ambientales de manera activa y comprometida, evitando caer en el fatalismo o la inacción, que pueden obstaculizar los esfuerzos para enfrentar la crisis. Afirma que es crucial "aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o edénicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados" (Haraway, 2019, p. 20). Este paradigma aboga por enfocar los esfuerzos en el presente, reconociendo la complejidad de la problemática actual y buscando soluciones concretas. En lugar de esperar que los problemas se resuelvan por sí mismos, es necesario actuar como parte integral de la naturaleza, reconociendo la interdependencia entre todas las formas de vida. Haraway (2019) enfatiza la necesidad de "*regenerar el mundo, reimaginar, revivir y reconectar recíprocamente* [énfasis añadido] en un bienestar multiespecies" (p. 89). Este enfoque no solo busca transformar la manera en que se interactúa con el entorno, sino que también plantea una reconsideración de la relación entre los seres humanos y las demás formas de vida en el planeta.

Haraway (2019) propone la noción de historias "SF" que integran ciencia ficción (*science fiction*), fabulación especulativa (*speculative fabulation*), hecho científico (*science fact*) y figura de cuerdas (*string figures*). Según Haraway, "SF" sirve como un recurso para explorar posibilidades y narrativas alternativas, permitiendo imaginar futuros posibles, mundos alternativos o realidades imaginarias. Desde este enfoque, "SF" se convierte en un medio para imaginar y co-crear futuros posibles, generando escenarios y situaciones que trascienden las limitaciones de la realidad cotidiana. Esta herramienta narrativa facilita la interconexión entre humanos y no humanos, abriendo nuevas perspectivas para enfrentar los desafíos ambientales contemporáneos.

En este contexto, Haraway (2019) introduce el concepto del Chthuluceno, una propuesta que desafía la visión antropocéntrica del mundo al centrarse en la interconexión entre lo humano y lo no humano, rompiendo las fronteras tradicionales entre especies, tecnologías y entidades. El Chthuluceno no se concibe como una era histórica lineal, sino como una red en constante evolución donde las relaciones entre todos los seres vivos y sus entornos son fundamentales. Esta noción enfatiza la coexistencia y la colaboración entre especies, sugiriendo que los problemas globales actuales, como la crisis ambiental, solo pueden abordarse reconociendo la interdependencia de todos los actores dentro de este tejido complejo. Haraway utiliza la metáfora del juego de figuras de cuerdas para ilustrar estas conexiones, donde cada movimiento y decisión afecta a todos los elementos en el mundo, demostrando que cada acción o cambio en un componente tiene efectos en el sistema global.

Jugar a figuras de cuerdas va sobre dar y recibir patrones; dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona, algo consecuente y quizás hasta bello, algo que antes no estaba allí; va sobre transmitir conexiones que importan, sobre contar historias con manos sobre manos, dedos sobre dedos, puntos de anclaje sobre puntos de anclaje; sobre elaborar condiciones para el florecer finito en terra, en la tierra. (Haraway, 2019, p. 32)

De este modo, todos los elementos del ecosistema, incluyendo seres humanos, animales y plantas, participan activamente en una red de interconexiones y relaciones que se entrelazan y enredan. Cada organismo desempeña un rol significativo en este tejido, y cada acción tiene un impacto en el conjunto.

Para fomentar una percepción más cercana de los otros seres que habitan la Tierra, Haraway (2019) propone la idea de establecer “parentescos raros” o nuevos tipos de parentescos. Ella argumenta que la palabra “pariente” no solo une a los seres vivos en un sentido biológico, sino que también refleja una conexión semiótica y genealógica compartida: “*pariente* [énfasis añadido] es un tipo de palabra que ensambla. Todos los bichos comparten una "carne" común, lateral, semiótica y genealógicamente” (Haraway, 2019, p. 159). Este

planteamiento desafía las concepciones tradicionales y reconoce a todas las formas de vida como interdependientes.

En este contexto, Haraway sostiene que los seres humanos no constituyen una categoría separada de la naturaleza. En su opinión, “[los humanos] no están en una pila de compost aparte. Somos humus, no Homo, no ántropos; somos compost, no posthumanos” (Haraway, 2019, p. 94). Esto implica que todos somos organismos que comparten una esencia común, integrándose en un ciclo de vida interconectado.

Además, la metáfora del "compost" destaca la urgencia de reemplazar actitudes destructivas con prácticas regenerativas. En lugar de adoptar enfoques que dañan el entorno, Haraway sugiere que se deben promover soluciones que beneficien a todos los seres vivos y fomenten un equilibrio sostenible en el planeta.

Por otro lado, la simpoiesis, un concepto clave en la obra de Haraway, se define como "generar-con". Según Haraway (2019), “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoiético o autorganizado” (p. 99). Esto significa que ningún proceso, estructura o entidad se origina de manera completamente independiente; todos están interconectados y son influenciados por elementos o fuerzas en su entorno. En este marco, se enfatiza el trabajo colaborativo entre individuos, entidades y disciplinas diversas. Haraway (2019) también sostiene que “las biología, las artes y las políticas se necesitan mutuamente: junto con el impulso involucionista, se persuaden mutuamente para pensar/generar en simpoiesis” (p. 152). Esta perspectiva subraya la necesidad de colaboración para abordar los desafíos ambientales actuales y construir un futuro más inclusivo y sostenible.

De manera análoga a cómo los organismos en la naturaleza interactúan y co-evolucionan con su entorno, la industria de la moda puede ser entendida como un proceso de generación conjunta. En este modelo, la ropa no se considera solo un producto final, sino un sistema dinámico que involucra a diseñadores, fabricantes, consumidores y al medio ambiente. En este contexto, la moda sostenible surge como resultado de la simpoiesis, donde cada participante contribuye de manera conjunta e interdisciplinaria. Fletcher y Grose (2012)

argumentan que la indumentaria, ya sea etiquetada como ética, sostenible o ecológica, constituye una invitación a colaborar en la preservación de los hábitats y recursos compartidos que son fundamentales para nuestra existencia.

Al considerar la sostenibilidad, los diseñadores no solo crean prendas estéticamente atractivas, sino que también evalúan cuidadosamente los materiales y procesos de producción para reducir el impacto ambiental. Los fabricantes adoptan tecnologías innovadoras y prácticas éticas para asegurar la transparencia y responsabilidad en la cadena de suministro. Los consumidores, por su parte, participan activamente en este proceso al valorar y apoyar marcas comprometidas. Según Fletcher y Grose (2012), la moda sostenible ofrece trabajos significativos, el fortalecimiento de la producción local, un entorno más seguro y vidas dignas de ser vividas.

Esta visión invita a imaginar un mundo donde la indumentaria no es solo una expresión individual, sino también una colaboración armónica entre humanos y el entorno natural, fusionando creatividad y responsabilidad. El impulso hacia la sostenibilidad en el sector de la moda promueve una transformación hacia una industria menos contaminante, más eficiente y consciente, reflejando una interconexión entre todos los actores involucrados (Fletcher y Grose, 2012).

2.4. Simpoiesis con el entorno: upcycling y biomaterial

Como se ha mencionado previamente, la consideración del medio ambiente y sus repercusiones deben ser un pilar fundamental en todas las etapas del proceso de producción. Sin embargo, es crucial abordar esta cuestión desde la etapa inicial del diseño, anticipando todas las consecuencias antes de utilizar los recursos para su elaboración o fabricación. Este enfoque implica evaluar no solo la estética y funcionalidad, sino también la huella ecológica y social de los materiales y procesos utilizados. En este sentido, el concepto de "eco-efectividad" propuesto por Braungart y McDonough (2005) resulta fundamental, ya que cuestiona los modelos tradicionales de sostenibilidad, proponiendo en su lugar un diseño regenerativo. Para estos autores, la sostenibilidad no debe centrarse únicamente en la

reducción del daño ambiental, sino en la creación de sistemas en los que los materiales y productos diseñados contribuyan activamente a la regeneración del ecosistema y la sociedad. Desde esta perspectiva, los diseñadores deben preguntarse: ¿Cómo puede un producto ser positivo para el entorno en el que existe? ¿Cómo puede insertarse en un sistema ecológico, cultural y comercial más amplio sin generar residuos ni externalidades negativas? Aunque todos los procesos de producción conllevan efectos secundarios, estos pueden ser diseñados para ser intencionales y beneficiosos para el entorno, en lugar de involuntarios y perjudiciales. Adoptar un enfoque proactivo y consciente permite que tanto los procesos de producción como las prendas mismas se desarrollen con el objetivo de minimizar los impactos negativos y maximizar los positivos. Este enfoque inicia desde la fase de diseño, donde se exploran alternativas en patronaje, materiales, medios de distribución y otros aspectos clave del proceso.

El diseño eco-efectivo no busca únicamente mitigar daños, sino generar efectos beneficiosos para el entorno. Giuliano (2014) plantea que la innovación sostenible no radica en soluciones radicales, sino en un cambio de perspectiva: en lugar de intentar controlar la naturaleza, se debe aprender de ella y trabajar en conjunto con sus ciclos. Esta visión resuena con el concepto de *simpoiesis*, entendido como un proceso de *co-creación* con el medio ambiente en el que los materiales y productos diseñados se integran armónicamente en el ecosistema (Haraway, 2016). Braungart y McDonough (2005) refuerzan esta idea al proponer que los productos deben diseñarse para circular dentro de sistemas biológicos o técnicos, garantizando que cada componente tenga un valor continuo dentro del ciclo productivo, sin generar residuos ni contaminación.

A diferencia de la moda rápida, el diseño de la naturaleza sigue un ciclo circular, donde el concepto de desecho no existe; en lugar de ello, todo contribuye a nutrir y fertilizar la tierra. Braungart y McDonough (2005) explican que “eliminar el concepto de residuo significa diseñar las cosas -los productos, los embalajes y los sistemas- desde su puro origen, pensando que

no existe el residuo” (p. 98). Este enfoque, denominado diseño circular o *de la cuna a la cuna*, establece la filosofía de la moda sostenible.

Según Fletcher (2014), en el diseño circular, todos los productos deben diseñarse para encajar en uno de dos ciclos específicos: un ciclo biológico, en el que los productos se descomponen de manera segura mediante compostaje y se devuelven a la naturaleza; o un ciclo industrial, en el que los materiales no degradables se reciclan completamente y se reincorporan en una nueva producción. Este principio no solo transforma la manera en que se diseñan y producen las prendas, sino que también promueve una mentalidad de responsabilidad ambiental.

La importancia de diseñar con el entorno, desde la selección de materiales hasta la producción, radica en reconocer el impacto significativo de cada acción en el territorio. Ello afecta directamente la salud ambiental, la sustentabilidad de los recursos naturales y el bienestar de las comunidades locales. Diseñar en armonía con el medio implica trabajar localmente, buscando una simbiosis con los elementos circundantes. Para Fletcher (2014), esto requiere que los productos sean diseñados y realizados en fábricas descentralizadas, utilizando materiales específicos de la región o técnicas tradicionales. Además, identifica tres puntos clave para diseñar con el entorno: primero, usar la naturaleza como modelo para inspirar enfoques de diseño; segundo, emplear la naturaleza como juez de los productos; y tercero, considerar la naturaleza como mentor, diseñando con los valores y perspectivas presentes en el entorno. De esta manera, se reconoce la importancia de integrar aspectos territoriales al diseño, generando valor y una conexión específica con el territorio en el producto final.

En cuanto a la materialidad, es crucial utilizar recursos provenientes del entorno en el que se desarrollará la pieza. Es necesario investigar y descubrir de manera consciente las oportunidades que surgen del propio territorio, para construir con ellas y promover nuevas formas de producción. La propuesta metodológica de Weiss y Besoain (2022) presenta un esquema basado en preguntas que facilita una visión crítica para la identificación,

experimentación y desarrollo de nuevos materiales biológicos desde una perspectiva local, aunque esta metodología también puede aplicarse a otros tipos de materiales.

La primera consideración es la identificación de los recursos disponibles en abundancia. Esto implica reconocer no solo materialidades “propias de la biodiversidad natural de un territorio, sino también reconocer aquellas que son propias de la acción antrópica [producto humano]: desde residuos de las matrices productivas, domiciliarias y/o agroindustriales hasta recursos derivados de la globalización y calentamiento global” (Weiss y Besoain, 2022, p. 14). En esta etapa, se examina el entorno para identificar los elementos más comunes y aprovechar al máximo los materiales disponibles, lo que permite reducir la necesidad de importar o producir nuevos insumos.

El segundo y tercer aspecto a considerar son la recolección y transformación de los recursos necesarios para la elaboración del producto. Es esencial evaluar el impacto de la extracción, recolección y procesamiento de estos recursos hasta convertirlos en el material final a utilizar. Weiss y Besoain (2022) señalan que, al recolectar materiales naturales, deben utilizarse protocolos de recolección sostenible; para los elementos artificiales, es crucial seleccionar aquellos que no requieran procesos tóxicos en su obtención y transformación posterior. En el caso de los recursos naturales, se deben analizar los ciclos naturales y su impacto en la biodiversidad, con el objetivo de minimizar los efectos negativos en los ecosistemas locales. Los protocolos de recolección sustentable incluyen prácticas que aseguran la regeneración de los recursos recolectados, evitando la sobreexplotación y preservando la diversidad biológica. Por otro lado, en el caso de los materiales artificiales, como metales o plásticos, es esencial optar por aquellos obtenidos mediante procesos que no generen residuos tóxicos ni contaminantes. Esto implica considerar alternativas como el reciclaje de materiales ya existentes o el uso de materiales biodegradables para reducir su impacto ambiental.

La última fase de cuestionamiento es la producción del material, donde se determina si estos recursos son aptos para una producción a mayor escala. Se examina la capacidad

regenerativa de los materiales naturales y la posibilidad de obtener una mayor cantidad de elementos desechados. Es crucial desarrollar un sistema completo que abarque todos los aspectos del ciclo de los materiales escogidos. Weiss y Besoain (2022) señalan la importancia de:

Recolección de las abundancias pertinentes según contexto; un desarrollo material bajo fuentes energéticas sustentables y bajo principios de química verde; prácticas de comercio justo ... en toda la cadena de producción y comercialización, además de claridad en los procesos y lugares destinados al término de su vida material, conjunto de fases esenciales para establecer una adecuada trazabilidad de bajo impacto socio-medioambiental. (p. 17)

En esencia, se trata de seleccionar recursos que no solo sean adecuados para su propósito y durabilidad, sino que también puedan regenerarse al final de su vida útil. Este enfoque es esencial para promover la sostenibilidad y la responsabilidad ambiental en la producción y consumo de materiales.

A partir del análisis previo, se distinguen dos tipos de insumos en un territorio: aquellos de origen natural y los de origen artificial. El segundo tipo de materialidad permite aplicar la técnica textil del upcycling, que representa una oportunidad para reducir la demanda de recursos naturales y mitigar la acumulación de desechos. Según Vinlove (2023), esta técnica se basa en:

crear y diseñar un producto a partir del uso de productos descartados o en desuso con la finalidad de que el producto nuevo sea mejor que el anterior y aporte un valor agregado, sea desde lo simbólico o desde la calidad del tratamiento de los materiales y la confección. (p. 210)

Al reutilizar los materiales y recursos existentes, se redefine el valor de los residuos, lo que no solo beneficia al medio ambiente, sino que también fomenta una mayor conciencia social y ambiental. No obstante, como señala Fletcher (2014), el reciclaje por sí solo no producirá un cambio significativo; más bien, actúa como una estrategia de transición mientras

la sociedad avanza hacia una mentalidad más consciente y menos contaminante. Por lo tanto, un enfoque clave es diseñar prendas que faciliten su reciclaje posterior. Esto implica desarrollar productos que sean fácilmente desmontables o que utilicen materiales del mismo tipo, lo que simplifica el proceso de reciclaje y contribuye a la sostenibilidad y a la gestión responsable de los recursos

En el caso de los materiales naturales, es posible crear biomateriales concebidos desde el principio con un enfoque circular, también conocido como *de la cuna a la cuna*. Según Weiss y Besoain (2022), el concepto de biomaterial incluye tanto aquellos de origen biológico como los producidos por organismos vivos. Además, señalan que el diseñador desempeña un papel activo en la creación y control de estos, creando narrativas para generar experiencias significativas a partir de la prenda. Los biomateriales no solo son menos perjudiciales para el medio ambiente durante su producción, sino que también pueden degradarse de manera natural al final de su vida útil, cerrando así el ciclo de manera sostenible

Este material elaborado desde el inicio con una mentalidad circular está impulsando una revolución en la manera en que se piensan y fabrican productos. Se integran los principios del trabajo interdisciplinario con la ecología y la biología, lo que permite una sinergia única entre estas disciplinas y el diseño. Según Weiss y Besoain (2022)

Al rescatar la biomaterialidad desde el propio contexto, con una perspectiva biorregionalista de desarrollo, se traduce no solo en una herramienta de agenciamiento para diseñadores, artistas, artesanos, científicos y políticos, naturalistas y granjeros, sino también en el reconocimiento de oportunidades de nuevas economías locales y autonomía material para cada territorio. (p.10)

Esto trasciende la producción de productos sostenibles; impulsa una creación interconectada con el entorno, la cultura y las comunidades locales. Al establecer una simbiosis con el entorno y considerar los materiales locales en el diseño, se facilita la posibilidad de imaginar soluciones más sostenibles para los problemas vinculados a la moda

rápida. La experimentación en la creación y modificación de materiales en la indumentaria no solo amplía el concepto de lo que la moda puede lograr, sino que también promueve nuevas direcciones, expresiones y ensamblajes que trascienden fronteras convencionales (Breuer, 2015). Esta exploración revela el potencial creativo que emerge al adoptar perspectivas alternativas y redefinir las conexiones establecidas, ofreciendo una visión más sostenible y enriquecedora para el futuro del diseño de indumentaria.



3. DISEÑO Y NATURALEZA EN EL TERRITORIO: CULTURA CHIMÚ Y SUS EXPRESIONES CULTURALES

El presente capítulo examina cómo la cultura Chimú integró su entorno en su pensamiento y diseño, estableciendo una relación armoniosa entre sus prácticas culturales y su contexto natural, la costa norte del Perú. Se abordarán aspectos fundamentales de su cosmovisión, así como sus manifestaciones en la arquitectura, textilería y orfebrería, con el fin de comprender de qué manera estas expresiones culturales reflejan su conexión y adaptación al territorio.

Para ello, se abordan estudios de autores como Crousse (2012), quien plantea la relación indisoluble entre el territorio y la cosmovisión Chimú; Gutiérrez (2016) y Limón (2006), quienes resaltan el papel del agua y el océano como elementos sagrados dentro de su imaginario cultural; y Escudero (2015), que profundiza en la importancia del mar tanto en su economía como en su espiritualidad. Asimismo, investigaciones como las de Huaranga (2021) y Méndez (2018) aportan un análisis sobre la integración del paisaje en la arquitectura Chimú, mientras que Cornejo y Aguirre (2005) y Solanilla (2017) examinan la textilería y la orfebrería, resaltando su simbolismo y sus conexiones con el entorno natural.

Desde este enfoque, el análisis de sus expresiones culturales permite comprender que la cultura Chimú no solo se adaptó a su territorio, sino que lo dotó de significado a través de su producción material. Su arquitectura, textiles y piezas de orfebrería no fueron únicamente respuestas funcionales a las condiciones ambientales, sino manifestaciones de su cosmovisión, en las que el diseño y la naturaleza convergen en la construcción de un paisaje cultural único.

3.1. Cosmovisión Chimú y su integración con la Naturaleza.

Para comprender mejor el vínculo entre la cultura Chimú y su entorno, es esencial analizar cómo se organizaban territorialmente. Esta disposición no solo reflejaba su cosmovisión, sino que también proporcionaba claves sobre su interacción con el medio ambiente, revelando cómo sus creencias culturales y espirituales se materializaban en el

espacio físico. Como señala Crousse (2012), “territorio y cosmovisión representaban una sola unidad” (p. 43), evidenciando que la forma en que los Chimú organizaban su espacio estaba intrínsecamente conectada con su visión del mundo.

La cultura Chimú se desarrolló en la costa norte del Perú, donde enfrentaron condiciones desérticas, como la escasez de lluvias y agua, tanto para el consumo como para la agricultura. Además, debieron adaptarse a factores climáticos como “la corriente fría de Humboldt, la corriente cálida de El Niño, el anticiclón del Pacífico y los vientos alisios enfrentados a la cordillera” (Gutiérrez, 2016, p. 25). Para explicar estos fenómenos y los sucesos en su entorno, atribuyeron estos acontecimientos a la intervención de deidades. La creencia en la influencia de los dioses les brindaba una explicación para comprender y dar sentido a los elementos naturales y los cambios en su entorno, permitiéndoles también explicar su lugar en el mundo y orientar sus acciones (Limón, 2006; Morales, 2010).

La cosmovisión Chimú, al igual que la de muchas culturas prehispánicas, ficcionó una imagen del cosmos o una “visión mitopoética de la realidad” (Ludeña, 2008, p. 60) arraigada en una profunda conexión con la naturaleza y en la comprensión de la interdependencia entre todos los seres vivos y los elementos naturales. Para los Chimú no había una delimitación entre la humanidad y el medio ambiente. Según Morales (2010), esta noción supera la mera biología mítica y explora una ecología mítica, en la que todos estos elementos interactúan y establecen una compleja red de interrelaciones naturales que fomentan la vida dentro de un espacio común. Cada componente de este sistema, desde las montañas hasta el mar, tenía un papel crucial en el sostenimiento de la vida, y las acciones humanas debían estar alineadas con estos principios para mantener el equilibrio cósmico.

El agua adquirió un significado central en esta cosmología. Limón (2006) enfatiza que el agua, ya sea en forma de lluvia, manantiales, mar, ríos o lagos, era de suma importancia no solo para el sustento de los Chimú, sino también para su espiritualidad. Considerados elementos sagrados, estos cuerpos de agua se vinculaban con la creación y la fertilidad, y se creía que establecían una conexión con el mundo de los dioses, lo que motivaba su

veneración a través de ofrendas, sacrificios y ceremonias (Limón, 2006). De este modo, las fuentes de agua no solo eran percibidas como un recurso esencial para la subsistencia, sino también como entidades sagradas que trascendían lo puramente físico y establecían un vínculo con lo divino.

El océano desempeñó un papel fundamental en la subsistencia de la cultura Chimú, pues, como señala Escudero (2015), no solo proveía recursos marinos esenciales para la alimentación de la población, sino que también permitía la irrigación de las tierras agrícolas. Asimismo, el guano proveniente de las islas cercanas constituía un fertilizante natural de gran valor, que enriquecía los suelos y contribuía al desarrollo agrícola de la región. Esta combinación de recursos no solo garantizaba la seguridad alimentaria, sino que también fomentaba una economía próspera y sostenible. Sin embargo, más allá de su importancia material, el mar era considerado un lugar sagrado que establecía un vínculo con el mundo espiritual. Según Limón (2006), se creía que sus aguas estaban habitadas por divinidades o espíritus que influían en la vida de las personas y en los fenómenos naturales. Esta concepción trascendía la mera funcionalidad del océano y lo dotaba de un carácter sagrado, que se reflejaba en las prácticas rituales que involucraban el mar y sus recursos.

Además, el mar era considerado un símbolo de creación, lo cual se evidencia en el mito fundacional de la cultura Chimú, estrechamente relacionado con un personaje legendario que emergió de sus aguas. Según la leyenda, “Taycanamo [personaje fundador] llegó a las playas de la región en una balsa, se adueñó del lugar e inició la correspondiente dinastía gobernante” (Limón, 2006, p. 92). Este relato mitológico resalta la importancia espiritual y cultural del mar para los Chimú, ya que no solo era una fuente de sustento, sino también el origen simbólico de su linaje y poder, otorgándoles legitimidad sobre el territorio que habitaban.

Dentro de las prácticas ceremoniales, el océano también desempeñaba un papel esencial en los rituales de la vida cotidiana. Por ejemplo, durante el ritual de la siembra, se otorgaba un significado especial al agua de mar, las conchas molidas y pequeños peces como

las anchovetas, que eran enterrados junto con las semillas para asegurar el crecimiento de las plantas (Carrión, 2005, pp. 80-81). Esta práctica refleja una integración simbólica de los recursos marinos con la vida agrícola del desierto, transfiriendo la abundancia del océano a la tierra árida.

El mar no solo representaba vida y fertilidad, sino que también estaba vinculado al concepto de la muerte y el más allá. Para los Chimú, el océano simbolizaba una transición entre el mundo terrenal y el espiritual, y se creía que los espíritus de los fallecidos emprendían un viaje hacia el océano tras la muerte. Según Escudero (2015), "Los Chimú creían que el alma de los difuntos iba hasta la orilla del mar desde donde era transportada por los lobos marinos hacia las islas donde descansarían para siempre" (p. 12). Esta conexión entre el océano y el mundo de los muertos se refleja en las observaciones del Ministerio de Cultura de La Libertad (2020), que indican que, debido a esta relación, los Chimú realizaban rituales al adentrarse en el mar para pescar o al regresar a tierra firme. Estos rituales, según diversas referencias, reflejaban el profundo respeto que esta cultura sentía hacia el océano. Al ingresar al mar, se ofrecían obsequios a las islas y se solicitaba permiso para extraer productos; al concluir la actividad, se expresaba gratitud, se solicitaba permiso y protección para el regreso a tierra firme, seguido de celebraciones rituales. Esta relación simbólica entre el mar y la muerte subraya la complejidad de la cosmovisión Chimú y la profundidad de su conexión con el entorno natural.

En conjunto, estas manifestaciones de la cosmovisión Chimú reflejan la importancia simbólica y material del entorno natural, donde el mar y el agua representaban la vida, la muerte y lo divino. Este profundo respeto por la naturaleza y su interdependencia con las creencias espirituales revelan una cultura cuya identidad estaba íntimamente ligada al territorio y sus recursos, haciendo del entorno no solo un lugar de supervivencia, sino un espacio cargado de significados espirituales y culturales.

3.2. Arquitectura Chimú

La cosmovisión de los Chimú reflejaba una integración con la naturaleza, lo cual se manifestó claramente en sus construcciones. Según Huaranga (2021), las edificaciones eran diseñadas en armonía con el entorno, evidenciando un conocimiento profundo sobre cómo establecerse en el territorio de manera equilibrada. El dominio territorial de los Chimú se extendía a lo largo de la costa norte del Perú, desde Tumbes hasta el valle del río Chillón, al norte de Lima, como se ilustra en la Figura 1. “Chan Chan fue la capital de este reino, que además contaba con importantes centros administrativos provinciales, como Farfán en el valle de Jequetepeque, Manchán en el valle de Casma, Paramonga en el valle de Lima, entre los más conocidos” (Rengifo, 2020, p. 19).

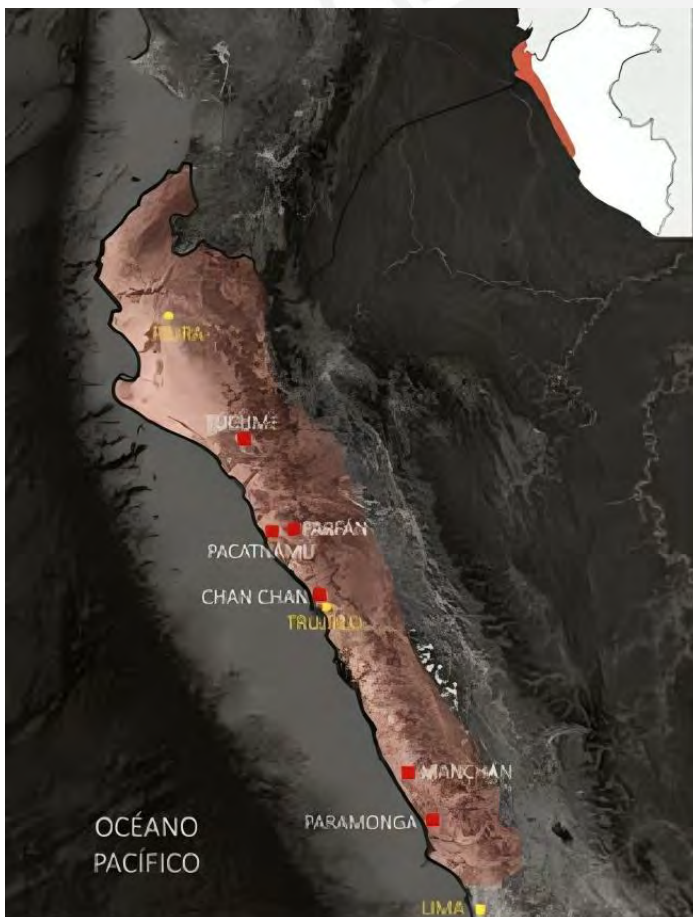


Figura 1

Ubicación geográfica de la cultura Chimú

Nota. Expansión de la cultura Chimú en la costa norte del Perú. Tomado de Rengifo (2020).

La arquitectura Chimú, similar a otras formas prehispánicas de construcción, se distingue por su énfasis en “la simetría, el uso de formas ortogonales y la imponentia de los

materiales” (Méndez, 2018, p. 37). Las ciudades se diseñaron con el propósito de aprovechar al máximo tanto el espacio como los recursos existentes, mejorando la circulación interna y promoviendo una disposición eficiente. En el centro de Chan Chan se ubicaban once imponentes ciudadelas, delimitadas por muros de adobe que alcanzaban hasta 12 metros de altura y 600 metros de longitud. Estos espacios servían como residencia de los gobernantes y escenario de las ceremonias más importantes del reino. Alrededor de estas estructuras, se distribuían viviendas de caña destinadas a campesinos, pescadores y artesanos, junto con pirámides escalonadas o huacas, así como amplios recintos de adobe donde habitaban miembros de la nobleza menor y funcionarios del estado (Cornejo y Aguirre, 2005).

La disposición urbana de Chan Chan revela una jerarquía social y funcional bien definida. Prieto et al. (2014) destacan que la ciudad contaba con una red de vías principales y secundarias que conectaban el centro monumental con áreas residenciales, barrios de producción artesanal, zonas agrícolas, cementerios y templos. Un ejemplo de esta organización es el Palacio Tschudi, donde la distribución de los espacios refleja la planificación ortogonal y rectilínea en sus vías y formas arquitectónicas (Figura 2).



Figura 2

Vista aérea del palacio Tschudi, Chan Chan

Nota. Rectitud y ortogonalidad de la arquitectura. Tomado de Google Arts y Culture (2023)

La construcción de las monumentales edificaciones Chimú se realizó principalmente con adobe, un material compuesto por barro mezclado con paja, moldeado en bloques que

luego eran secados al sol. La prevalencia del uso del adobe, en lugar de la piedra utilizada por los incas, se debe a la abundancia de este recurso en la árida costa peruana, donde la piedra y la madera escasean (Silverman e Isbell, 2008). Esta disponibilidad facilitaba su empleo en la arquitectura y permitía combinarlo con otros elementos para diversificar sus funciones estructurales. Según Rengifo (2020), la variedad en los materiales constructivos incluye paredes construidas con quincha, una mezcla de caña y barro; muros sobre cimientos de piedra unidos con barro; pisos, rampas y plataformas confeccionados con adobes rotos, tierra, piedras y otros desechos; y techos elaborados con atados de paja entrelazados.

El uso extensivo de adobe en las estructuras de Chan Chan no solo se justificó por su disponibilidad en la región costera del Perú, sino también por sus propiedades, que lo hacían ideal para el clima cálido y árido de la región. Novosyolova (2018) señala que las construcciones de barro ofrecían ventajas tanto térmicas como acústicas, proporcionando frescura durante los meses cálidos, reteniendo el calor en invierno y funcionando como un efectivo aislante contra el ruido externo.

Los Chimú también destacaron por desarrollar avanzados sistemas de ingeniería hidráulica, adaptados al clima y al territorio en el que vivían, con el fin de garantizar la producción agrícola y la supervivencia de su comunidad. Ortloff (1981) señala que “siendo la irrigación el único modo de mantener grandes poblaciones en el interior de la costa del Perú, la administración del agua asumió importancia fundamental en el curso del desarrollo cultural de la región” (p. 91). En respuesta a esta necesidad, diseñaron y construyeron canales y sistemas de riego que optimizaban el aprovechamiento de los recursos hídricos disponibles en un ambiente semiárido, lo que les permitió sostener una agricultura eficiente y productiva a largo plazo.

Rengifo (2020) clasifica los terrenos agrícolas en dos categorías principales. La primera abarca extensiones de terreno llano que se riegan mediante un sistema de canales, mientras que la segunda incluye grandes áreas hundidas conocidas como huachiques, que se habilitan para la agricultura aprovechando el manto acuífero subterráneo. Estas diferencias

topográficas condicionan los métodos de cultivo y demandan la selección de técnicas adecuadas para cada tipo de terreno, lo que requiere un conocimiento detallado del entorno y una gestión precisa de los recursos hídricos disponibles.

En la actualidad, aunque los tonos terrosos que predominan en los edificios y suelos de Chan Chan pueden sugerir una apariencia monocromática, esta no refleja la paleta de colores original de la ciudad. Lumbreras (2020) destaca que Chan Chan era “una ciudad con muchos colores, donde el verde de los jardines y los azulados o verdosos «huachaques» le daban a la ciudad una policromía” (p.10). Además, Novosyolova (2018) señala que los diseños arquitectónicos incluían bajorrelieves y decoraciones que no solo tenían un propósito estético, sino que también cumplían funciones religiosas o funerarias al integrarse en espacios sagrados.

En los muros de Chan Chan se hallaron motivos zoomorfos de nutrias andinas, peces, aves, olas, así como figuras geométricas romboidales que parecen representar redes de pesca (Ceruti, 2019; Limón, 2006). Estos motivos, algunos de los cuales se ilustran en la Figura 3, destacan la relevancia que los Chimú otorgaban al mar y a las criaturas que lo habitaban. Según Prieto et al. (2014), el diseño arquitectónico de Chan Chan buscaba reflejar su entorno marino. Los espacios ceremoniales estaban orientados hacia el mar, con la mayoría de los muros decorados con motivos marinos. Además, las plataformas arquitectónicas estaban diseñadas para permitir a sacerdotes y gobernantes llevar a cabo ceremonias que evocaban la imagen de estos personajes emergiendo del mar o regresando a él. De este modo, al igual que en el mito de su fundación, los gobernantes y sacerdotes parecen estar simbólicamente vinculados al mar, representándose en una narrativa visual como si surgieran de sus aguas.



Figura 3

Motivos zoomorfos y geométricos en Chan Chan

Nota. Representaciones de fauna y formas geométricas en los muros de la ciudad. Tomado de Mattei (2022).

3.3. Textilería Chimú

La textilería constituía una manifestación artística y cultural destacada en la sociedad Chimú, reflejando tanto la destreza técnica de sus artesanos como la profundidad de su simbolismo y significado social. Según Cornejo y Aguirre (2005), desarrollaron una amplia variedad de tejidos, sobresaliendo en la confección de trajes compuestos por diversas prendas que compartían un estilo de diseño común (Figura 4), y que eran principalmente utilizados en ceremonias o como ofrendas funerarias. Estos tejidos trascendían su función práctica para convertirse en símbolos de identidad y estatus dentro de su comunidad. Asimismo, los textiles eran intercambiados y obsequiados en momentos significativos de la vida, como en la transición a la adultez, el matrimonio o la muerte. Esta práctica servía para reconocer y consolidar el nuevo estatus social del individuo.



Figura 4

Traje ceremonial Chimú

Nota. Compuesto por turbante, camisa, taparrabo y faldellín, todo comparten un mismo diseño. Tomado de Cornejo y Aguirre (2005).

Los textiles Chimú se caracterizaban por el uso predominante del algodón en su fabricación, considerado "la materia prima privilegiada de los textiles norteños" (Díaz, 2006, p. 192) debido a su disponibilidad local. Además del algodón, se empleaban fibras de camélidos, obtenidas a través del intercambio con culturas de la sierra. Los artesanos poseían un profundo conocimiento de las propiedades de cada material y cómo utilizarlas en sus creaciones. Cornejo y Aguirre (2005) afirman que el algodón, debido a su delicadeza y resistencia, era particularmente adecuado para la creación de textiles finos y ligeros, así como para la fabricación de urdimbres firmes para tejidos de grandes dimensiones y otras estructuras complejas. Por otro lado, mencionan que la fibra de camélido se empleaba para la iconografía policromática, ya que su capacidad para absorber tintes de manera más eficiente que el algodón permitía una mayor gama de colores. Esta comprensión detallada de los materiales permitió a los Chimú adaptar su uso a las necesidades específicas de cada pieza textil, demostrando su habilidad técnica y capacidad para optimizar los recursos

disponibles en su entorno. Además, la transpirabilidad de los tejidos de algodón era ideal para el clima cálido y húmedo de la costa.

El desarrollo y la producción textil en la cultura Chimú requerían una amplia variedad de habilidades artesanales y procesos especializados. Estas actividades “involucraban trabajo de hilanderos, tintoreros, plumajeros, tejedores y costureras” (Gutiérrez, 2016, p. 15), lo que resalta la complejidad y colaboración necesarias en la creación de textiles Chimú. Cada fase del proceso era realizada por expertos en sus respectivos campos, lo que aseguraba un alto nivel de maestría en su trabajo textil. Según Costin (2018), los Chimú emplearon diversas técnicas textiles, tales como bordado, pintura, calado, gasas, tapices, brocados y aplicaciones tridimensionales. Este dominio en la experimentación y manipulación de fibras, evidente en el traje ceremonial Chimú (Figura 5), permitió el desarrollo de una rica variedad de técnicas y acabados.



Figura 5

Técnicas textiles en el traje ceremonial Chimú

Nota. Detalle de las técnicas textiles y aplicaciones en el faldellín del traje ceremonial Chimú. Tomado de Cornejo y Aguirre (2005).

El color desempeñó un papel crucial en la textilería Chimú, y su vibrante paleta cromática resultaba de un avanzado conocimiento de los tintes naturales. Gutiérrez (2016) señala que estos pigmentos se obtenían de fuentes vegetales, minerales y animales, entre

ellas la cochinilla para los tonos rojos, el índigo para el azul, el molle para el amarillo, y minerales como el cinabrio y la hematita para las tonalidades rojas y cafés. El dominio de estos recursos permitió a los Chimú crear una amplia gama cromática que comunicaba significados simbólicos asociados a su cosmovisión.

El repertorio iconográfico de los textiles Chimú estaba estrechamente vinculado con la naturaleza y la cultura local. Costin (2018) destaca que sus diseños eran predominantemente figurativos, incluyendo figuras antropomorfas, zoomorfas y elementos geométricos. Estos motivos abarcaban desde representaciones de animales y plantas hasta paisajes, figuras humanas y símbolos cosmológicos. Solanilla (2017) afirma que “cada técnica, color y combinación de colores, así como la división visual-espacial, tenían un significado más allá de su efecto estético” (p. 331), lo que indica que los textiles Chimú eran portadores de mensajes y significados culturales.

Un ejemplo destacado de esta dimensión simbólica se observa en los trajes ceremoniales, los cuales estaban estrechamente relacionados con la cosmovisión y las actividades económicas de la sociedad Chimú. Cornejo y Aguirre (2005) mencionan que la estructura transparente del tejido base en estos trajes, como se muestra en la Figura 6, permitía entrever lo que había detrás, evocando las redes de pesca. Para dichos autores, esta característica simbolizaba la atracción de la riqueza del mar hacia las ceremonias agrícolas, evidenciando la interrelación entre los ciclos naturales y las prácticas rituales Chimú.

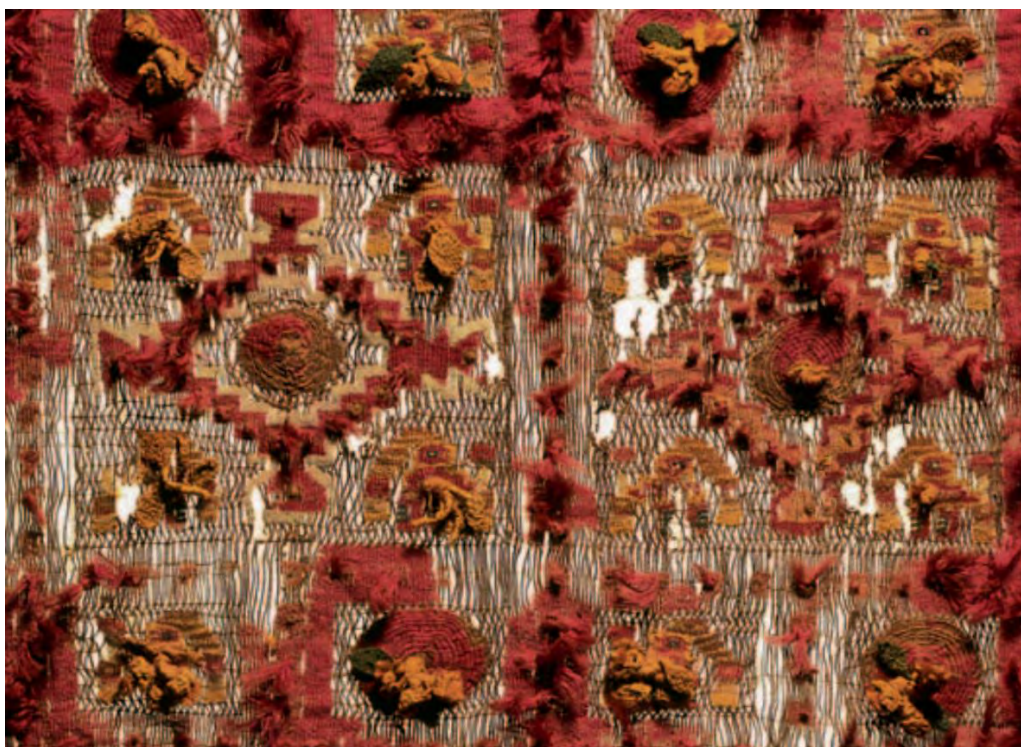


Figura 6

Transparencia en el traje Chimú

Nota. Detalle de una sección del traje ceremonial que destaca la transparencia de la prenda. Tomado de Cornejo y Aguirre (2005).

3.4. Orfebrería Chimú

La orfebrería desempeñó un papel central en la cultura Chimú, no solo como una manifestación artística, sino también como un reflejo de su cosmovisión y su relación con el entorno. Este arte se caracterizó por la integración y perfeccionamiento de técnicas heredadas de civilizaciones anteriores, como los Moche y los Lambayeque, lo que permitió a los orfebres Chimú desarrollar un estilo distintivo y sofisticado (Castillo, 2008). Su destreza en la manufactura y decoración de metales trascendió lo meramente ornamental, incorporando en cada pieza elementos simbólicos que reafirmaban su identidad cultural y su vínculo con la naturaleza.

Entre los elementos elaborados se incluyen “tocados, coronas, orejeras, narigueras, collares, aplicaciones textiles, colgantes, brazaletes, anillos, tupus, terminadores de trenza, alfileres, paletas de calero, pinzas, vasijas, cucharas, cajas, instrumentos, figuras ensambladas con o sin articulación y vaciadas” (Ministerio de Cultura, 2017, p. 27). La variedad de estos objetos no solo evidencia el dominio técnico de los artesanos, sino también

la diversidad de funciones que la orfebrería cumplía en la sociedad Chimú, desde usos ceremoniales y religiosos hasta objetos de prestigio asociados a la nobleza.

Los artesanos Chimú dominaron técnicas avanzadas de metalurgia, trabajando con metales preciosos como el oro y la plata, así como con metales más comunes como el cobre y la aleación de cobre y estaño conocida como bronce (Ministerio de Cultura, 2017). La elección y combinación de estos metales no solo respondía a criterios estéticos, sino también a un conocimiento empírico sobre sus propiedades físicas y simbólicas. Además de los metales, los artesanos incorporaban materiales como conchas marinas, piedras semipreciosas y textiles, los cuales añadían valor ritual y reforzaban la conexión entre la orfebrería y el entorno natural. Un ejemplo de ello se observa en la túnica Chimú mostrada en la Figura 7, una prenda de alpaca roja tejida y decorada con piezas metálicas redondeadas.



Figura 7

Túnica Chimú

Nota. Prenda de alpaca roja tejida, cubierta con piezas metálicas redondeadas. Tomado de Varon (2023).

Según Castillo (2008), muchas de estas piezas estaban diseñadas para ser apreciadas bajo la luz del sol o de antorchas en los templos, lo que potenciaba su brillo y

generaba efectos visuales que realzaban su significado sagrado. Asimismo, el dominio de la fundición, el repujado y el grabado evidencia un alto nivel de especialización y un profundo conocimiento de los procesos metalúrgicos. El Ministerio de Cultura (2017) destaca que la fundición requería un control meticuloso de la temperatura para lograr la fusión precisa de los metales, lo que demuestra el dominio técnico de los artesanos Chimú.

En cuanto a las técnicas decorativas, Castillo (2008) menciona el recortado, en el cual un motivo se trazaba sobre una lámina metálica con un punzón antes de ser recortado. El repujado permitía crear figuras en relieve mediante golpes o presión con herramientas especializadas, mientras que el granulado consistía en la formación de pequeñas esferas de metal fundido, que luego se adherían a la superficie de la pieza, generando texturas complejas.

El diseño de la orfebrería Chimú estaba fuertemente influenciado por su cosmovisión y su relación con el entorno marítimo. Según Novosyolova (2018), “los motivos marinos más frecuentes en las joyas chimú son peces y aves, que pueden encontrarse juntos o separados, al mismo tiempo imágenes de conchas, cangrejos y otros animales semejantes se encuentran rara vez” (p.41). Estas representaciones reflejan la importancia del océano como fuente de vida y espiritualidad para la cultura Chimú.

Además de los motivos marinos, la orfebrería Chimú incluía escenas rituales y ceremoniales, como danzas, sacrificios y procesiones funerarias, las cuales reforzaban la conexión entre el mundo terrenal y lo divino (Carcedo, 2017). Un ejemplo de ello es el recipiente ceremonial Chimú (Fig. 8), el cual presenta iconografías en todas sus caras y destaca por la presencia de tres figuras principales.



Figura 8

Recipiente ceremonial Chimú

Nota. Pieza metálica que parece representar una escena ceremonial, con iconografías en todos sus lados y tres figuras destacadas. Tomado de Rockefeller (2021)

Las ofrendas funerarias, en particular, eran adornadas con íconos religiosos trabajados en metal, lo que evidencia la función trascendental de la orfebrería en el culto a los ancestros y en las prácticas funerarias (Castillo, 2008, p. 41). En cuanto a la disposición de los diseños, los orfebres solían optar por “representaciones en registros horizontales y oblicuos, pero distribuidos en escenas narradas cada vez más complejas y enmarañadas, con cierto «horror al vacío»” (Carcedo, 2017, p. 46). De este modo, se aprovechaba cada área disponible para transmitir información simbólica o narrativa.

4. VESTIR EL TERRITORIO Y SER UNO: PROYECTO DE DISEÑO DE INDUMENTARIA

Luego de establecida la fundamentación académica en el marco teórico, este capítulo se centra en la definición y análisis de los elementos que constituyen la creación de la colección de indumentaria femenina, la cual se plantea como el proyecto creativo de la investigación.

4.1. Análisis del territorio costero: materiales de las playas de Trujillo

Para crear una conexión entre el individuo y el territorio a través de la indumentaria, es fundamental primero comprender y analizar dicho entorno. La selección de Trujillo resulta relevante debido a su relación histórica con la civilización Chimú, que surgió en esta región. Se han escogido cuatro playas dentro de su área costera, señaladas en el mapa de la Figura 9, por su riqueza en recursos naturales y su valor cultural. Las playas de Totorales, Huanchaco, Acapulco y Salaverry no solo albergan una notable biodiversidad marina, sino que también reflejan la interacción continua de la comunidad con el mar, tal como lo practicaron los Chimú. Este análisis busca explorar el entorno costero para identificar y utilizar materiales recolectados en estos lugares, tanto de origen natural como artificial, en el desarrollo del proyecto.

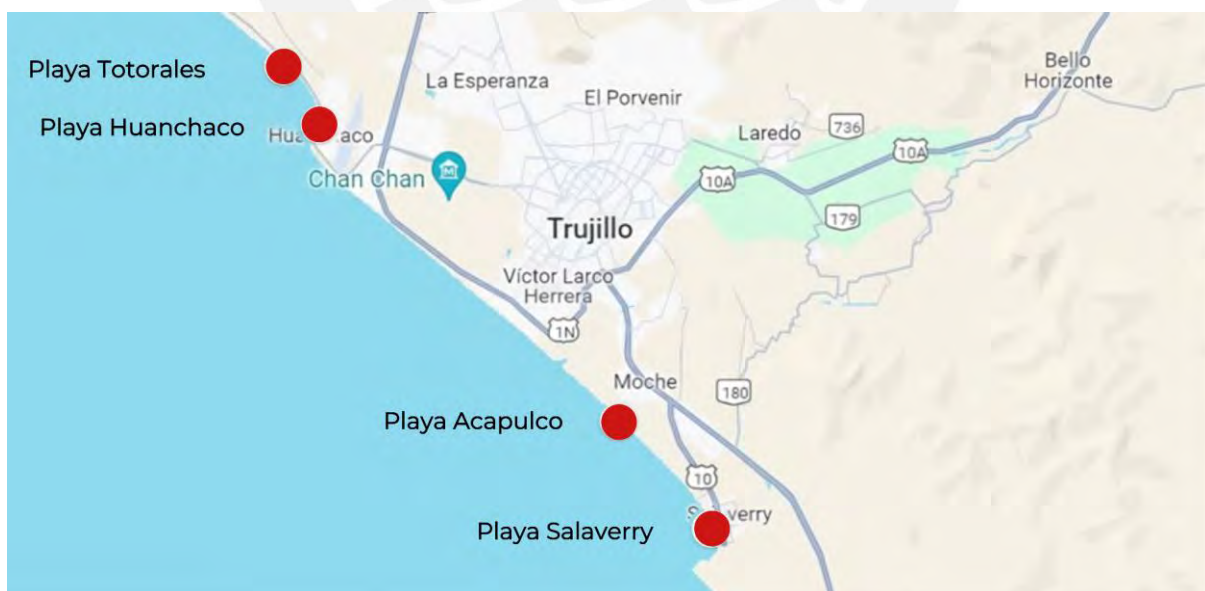


Figura 9

Mapa con las cuatro playas de Trujillo a analizar

Nota. Imagen de mapa adaptada de Google Maps. Elaboración propia.

La playa Totorales (Figura 10), ubicada en la zona norte de Trujillo, se distingue por su entorno predominantemente natural y despejado. El paisaje es mayormente llano y cubierto de arena, con escasas construcciones cercanas. Aunque la zona no es muy transitada por personas, la proximidad de la carretera influye en el entorno. A pesar de ello, se percibe un ambiente tranquilo, con vegetación presente al otro lado de la vía y diversas aves.



Figura 10

Playa Totorales

Nota. Fotografía tomada el 14 de abril de 2024. Elaboración propia

Al observar de cerca la playa, se distingue una variedad de elementos dispersos en su superficie (Figura 11). Entre los restos identificados se encuentran pequeñas plantas secas, trozos de madera, desperdicios de envolturas de galletas y otros residuos humanos como botellas de plástico. En menor cantidad, se hallan mejillones, machas, fragmentos de exoesqueletos de cangrejos y plumas, lo que evidencia una mezcla peculiar de desechos naturales y artificiales.



Figura 11

Playa Totorales - elementos encontrados

Nota. Elaboración propia

La playa Huanchaco (Figura 12), situada cerca del sitio arqueológico de Chan Chan y en una zona principalmente residencial y turística, ofrece un entorno dinámico y culturalmente rico. La proximidad de la carretera y un camino frecuentado por peatones, junto con pequeños puestos de artesanías y venta de raspadillas, contribuyen a su ambiente animado. Además, un muelle cercano es utilizado tanto por pequeñas embarcaciones como por turistas. En la costa, pescadores artesanales trabajan con sus embarcaciones de totora, dedicándose no solo a la pesca, sino también a realizar paseos turísticos.



Figura 12

Playa Huanchaco

Nota. Fotografía tomada el 16 de abril de 2024. Elaboración propia

Como se puede observar en la Figura 13, la playa presenta una considerable cantidad de elementos descartados, reflejando la actividad humana y la constante interacción con mar. La presencia de varios pescadores artesanales en la zona ha contribuido a la acumulación de diversos elementos relacionados con la pesca, como redes, flotadores, cuerdas y sogas de diferentes grosores. En la zona más cercana al agua, extendidos sobre la arena, se encuentran numerosos desechos tanto naturales como artificiales. Entre los desechos artificiales destacan trozos de zapatillas, sandalias y bolsas de plástico. Los elementos naturales incluyen exoesqueletos de cangrejos enteros, pequeños peces muertos, una amplia variedad de mejillones de distintos tamaños, algas marinas dispersas por la orilla y fragmentos de madera.



Figura 13
Playa Huanchaco - elementos encontrados
Nota. Elaboración propia

Por otro lado, la playa Acapulco (Figura 14), ubicada en la zona sur de Trujillo, se sitúa en un área predominantemente residencial, lo que le otorga un ambiente más tranquilo y menos comercial en comparación con otras playas más concurridas de la región. Aunque se encuentra cerca de una carretera, el tráfico es escaso, lo que favorece un entorno más sereno y menos ruidoso.



Figura 14

Playa Acapulco

Nota. Fotografía tomada el 20 de abril de 2024. Elaboración propia

En cuanto a los residuos, la playa Acapulco presenta una significativa diferencia respecto a las playas anteriores: la cantidad de desechos es considerablemente menor (Figura 15). A lo largo de la orilla, se observan rocas cubiertas de algas, así como formaciones rocosas y extensiones de arena. Aparte de estos elementos naturales, no se encuentran muchos objetos adicionales, lo que sugiere una menor acumulación de basura y desechos. Esta limitada cantidad de residuos podría sugerir una menor afluencia turística y una posible mayor conciencia ambiental por parte de los residentes locales.



Figura 15
Playa Acapulco - elementos encontrados
Nota. Elaboración propia

La playa Salaverry (Figura 16), también al sur de Trujillo, es la más distante de las principales zonas urbanas. Se encuentra cerca del puerto Salaverry, lo cual es evidente por la presencia de embarcaciones de mayor tamaño en el territorio. Al estar alejada de la carretera principal y de las zonas residenciales, su ambiente es más tranquilo y menos perturbado. Durante la visita, se observó un limitado número de bañistas, pero no se identificaron desechos visibles, lo que sugiere un entorno más limpio y menos afectado por la contaminación humana.



Figura 16

Playa Salaverry

Nota. Fotografía tomada el 21 de abril de 2024. Elaboración propia

Al examinar el área en detalle, no se hallaron residuos o basura visibles (Figura 17), lo cual es positivo en comparación con otras playas de mayor afluencia. No obstante, también se evidenció la ausencia de elementos naturales como conchas marinas, algas o fragmentos de caparzones de cangrejos, presentes en playas anteriormente visitadas. El paisaje de la playa Salaverry se caracteriza principalmente por extensas áreas de arena, sin la presencia de estos elementos naturales.

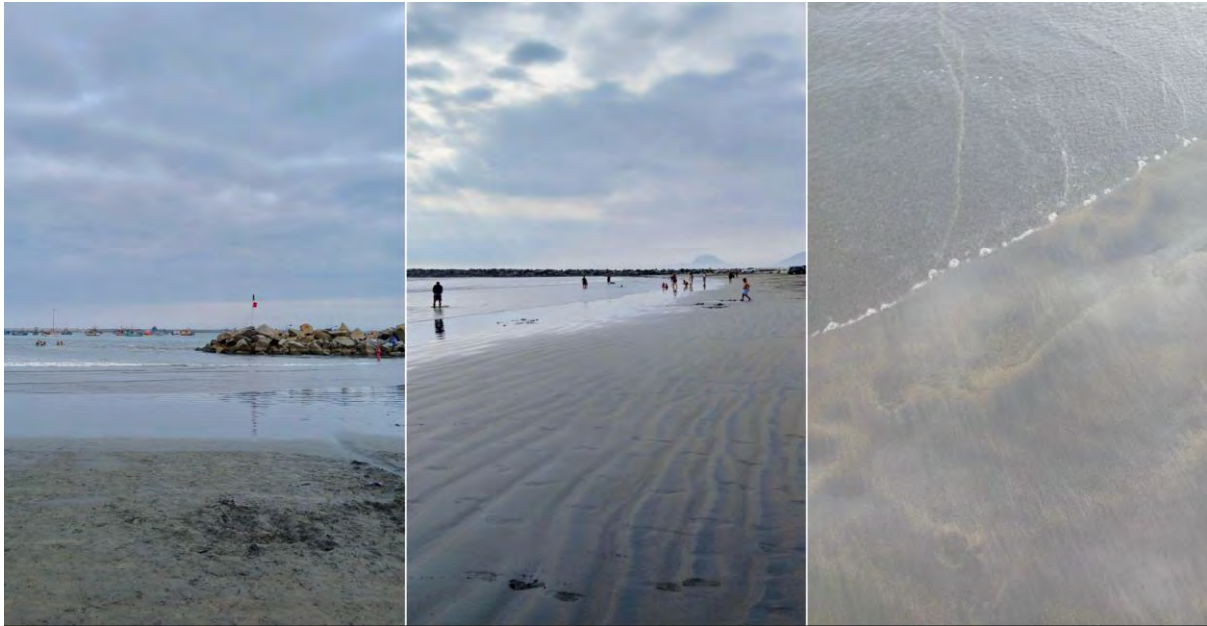


Figura 17
Playa Salaverry - acercamiento
Nota. Elaboración propia

El análisis del territorio costero de Trujillo permitió identificar las particularidades de cada playa en términos de entorno, interacción humana y disponibilidad de materiales. Mientras que Totorales y Salaverry presentan un estado más natural y menor intervención humana, Huanchaco y Acapulco reflejan una mayor presencia de residuos, principalmente asociados a la pesca y el turismo. Los hallazgos evidencian la combinación de elementos naturales y artificiales en el paisaje, destacando la necesidad de considerar el contexto ambiental y cultural en el uso de materiales para el diseño. La diversidad de insumos encontrados abre la posibilidad de integrar tanto recursos naturales como residuos recuperados, fomentando un enfoque sostenible y promoviendo una mayor conexión entre el individuo y el territorio.

4.2. Simbiosis: Ser uno con el territorio costero

El concepto de la colección se centra en la integración del individuo con el territorio costero, empleando la indumentaria como un puente textil que facilita esta conexión. De esta manera, la colección no solo permite al usuario experimentar una sensación de unidad y pertenencia con el entorno, sino que, además, busca una fusión simbiótica entre ambos. Esta fusión implica una relación en la que tanto el individuo como el territorio se influyen y enriquecen mutuamente, creando una coexistencia armónica. Inspirada en la cultura Chimú,

conocida por su respeto y conservación del entorno marino, la colección propone una reflexión sobre nuestro vínculo con la naturaleza costera, fomentando así una mayor conciencia ambiental.

Para traducir visualmente este concepto, se desarrolla el *moodboard* general de la colección (Figura 18). En este se integran elementos fundamentales del entorno, el cuerpo y la cultura Chimú. Se presentan imágenes de playas, atardeceres y otros aspectos representativos de la región junto con la interacción del ser humano con su entorno. Asimismo, se incluyen aportes del marco teórico relacionados con la cultura Chimú, como referencias a su arquitectura, textilería y orfebrería, lo cual facilita la identificación de las particularidades de sus diseños. La combinación de elementos genera una fusión visual que destaca la conexión entre el individuo y el territorio, resaltando la influencia cultural y ambiental en la colección.



Figura 18

Moodboard general

Nota. Elaboración propia

4.3. Perfil de usuario y contexto

En esta propuesta, la indumentaria se considera una forma de expresión artística destinada a fomentar nuevas conexiones entre las personas y su entorno. Aunque el proyecto no está orientado comercialmente, es posible identificar características en el perfil de los

participantes que podrían estar interesados en esta propuesta creativa. Para representar este perfil de usuario, se ha elaborado un *moodboard* (Figura 19) que refleja los valores y aspiraciones de aquellos que podrían vincularse con esta propuesta.

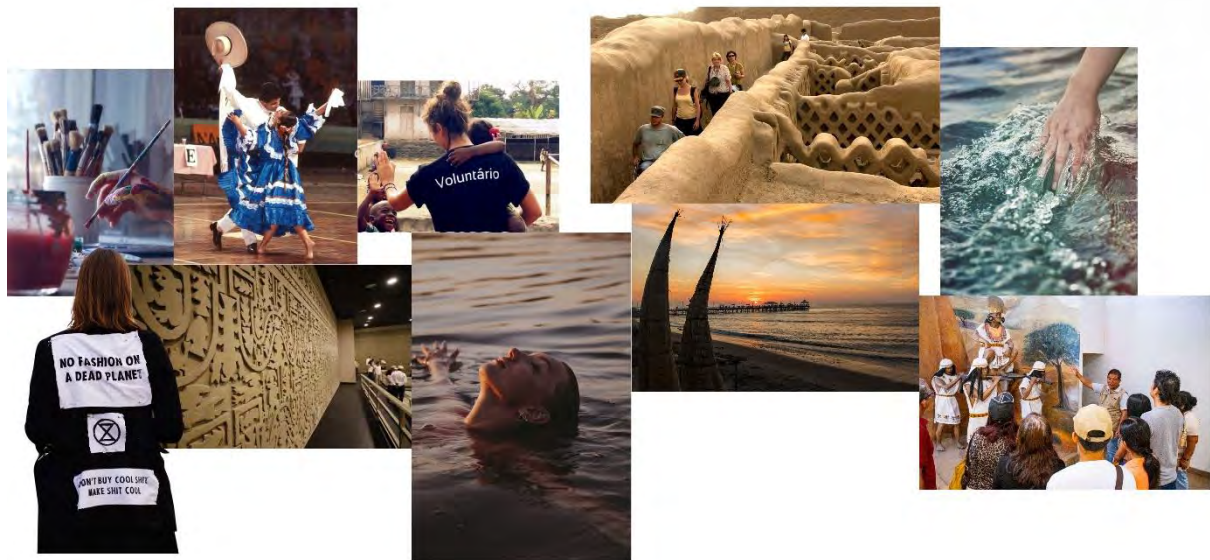


Figura 19

Perfil de usuaria

Nota. Elaboración propia

El público objetivo tentativo de la colección está conformado por jóvenes mujeres de La Libertad, quienes han crecido en un entorno donde el patrimonio cultural y natural desempeña un papel significativo en su identidad. Su conexión con la costa y la herencia Chimú no solo responde a su contexto geográfico, sino también a la presencia de tradiciones y prácticas locales que han influido en su vida cotidiana. Desde la infancia, han estado expuestas a expresiones culturales como la arquitectura de Chan Chan, orfebrería y textilería prehispánica, y prácticas tradicionales como el uso de los caballitos de totora por pescadores artesanales.

Más allá de un conocimiento pasivo de su historia regional, estas mujeres muestran interés en iniciativas que promueven la sostenibilidad y la preservación del entorno. Su compromiso con el medio ambiente y la cultura local se refleja en su estilo de vida y en sus decisiones de consumo, priorizando marcas con valores alineados a la responsabilidad ecológica y el respeto por la identidad cultural. A través de la indumentaria, no solo buscan una expresión

personal, sino también una manera de reafirmar su vínculo con el territorio y contribuir a su conservación. Como señala Clayton (2003), la identidad ambiental influye en la percepción del entorno y en las acciones orientadas a su protección.

4.4 Recursos de Diseño

Para determinar los recursos de diseño utilizados en el desarrollo de la propuesta creativa, se revisó nuevamente el objetivo del proyecto, el cual pretende fusionar el cuerpo con el entorno costero, tomando como referencia la conexión que la cultura Chimú tuvo con su territorio. Para ello, se desarrollarán cuatro recursos de diseño a explorar: la paleta de color, la tipología, los elementos gráficos y los materiales. Estos tienen como objetivo integrar elementos relacionados con la cultura Chimú y el entorno costero, creando así una propuesta que refleje y respete la interrelación entre el individuo y su territorio

En las siguientes secciones de este estudio, se considerarán la textilería, arquitectura y orfebrería de la cultura Chimú. Estas expresiones artísticas no solo son testimonio de su creatividad y destreza técnica, sino que también sirven como fuente de inspiración y guía para el desarrollo de la colección. Asimismo, se analizarán las opciones disponibles en cuanto a materiales y paleta de color, basándose en los elementos identificados en el estudio previo de las playas de Trujillo.

De este modo, los elementos visuales y materiales Chimú no solo son reinterpretados desde una perspectiva estética, sino que también funcionan como un medio para resignificar su conexión con el entorno costero, promoviendo una reflexión sobre la sostenibilidad y la identidad cultural en el diseño contemporáneo. A través de esta propuesta, se busca recuperar y valorar el conocimiento ancestral de la cultura Chimú, integrando su cosmovisión en el desarrollo de una indumentaria que dialogue con la naturaleza y su simbolismo.

4.4.1 Paleta de color

En la Figura 20 se observan diversos elementos de la cultura Chimú, con un énfasis en el uso predominante del color rojo. Este matiz vibrante se destaca como una característica central en sus expresiones artísticas. Junto al rojo, se incorporan tonos como el naranja y el

amarillo, aunque en menor proporción, funcionando como colores complementarios. Además, se observan tonos más oscuros, como el negro y el azul, empleados en cantidades limitadas. Estos colores oscuros se utilizan principalmente para crear contrastes y resaltar elementos específicos en las piezas, añadiendo profundidad y equilibrio visual a las composiciones.



Figura 20

Uso de colores como el rojo, naranja y amarillo

Nota. Elaboración propia

A partir de este análisis, se decidió utilizar los tonos rojo, anaranjado, amarillo, y azul. También, se añadieron tonos celeste y verde para ampliar la gama de colores y representar mejor la biodiversidad marina. El morado se incluyó para proporcionar contrastes adicionales y enriquecer la paleta cromática.

Como se detallará más adelante, la colección incluirá textiles desarrollados artesanalmente. Dado que el proceso es completamente manual y se basa en elementos naturales, no se utilizará un código Pantone para la paleta de colores. En su lugar, se utilizarán tintes naturales, algunos de los cuales fueron empleados por la cultura Chimú. Entre ellos se encuentran la cochinilla para el rojo, el achiote para el anaranjado, la cúrcuma para el amarillo, el índigo para el azul y la espirulina para el verde (Figura 21).



Figura 21
Elementos tintes naturales
 Nota. Elaboración propia

A continuación, se presentan las medidas para teñir 100 ml de mezcla del biomaterial (Figura 22). Para obtener el primer color, el morado, se requieren 8 gramos de cochinilla. El segundo color, el tono azul oscuro, se consigue con 7 gramos de índigo. Para el tercer color, se debe combinar 2,5 gramos de índigo con 2 gramos de espirulina. El cuarto color se obtiene al mezclar 2,5 gramos de espirulina con 1,5 gramos de índigo. El verde claro se prepara utilizando 2,5 gramos de espirulina y 1 gramo de cúrcuma. Para el verde oscuro, se necesitan 10 gramos de espirulina. El séptimo color se logra con 10 gramos de cochinilla y 10 ml de limón. El tono anaranjado se obtiene combinando 15 gramos de achiote con 2 gramos de cochinilla. Finalmente, el tono amarillo cálido se prepara con 15 gramos de cúrcuma y 3 gramos de achiote. Es importante señalar que las cantidades de los materiales pueden variar en función de la concentración deseada y la intensidad del color.

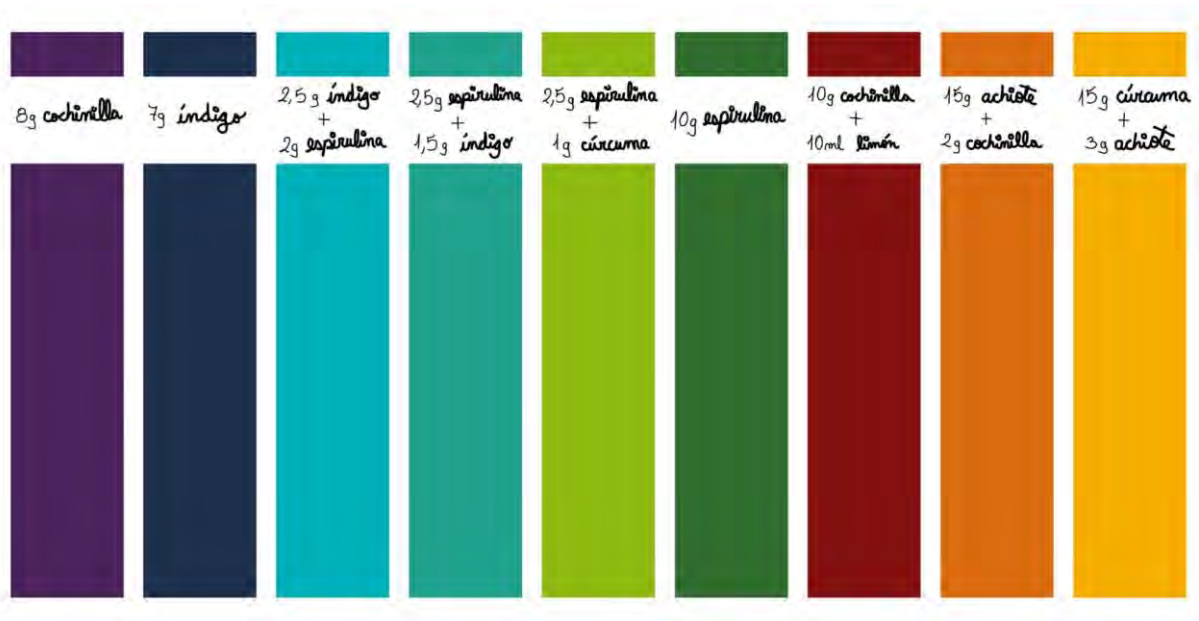


Figura 22
Paleta de color - tinte natural
 Nota. Elaboración propia

4.4.2 Tipologías

Las siluetas de las piezas de la colección se basan en dos tipologías inspiradas en las expresiones culturales Chimú. La primera tipología (Figura 23) se caracteriza por el uso de formas semicirculares y circulares. Estas se incorporan en la estructura principal de las prendas, así como en los detalles y texturas, proporcionando a la colección una sensación de dinamismo y volumen.



Figura 23
 Formas semicirculares y circulares
 Nota. Elaboración propia

La segunda tipología (Figura 24) se basa en siluetas trapezoidales isósceles, que confieren a las piezas una estructura más rígida y definida. Los trapezoides, con su base ancha y su parte superior más estrecha, evocan la arquitectura monumental de los Chimú, especialmente las pirámides truncadas y las murallas que caracterizaban los antiguos centros ceremoniales y urbanos de esta cultura.



Figura 24
 Formas trapezoidales isósceles
 Nota. Elaboración propia

Al combinar estas dos tipologías de siluetas (Figura 25), la colección logra un equilibrio entre la suavidad orgánica y la firmeza estructural. Este enfoque refleja tanto una estética natural como la solidez arquitectónica de los Chimú.

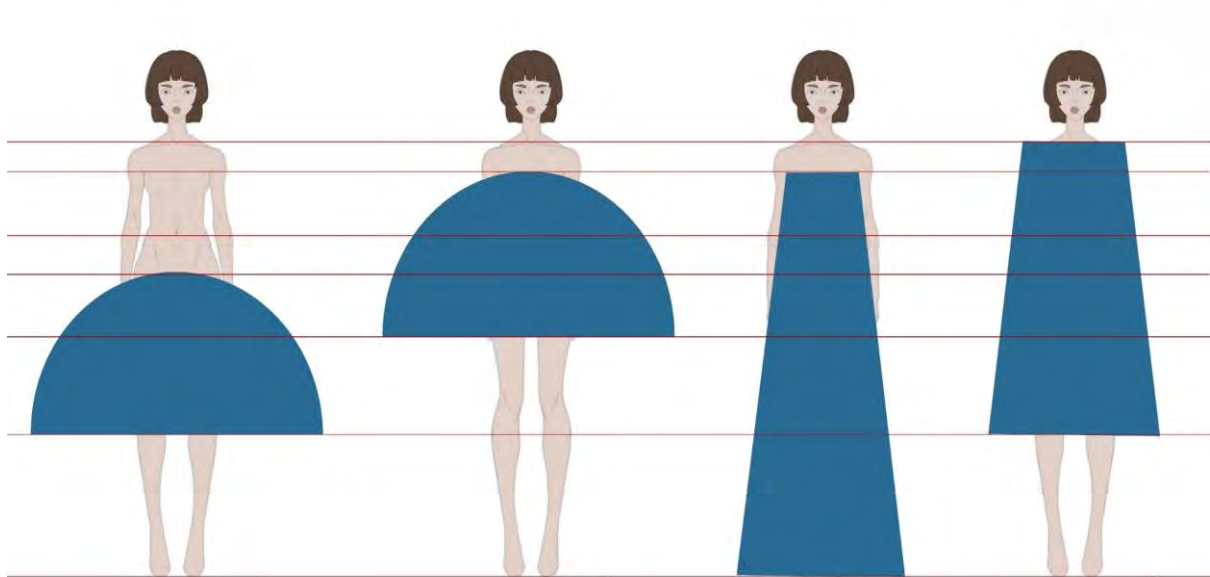


Figura 25
Tipologías de colección
Nota. Elaboración propia

4.4.3 Elementos gráficos

También se han considerado otros atributos de las manifestaciones culturales Chimú, como las transparencias y las formas romboidales (Figura 26) presentes en sus redes de pescar, arquitectura y textiles. Estos elementos no solo añaden una textura visual a las piezas, sino que también permiten entrever lo que hay detrás, creando un juego de luz y sombra que añade profundidad y dinamismo. Las formas romboidales y triangulares aportan una estructura geométrica que evoca la precisión y el detalle característicos de la cultura.



Figura 26
Transparencias, formas romboidales y triangulares
 Nota. Elaboración propia

Además, se reconocen distintas formas escalonadas, como en la Figura 27. Estas generan un sentido de dinamismo y movimiento, similar al patrón observado en el mural de Chan Chan, donde los peces parecen desplazarse siguiendo este diseño.



Figura 27
Formas escalonadas
 Nota. Elaboración propia

Por otro lado, se observan elementos colgantes, como se muestra en la Figura 28, que varían en longitud, forma y grosor. Entre estos elementos, algunos tienen formas rectangulares, mientras que otros presentan formas triangulares u ondulantes.



Figura 28

Elementos colgantes

Nota. Elaboración propia

Asimismo, se identifican diversas iconografías basadas en animales del entorno costero y marino, como se ilustra en la Figura 29. Estas representaciones incluyen cangrejos, pelícanos y peces, a menudo en posturas que sugieren movimiento.



Figura 29
Iconografía de animales del entorno costero
 Nota. Elaboración propia

En algunas piezas de la cultura Chimú se observan incrustaciones de conchas y moluscos (Figura 30). Estas incrustaciones destacan por sus colores y el tallado de las formas de acuerdo con las necesidades del diseño. La incorporación de estos elementos naturales refleja la habilidad de los artesanos para transformar recursos marinos en adornos sofisticados y significativos, logrando una armonía entre la naturaleza y el arte.



Figura 30
Piezas con incrustaciones de conchas y moluscos
 Nota. Elaboración propia

Varios de los objetos examinados presentan relieves (Figura 31), que generalmente son representaciones de figuras antropomorfas, criaturas marinas o formas geométricas. Estos relieves introducen un aspecto táctil y visual en las obras, produciendo un contraste significativo entre superficies lisas y elevadas. La notable variedad de texturas de las piezas Chimú enriquece tanto la apariencia visual de los objetos como su experiencia sensorial.



Figura 31

Piezas con relieves

Nota. Elaboración propia

A partir del análisis de estos elementos gráficos, se evidencia que su presencia en las manifestaciones culturales Chimú no solo cumple una función estética, sino que también podría estar vinculada con su cosmovisión y su relación con el entorno marino. Las formas romboidales, escalonadas y colgantes, junto con la iconografía de especies marinas, parecen hacer referencia a la importancia del océano en su identidad cultural, reflejando esta conexión en textiles, arquitectura y objetos utilitarios. Del mismo modo, el uso de transparencias, incrustaciones y relieves revela un alto nivel técnico que genera interacciones visuales y táctiles, otorgando dinamismo y profundidad a las piezas. En este sentido, el estudio de estos elementos permite reconocer cómo los Chimú incorporaban su entorno en sus creaciones, integrando naturaleza, técnica y simbolismo en su producción artística.

4.4.4 Materiales textiles y no textiles

La materialidad y el diseño de las prendas están concebidos para crear una narrativa que refuerza la conexión entre el ser humano y su entorno costero. La simbiosis, entendida como una interacción estrecha y mutuamente beneficiosa, constituye el principio fundamental de esta propuesta. La colección no solo representa el entorno costero, sino que también fomenta una relación sinérgica y regenerativa entre el usuario y su territorio. Esta interacción colaborativa significa una ventaja compartida: el individuo forja una conexión profunda con la naturaleza, mientras que la utilización de materiales ecológicos y reutilizados contribuye al bienestar del ecosistema costero. Además, esta relación es regenerativa, en el sentido de que se fortalece y mejora con el tiempo, promoviendo prácticas de sostenibilidad que restauran y revitalizan el entorno natural.

Para diseñar de manera eco-efectiva, se aplicó la metodología propuesta por Braungart y McDonough (2005), cuyo primer paso consiste en identificar y recolectar recursos abundantes en el entorno, tanto naturales como artificiales. En este sentido, el análisis previo de las cuatro playas de Trujillo permitió aplicar este enfoque, facilitando la selección de materiales adecuados para el desarrollo de la propuesta. Durante este proceso, se identificaron y recolectaron diversos elementos naturales, como algas marinas de distintos tipos, exoesqueletos de cangrejos, mejillones de diferentes tamaños y arena (Figura 32). Además, en visitas a puertos pesqueros de la región, se observó que los pescadores descartaban escamas de pescado, un residuo con potencial para ser incorporado en el diseño. La inclusión de este material amplió la variedad de recursos locales empleados, alineándose con los principios de sostenibilidad y aprovechamiento eficiente de los desechos marinos.



Figura 32
Recolección de elementos naturales del entorno costero - Trujillo
Nota. Elaboración propia

En cuanto a los elementos artificiales, se identificó y recolectó una gran cantidad de redes de pesca, las cuales estaban en desuso o en proceso de reparación por parte de los pescadores artesanales (Figura 33). Al dialogar con ellos sobre el proyecto, varios accedieron a donar redes descartadas que tenían en sus hogares. Además, al solicitar información sobre otros materiales que pudieran desechar, los pescadores proporcionaron una variedad de cuerdas y cabos que ya no utilizaban debido a su corta longitud o estado deteriorado.



Figura 33

Recolección de elementos artificiales descartados por pescadores artesanales - Trujillo

Nota. Elaboración propia

El siguiente paso consiste en la transformación de los recursos recolectados para la elaboración del producto. En esta etapa, se decide cómo trabajar con los elementos, evaluando su potencial y funcionalidad. Se han identificado dos tipos de materiales: naturales y artificiales.

En el caso de los materiales naturales, se decidió investigar la creación de biomateriales, integrando la biología y el arte. Siguiendo la noción de simpoiesis propuesta por Haraway (2019), que aboga por una colaboración activa con la naturaleza y una integración interdisciplinaria, se identificó que las algas marinas, abundantes en el entorno local, presentan un gran potencial para ser transformadas en biomateriales. Dado su carácter sostenible y su disponibilidad regional, se eligieron como base principal para desarrollar este biomaterial, asegurando un enfoque innovador y ecológico en la producción textil.

El proceso para preparar este biomaterial (Figura 34) es el siguiente: primero, las algas recolectadas se limpian y se trituran en trozos muy pequeños (1). A continuación, se mezcla una proporción de 2/3 de algas marinas con agua filtrada en una olla y se hierve a fuego medio durante una hora y media (2). Posteriormente, se filtra la mezcla para separar el

líquido de los restos sólidos de algas (3), obteniendo así el biomaterial que se empleará en el diseño.

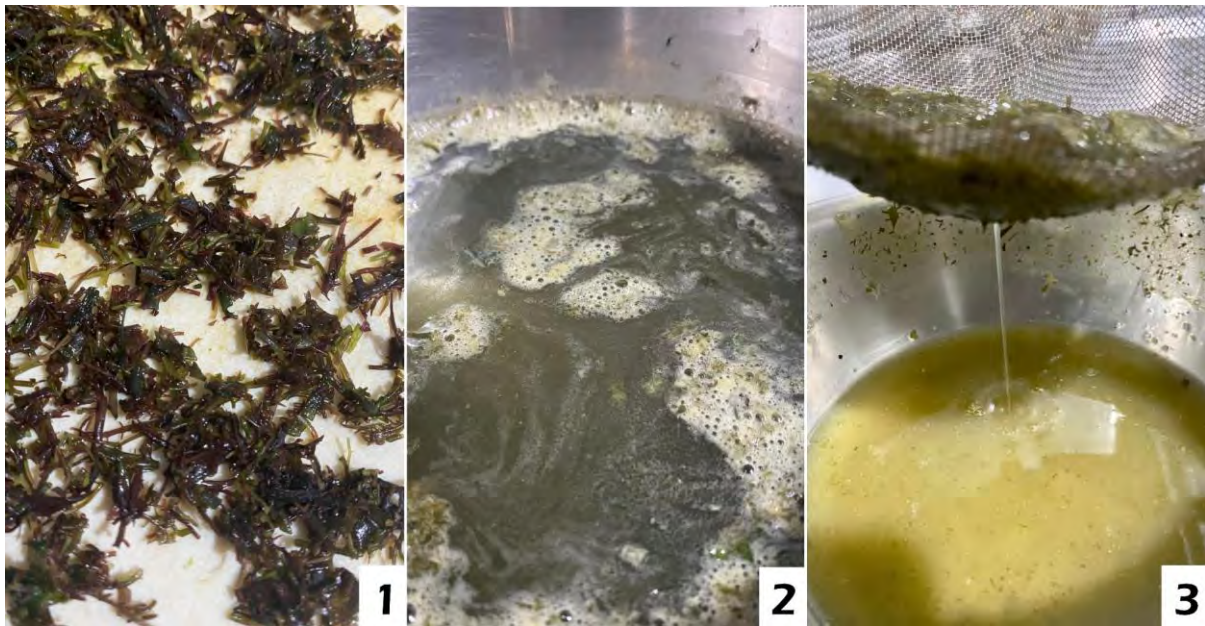


Figura 34
Transformación de algas marinas en biomaterial
Nota. Elaboración propia

A la mezcla resultante se le añadió glicerina natural para mejorar la flexibilidad del biomaterial. Se incorporó medio litro de glicerina natural por cada 5 litros de la mezcla filtrada. Aunque esta adición logró resultados positivos, el tiempo total de secado del biomaterial en condiciones de sombra durante el verano fue de aproximadamente cinco días. Debido a las limitaciones de tiempo del proyecto, se decidió incluir grenetina natural para acelerar el proceso de secado. Con esta modificación, el tiempo se redujo a tres días bajo las mismas condiciones. Se utilizaron 100 gramos de grenetina natural por cada 5 litros de mezcla. De esta manera, la base del biomaterial final se compone de algas marinas, glicerina natural, grenetina y agua filtrada (Figura 35).



Figura 35
Materiales base para realizar el biomaterial final
Nota. Elaboración propia

Además, la mezcla del biomaterial puede combinarse con diversos elementos marinos recogidos, tales como algas de diferentes tipos, exoesqueletos de cangrejos, mejillones de varios tamaños, arena y escamas de pescado. Estos elementos se someten a un proceso de transformación que incluye limpieza, pulido y trituración. En algunos casos, también se tiñen de manera natural de acuerdo con sus características específicas (Figura 36). La incorporación de estos materiales marinos enriquece la textura y las propiedades estéticas del biomaterial, resultando en un diseño representativo del entorno costero.



Figura 36
Materiales naturales transformados
 Nota. Elaboración propia

Asimismo, tal como se mencionó anteriormente en relación con la paleta de colores, se emplean elementos naturales para aportar color al biomaterial. Esta combinación de biomaterial con diversos elementos naturales permitió experimentar con distintas cantidades, métodos de unión y tipos de moldes (Figura 37).

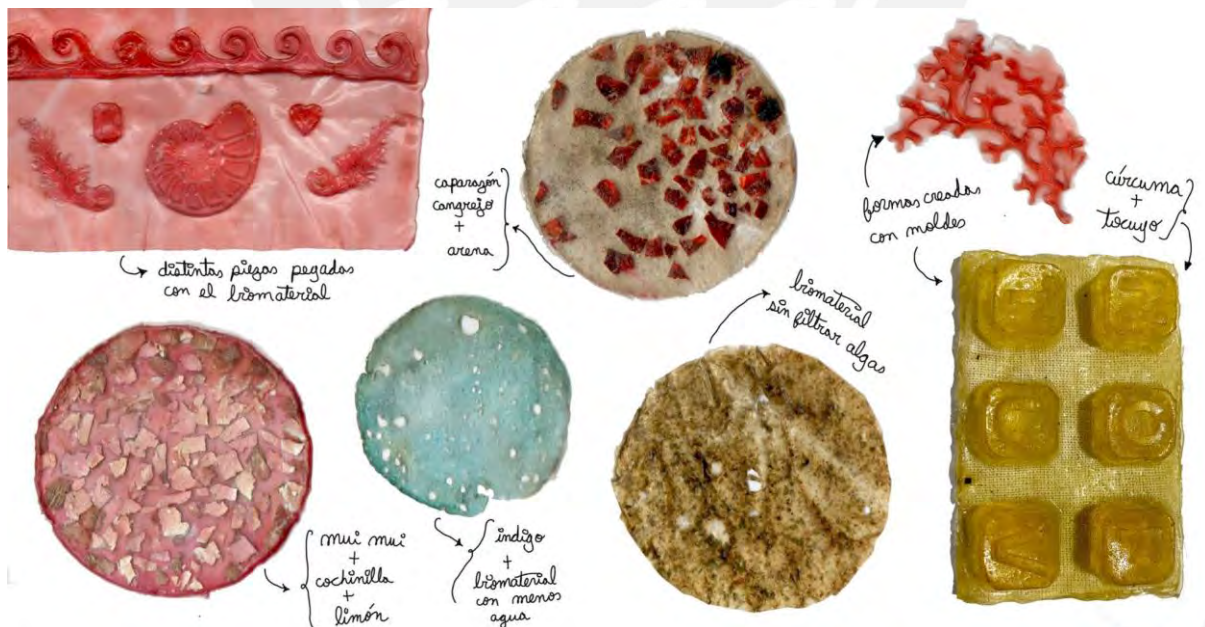


Figura 37
Experimentaciones de biomaterial con distintos elementos
 Nota. Elaboración propia

Respecto a los materiales artificiales, se identificó que todos eran sintéticos. Por ello, se decidió que tanto los elementos de costura como los componentes firmemente unidos también deberían ser sintéticos. Esta elección facilita el reciclaje del producto final al optar por materiales compatibles en su composición. De esta manera, se asegura un proceso de reciclaje más eficiente y menos complejo, ya que los materiales sintéticos pueden ser procesados conjuntamente. Así, se busca reducir el impacto ambiental y optimizar el ciclo de vida del producto, contribuyendo a una gestión más sostenible de los recursos y residuos.

De esta manera, se decidió confeccionar la colección utilizando los siguientes elementos sintéticos, tanto los recolectados del entorno como los empleados en su transformación (Figura 38): redes de pesca de monofilamento de nylon, cabos de distintos grosores, hilo de nylon de 2mm de grosor e hilos sintéticos de calibre #30 en seis tonos diferentes.



Figura 38
Materiales sintéticos finales
Nota. Elaboración propia

En cuanto a las redes de pescar, se eligió trabajar principalmente con aquellas hechas de monofilamento de nylon. Este tipo de red se seleccionó debido a su menor rigidez y su tacto más suave en comparación con otros tipos de redes, lo cual es crucial para una pieza

que estará en contacto con la piel. Además, al ser delgadas, las redes de nylon permitieron una mayor exploración con la materialidad y el diseño. Tras varias experimentaciones, se optó por coser capas de redes de pescar (Figura 39). El proceso comenzó con el desenredado y la extensión de las redes recolectadas. Se colocó un pliego de papel mantequilla sobre una mesa y se extendió la primera capa de red, asegurándola con cinta adhesiva para mantenerla en una posición específica (1). Se añadieron sucesivamente más capas, hasta alcanzar un total de cinco, todas colocadas de manera similar. Al finalizar el apilamiento, se cubrió la última capa con otra hoja de papel mantequilla y se unió con cinta adhesiva (2). Posteriormente, se procedió a unir todo con una máquina de coser industrial utilizando hilo de nylon de 2 mm de grosor. El cosido se llevó a cabo sin una guía fija, garantizando que todas las capas de las redes estuvieran firmemente unidas. Finalmente, se retiró el papel mantequilla, revelando el resultado final del textil (3).

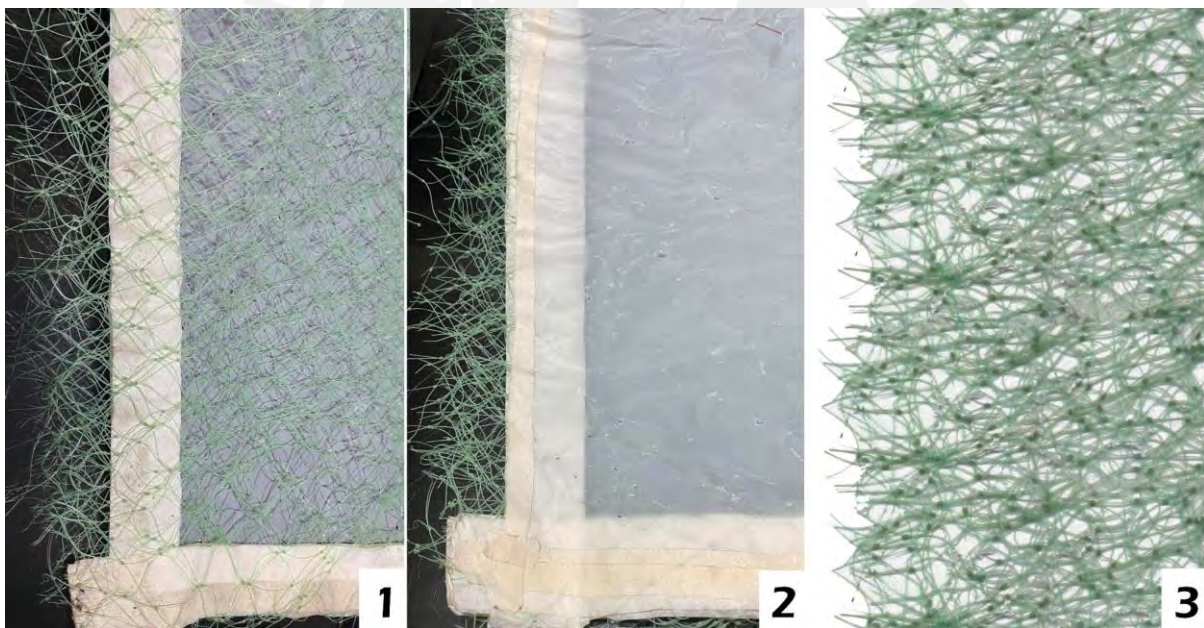


Figura 39
Transformación de redes de pescar
Nota. Elaboración propia

Luego, se comenzó a experimentar con el resultado obtenido, explorando diferentes formas de trabajar el material. Se cosieron tejidos con diferentes niveles de transparencia, los cuales variaban en función del número de capas de redes utilizadas. Asimismo, se cosió sobre

este material con hilos sintéticos de distintos colores, lo que permitió la creación de diversas figuras (Figura 40).

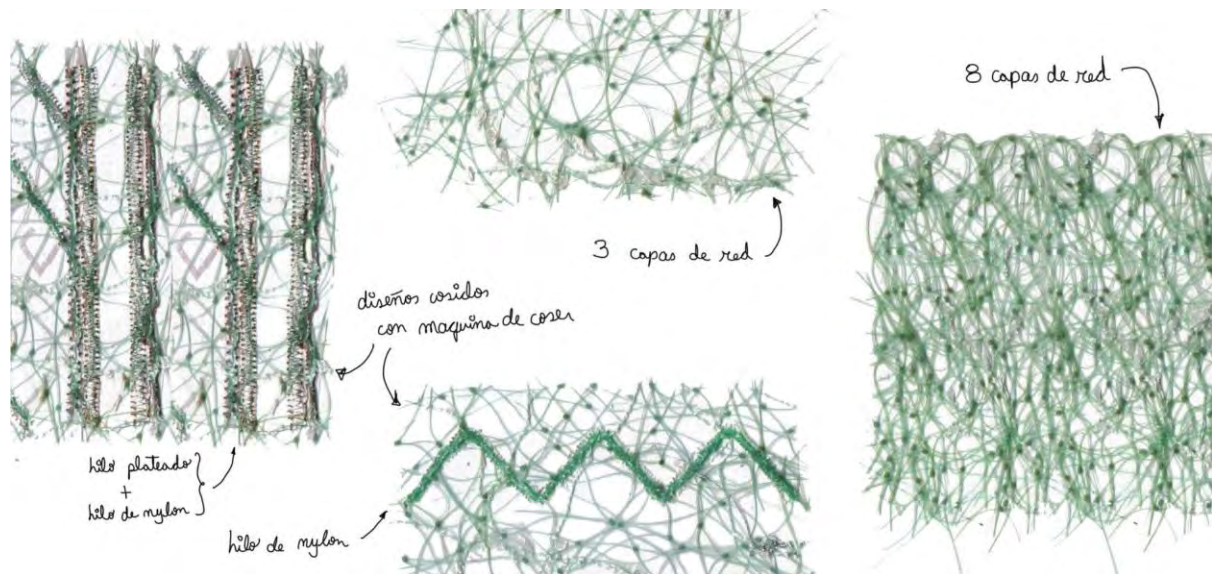


Figura 40
Experimentaciones redes de pesca
Nota. Elaboración propia

A partir de los resultados obtenidos en las pruebas anteriores, se decidió explorar la integración del biomaterial con las capas de redes de pesca previamente cosidas. Para ello, estas últimas se extendieron sobre una superficie plana, y sobre ellas se vertió el biomaterial caliente, distribuyéndolo uniformemente. Antes de que la mezcla se enfriara, se colocaron elementos marinos encima. Una vez seco, el material se desprendió cuidadosamente de la base, obteniendo el resultado final.

Las capas de red no solo ofrecieron un refuerzo estructural al biomaterial, sino que también optimizaron su uso, minimizando la cantidad de mezcla requerida. Además, se experimentó con diferentes métodos de costura sobre este nuevo material. Mediante el uso de máquinas de coser, los componentes se fusionaron con otros tejidos o trenzas, utilizando costuras rectas o en zigzag, según el efecto y la funcionalidad deseados (Figura 41).

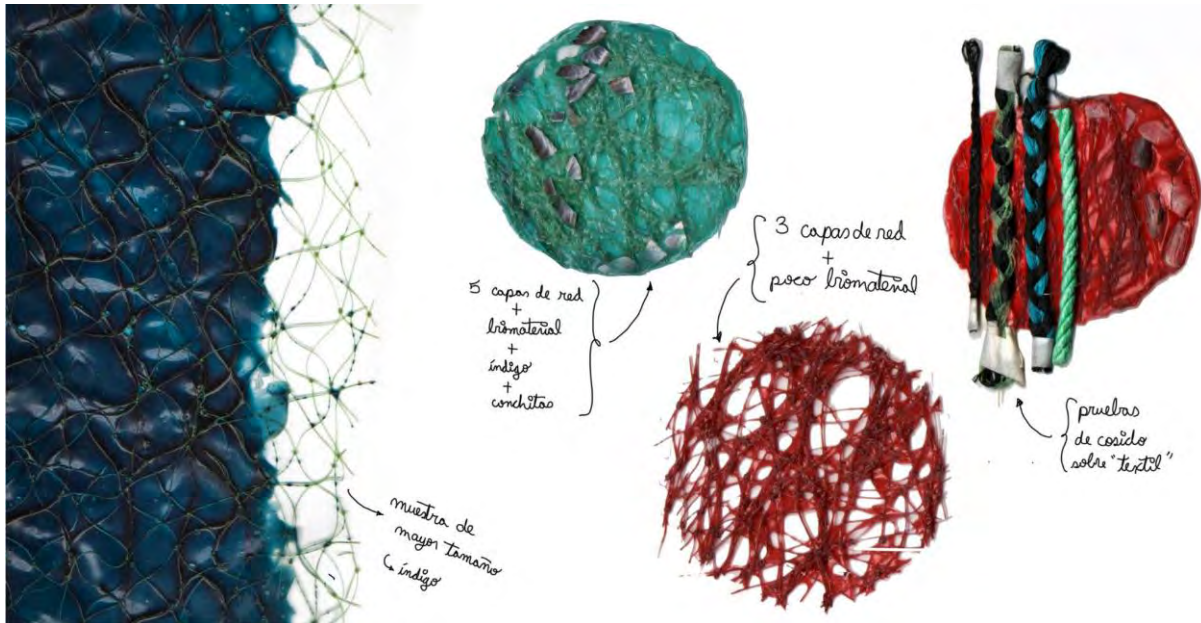


Figura 41
Experimentaciones de unión entre biomaterial y redes
 Nota. Elaboración propia

La interacción entre ambos materiales presenta una serie de propiedades físicas que enriquecen tanto su funcionalidad como su experiencia sensorial. Una de sus características es la dualidad textural que surge del proceso de creación. La cara del textil que estuvo en contacto con la superficie plana adquiere una textura lisa, uniforme y con un acabado brillante. En contraste, la cara expuesta a la intemperie desarrolla una textura rugosa, marcada por el relieve de las capas de redes de pesca. Además, en algunos casos, esta cara incorpora elementos marinos recolectados que se colocaron antes del secado del biomaterial, aportando mayor complejidad táctil y visual. Estos elementos refuerzan la conexión conceptual con el entorno costero y añaden una dimensión única tanto al nivel sensorial como estético. Esta dualidad invita al espectador a explorar ambas caras y percibir las interacciones entre el material y su contexto.

El material también mantiene un grado moderado de flexibilidad, lo que le permite adaptarse a curvas y movimientos ligeros sin comprometer su estructura. Esta característica facilita su manipulación, permitiendo la creación de pliegues, cortes o ensamblajes con otros materiales, ampliando su potencial tanto en aplicaciones artísticas como funcionales. No obstante, su capacidad de estiramiento es limitada, ya que las redes de pesca proporcionan

una estructura y soporte que mantienen su forma, restringiendo su elasticidad. Además, en capas más delgadas, el biomaterial puede volverse más frágil, lo que requiere una manipulación cuidadosa para evitar su deterioro.

En cuanto al peso, el textil es liviano, gracias a la baja densidad del biomaterial combinado con las redes de pesca. Esto facilita su integración en piezas de diseño que requieren movilidad o buscan transmitir una sensación de ligereza. Sin embargo, el grosor puede variar dependiendo de la cantidad de biomaterial aplicado o los elementos naturales incorporados en su superficie, lo que influye en sus propiedades y posibles aplicaciones.

Además de sus propiedades físicas, se consideró la facilidad de reciclaje del material al final de su vida útil. Para ello, se aprovechó la capacidad del biomaterial de disolverse en agua caliente, lo que permite separar la red de pesca sin necesidad de procesos industriales complejos. Esta cualidad no solo facilita la recuperación de los materiales constituyentes, sino que también refuerza el compromiso con la circularidad en el diseño, promoviendo un sistema de producción y descarte más sostenible.

Considerando tanto los beneficios estéticos como funcionales, se optó por emplear esta fusión de materiales como el textil principal de la colección. Su integración no solo responde a criterios de innovación en el desarrollo de materiales, sino que también contribuye a la reducción del consumo de recursos y minimiza el impacto ambiental del diseño. A partir de ahora, se referirá a este material como textil para simplificar su identificación en las siguientes menciones.

En relación con las cuerdas y cabos descartados por los pescadores artesanales de la zona, se realizaron diversas experimentaciones utilizando técnicas de tejido y trenzado para unirlos con distintos tipos y tonos de hilos sintéticos (Figura 42). Además, se unieron los cabos trenzados al textil mediante una máquina semi industrial, empleando hilo de nylon y puntada de zigzag. Estas pruebas revelaron que el cosido de ambos elementos incrementa la rigidez y resistencia del textil, mejorando así sus propiedades estructurales y funcionales.

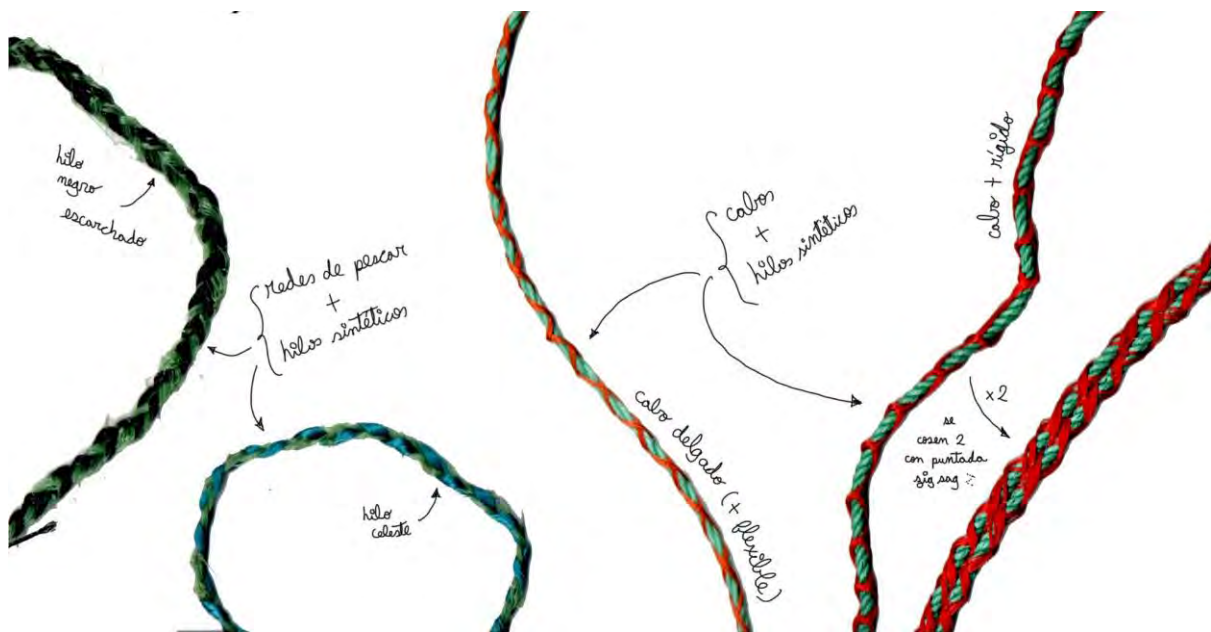


Figura 42
Trenzado de materiales sintéticos
 Nota. Elaboración propia

4.5. Colección

El diseño y la materialidad de las prendas en la colección ofrecen nuevas perspectivas y experiencias que desafían las percepciones convencionales del entorno. Al integrar elementos innovadores y no tradicionales, las prendas reinterpretan el paisaje y la cultura costera, rompiendo con la rutina diaria y promoviendo una reflexión más profunda sobre la relación con el entorno.

La colección está compuesta por siete looks (Figura 43), diseñados para presentar una exploración ordenada del color y facilitar una transición que permita una lectura lineal de la propuesta. La secuencia comienza con tonos verdes que evolucionan gradualmente hacia tonos naranjas y rojos, y culmina en celestes y azules, cada uno explorando diferentes volúmenes y texturas.

Las prendas han sido concebidas desde el principio, analizando las características de los materiales del territorio previamente estudiados, y utilizando técnicas de atado y ajuste manual para las uniones. Esta solución no solo garantiza la cohesión en el uso de los recursos y promueve la sostenibilidad, sino que también permite que cada prenda se ajuste a las particularidades del usuario, fomentando una relación más personal y única con la prenda.

El uso de accesorios para la cabeza en la colección responde a una decisión conceptual que refuerza la unidad del diseño y su relación con el territorio. Estos elementos no solo complementan las prendas, sino que también exploran nuevas formas de integración con el entorno costero. Además, en la cultura Chimú se utilizaban tocados, lo que refuerza la conexión con su legado sin replicarlo directamente. Así, los gorros en la colección funcionan como un nexo entre el cuerpo y el paisaje, adaptándose a sus formas y texturas.

En línea con la propuesta conceptual, se han incorporado elementos gráficos previamente mencionados, como transparencias; formas romboidales y triangulares; formas escalonadas; elementos colgantes; iconografía de animales del entorno costero; incrustaciones de conchas y moluscos; relieves y simetría, todos inspirados en la cultura Chimú. Estos detalles enriquecen la estética de la colección y refuerzan su conexión con el patrimonio cultural y natural de la costa de Trujillo, integrando visualmente la herencia ancestral con un enfoque contemporáneo y sostenible.



Figura 43
Propuesta de colección
Nota. Elaboración propia

4.6. Indumentos de diseño

La tenida 1 (Figura 44) está compuesta por un gorro y un vestido *strapless* simétrico y adaptable. El área del busto se ajusta en la parte posterior mediante cabos trenzados, mientras que la falda se ata a los costados. Los flecos en la falda añaden movimiento y fluidez a la prenda. El conjunto se completa con un gorro que cubre parcialmente la espalda y los hombros, dejando el rostro descubierto.



Figura 44

Tenida 1

Nota. Elaboración propia

Para la confección de esta primera tenida (Figura 45), se comenzaron por elaborar los moldes del vestido basándose en las medidas del maniquí, dado que la pieza está diseñada para ajustarse al cuerpo. A continuación, se desarrolló el textil siguiendo la paleta de colores especificada en el boceto. Después del proceso de teñido, el biomaterial se dejó secar completamente antes de proceder al corte, el cual se realizó utilizando los moldes previamente preparados. Finalmente, las piezas se unieron utilizando hilo de nylon de 2 mm de grosor.

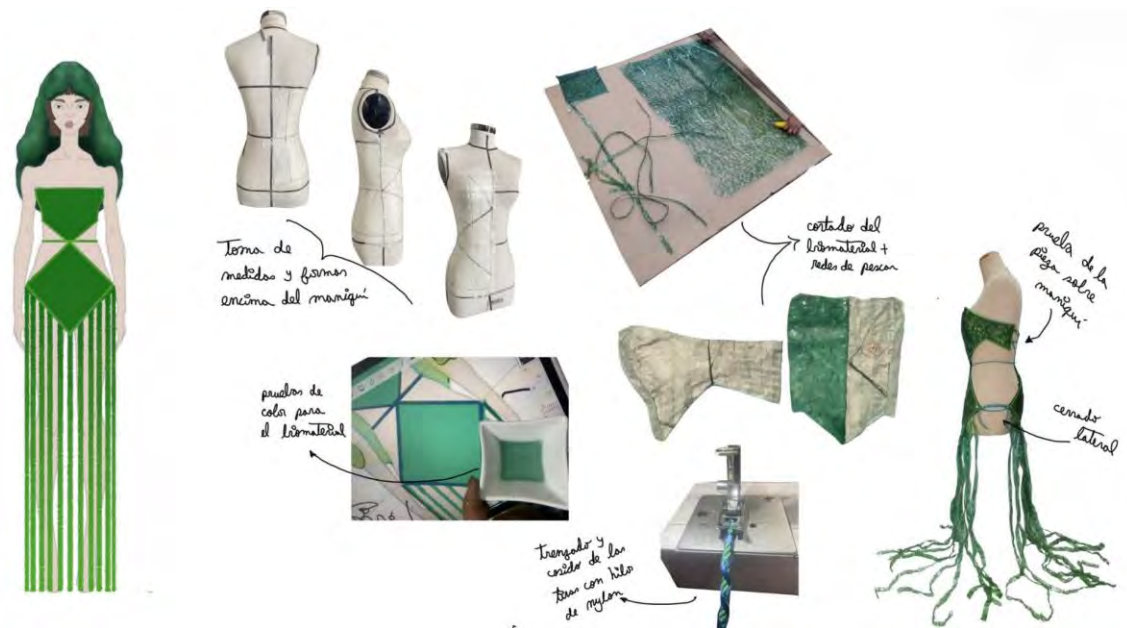


Figura 45
Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

En cuanto a los detalles de las uniones y texturas (Figura 46), se emplearon cabos trenzados con hilos sintéticos en tonos verde y azul para estructurar y unir las diferentes partes del vestido. Estos cabos, además de bordear la prenda, se emplearon para crear un sistema de ajuste mediante ataduras. Para obtener los tonos verdes en el vestido, se tiñó el biomaterial del textil con espirulina. Asimismo, para diversificar la textura, se emplearon algas marinas enteras secas en el gorro. Estas algas, al entrar en contacto con el biomaterial, se hidrataban ligeramente, lo que permitía modelarlas manualmente.



Figura 46
Detalles de las uniones y textura
 Nota. Elaboración propia

La segunda tenida (Figura 47) está conformada por tres piezas simétricas. La primera es un gorro con longitud variable: la parte delantera es más corta, dejando visible el rostro, mientras que la parte posterior cubre la base del cuello. La segunda pieza es una estructura ortogonal con longitudes distintas en cada lado: en la parte frontal llega hasta debajo del busto, en los laterales alcanza la cintura y en la parte posterior se extiende hasta la cadera. Finalmente, la falda tiene una silueta en línea A y está formada por dos partes, frontal y posterior, unidas por un cabo trenzado con hilo sintético celeste, que funciona como estructura y sistema de ajuste tanto en la cintura como en los laterales.



Figura 47

Tenida 2

Nota. Elaboración propia

En cuanto al proceso (Figura 48), se inició con el desarrollo de la pieza más estructurada que cubre el torso. Primero, se utilizaron cartones para definir las medidas y, posteriormente, se construyó una estructura con malla metálica. Esta estructura se envolvió con capas de redes de pescar y se cosió a mano con hilo de nylon para mantener su forma ortogonal. Finalmente, se colocó el *textil* final sobre la estructura. Para la falda, se confeccionaron las formas en tocuyo, colocándolas en un maniquí para definir las longitudes. Una vez establecidos todos los patrones, se desarrolló el textil, se tiñó y se le añadieron elementos marinos recolectados según la pieza. Tras el secado, se cortaron las piezas siguiendo los patrones y se cosieron con hilo de nylon de 2 mm de grosor. Para proporcionar volumen a la falda y al gorro, se frunció la parte baja con hilo de nylon.



Figura 48
 Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

Respecto a algunos detalles de la tenida (Figura 49), el biomaterial del *textil* se tiñó con espirulina, variando la intensidad del color según la zona de la prenda. En la pieza que cubre el torso, se incorporaron elementos marinos, como mejillones y algas secas enteras, para crear un degradado visual. En la parte superior de esta pieza, se utilizó una mayor cantidad de ambos elementos, mientras que hacia la parte inferior se emplearon solo mejillones.

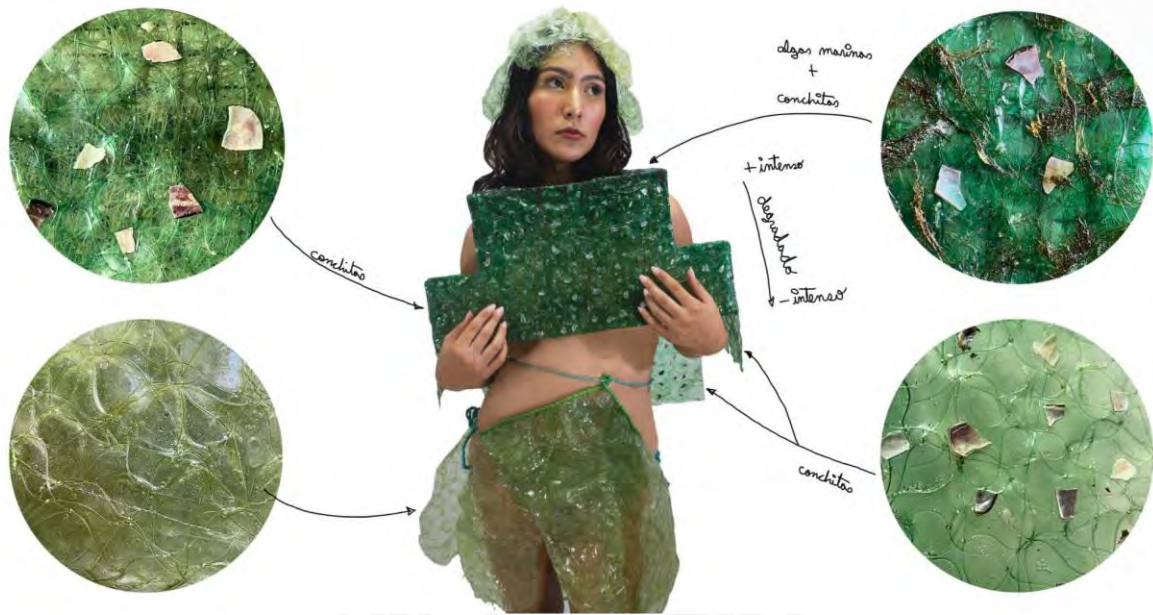


Figura 49

Detalles de textura

Nota. Elaboración propia

La tercera tenida de la colección (Figura 50) está compuesta por dos piezas: un gorro y un vestido. El gorro presenta una variación en la longitud según el lado: la parte delantera es más corta, permitiendo que el rostro quede visible, mientras que la parte posterior cubre la parte baja de la cabeza. El vestido presenta un escote recto clásico, con dos tiras delgadas que emergen de la parte delantera y se atan alrededor del cuello. Además, tiene una abertura en forma de rombo bajo el busto y el vestido se amplía a partir de la cadera, adoptando una forma semiesférica.



Figura 50

Tenida 3

Nota. Elaboración propia

En lo que concierne al proceso (Figura 51), se comenzó con la construcción de la estructura de la parte inferior del vestido. Primero, se creó una estructura de aluminio para mantener la forma semicircular. Luego, esta estructura fue cubierta con redes de pescar y cosida con hilo de nylon para asegurar un acabado uniforme. Una vez establecida la estructura, se desarrollaron los patrones del vestido, los cuales fueron cortados en el *textil* correspondiente. Las piezas se unieron utilizando una máquina de coser con hilo de nylon de 2 mm de grosor.

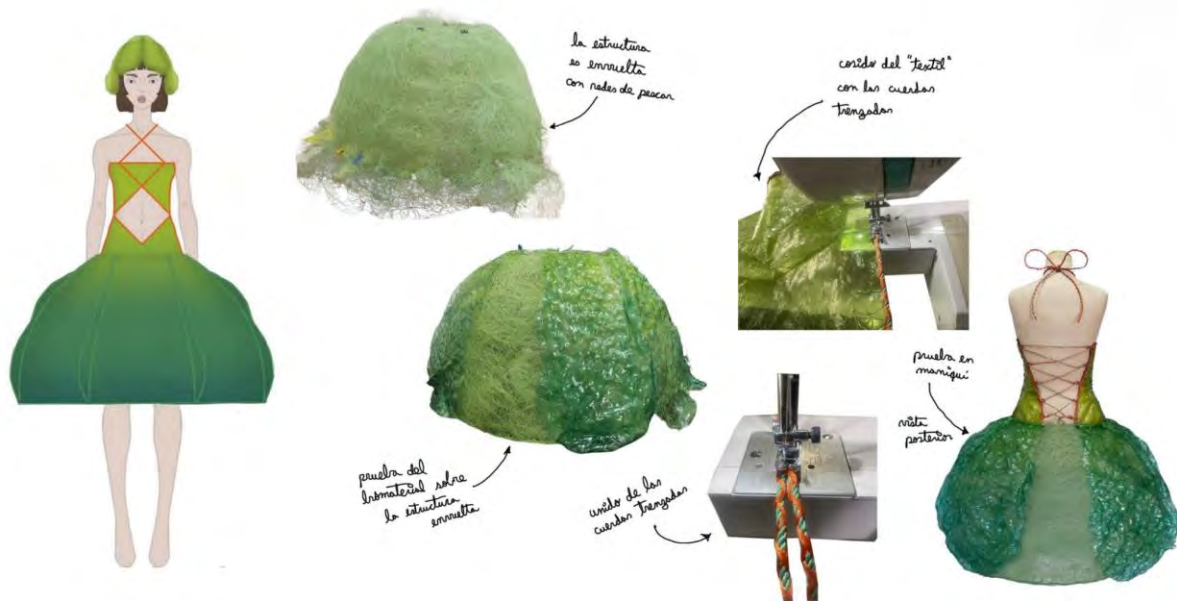


Figura 51

Proceso de elaboración

Nota. Elaboración propia

Respecto a algunos detalles de las uniones y la textura de la tenida (Figura 52), se utilizaron cabos trenzados con hilo sintético anaranjado para proporcionar mayor soporte y estructura. Estos cabos bordean la parte superior del vestido, y se han cosido dos en los laterales para aumentar su rigidez. Además, el biomaterial del textil se tiñó con espirulina, variando la intensidad del color según la zona. Para obtener el tono verde claro, se realizó una mezcla de espirulina y cúrcuma.



Figura 52
Detalles de las uniones y textura
 Nota. Elaboración propia

La cuarta tenida (Figura 53) consta de tres piezas: un gorro, una pieza que cubre el torso y una falda. El gorro presenta una forma trapezoidal en todos sus lados. La pieza que cubre el torso varía en longitud según la sección: en la parte delantera se extiende hasta debajo del busto, en los laterales hasta la cintura, y en la parte posterior hasta la cadera. La falda, compuesta por dos partes, se ajusta en la cintura y la cadera a través de cabos trenzados en los laterales, y cuenta con flecos que se extienden hasta los pies.



Figura 53

Tenida 4

Nota. Elaboración propia

En cuanto al proceso (Figura 54), se comenzó con el desarrollo de las estructuras del gorro y la pieza que cubre el torso, realizando primero prototipos en cartón para definir las dimensiones. Luego, ambas estructuras fueron construidas utilizando malla metálica. La pieza que cubre el torso fue recubierta con redes de pesca e hilvanada para unir la red con la malla, manteniendo la forma deseada. Una vez desarrollados todos los patrones, se procedió a la elaboración del textil, tiñendo el biomaterial según las especificaciones de cada pieza e incorporando elementos marinos. Tras el secado, las piezas se cortaron conforme a los moldes y se cosieron con hilo de nylon de 2 mm de grosor.



Figura 54
Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

Respecto a detalles de la tenida (Figura 55), la pieza que cubre el torso presenta en su parte inferior una franja celeste adornada con iconografía de peces. La disposición y orientación de estos simulan un movimiento a lo largo de toda la prenda. Estas figuras fueron elaboradas mediante moldes en los que se aplicó biomaterial teñido con cochinilla e incluyen incrustaciones de fragmentos de mejillones. Una vez seco, el biomaterial se retiró del molde y se unió a la pieza superior mediante una mezcla caliente del mismo material.

Para lograr la gama cromática de la tenida, se emplearon tintes naturales como cochinilla, limón, achiote y cúrcuma, creando un degradado que va desde tonos rojizos y naranjas hasta amarillos. En cuanto a los tonos azules, se utilizó índigo en diferentes concentraciones: se aplicó en mayor cantidad para el gorro y en menor proporción para la falda, que además cuenta con escamas transparentes que aportan textura.



Figura 55

Detalles y textura

Nota. Elaboración propia

La quinta tenida (Figura 56) consta de cuatro piezas: un gorro, un top, una pieza que va sobre los hombros y una falda. El gorro presenta una variación en la longitud según cada lado: la parte delantera es más corta, dejando visible el rostro, mientras que la parte posterior cubre la parte baja de la cabeza. El top, con un escote halter, se asegura alrededor del cuello mediante un cabo trenzado con hilo sintético de color azul, que también ciñe la parte baja del top, cerrando la pieza en su totalidad. La pieza que va sobre los hombros presenta una iconografía de pelícanos, visible tanto en la parte delantera como en la posterior. La disposición y dirección de los pelícanos crean una ilusión de movimiento. Finalmente, la falda se ajusta alrededor de la cintura y llega hasta debajo de la rodilla.



Figura 56

Tenida 5

Nota. Elaboración propia

El proceso de elaboración (Figura 57) comienza con la creación de prototipos en cartón para definir las medidas precisas de la pieza estructurada que va sobre los hombros. Basándose en estos prototipos, se construye una estructura de malla metálica que proporciona la forma base. Luego, una vez definidos todos los patrones, se procede al desarrollo del *textil*, aplicando los colores correspondientes a cada pieza según el diseño previsto. Después del secado del biomaterial, las piezas se cortan de acuerdo con los patrones y se unen mediante costura con una máquina de coser utilizando hilo de nylon de 2 mm de grosor. Además, se trenzan cabos con hilos sintéticos de color azul, los cuales se cosen en los bordes de algunas partes de las piezas para proporcionar mayor estructura y soporte.



Figura 57
Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

Respecto a algunos detalles de la tenida (Figura 58), para la iconografía del pelícano en la pieza que se usa sobre los hombros, se desarrolló un molde en el que se colocó biomaterial teñido con cúrcuma para obtener un color amarillo. Una vez retirado el biomaterial del molde, se le añadió arena para crear una textura adicional. Para los detalles cromáticos de la pieza estructurada, se emplearon diversos tintes: la cochinilla se utilizó para obtener tonos rojos, el achiote para los tonos naranjas, y la cúrcuma para los tonos amarillos. En cuanto al top, la falda y el gorro, se utilizó índigo para teñir las tres piezas. La intensidad del color azul varía entre ellas, siendo el top teñido con una mayor concentración de índigo, seguido por la falda, mientras que el gorro presenta el tono más tenue.



Figura 58

Detalles y textura

Nota. Elaboración propia

La sexta tenida (Figura 59) consta de dos piezas: un gorro y un vestido. El gorro es de una forma trapezoidal isósceles en todos sus lados, y en la parte posterior se extienden dos tiras trapezoidales que llegan hasta la altura de la cadera. El vestido cuenta con un escote halter, sujeto alrededor del cuello con un cabo trenzado de hilo sintético rojo. Asimismo, presenta un corte en línea A que se amplía hacia la parte inferior.



Figura 59

Tenida 6

Nota. Elaboración propia

En cuanto al proceso de elaboración (Figura 60), se inició con el desarrollo de los patrones para cada pieza. Luego, de acuerdo con el boceto, se tiñó el biomaterial utilizando los colores y técnicas especificados. Tras el secado, se cortó el textil siguiendo los patrones. Para el gorro, se construyó una base con malla metálica para mantener la forma trapezoidal, sobre la cual se colocó el textil teñido. Además, se cosió un cabo trenzado con hilo sintético rojo en el borde superior del vestido para proporcionar mayor soporte. Finalmente, todas las piezas se unieron utilizando una máquina de coser con hilo de 2 mm de grosor.



Figura 60
 Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

Con respecto a ciertos detalles de la tenida (Figura 61), el biomaterial del *textil* se tiñó con índigo, variando la cantidad aplicada en función de la pieza para obtener diferentes tonalidades. En la parte superior del vestido, se añadieron escamas también teñidas con índigo, logrando una gama de colores que abarca desde celestes hasta azules.



Figura 61
 Detalles de textura
 Nota. Elaboración propia

La séptima tenida (Figura 62) está compuesta por dos piezas: un gorro y un vestido. El gorro presenta una forma trapezoidal en todos sus lados. El vestido, por su parte, tiene un escote cuadrado con dos tiras que se extienden hacia los hombros. Su forma es semicircular, comenzando por encima del busto ensanchándose hacia la parte inferior. En la parte posterior, se despliegan dos colas trapezoidales que descienden hacia el suelo.



Figura 62

Tenida 7

Nota. Elaboración propia

En cuanto al proceso de elaboración (Figura 63), se comenzó con la creación de una estructura de malla metálica para mantener la forma trapezoidal del gorro. Para el vestido, se construyó una estructura semicircular de aluminio que se extiende desde la parte superior del busto hasta las caderas. Esta fue recubierta con redes de pescar y cosida a mano con hilo de nylon para mantener su forma. Posteriormente, se desarrollaron los patrones y se preparó el biomaterial del textil. Una vez seco, el material se cortó siguiendo los moldes preestablecidos. Las piezas del vestido se frunció con hilo de nylon para aportar mayor volumen y finalmente se unieron a la estructura del vestido mediante costura a mano.



Figura 63
Proceso de elaboración
 Nota. Elaboración propia

Respecto a algunos detalles de la tenida (Figura 64), se cosieron dos cabos trenzados con hilo sintético rojo, los cuales actúan como tiras para sostener el vestido sobre los hombros. Además, se dejaron algunas partes de la red de pesca colgando para cubrir la estructura de aluminio. En cuanto al color del biomaterial, este se tiñó utilizando espirulina para los tonos verdes y con índigo para los tonos azules. Se añadieron materiales marinos, como fragmentos de caparazón de cangrejo pulidos para intensificar el color y el brillo, así como escamas teñidas con cochinilla y limón para obtener el tono rosado



Figura 64

Detalles y textura

Nota. Elaboración propia

De esta manera, la colección Simbiosis se compone de siete tenidas (Figura 65), cada una diseñada y elaborada para reflejar la conexión del individuo con su entorno natural y cultural. Las prendas desarrolladas en esta investigación no solo exploran formal y técnicamente el uso del biomaterial, sino que también crean un diálogo con los principios del diseño sostenible. A través de la experimentación con estructuras, sistemas de ajuste y combinaciones cromáticas derivadas de pigmentos naturales, se crearon piezas que van más allá de lo estético y funcional, abordando conceptos de adaptabilidad, reutilización de materiales y resignificación de residuos del entorno costero. Desde una perspectiva metodológica, el desarrollo de cada tenida demuestra la viabilidad del biomaterial como alternativa estructural y textil en la moda sostenible. La integración de procesos manuales y técnicas permitió evaluar tanto las posibilidades como las limitaciones de estos materiales, contribuyendo así a la reflexión sobre la sostenibilidad en la moda y cuestionando los sistemas productivos convencionales.



Figura 65
Resultado final de colección
Nota. Elaboración propia



5. ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

Aunque la colección no estaba originalmente diseñada para un uso cotidiano por parte de los usuarios finales, su potencial para generar un impacto social y ambiental es significativo. Mediante diversas estrategias de comunicación y difusión, es posible destacar cómo las prendas y el concepto de la colección promueven la conciencia ambiental. De esta manera, la colección trasciende su carácter artístico y se convierte en un medio para fomentar la reflexión y la acción en favor de la conservación de los ecosistemas marinos.

5.1. Medios audiovisuales

En la actualidad, los medios audiovisuales asumen una posición vital en la distribución y mejora de las iniciativas artísticas y culturales, ofreciendo una plataforma dinámica y multisensorial para transmitir conceptos. Entre estos medios, el video-performance y las sesiones fotográficas artísticas destacan por su capacidad para crear experiencias inmersivas que superan las limitaciones de los formatos tradicionales.

El video-performance captura la interacción de las prendas con el movimiento y el espacio, proporcionando una perspectiva única sobre cómo cobran vida en diferentes contextos. En el caso de esta tesis, se ha realizado un video que documenta el uso de la sexta tenida de la colección en el entorno costero, destacando cómo las características del biomaterial, los ajustes y las combinaciones cromáticas se integran con el ambiente natural. Este recurso no solo exhibe la prenda en movimiento, sino que también subraya sus aspectos funcionales y estéticos, mostrando cómo la moda puede convertirse en una extensión del contexto natural. Además, el video permite percibir la relación simbiótica entre el ser humano, las prendas y el entorno, brindando una visión más completa del diseño en acción. El código QR en la Figura 66 proporciona acceso a esta experiencia inmersiva, invitando a una reflexión sobre la prenda, su diseño y la intención detrás de la colección.

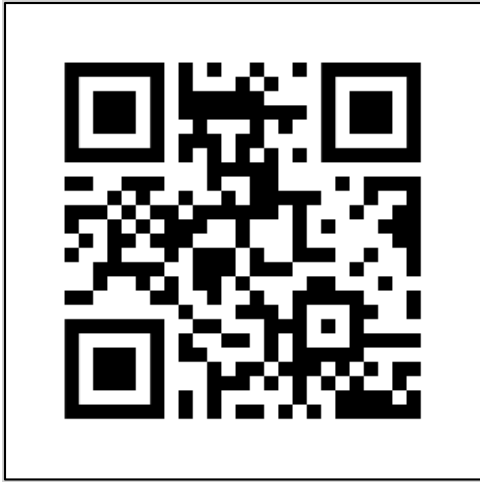


Figura 66
Código QR. Video-Performance
Nota. Elaboración propia

En el video, la usuaria camina por la playa y entre las rocas (Figura 67), destacando la interacción dinámica entre la prenda y el paisaje natural. El diseño fluido y los colores inspirados en el entorno marino permiten que la prenda se destaque en el contexto costero.



Figura 67
Video-Performance: Conexión entre usuaria-indumento-entorno
Nota. Elaboración propia

También se realiza un acercamiento a los detalles del vestido (Figura 68), evidenciando las texturas y matices del biomaterial, así como las escamas teñidas. Se

observa cómo la prenda se mueve al contacto con el agua del mar, acentuando su fluidez y adaptabilidad al entorno natural.

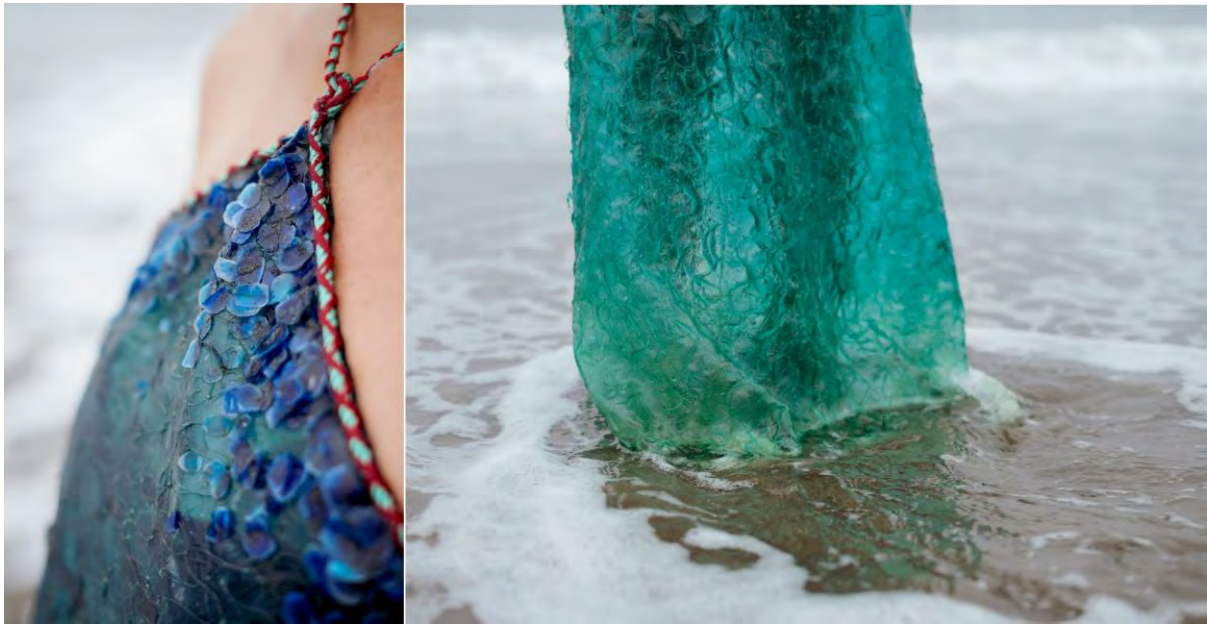


Figura 68

Detalles del vestido

Nota. Elaboración propia

En otra escena, la prenda se integra con el paisaje costero, destacando su presencia entre las rocas y sobre la superficie del agua (Figura 69). Esta composición enfatiza la fusión entre el indumento y el entorno, demostrando cómo el vestido se convierte en una extensión del propio entorno.



Figura 69
Indumentaria - Entorno
Nota. Elaboración propia

Finalmente, se muestra un acercamiento al textil del vestido en interacción con el entorno costero, evidenciando cómo el vestido se ha disuelto parcialmente al contacto con el agua (Figura 70). Este detalle subraya la integración y transformación del material en el ambiente natural.



Figura 70
Acercamiento textil - entorno
Nota. Elaboración propia

Además del video-performance, las sesiones fotográficas artísticas se enfocan en la creación de imágenes de alta calidad que capturan la esencia y el concepto de la colección de manera visualmente impactante. Estas sesiones prestan especial atención a la composición, la iluminación y el entorno para resaltar los detalles y las características distintivas de cada pieza. La colaboración con fotógrafos y estilistas permite desarrollar narrativas visuales que complementan y enriquecen la presentación de la colección.

En este contexto, se ha llevado a cabo una sesión fotográfica con el objetivo de destacar los detalles de las piezas. Las fotografías muestran vistas amplias que presentan el diseño completo de las prendas (figura 71) y primeros planos que resaltan los detalles y las texturas. Se seleccionó el fondo blanco para centrar la atención en las prendas, mientras que la iluminación brillante y uniforme acentúa el trabajo artesanal.



Figura 71
Fotografías de cuerpo completo
Nota. Elaboración propia

También, se presenta a la modelo posando de manera que realza la prenda, utilizando luces en tonos azules y verdes sobre el mismo fondo blanco (Figura 72). Los colores proyectados añaden una dimensión etérea a la imagen, evocando la conexión con el entorno marino que inspira la colección.



Figura 72
Fotografías con distintas poses
 Nota. Elaboración propia

Las imágenes también incluyen acercamientos de las piezas completas en la modelo, con poses que enfatizan las líneas y formas de cada prenda (Figura 73). La iluminación en tonos verdes y azules refuerza el tema acuático, creando un ambiente que realza la narrativa visual de la colección.



Figura 73
Fotografías de acercamiento
 Nota. Elaboración propia

Finalmente, se ofrece un acercamiento en tres cuartos de la modelo, mostrando detalles más específicos de las prendas (Figura 74). Con el fondo blanco, se experimenta con luces blancas y de color azul y verde para acentuar diferentes aspectos del diseño. Esta imagen permite apreciar con mayor claridad las texturas, los bordados y los acabados de las prendas.



Figura 74
Fotografías de acercamiento 3/4
Nota. Elaboración propia

El video-performance y las fotografías artísticas pueden distribuirse no solo a través de plataformas digitales y redes sociales (Figura 75), sino también integrarse en exposiciones y publicaciones, tanto virtuales como impresas (Figura 76). Esto permite ofrecer una representación duradera y significativa del trabajo, ampliando su alcance y atrayendo a un público más amplio. De este modo, la incorporación de medios audiovisuales en la estrategia de difusión enriquece la presentación de la colección, refuerza su mensaje e impacto, y garantiza que la visión del diseñador se comunique de manera clara y efectiva. Teniendo en cuenta que el mensaje de la colección se enfoca en la conexión simbiótica entre el ser humano, la moda y el entorno natural, se pone de relieve la importancia de la sostenibilidad y el respeto por los recursos del entorno costero. En consecuencia, el impacto de la colección radica en sensibilizar al público sobre la necesidad de incorporar principios ecológicos en el

diseño de moda, al mismo tiempo que resalta el valor de las técnicas y materiales reciclados como una forma activa de contribuir al cuidado del medio ambiente.

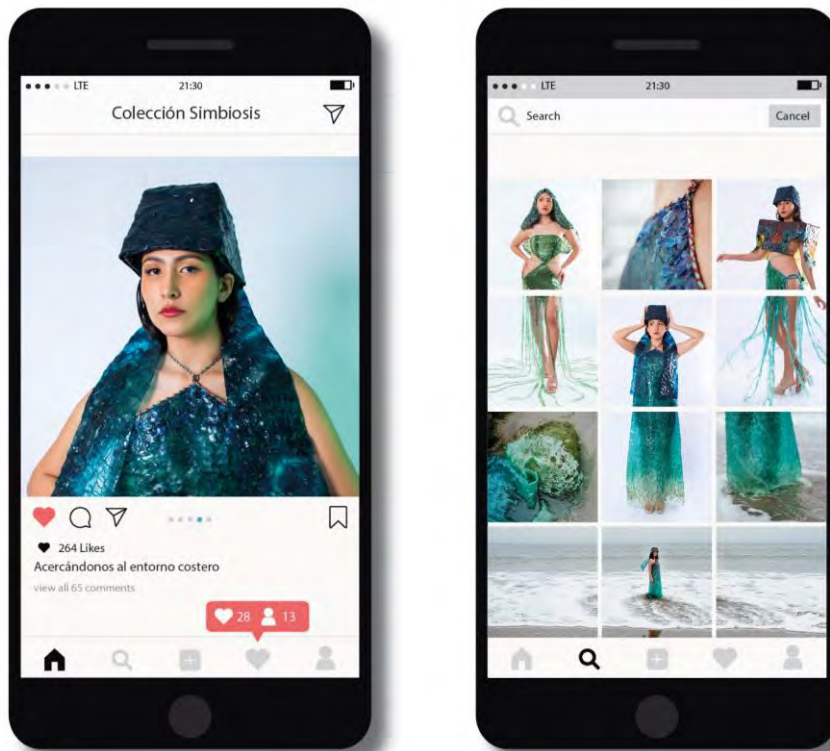


Figura 75
Simulación de difusión en redes sociales
Nota. Elaboración propia



Figura 76
Simulación de difusión en publicación impresa
Nota. Elaboración propia

5.2. Exhibiciones

Las exhibiciones representan una estrategia fundamental para la difusión de la colección, ya que facilitan una interacción directa y tangible entre el público y las prendas. Estos eventos pueden organizarse en galerías de arte, museos y espacios culturales, ofreciendo un entorno propicio para apreciar los detalles de cada pieza. La experiencia en la 85ª Exposición de Egresados, celebrada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), donde se exhibió parte de la colección (Figura 77), puso de manifiesto que este tipo de iniciativas no solo atraen a los habitantes locales de Trujillo, sino que también interesa a un público más amplio y diverso.

Esta exposición permitió resaltar las prendas, el proceso creativo, las inspiraciones culturales y la filosofía que sustenta la colección. Adicionalmente, se complementó con imágenes explicativas, videos y charlas que enfatizaron la importancia de la simbiosis y la interacción entre el ser humano y su entorno natural.



Figura 77
Exhibición y presentación en el CCPUCP
Nota. Elaboración propia

5.3. Talleres

Una estrategia eficaz para comunicar la esencia de la colección consiste en la realización de talleres prácticos que exploren el proceso de diseño textil utilizando redes de pesca recicladas, biomateriales derivados de algas y otros elementos recolectados en las playas. Estos talleres no solo facilitarían la difusión de los métodos empleados en la colección, sino que también inspirarían el compromiso de la comunidad con la expresión artística y la conciencia ecológica.

En el taller organizado en la CCPUCP durante la 85ª edición de la Exposición de Egresados, los participantes elaboraron una serie de muestras *textiles* (Figura 78). Este evento promovió la participación activa y la comprensión del proceso detrás de la colección, ofreciendo a los asistentes la oportunidad de aprender y experimentar de manera directa con las técnicas utilizadas, bajo la guía del diseñador. Además de ser una herramienta educativa, el taller actuó como plataforma para el intercambio de ideas y la colaboración, fomentando una comunidad de creativos comprometidos con la sostenibilidad y la innovación en la moda.



Figura 78
 Taller en el CCPUCP de realización del textil de la colección
 Nota. Elaboración propia

5.4. Resultados de estrategias

Las estrategias de difusión implementadas han generado resultados significativos, generando una notable repercusión mediática y cultural en torno a la colección. La combinación de exhibiciones, talleres y medios audiovisuales ha captado la atención de diversos sectores, desde *bloggers* de moda hasta medios de comunicación (Figura 79).



Figura 79
 Resultados de difusión
 Nota. Elaboración propia

Durante el Desfile de Moda de la Facultad de Arte, Moda y Diseño Textil PUCP, algunas prendas de la colección fueron destacadas por *fashion bloggers* como Karla Canales (@karla.informando.moda), lo que amplificó el mensaje y el alcance del proyecto. Además, la reconocida cantante Milena Warthon utilizó una de las prendas en una sesión fotográfica artística, aportando visibilidad adicional y acercando la propuesta a nuevas audiencias.

Asimismo, el diario La República publicó un artículo detallado sobre la colección, resaltando tanto la innovación de los diseños como su vínculo cultural y ambiental. Estos logros evidencian la eficacia de las estrategias de difusión adoptadas y consolidan la presencia de la colección en el ámbito de la moda sostenible y cultural.



6. CONCLUSIONES

El desarrollo de este proyecto creativo surge con la intención de diseñar una colección de indumentaria activista inspirada en la cultura Chimú, la cual es ejemplo de respeto y conservación del mar. A lo largo del proceso de diseño, se adaptaron conceptos y metodologías propias del desarrollo creativo, resultando en una propuesta que establece un vínculo significativo entre la usuaria y el entorno costero a través de la indumentaria. Este enfoque busca no solo ofrecer una propuesta estética, sino también fomentar una conexión consciente con el entorno natural.

La propuesta se concibe con un espíritu de compromiso y transformación. No se limita a ser una colección de indumentaria, sino que se configura como una iniciativa activista destinada a concienciar y movilizar a la sociedad sobre la importancia de la sostenibilidad y la preservación del entorno costero. Este proyecto actúa como una declaración y una llamada a la acción para reconsiderar las prácticas de consumo y la relación con el medio ambiente.

La investigación concluye que el entorno costero de Trujillo enfrenta un notable descuido y una alarmante falta de protección, evidenciados por la creciente contaminación y el deterioro de sus playas. Se observó un desinterés significativo por parte de la población local y los turistas hacia la conservación del litoral, lo que agrava la situación ambiental. El análisis del territorio corroboró esta falta de conciencia y responsabilidad, destacando la necesidad urgente de implementar estrategias de sensibilización y conservación más efectivas.

Además, la investigación ha demostrado que la moda sostenible puede desempeñar un papel crucial en la construcción de una conciencia ambiental colectiva. El impacto mediático generado por la colección revela que la indumentaria, al combinar estética y mensaje, posee la capacidad de trascender el ámbito individual y promover un cambio social.

La participación activa en el taller y la exhibición de la colección realizadas en el CCPUCP, pone de manifiesto el potencial de la moda sostenible para crear una conexión tangible y emocional entre las personas y su entorno. La interacción de los participantes con

materiales biodegradables y reciclados del entorno costero ha sido fundamental para sensibilizar sobre la importancia de la preservación del mar. Estos resultados destacan cómo el proyecto no solo contribuye a una mayor conciencia ambiental en la población de Trujillo, sino que también puede impactar positivamente al público en general.

Asimismo, se ha explorado el potencial de la indumentaria como herramienta para la revitalización y valorización de identidades culturales. La incorporación de elementos gráficos e identitarios de la cultura Chimú en la propuesta ha permitido resaltar el patrimonio cultural, fomentando un sentido de pertenencia y orgullo entre las usuarias. Esta integración de referentes del pasado con las necesidades y valores contemporáneos, particularmente en términos de sostenibilidad, ilustra cómo la moda puede servir para fortalecer los vínculos sociales y culturales. De este modo, el proyecto no solo se configura como una propuesta estética, sino también como un medio para la conservación y difusión de la herencia cultural, contribuyendo al diálogo intergeneracional y al enriquecimiento de la identidad colectiva.

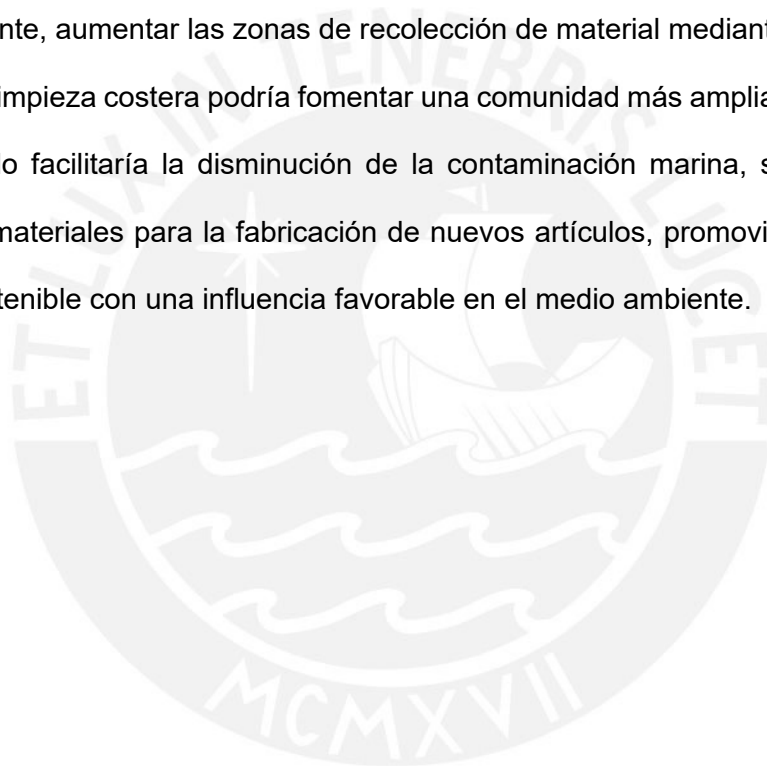
La investigación podría expandirse en varias direcciones para profundizar en su impacto y alcance. En primer lugar, sería beneficioso llevar a cabo un estudio detallado sobre la recepción del proyecto por parte de diversos segmentos del público. Este análisis podría incluir la evaluación de cómo diferentes audiencias interpretan y responden a los elementos de sostenibilidad y herencia cultural presentes en las piezas. La implementación de encuestas, entrevistas y grupos focales permitiría una comprensión más completa de la efectividad de la estrategia de comunicación y del impacto de la colección en la conciencia ambiental y cultural.

Además, se podría colaborar con artesanos de diversas regiones de la costa peruana para *co-diseñar* prendas. Combinar sus prácticas tradicionales de tejido y teñido con los biomateriales utilizados en la colección mejoraría el diseño y promovería la preservación y el intercambio de técnicas artesanales tradicionales. También sería pertinente explorar cómo las diferentes culturas precolombinas de otras partes de la costa peruana incorporaron el respeto

y la conservación del medio ambiente marino en sus tradiciones culturales, ofreciendo nuevas perspectivas para el diseño.

Otro aspecto importante sería investigar el final de la vida útil de las prendas, analizando su tiempo de degradación en diferentes condiciones, como en agua caliente y en el mar. Evaluar medidas y materiales que minimicen la contaminación es crucial para mejorar la sostenibilidad del proyecto. Este análisis podría incluir pruebas experimentales y estudios comparativos para determinar las mejores prácticas en la creación de prendas biodegradables.

Finalmente, aumentar las zonas de recolección de material mediante la organización de jornadas de limpieza costera podría fomentar una comunidad más amplia e inclusiva. Esta actividad no solo facilitaría la disminución de la contaminación marina, sino que también proporcionaría materiales para la fabricación de nuevos artículos, promoviendo así un ciclo de creación sostenible con una influencia favorable en el medio ambiente.



7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bailey, K., Basu, A., & Sharma, S. (2022). The environmental impacts of fast fashion on water quality: A systematic review. *Water*, 14(7), 1073. <https://www.mdpi.com/2073-4441/14/7/1073>
- Braungart, M., & McDonough, W. (2005). *De la cuna a la cuna*. McGraw-Hill. https://proyectaryproducir.com.ar/public_html/Seminarios_Posgrado/Material_de_referencia/cradle-to-cradle-esp.pdf
- Breuer, R. (2015). *Fashion beyond identity: The three ecologies of dress* [Tesis de Doctorado, Universidad de Ámsterdam]. <https://hdl.handle.net/11245/1.486917>
- Carcedo, P. (2017). Reflexiones sobre la producción sicán y chimú de vasos tipo kero y discos en plata: Su iconografía y su relación con las miniaturas chimú. *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, 46(1), 37–75. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12653600004>
- Castillo, L. (2008). *Conservación y restauración de algunos objetos arqueológicos: Arte, técnica y metalurgia. Procedentes de tres sociedades contemporáneas: Sicán, Chimú y Chiribaya* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101427>
- Ceruti, M. (2019). Montañas sagradas y pirámides de adobe en la religiosidad de la costa norte de Perú. *Revista Yachay*, 36(69), 94–110. <https://yachay.ucb.edu.bo/a/article/view/68>
- Clayton, P. (1998). *Connection on the ice: Environmental ethics in theory and practice*. Temple University Press.
- Clayton, S. (2003). *Environmental identity: A conceptual and an operational definition*. En S. Clayton & S. Opatow (Eds.), *Identity and the natural environment: The psychological significance of nature* (pp. 45-65). MIT Press.

- Cornejo, L., & Aguirre, C. (2005). *Chimú: Laberintos de un traje sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Chimu.-Laberintos-de-un-traje-sagrado.pdf>
- Costin, L. (2018). Textiles e identidad chimú bajo la hegemonía inca en la costa norte del Perú. *Cuadernos Del Qhapaq Ñan*, 1(6), 94–111.
<https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/articulos/TextilesEIIdentidadChimu.pdf>
- Cronon, W. (1995). *Uncommon ground: Toward reinventing nature*. W.W. Norton & Co.
https://www.researchgate.net/publication/249292834_Uncommon_Ground_Toward_Reinventing_Nature
- Crousse, V. (2012). Configuración del paisaje, espacio público y arte público en el Perú. *On the W@terfront*, 1(19), 39–72.
<https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18746/21238>
- Daza, S. (2009). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87–92.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4892970>
- Delgado, J. (1997). Consumo y medio ambiente. *Revista Pedagógica*, 1(12), 41–66.
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/8794/Tabanque%2897-98%29-12-13-ConsumoYMedioAmbiente.pdf>
- Díaz, M. (2006). Testimonios de diversidad: Los tejidos del Intermedio Tardío de los Andes centrales en el Museo de América. *Anales Del Museo de América*, 1(14), 175–202.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2205391.pdf>
- Dutcher, D., Finley, J., Luloff, A., & Johnson, J. (2007). Connectivity with nature as a measure of environmental values. *Environment and Behavior*, 39(4), 474–493.
https://www.researchgate.net/publication/249624651_Connectivity_With_Nature_as_a_Measure_of_Environmental_Values

- Escudero, A. (2015). Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú antiguo. *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, 1(2), 4–38. <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/1390/1253>
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable fashion and textiles: Design journeys* (2da ed.). Routledge. https://www.researchgate.net/publication/286774073_Sustainable_fashion_and_textiles_Design_journeys
- Fletcher, K., & Grose, L. (2012). *Fashion & sustainability: Design for change*. Hachette UK.
- Frantz, C., Mayer, F., Norton, C., & Rock, M. (2005). There is no “I” in nature: The influence of self-awareness on connectedness to nature. *Journal of Environmental Psychology*, 25(4), 427–436. https://www.researchgate.net/publication/240444075_There_is_no_I_in_nature_The_influence_of_self-awareness_on_connectedness_to_nature
- Fuentes, L. (2023). *La contaminación de la industria de la moda en el AMG. Consumo y contaminación* [Tesis de Licenciatura, Universidad Jesuita de Guadalajara]. <https://rei.iteso.mx/server/api/core/bitstreams/08134014-523b-418c-95f2-20ed52a200a4/content>
- Geiger, S., & Mozobancyk, S. (2011). Paradigmas ambientales y conductas sustentables: Diferencias entre activistas ambientales y población general. *MERCOSUR*. <https://www.aacademica.org/000-052/612.pdf>
- Giuliano, G. (2014). De la cuna a la cuna: Una crítica al diseño ecoeficiente. *Revista Argentina de Ingeniería*, 20(3), 1–10. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/5466/1/cuna-critica-diseno-ecoefficiente.pdf>
- González, J., Hernández, E., Cuervo, R., & Camacho, J. (2020). La bitácora de diseño, artefacto cognitivo de aprendizaje. Externalización de modelos mentales y

- metacognición. *Bitácora Urbano Territorial*, 30(2), 151–162.
<https://www.redalyc.org/journal/748/74862683012/html/>
- Google Arts & Culture. (2023). *Chan Chan Palacio Tschudi*.
https://artsandculture.google.com/asset/chan-chan-palacio-tschudi/OAHbdoE15_v1gQ
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
<https://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf>
- Gutiérrez, C. (2016). Lenguaje textil: Un patrimonio oculto a propósito del traje del Señor de Chimú. *Turismo y Patrimonio*, 1(10), 13–27.
<https://doi.org/10.24265/turpatrim.2016.n10.01>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Huaranga, S. (2021). *Arte, paisaje y desierto: Emilio Rodríguez Larraín y las reinterpretaciones del desierto en el arte peruano de finales del siglo XX* [Tesis de Licenciatura, Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23396>
- Levi, D., & Kocher, S. (1999). Virtual nature: The future effects of information technology on our relationship to nature. *Environment and Behavior*, 1(31), 203–226.
- Limón, S. (2006). Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina. *Latinoamérica: Revista de Estudios Latinoamericanos*, 1(43), 85–111.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n43/2448-6914-latinoam-43-85.pdf>
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Ludeña, W. (2008). Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica. *Textos-Arte, Revista de La Sección de Escultura*, 1(1), 59–84.
<https://es.scribd.com/doc/138409463/Paisaje-y-Paisajismo-Peruano-Wiley-Ludena>

- Lumbreras, L. (2020). *Chan Chan: Esplendor y legado: Redescubriendo la antigua capital del Chimor*. Ministerio de la Cultura del Perú.
<https://ddclalibertad.gob.pe/transparencia/pdf/LibroChanChanEsplendorlegado.pdf>
- Mattei, M. (2022). *Details of the stunning adobe architecture of Chan Chan, the Chimu capitol city, with the distinctive friezes and rhomboid carvings, Trujillo, Peru*. Adobe Stock. <https://stock.adobe.com/es/images/details-of-the-stunning-adobe-architecture-of-chan-chan-the-chimu-capitol-city-with-the-distinctive-friezes-and-rhomboid-carvings-trujillo-peru/546662960>
- Méndez, L. (2018). *Centro de Interpretación en Chan Chan* [Tesis de Licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. <http://hdl.handle.net/10757/624701>
- Ministerio de Cultura. (2017). *Los tesoros del museo: Colección de metales* (1ra ed.). Museos en línea. <https://museos.cultura.pe/node/977>
- Ministerio de Cultura de La Libertad. (2020). *Importancia del mar para los Chimú*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xanov60TSdl>
- Mizrahi, A. (2008). La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo. *Disturbis*, 1(4), 1–13. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>
- Morales, M. (2010). Hombre y medio ambiente en el pensamiento prehispánico. Patrimonio, identidad y complejidad social. *Enfoques Interdisciplinarios*, 1(1), 71–80. https://www.researchgate.net/publication/252239344_Hombre_y_medio_ambiente_en_el_pensamiento_prehispanico
- Narisu, H. (2023). The impact of fast fashion on marine plastic pollution. *Current World Environment*, 18(1), 102–107. https://cwejournal.org/pdf/Vol18No1/CWE_Vol18_No1_p_102-106.pdf
- Nietzsche, F. (2016). *Así habló Zaratustra* (6ta ed.). Cátedra. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf

- Novosyolova, E. (2018). Algunos aspectos del arte chimú. Investigaciones históricas. *Revista Del Departamento de Historia de La Universidad Estatal de Moscú Lomonosov*, 1(9), 38–44.
<http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/rt/priniterFriendly/164/405>
- Nubia, B. (2016). El consumo responsable: Educar para la sostenibilidad ambiental. *Aibi Revista de Investigación, Administración e Ingeniería*, 4(1), 29–34.
<https://revistas.udes.edu.co/aibi/article/view/1734/1919>
- Oceana Perú. (2018). *Contaminación marina por microplásticos, del mar a nuestra mesa*.
<https://peru.oceana.org/blog/contaminacion-del-mar-esto-sucedee-con-la-basura-que-dejas-en-la-playa/>
- Ortloff, C. (1981). *La ingeniería hidráulica chimú*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://ponce.sdsu.edu/lisbeth_pimentel_131105.pdf
- Prieto, G., Goepfert, N., Valladares, K., & Vilela, J. (2014). Sacrificios de niños, adolescentes y camélidos jóvenes durante el Intermedio Tardío en la periferia de Chan Chan, valle de Moche, costa norte del Perú. *Arqueología y Sociedad*, 1(27), 255–296.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/12202/10911>
- Rengifo, C. (2020). *Chan Chan: Esplendor y legado: Redescubriendo la antigua capital del Chimor* (1ra ed.). Ministerio de la Cultura del Perú.
<https://ddclalibertad.gob.pe/transparencia/pdf/LibroChanChanEsplendorlegado.pdf>
- Rockefelle, M. (2021). *Stirrup-spout bottle with palace scene*. The Met.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310619>
- Saltzman, A. (2004). *Cuerpo diseñado, sobre la forma en el proyecto de la vestimenta* (1ra ed.). Paidós.
- Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel* [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. https://oa.upm.es/62891/1/ANDREA_LAURA_SALTZMAN_ARDISSONE.pdf

Schultz, P. (2004). Implicit connections with nature. *Journal of Environmental Psychology*, 1(24), 31–42.

[https://doi.org/10.1016/S0272-4944\(03\)00022-7](https://doi.org/10.1016/S0272-4944(03)00022-7)

Silverman, H., & Isbell, W. (2008). *Handbook of South American Archaeology*. Springer Science & Business Media.

Solanilla, V. (2017). *Trajes de poder. Los conjuntos Chimú con borlas*. En *PreColumbian Textile Conference* . VII/Jornadas de Textiles PreColombinos VII.

<https://digitalcommons.unl.edu/pct7/18/>

Varon, M. (2023). *Tunic*. Google Arts & Culture.

https://artsandculture.google.com/asset/tunic-0016/DwFr_aMWKJIWOg

Vinlove, A. (2023). El arte del vestir Utilizando el Upcycling como constructor de la identidad y de espacios creativos compartidos en el diseño de indumentaria. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 1(195).

<https://doi.org/10.18682/cdc.vi195.9638>

Weiss, A., & Besoain, M. (2022). Biomateriales basados en el territorio. *Base Diseño e Innovación*, 7(7), 7–25. <https://doi.org/10.52611/bdi.num7.2022.797>