



Diseño de una colección en

**creación,**

utilizando la técnica de

**prochet con  
paja toquilla.**

Caso: Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba, Cuenca-Ecuador

Este proyecto se hizo con IA:

INTELIGENCIA  
ARTESANAL

Autora

**Danna Valverde Chérrez**

Directora

Dis. Silvia Zeas Carrillo, PhD.

Diseño y diagramación

Camilo Sacotto

Cuenca-Ecuador

2026

Diseño de una colección en

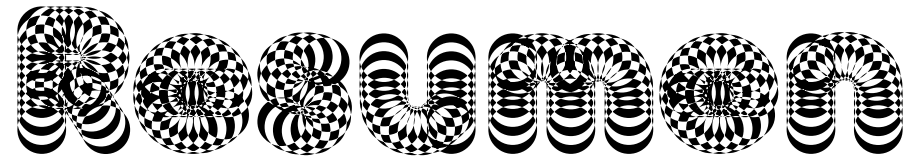
BOGOTÁN

utilizando la técnica de

BOGOTÁN

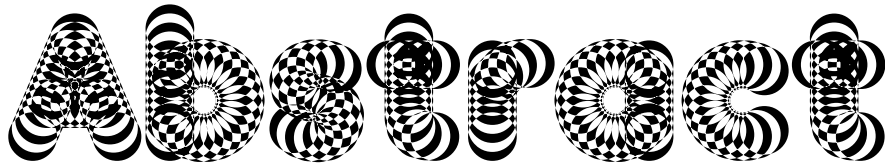
BOGOTÁN

Caso: Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba, Cuenca-Ecuador



El sistema de moda actual jerarquiza la creatividad y relega a los artesanos a la producción anónima, deshumanizando los procesos frente al consumo masivo. Para desafiar esta dinámica, se plantea una metodología que fusiona el diseño social y de autor en un esquema de trabajo horizontal con las artesanas de la Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba. La autoría compartida y la sostenibilidad estructuran un espacio de intercambio en torno al tejido de paja toquilla y crochet, dando como resultado una colección cápsula de bolsos. Se evidencia que descentralizar el poder creativo dignifica el saber artesanal y revaloriza el intelecto artesanal para generar innovación en propuestas comerciales.

**Palabras clave:** Co-diseño, autoría compartida, sostenibilidad textil, diseño social, tejido de punto, innovación artesanal.



The current fashion system establishes a creative hierarchy that relegates artisans to anonymous production, dehumanizing processes in the face of mass consumption. To challenge this paradigm, a methodology that merges social and independent design is proposed within a horizontal work structure alongside the artisans of the Asociación de Agroempresedoras de Toctepamba. Shared authorship and sustainability shape a space of exchange centered on toquilla straw weaving and crochet, resulting in a capsule collection of bags. This demonstrates that decentralizing creative power dynamics dignifies artisanal work and revalues their intellectual contribution to generate innovation within commercial design contexts.

**Keywords:** Co-design, shared authorship, textile sustainability, social design, knitting, artisanal innovation.

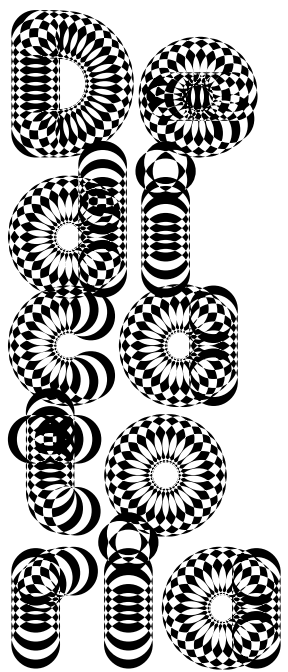
---

**Danna Valverde Cherez**  
Autora



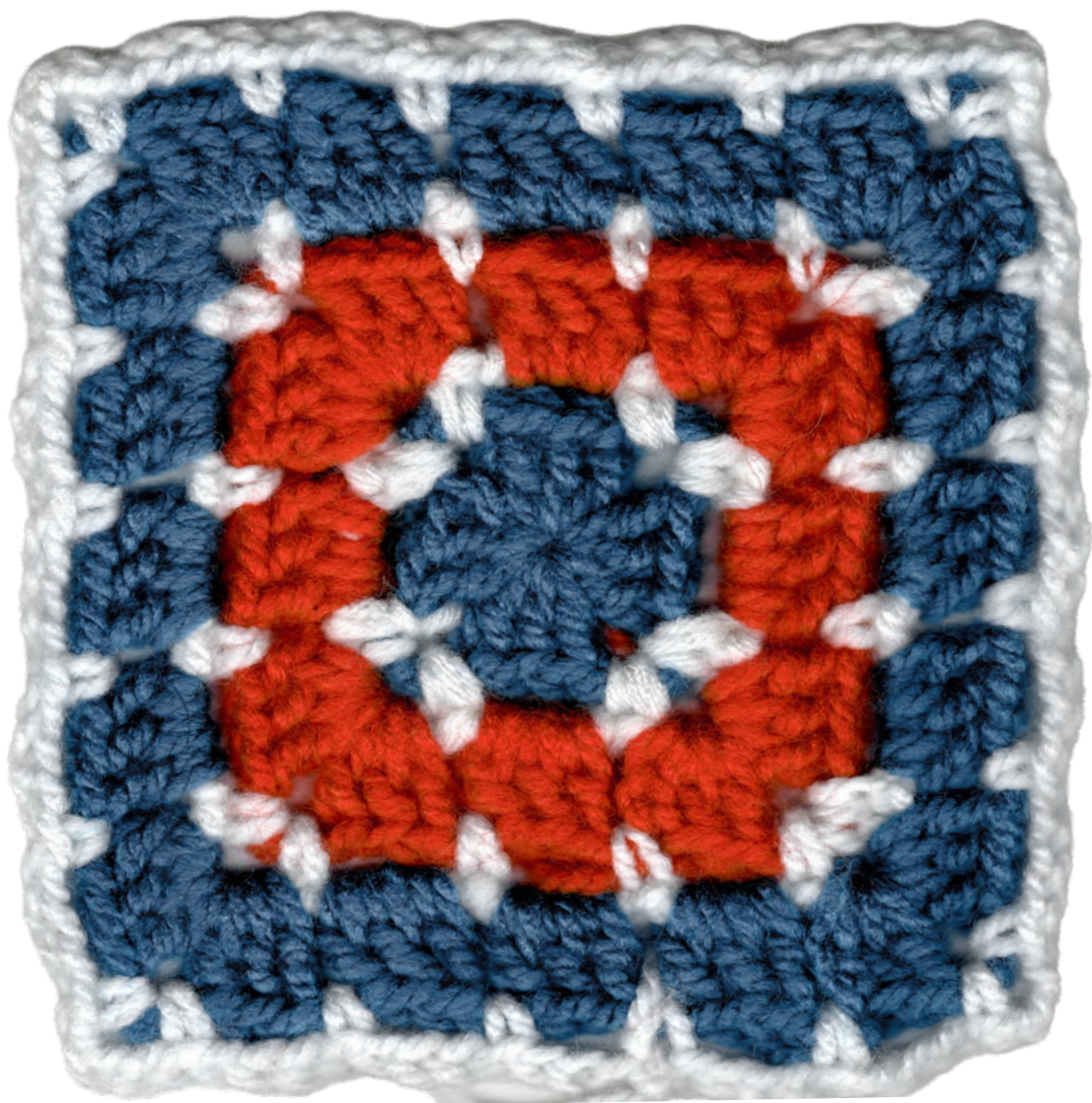
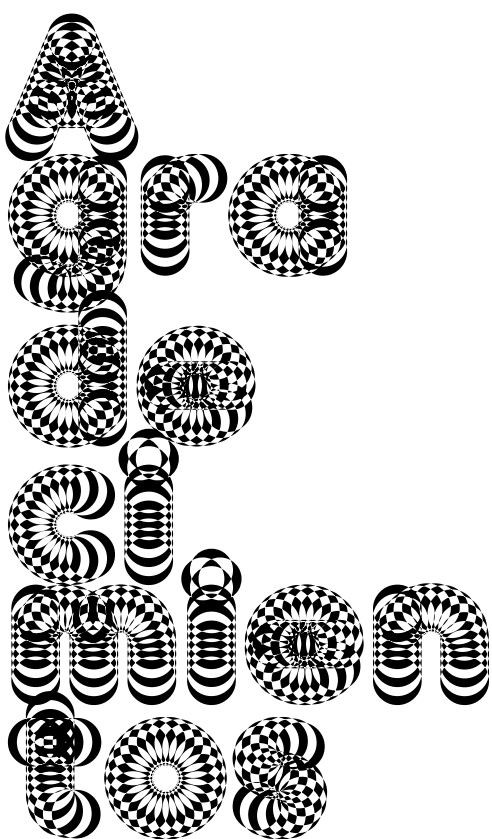
---

**Dis. Silvia Zeas Carrillo, PhD.**  
Directora



Para Ruth, Lourdes, Martha y Patricia, quienes me criaron y me han acompañado incondicionalmente en el camino para ser la artesana y diseñadora que soy hoy.

Para Erlae, Esther y todas las que vinieron antes de mí, quienes encontraron compañía, liberación e independencia en el acto de tejer.

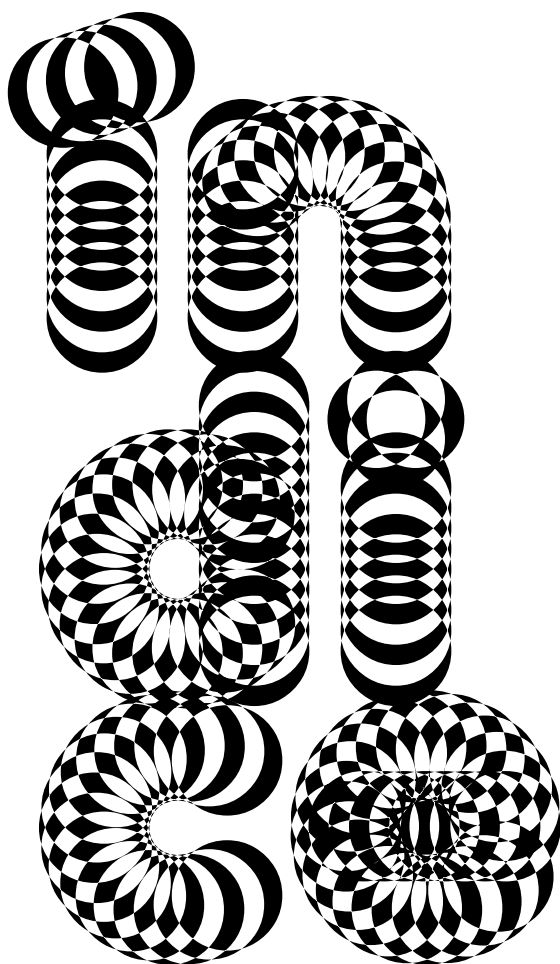


A las artesanas de la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba por su apertura a trabajar en un modelo de colaboración nuevo en nuestros contextos. Por su compromiso y cariñosa inclusión.

A mi familia por brindarme educación, compañía, amor y por creer en mis ideas incondicionalmente.

A Silvia Zeas, a quien agradezco profundamente por brindarme las herramientas necesarias y por su guía para lograr este proyecto.

A Domenica, Javiera, Concepción, Paula, Sophia, Rose, Angie, Dome y Sam, por la complicidad en la inquietud. Nuestras conversaciones forman parte de esta investigación.



<b>Resumen</b>	<b>4</b>
<b>Abstract</b>	<b>5</b>
<b>Dedicatoria</b>	<b>6</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>9</b>
<b>Introducción</b>	<b>16</b>



<b>Contextualización</b>	<b>19</b>
<b>1. 1. Marco conceptual</b>	<b>20</b>
1.1.1. Diseño de autor y autoría compartida	22
1.1.2. Co-creación en el diseño	24
1.1.3. Sostenibilidad	26
1.1.4. Valor cultural	28
<b>1. 2. Técnicas: Crochet &amp; Paja Toquilla</b>	<b>30</b>
1.2.1. El Crochet	32
1.2.2. Breve historia del crochet	32
1.2.3. Puntos y técnica	34
1.2.3.1. Puntos de Inicio	34
1.2.3.2. Puntos Base	36
1.2.3.3. Técnicas básicas	38
1.2.3.4. Ejemplo de puntada	39
1.2.4. La Paja Toquilla	40
1.2.5. Breve historia de origen y evolución	41
1.2.5.1. Expansión de la técnica hacia Azuay	41
1.2.6. Proceso de manufactura en paja toquilla	42
1.2.6.1. Tejido y armado de la corona de un sombrero de paja toquilla	44
1.2.6.2. Acabados del tejido de sombrero en paja toquilla	44
<b>1.3. El grupo participante. Contexto social &amp; productivo</b>	<b>46</b>
1.3.1. Ubicación	46
1.3.2. Relación con el territorio	47
1.3.3. Conformación del grupo	48
1.3.4. Entorno cultural y organizativo	48
1.3.5. Actividades principales	49
1.3.6. Condiciones económicas actuales	49
1.3.7. Análisis de capacidades técnicas del grupo	50
1.3.8. El grupo participante y su relación con el proyecto	52
<b>1.4. Análisis de Homólogos</b>	<b>54</b>
1.4.1. Morada	56
1.4.1.1. Relación diseñador-artesano	56
1.4.2. Martín Azúa	58
1.4.2.1. Navegación de la autoría y co-diseño	58
1.4.2.2. Proceso creativo y productivo en el taller	58
1.4.2. Made For A Woman	60



## Planificación

63

<b>2.1. Objetivos &amp; descripción del proyecto</b>	<b>64</b>
<b>2.2. Materialidad &amp; recursos base</b>	<b>64</b>
<b>2.3 Metodología</b>	<b>66</b>
2.3.1. Análisis & fusión de modelos metodológicos	66
2.3.2. Justificación de metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor	66
<b>2.4. Ruta proyectual</b>	<b>68</b>
2.4.1. Fase 1: Inmersión y co-investigación	68
2.4.2. Fase 2: Co-conceptualización	68
2.4.3. Fase 3: Co-diseño y co-ideación	69
2.4.4. Fase 4: Desarrollo técnico y mentoría transdisciplinaria	69
2.4.5. Fase 5: Validación de replicabilidad y comunicación	69
2.4.5.1. Material de apoyo	71
<b>2.5. Aporte autoral: análisis de estilo</b>	<b>72</b>
<b>2.6. Reflexiones del Capítulo 2</b>	<b>78</b>



## Desarrollo

81

<b>3.1. Procesos creativos colaborativos</b>	<b>82</b>
3.1.1. Inmersión y co-investigación	82
3.1.2. Introducción didáctica a la cromática	83
3.1.3. Co-conceptualización	84
3.1.3.1. Análisis de referentes y tendencias	84
3.1.3.2. De la decodificación visual al brainstorming identitario	86
3.1.3.3. Co-creación en la definición de usuario	87
3.1.3.4. Co-conceptualización	88
3.1.3.5. Co-creación en la inspiración	90
3.1.4. Co-diseño en el proceso de ideación	91
<b>3.2. Procesos Productivos</b>	<b>92</b>
3.2.1. Organización y planificación colaborativa	92
3.2.2. Decisiones morfológicas y diálogo de saberes	92
3.2.3. Materialidad de alto contraste	94
3.2.4. Bocetaje	95
3.2.5. Desarrollo de prototipos físicos	102
3.2.6. Obstáculos productivos y resoluciones colectivas	105
<b>3.3. Evaluación colaborativa</b>	<b>106</b>
3.3.1. Recepción inicial de las piezas	107
3.3.2. Retroalimentación técnica y morfológica	107
3.3.3. Co-Evaluación	108
3.3.4. Validación de la identidad y autoría compartida	108
<b>3.4. Reflexiones del Capítulo 3</b>	<b>110</b>
3.4.1. Desmantelamiento de jerarquías y diseño funcional	110
3.4.2. Materialización de la “Simbiosis” y valor frente al mercado masivo	110
3.4.3. Tiempos de adaptación y agencia creativa	110



## Resultados

113

<b>4.1. Concreción formal</b>	<b>114</b>
4.1.1. Estética, disrupción y el perfil “Autonomista”	114
4.1.2. Materialización de la sostenibilidad	114
4.1.3. Sinergia técnica y composición formal	114
<b>4.2. Evolución material de la colección “Simbiosis” &amp; Registro Editorial</b>	<b>116</b>
4.2.1. Trazabilidad y producto final	116
4.2.2. Registro documental y visibilización de la autoría compartida	118
<b>4.3. Sistematización &amp; Replicabilidad Técnica</b>	<b>128</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>134</b>
Validación metodológica y desmantelamiento de jerarquías	134
La fricción metodológica como eje constitutivo del diseño co-creativo y co-autoral	134
Sostenibilidad y valor cultural	134
Viabilidad técnica y estética de la “Simbiosis”	134
<b>Recomendaciones</b>	<b>136</b>
<b>Referencias</b>	<b>140</b>

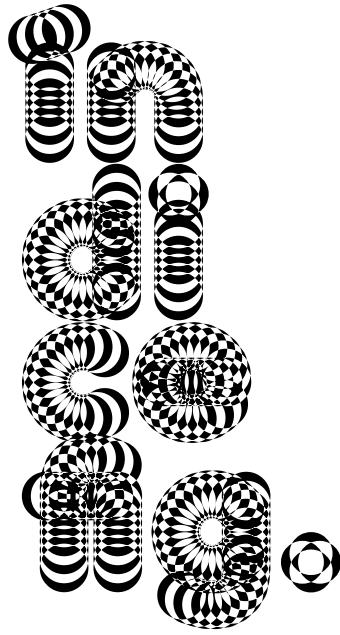


Fig. 1. Proceso nudo corredizo	34
Fig. 2. Proceso nudo corredizo	34
Fig. 3. Proceso nudo corredizo	34
Fig. 4. Proceso nudo corredizo	34
Fig. 5. Proceso nudo corredizo	34
Fig. 6. Proceso de cadena	35
Fig. 7. Proceso de cadena	35
Fig. 8. Proceso de punto deslizado	35
Fig. 9. Proceso de punto deslizado	35
Fig. 10. Proceso de punto deslizado	35
Fig. 11. Proceso de punto bajo	36
Fig. 15. Proceso de punto medio alto	36
Fig. 12. Proceso de punto bajo	36
Fig. 16. Proceso de punto medio alto	36
Fig. 13. Proceso de punto bajo	36
Fig. 17. Proceso de punto medio alto	36
Fig. 14. Proceso de punto bajo	36
Fig. 18. Proceso de punto medio alto	36
Fig. 19. Proceso de punto medio alto	36
Fig. 24. Proceso de punto alto	37
Fig. 22. Proceso de punto alto	37
Fig. 25. Proceso de punto alto	37
Fig. 20. Proceso de punto alto	37
Fig. 23. Proceso de punto alto	37
Fig. 21. Proceso de punto alto	37
Fig. 26. Ejemplo de aumentos	38
Fig. 27. Ejemplo de disminuciones	38
Fig. 28. Tejido en vueltas unidas	39
Fig. 29. Muestra de tejido de volantes en espiral	39
Fig. 30. Planta de palma toquilla carludovica palmata	40
Fig. 31. Planta de palma toquilla carludovica palmata	40
Fig. 32. Theodore Roosevelt usando un sombrero de paja toquilla en el Canal de Panamá	41
Fig. 33. Sombreros de Paja Toquilla, elaborados a mano. Establecimiento de Arcesio Pozo en Cuenca (ca. 1900–1909).	41
Fig. 34. Selección de paja toquilla por collogos	42
Fig. 35. Selección de paja toquilla por collogos	42
Fig. 36. Cocinado de la paja toquilla	42
Fig. 37. Proceso de secado de la paja	43
Fig. 38. Sahumado de la paja toquilla ecuatoriana	43
Fig. 39. Tejido con paja toquilla	44
Fig. 40. Remate de sombrero	44
Fig. 41. Descoronado de sombrero	44
Fig. 42. Apaleado de sombrero	45
Fig. 43. Planchado de sombrero	45
Fig. 44. Moldeado y planchado de sombrero	45
Fig. 45. Ruta desde Monay hasta Toctepamba tomando la vía de El Valle, Cuenca, Ecuador	47
Fig. 46. Registro del Festival del Sombrero 2023	48
Fig. 47. Registro fotográfico generacional de la comunidad de Toctepamba	48
Fig. 48. Registro fotográfico generacional de la comunidad de Toctepamba	48
Fig. 49. Integración de las infancias en el oficio	48
Fig. 50. Trabajo comunitario en el huerto comunal	48
Fig. 51. Cultivos de acelga, lechuga y remolacha en el huerto comunal.	49
Fig. 52. Registro fotográfico de sombrero tejido en punto bajo	50
Fig. 53. Registro fotográfico de sombrero tejido en punto alto	50
Fig. 54. Registro fotográfico de sombrero tejido en círculo, tipo espiral	50
Fig. 55. Registro fotográfico de sombrero tejido en crochet	50

Fig. 56. Registro fotográfico de diadema tejida en crochet	50
Fig. 57. Registro fotográfico de sombrero en tejido compuesto de crochet (punto bajo) y tejido brisa	51
Fig. 58. Registro fotográfico de sombrero en tejido compuesto de crochet (punto alto) y tejido brisa en paja toquilla	51
Fig. 59. Registro fotográfico diadema tejida en crochet, puntada de revuelos en espiral	51
Fig. 61. Registro fotográfico sombrero tejido en crochet, puntada de concha en el filo	51
Fig. 62. Registro fotográfico diadema tejida en crochet, bordes estilo abanico	51
Fig. 60. Registro fotográfico sombrero tejido en crochet, puntada granny	51
Fig. 63. Registro fotográfico diadema tejida en crochet con exceso de pegamento	51
Fig. 64. Caridad Carrión	57
Fig. 65. Equipo completo de Morada	57
Fig. 66. Perfil de Instagram de Morada	57
Fig. 67. New Wellspring	59
Fig. 68. New Wellspring	59
Fig. 69. Eileen Akbaraly	61
Fig. 70. Mujeres tejiendo en el taller de Made for a Woman	61
Fig. 71. Hand in Hand Madagascar	61
Fig. 72. Adquisición de paja toquilla	65
Fig. 73. Esquema visual de la Metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor	67
Fig. 74. Portada del Cuaderno de Actividades	71
Fig. 75. Ejemplo de adaptación de lenguaje “modas” en actividades del cuaderno	71
Fig. 76. Ejemplo de adaptación de lenguaje “colores padres” en actividades del cuaderno	71
Fig. 77. Página de bocetaje en el cuaderno de actividades	71
Fig. 78. Bolso Cross Body	73
Fig. 81. Vestido estampado “inXide outXide”	73
Fig. 79. Chompa “The Granny Sweater”	73
Fig. 82. Vestido estampado “inXide outXide”	73
Fig. 80. Gorro en crochet “Mesh Cap”	73
Fig. 83. Gabardina denim	73
Fig. 84. Primera parte de co-creación: Elaboración de mapa diagnóstico	82
Fig. 85. Actividad de mapa diagnóstico	82
Fig. 86. Segundo mapa diagnóstico	82
Fig. 87. Exploración de colores a través de la actividad	83
Fig. 88. Resultados de la actividad	83
Fig. 89. Exploración de colores a través de la actividad	83
Fig. 90. Artesanas y diseñadora realizan el círculo cromático	83
Fig. 91. Participación en la actividad del círculo cromático	83
Fig. 92. Bolsos de Sensi Studio	84
Fig. 93. Bolso de Mercedes Salazar	84
Fig. 94. Análisis de referentes y anotación de elementos relevantes	85
Fig. 95. Análisis de referentes junto con las niñas	85
Fig. 96. Elementos constantes encontrados en el análisis	85
Fig. 97. Desglose morfológico y técnico de los referentes	86
Fig. 98. Contextualización de elementos y técnicas	86
Fig. 99. Contextualización de elementos y técnicas	86
Fig. 100. Contextualización de elementos y técnica	86
Fig. 101. Contextualización de elementos y técnica	86
Fig. 102. Contextualización de elementos y técnica	86
Fig. 103. Sesión de diálogo e intercambio de ideas	87
Fig. 104. Perfil de consumidor "The Auntomatistas"	87
Fig. 105. Moodboard	89
Fig. 106. Abstracción morfológica de sombrero de paja toquilla	93
Fig. 107. Abstracción morfológica de bolso de crochet	93
Fig. 108. Abstracción morfológica de la planta Sigse	93
Fig. 110. Bocetaje por parte del equipo	95
Fig. 109. Bocetaje por parte del equipo	95

Fig. 112. Bocetaje de bolso inspirado en los elementos de diseño analizados	95
Fig. 111. Bocetaje por parte del equipo	95
Fig. 113. Boceto 1	96
Fig. 114. Resultado de votación Boceto 1	96
Fig. 115. Boceto 2	96
Fig. 116. Resultado de votación Boceto 2	96
Fig. 117. Boceto 3	96
Fig. 118. Resultado de votación Boceto 3	96
Fig. 119. Boceto 4	97
Fig. 120. Resultado de votación Boceto 4	97
Fig. 121. Boceto 5	97
Fig. 122. Resultado de votación Boceto 5	97
Fig. 123. Boceto 6	97
Fig. 124. Resultado de votación Boceto 6	97
Fig. 125. Bocetos Finales, ilustrados digitalmente	98
Fig. 126. Selección conjunta de pajas	103
Fig. 128. Tejido conjunto de llaveros	103
Fig. 127. Tejido de bolso	103
Fig. 129. Remate de bolso	103
Fig. 130. Remate de bolso	103
Fig. 131. Prototipo de motivo floral tejido en crochet	104
Fig. 132. Estructura de bolsos en proceso de acabados con cuero, Taller Anmay	104
Fig. 133. Proceso de perforación en jaladeras de cuerina para la incorporación de ojales metálicos, Taller Cuero & Arte Vivanco	104
Fig. 134. Muestra de tejido punto bajo en paja toquilla	105
Fig. 135. Muestra de tejido punto bajo en paja toquilla	105
Fig. 136. Socialización conjunta de prototipos	106
Fig. 137. Análisis de prototipo	107
Fig. 138. Retroalimentación sobre los prototipos	107
Fig. 139. Pruebas de cohesión visual de llaveros con argollas con los bolsos	109
Fig. 140. Pruebas de combinación de colores para llaveros	109
Fig. 141. Diálogo participativo entre artesanas y diseñadora	111
Fig. 142. Closeup de la materialidad de la propuesta	115
Fig. 143. Closeup de textura de tejido y flecos	115
Fig. 144. Closeup del llavero y el bolso	115
Fig. 145. Fotografías de producto: bolso en proceso de tejido	116
Fig. 146. Fotografías de producto: prototipo de bolso	116
Fig. 147. Fotografías de producto: producto final	117
Fig. 148. Fotografías de producto: los tres cuerpos de los bolsos juntos	117
Fig. 149. Retrato grupal del equipo de trabajo	119
Fig. 150. Retrato de las participantes	120
Fig. 151. Retrato de las participantes: Nathaly Portilla	121
Fig. 152. Retrato de las participantes: Luz Álvarez	122
Fig. 153. Retrato de las participantes: Laura Matute	123
Fig. 154. Retrato de las participantes: Rosalía Álvarez	124
Fig. 155. Retrato de las participantes: Beatriz Portilla	125
Fig. 156. Retrato de las participantes: Abelina Bernal	126
Fig. 157. Retrato de las participantes: Danna Valverde	127
Fig. 158. Ficha técnica Bolso Bucket	129
Fig. 159. Ficha técnica Bolso Rectangular	130
Fig. 160. Ficha técnica llavero	131
Fig. 161. Socialización de las fichas técnicas	133
Fig. 162. Fotografía editorial del resultado	135
Fig. 163. Fotografía editorial	137

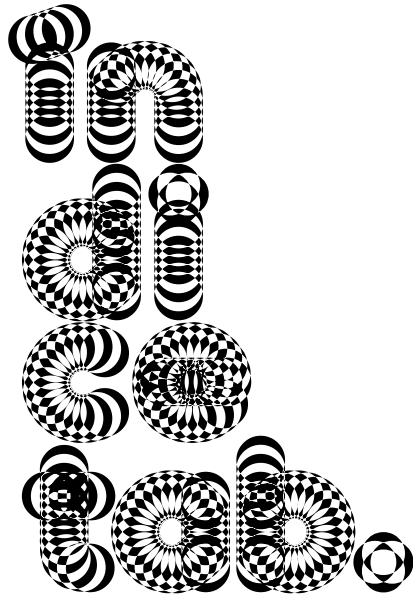
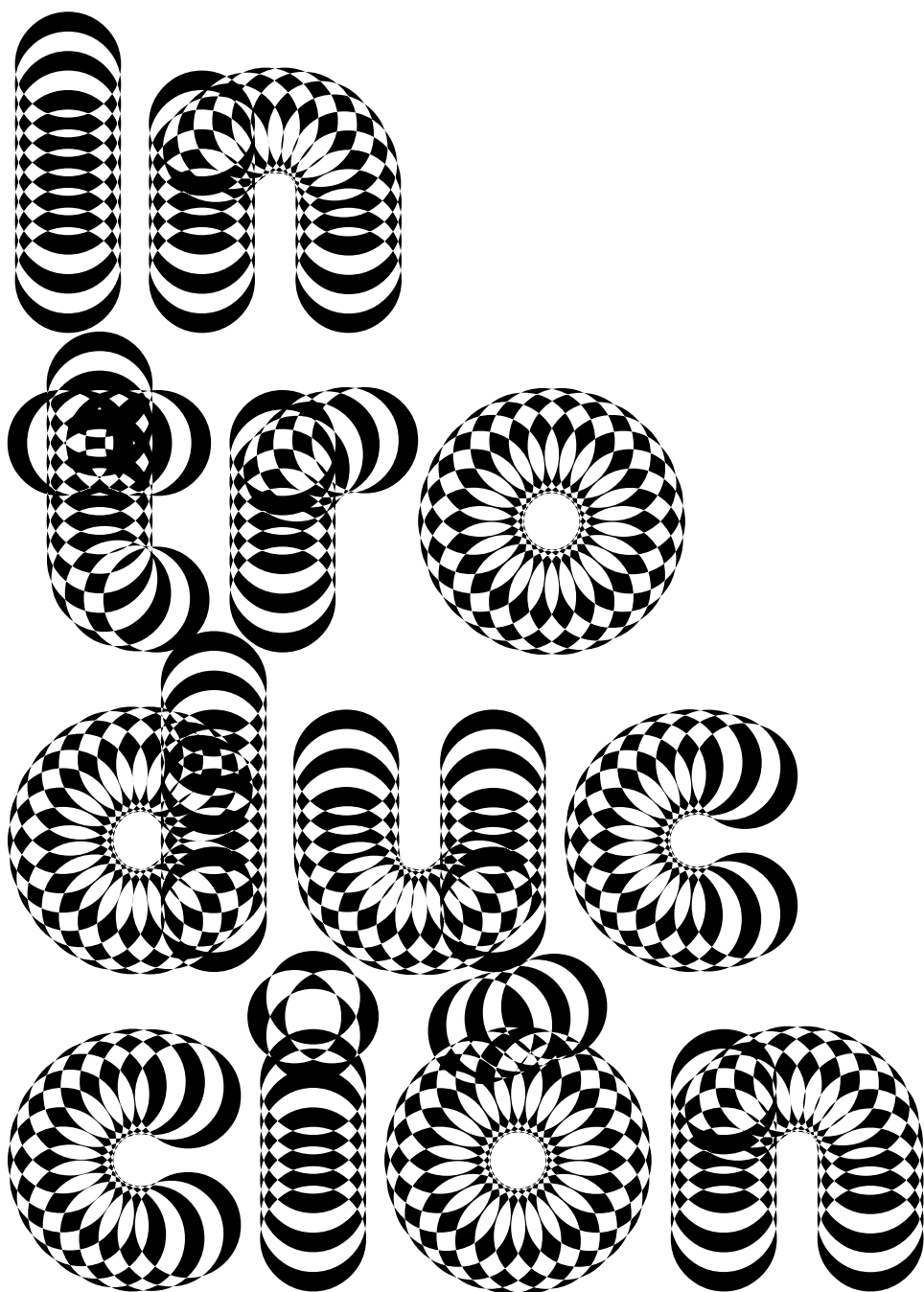


Tabla 1. Síntesis de evidencias para la Metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor	70
Tabla 2. Elementos autoriales de la propuesta de la diseñadora	76
Tabla 3. Justificación conceptual y simbólica de los elementos de diseño	90
Tabla 4. Constantes y variables de la colección de diseño	91



En los últimos años, el diseño social con énfasis textil ha cobrado relevancia como una práctica que busca crear vínculos más responsables entre diseñadores, comunidades productoras y contextos locales (Iturralde, como se citó en ANIMA, 2023). Dentro de este campo, los procesos de trabajo colaborativo y co-creación con comunidades artesanas se han posicionado como estrategias para articular saberes tradicionales, técnicas heredadas y demandas contemporáneas del mercado, especialmente en territorios rurales. Sin embargo, estas prácticas también muestran tensiones relacionadas con la autoría de los resultados, las condiciones de producción y la distribución del valor, que podemos ver reflejadas en la industria del diseño textil e indumentaria. Esto revela relaciones complejas entre los actores involucrados, los procesos creativos trabajados y los sistemas productivos en los que se insertan (Vargas-Espitia & Cuadrado-Siosy, 2025). En lugar de entender estas tensiones únicamente como obstáculos, diversos autores plantean que constituyen elementos estructurales que permiten repensar el rol del diseño en contextos sociales específicos (Manzini, 2016; Vargas-Espitia & Cuadrado-Siosy, 2025).

Revistas de moda relevantes actualmente, como Vogue México y Latinoamérica, hablan del auge del diseño de autor en colaboración con artesanos (Phillips, 2025), sin embargo, literatura más especializada en el campo de diseño textil presenta una ausencia sobre cómo abordar la autoría compartida del diseño de una colección de indumentaria mediante procesos de co-creación con comunidades artesanas en América Latina. El enfoque académico predominante, donde se aborda el co-diseño, suele priorizar metodologías o el objeto diseñado final, mas no la coautoría. Paralelamente, existen más exploraciones de esta problemática dentro del diseño de productos; como el diseñador español Martín Azúa y su colección de cerámicas “New Wellspring”, las cuales fueron elaboradas en colaboración con el artesano Marc Vidal. De igual manera, se navegan las dinámicas de colaboración, como las tensiones y dinámicas de poder inherentes en relaciones diseñador-artesano– y los criterios de sostenibilidad aplicados desde el diseño en otras disciplinas teóricas como la antropología y/o la sociología.

El presente proyecto de graduación se inscribe en este vacío teórico-disciplinar, usando la co-creación y la coautoría a modo de metodologías que pueden desarrollarse como una alternativa ética dentro del diseño de autor y, consecuentemente el diseño textil, en un contexto específico. El caso de estudio se desarrolla junto a la comunidad de la Asociación de Agroempresedoras de Toctepamba, ubicada en la parroquia Santa Ana, en la provincia del Azuay, Ecuador. Esta comunidad se conforma por 8 mujeres que trabajan tanto en actividades agrícolas como en oficios artesanales heredados de manera generacional, principalmente el tejido en paja toquilla y el crochet. La relevancia de este caso radica en la voluntad colectiva de las artesanas por preservar sus tradiciones, fortalecer su organización comunitaria y proyectar su trabajo hacia

formas más sostenibles de inserción en el mercado local, sin desvincularse de su identidad productiva ni de sus saberes ancestrales.

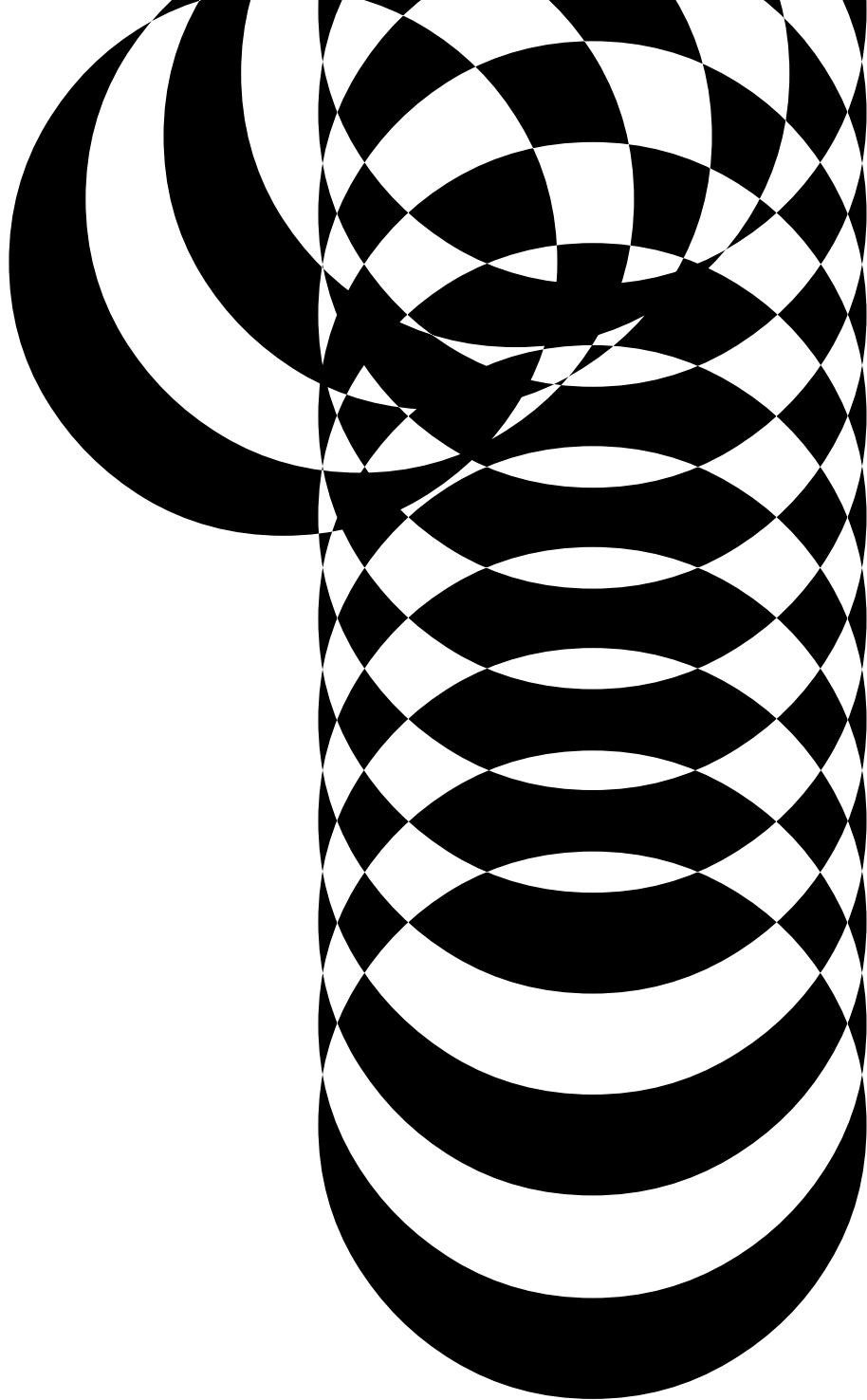
En este contexto, el proyecto se plantea desde una lógica de trabajo horizontal entre diseñadora y artesanas. Busca potenciar el reconocimiento del trabajo artesanal, la claridad en la autoría y producción de los productos y el intercambio de conocimientos sin apropiación. La investigación se desarrolla en torno a la siguiente pregunta: ¿Cómo puede el diseño de autor, a través de procesos de co-creación con comunidades artesanas, integrar el tejido a crochet y la paja toquilla en propuestas contemporáneas que fortalezcan su valor cultural y promuevan prácticas de producción sostenibles? A partir de esta pregunta, el objetivo general es fomentar prácticas éticas y sostenibles de diseño textil e indumentaria en un proyecto colaborativo con la comunidad de Toctepamba, mediante las técnicas de tejido a crochet con paja toquilla, desarrollando una propuesta de diseño aplicada.

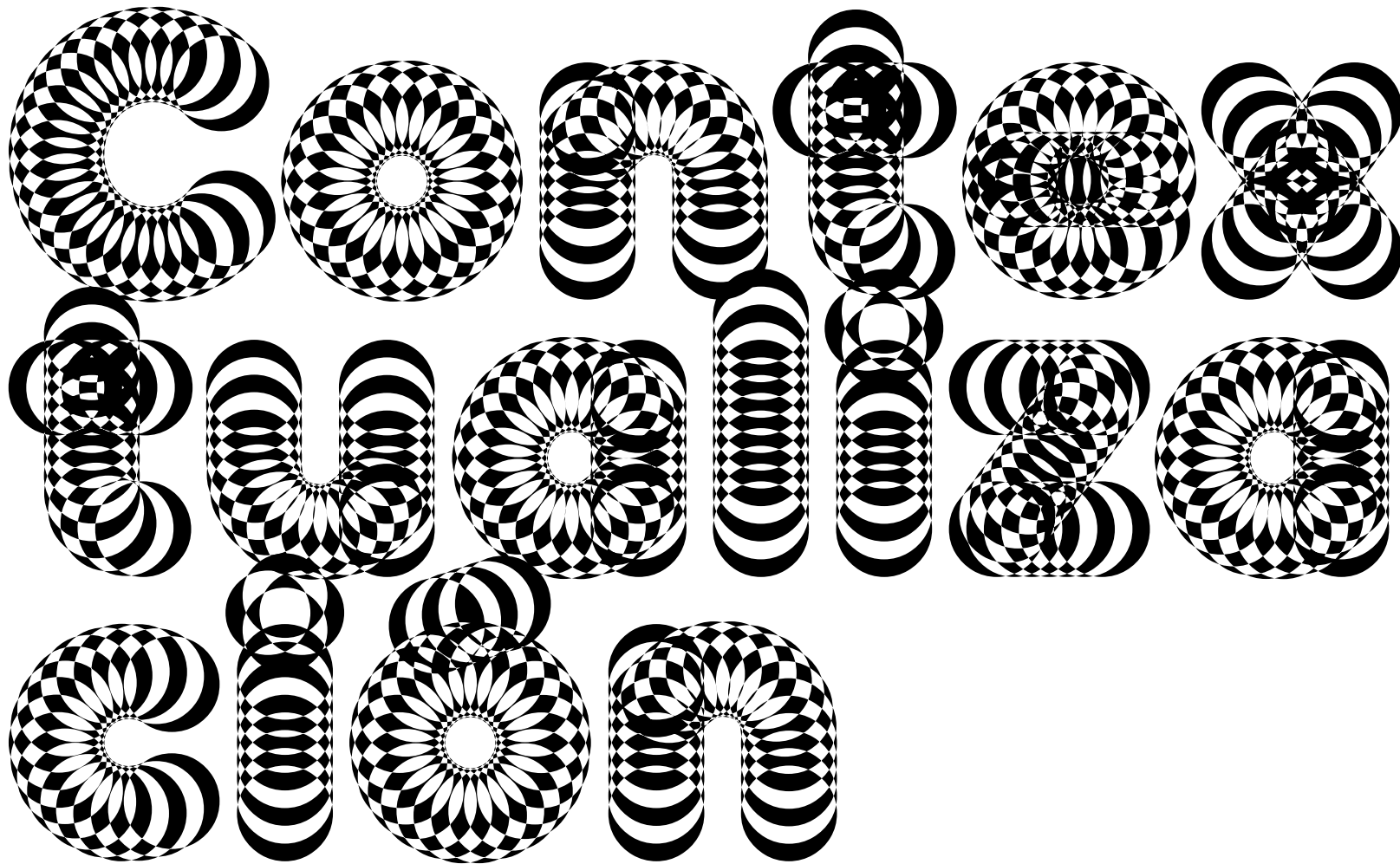
Para desarrollar este proyecto se adoptó un enfoque metodológico híbrido estructurado en cinco fases secuenciales y dinámicas, fundamentado estrictamente en la co-creación y el diseño participativo. La base conceptual parte de entender el proceso como un encuentro horizontal entre el diseño experto y el diseño difuso (Manzini, 2016), donde la diseñadora y la comunidad participan activamente y en igualdad de condiciones en la toma de decisiones.

La inmersión con la comunidad de artesanas de Toctepamba se ejecutó mediante sesiones de mapeo comunitario colectivo. Además, el proceso de ideación se gestionó a través de un Laboratorio de Diseño Participativo (LDP), sustituyendo la imposición de ideas por la mentoría transdisciplinaria y el intercambio de saberes. Estos principios guiaron el desarrollo productivo

mediante talleres colaborativos, materializándose en una colección cápsula de accesorios que integran la paja toquilla y el tejido de crochet.

El documento se estructura en cuatro capítulos. El primero contextualiza la investigación a partir del desarrollo del marco conceptual, el diagnóstico territorial, el análisis de las capacidades técnicas del grupo participante y la revisión de casos homólogos. El segundo define y fundamenta el modelo metodológico de co-creación, dividiendo el proceso en fases operativas y estableciendo las evidencias proyectuales. El tercero aborda la ejecución práctica de los procesos creativos y productivos en el taller, culminando con la evaluación colaborativa de los prototipos. Finalmente, el cuarto capítulo expone los resultados formales de la investigación; presenta la concreción estética y el registro visual de la colección “Simbiosis”, entrega la sistematización mediante fichas técnicas, y concluye evaluando la viabilidad del modelo ético propuesto, aportando recomendaciones estratégicas para garantizar la continuidad y autonomía productiva de la comunidad a futuro.





El presente capítulo establece los cimientos conceptuales y contextuales necesarios para el desarrollo de la investigación proyectual. En una primera instancia, se aborda el marco conceptual mediante el análisis crítico de cuatro ejes fundamentales: el diseño de autor, la co-creación, la sostenibilidad y el valor cultural, definiendo la postura ética y horizontal que rige el proyecto. Posteriormente, se presenta un estudio histórico y estructural de las técnicas artesanales a emplear —el tejido de crochet y la paja toquilla—. Posteriormente, se detalla el entorno social, organizativo y productivo de la Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba, situando la investigación de forma directa en su realidad territorial. El capítulo concluye con un análisis de casos homólogos contemporáneos para examinar cómo operan las dinámicas de colaboración entre el diseño y el sector artesanal, brindando los insumos críticos indispensables para la posterior estructuración metodológica del proyecto.

## 1. 1. Marco conceptual

El marco conceptual de este proyecto se sustenta en cuatro conceptos fundamentales —Diseño de autor, sostenibilidad, co-creación y valor cultural— que orientan el desarrollo de la investigación.

Si bien se priorizaron autores relevantes del campo del diseño, resultó necesario incorporar perspectivas desde la filosofía, la antropología y la sociología. Esta articulación disciplinar permite enriquecer la base conceptual y situar la investigación en contextos sociales concretos.

### 1.1.1. Diseño de autor y autoría compartida

Para llegar a una definición de diseño de autor, se consideraron distintas posturas complementarias. Primero, se aborda el concepto de autoría, desde la filosofía, a partir del planteamiento de Foucault (1969), en su ensayo ¿Qué es un Autor?. Foucault no define al autor como un creador con un ‘nombre propio’, sino como una “función del discurso [...] que sirve como medio de clasificación” bajo un sistema de valor ligado a las relaciones de poder, a modo de una forma de control y clasificación social. Asegura que, el nombre del autor es lo que caracteriza una manera específica de existencia al discurso:

El discurso que posee el nombre de un autor no debe consumirse y olvidarse de inmediato; ni se le concede la atención momentánea que se da a las palabras ordinarias y fugaces. Más bien, su estatus y su forma de recepción están regulados por la cultura en la que circula (Foucault, 1969, p.7).

En concreto, Foucault considera al autor a manera de “función” para agrupar y caracterizar un conjunto de discursos y obras. A pesar de ser este un acercamiento teórico-filosófico, asienta la base para entender al autor, y su nombre, cómo constructo social que adquiere valor simbólico a través del contexto en donde se inserta. El marco sociocultural que lo rodea puede otorgar profundidad, intención o poder creativo; los cuales no surgen espontáneamente sólo con la creación de una obra.

Complementariamente, la función de autor, se puede ver traducida al diseño textil. Paula Miguel (2019b) refuerza esta concepción asegurando que el valor de una obra y su autor no reside únicamente en el creador, sino en la creencia colectiva de su atractivo. Tras un análisis a Bourdieu y Desault (1975) en su texto, añaden que en la industria de la moda la autoría se manifiesta a través de la “firma” o “marca” que suelen estar asociadas a un solo nombre/autor.

Esta asociación individual es posible debido a la estructura de la división del trabajo en la moda. La autoría se atribuye como genialidad e iluminación individual gracias a un acuerdo compartido entre los actores de la moda: tanto productores como público coinciden en reconocer al “autor” como creador único (Bourdieu y Delsaut, 1975, como se citó en Miguel, 2019a). Sin embargo, esta lógica del “autor” tiende a separar el trabajo creativo de su dimensión material, productiva y económica, y lo hace de forma poco transparente. Se ocultan así los procesos colaborativos y las condiciones reales de producción que están detrás de la obra.

En síntesis, para Paula Miguel, la autoría no es una cualidad inherente al creador, sino un constructo social que requiere el reconocimiento colectivo de actores y público dentro de un contexto cultural específico. En la moda, esta lógica se manifiesta a través de la firma o marca asociada a un nombre individual, celebrando la genialidad creativa mientras oculta las dimensiones materiales, económicas y colaborativas de la producción. Comprender estas dinámicas de la autoría permite abordar con mayor claridad qué implica el término “diseño de autor” y cómo este concepto opera específicamente en el campo del diseño.

El diseño de autor nace en Argentina como una respuesta directa a la homogenización global del diseño en el siglo XX, en un contexto de la crisis económica que atravesaba el país, diseñadores desempleados comenzaron a producir de manera independiente sin estructuras empresariales formales (Saulquin, 2014; Mon 2012, como se citó en Villacís Núñez, 2018). Además, mencionan que, ante la competencia de la industria a escala masiva, estos diseñadores encontraron en el desarrollo de prendas con alto contenido innovador una manera de diferenciarse en el mercado. A partir de este origen se marcan características particulares del diseño de autor.

Se puede agregar que, característicamente, el diseño de autor “maneja un lenguaje creativo propio, el cual permite dejar en evidencia la capacidad de innovación, originalidad y diferenciación del diseñador” (Villacís Núñez, 2018, p.50). Se distingue por una línea conceptual fuerte que da sentido a los proyectos, por la revalorización de la actividad artesanal — entendida como procesos manuales, no necesariamente con carga cultural — frente a la industrial, el manejo ingenioso de recursos locales y la hibridación entre procesos artesanales e industriales (Marré, 2014; Mon, 2012; Saulquin, 2014). La producción busca diferenciarse mediante una visión personal que genera piezas con carga identitaria.

Esta definición centrada en las características formales y productivas contrasta con la perspectiva de autoría planteada previamente. Miguel (2019a) entiende el diseño de autor fundamentalmente como una construcción simbólica y lo define como una “categoría nativa” surgida hacia el año 2000, impulsada por la prensa y mediadores culturales para clasificar y otorgar valor a productos de diseñadores universitarios que no encajaban en la industria masiva ni en la modistería tradicional. Para la autora, el diseño de autor es un fenómeno simbólico, además de un proceso material o metodológico.

Esta perspectiva retoma la concepción de autoría como constructo social; su reconocimiento no reside únicamente en que la conceptualización y materialización de un diseño hayan llevado a cabo procesos alternativos a los estandarizados en la industria de la moda. Sino el valor habita también en el reconocimiento que actores culturales específicos otorgan a estas prácticas.

Por lo tanto, esta investigación no separa la autoría de la práctica de diseño de autor, sino la hace parte de su definición. Entiende que, la autoría en el diseño no emerge únicamente de procesos creativos alternativos,

sino del reconocimiento colectivo que identifica y valida esas particularidades productivas como expresión de un creador, lo que revela que el diseño de autor existe en la intersección entre un hacer distintivo del diseñador y ser reconocido como tal.

Sin embargo, desde esta visión, se perpetúa la opacidad histórica del aporte del equipo de trabajo detrás del diseñador “genio y creador individual” (Bourdieu, 1995; 2003, como se citó en Miguel, 2019a). El proceso del diseño de autor sigue obedeciendo a roles dentro de la industria de la moda en donde se concibe al diseñador como la cabeza del equipo, desempeñando el rol intelectual y creativo de los diseños, y sus colaboradores los de ejecución.

**El presente trabajo adopta la coautoría como una alternativa a la perpetuación de estos roles. En la autoría compartida, los elementos metodológicos que menciona Villacís (2018) sobre el diseño de autor; inspiración personal o estilo propio, se vuelven parte del proceso de creación. Sin embargo, pierden su jerarquía de directriz creativa en el proyecto. Se convierten en otro elemento de los procesos creativos y productivos que debe converger con los procesos creativos usualmente empíricos, de los artesanos participantes.**

Para que la visión del diseño de autor converja efectivamente con los saberes empíricos del sector artesanal y se alcance una autoría compartida, es necesario contar con un marco operativo que facilite este encuentro equitativo. En este punto, la co-creación emerge como el sistema metodológico necesario para desarticular las dinámicas verticales de la industria y hacer viable la creatividad colectiva.

## 1.1.2. Co-creación en el diseño

Otro concepto fundamental para esta investigación es la co-creación. Para entenderla y contextualizarla, se revisan sus orígenes en términos y prácticas antecedentes. El diseño participativo nos da un panorama amplio de cómo se empezó a ver al diseño como una actividad colectiva.

Según Sanders & Stappers (2008), la práctica de la creatividad colectiva bajo la terminología de Diseño Participativo data de los años 70 y de origen escandinavo, donde se realizaban proyectos de investigación sobre la participación de usuarios en sistemas de desarrollo. Señalan que mientras en Estados Unidos lideraba el diseño centrado en el usuario—abordándolo principalmente como un sujeto pasivo de estudio—, los europeos lideraban un enfoque en el que se los incluía.

Es precisamente en este contexto europeo donde destaca el Enfoque de Recursos Colectivos. Este modelo transformó radicalmente el rol del usuario, quien pasó de ser un sujeto de análisis a un experto activo dentro del proceso de diseño. Al integrar el conocimiento técnico de los investigadores con la experiencia situada y cotidiana de los trabajadores (usuarios), este enfoque buscó democratizar el desarrollo tecnológico en el entorno laboral (Bødker, 1996, como se citó en Sanders & Stappers, 2008).

Simultáneamente, el Design Research Society de Manchester (Inglaterra) sostuvo una conferencia en 1971 llamada Participación en el Diseño. En este espacio se debatieron diversas ponencias que, así como los escandinavos, abogaban por integrar al ciudadano en la toma de decisiones para orientar el diseño hacia fines sociales. En un contexto de crisis económica local, se debatía la necesidad de integrar al usuario en la toma de decisiones para crear sistemas más eficientes. Nigel Cross (1972), compiló los conversatorios, artículos y comentarios de este espacio en el libro “Proceedings of the Design Research Society’s Conference Manchester, September 1971”.

Dentro de este libro, podemos encontrar el aporte del periodista, escritor y futurista Robert Jungk (como se citó en Cross, 1972), quién marcó un punto de inflexión al proponer un cambio de paradigma radical: pasar de una participación ciudadana que solo votaba o elegía al final del proceso, a una enfocada en la generación de ideas desde el inicio.

Para Jungk (como se citó en Cross, 1972), la falta de formación técnica de las personas comunes—entendidas como no diseñadoras—representaba una gran ventaja creativa, ya que aportaban visiones originales y libres de las limitaciones de los especialistas. Bajo esta óptica, el usuario se reconoce como el socio experto de su propia experiencia. Esto transformó por completo el rol del diseñador,

quien dejó de imponer soluciones de forma unilateral para convertirse en un facilitador. Uno que no impone su visión, sino que proporciona las herramientas necesarias para que otros puedan expresarse creativamente.

Este último acercamiento nos sitúa en la actualidad, donde la disciplina ha transitado del diseño de categorías de productos al diseño orientado a los propósitos de las personas. En este contexto, Sanders y Stappers (2008) definen la co-creación como “cualquier acto de creatividad colectiva, es decir, la creatividad compartida por dos o más personas” (p.6). Sin embargo, advierten que aceptar esta práctica requiere la convicción de que todas las personas son creativas, una creencia que no es universalmente compartida en la industria. De hecho, evidencian que varios investigadores aplican la co-creación únicamente con usuarios o clientes a quienes ya consideran “creativos”.

Para comprender esta dimensión a profundidad, es necesario abordar el concepto de co-diseño. Continuando con el acercamiento de Sanders y Stappers (2008), este es una “instancia específica de co-creación” (p.6) que se refiere al trabajo conjunto durante el proceso de desarrollo entre diseñadores profesionales y personas sin formación en la disciplina. No obstante, esta dinámica genera un debate fundamental:

¿Se debe considerar diseñadores a los usuarios o participantes? ¿Son acreedores de la autoría del resultado final al no ser profesionales de la disciplina?

Estas interrogantes cobran especial relevancia cuando el proceso se lleva a cabo entre diseñadores y artesanos. Es aquí donde se abre un vacío ideológico que depende, en gran medida, de la postura del diseñador sobre si se considera al artesano como un “experto”, tomando en cuenta que sus conocimientos suelen ser empíricos y de herencia generacional y cultural.

En contraste con posturas excluyentes, Ezio Manzini (2020) aborda las implicaciones sociales de esta práctica y define el co-diseño no como una simple “mesa de debate educado”, sino como un proceso dialógico. Para Manzini, es la interacción entre el diseño experto (el profesional capacitado) y el diseño difuso (la capacidad natural de todos los seres humanos para diseñar), un marco donde todos los actores involucrados son co-diseñadores y co-productores de los resultados.

Aunque estas aproximaciones teóricas brindan un contexto valioso, no terminan de representar la realidad situacional de esta investigación. El contexto social de América Latina tiene otras implicaciones que son vitales a la hora de diseñar, especialmente cuando se trabaja con grupos de artesanos históricamente categorizados como una minoría precarizada. En este punto, autores como Vargas-Espitia y Cuadrado-Sisoy concuerdan con Manzini en que el diseñador debe soltar su ego para lograr un proceso colaborativo real, pero le añaden un matiz político importante.

Para Vargas-Espitia & Cuadrado-Sisoy (2025), la co-creación es un sistema sociotécnico transformador que integra a múltiples actores para fusionar técnicas tradicionales y valores culturales con las demandas contemporáneas del mercado. El co-diseño, como aplicación práctica, se concibe como un espacio para el intercambio horizontal y la corresponsabilidad entre los saberes empíricos y académicos. Sin embargo, advierten que su ejecución no es inherentemente armoniosa; exige una gestión activa de las tensiones epistemológicas y las dinámicas de poder para evitar reproducir jerarquías impuestas y lograr un resultado verdaderamente equitativo y situado.

Dentro de este ecosistema, los roles son complementarios e interdependientes. Además, sugieren que el diseñador actúa como un facilitador que aporta rigor metodológico y visión global; el artesano provee el conocimiento empírico, la alta destreza técnica y la preservación de valores socioculturales profundos; y la tecnología y teoría intervienen como agentes mediadores que influyen directamente en las dinámicas del trabajo conjunto.

**En conclusión, y de acuerdo con estas posturas, un artesano no solo puede, sino que debe ser acreditado como co-creador y/o co-diseñador, ya que su aporte es fundamental e intrínseco para la autoría del resultado. En concordancia con la postura de autoría compartida, este trabajo considera de suma importancia que el diseñador abandone el modelo jerárquico tradicional y adopte una postura ideológica que promueve la horizontalidad y el respeto cultural, para cumplir con el imperativo ético planteado.**

En concordancia y síntesis teórica de los autores analizados, esta investigación entiende a la co-creación como el canal para realizar un proyecto de creatividad colectiva entre actores con diferentes especialidades y capacidades técnicas. Donde ambos se sumergen a un proceso de diseño donde la participación y los aportes son integrales y horizontales.

Ahora bien, la implementación de un proceso de co-creación horizontal y participativo requiere anclarse en una responsabilidad estructural para trascender lo meramente metodológico. Esta equidad social y creativa en el taller constituye la base indispensable para abordar la sostenibilidad.

### 1.1.3. Sostenibilidad

Hablar de sostenibilidad en diseño implica enfrentarse a un concepto que, aunque ampliamente invocado, requiere precisión conceptual. Una definición integral del término exige considerar múltiples posturas teóricas que, desde distintos enfoques, delimitan su alcance y complejidad. Un punto de partida inevitable es el planteamiento de Brian Edwards (2008), quien afirma que “la sostenibilidad, entendida como un conjunto de ideales, se basa en la ética de la responsabilidad medioambiental” (p. 18). Desde esta óptica, el autor establece una crítica fundamental al señalar que, si bien las técnicas del proyecto sostenible están desarrolladas, la disciplina aún debe afrontar la relación ineludible entre recursos y residuos. Esta perspectiva sienta la base para entender a este concepto como una respuesta directa e inaplazable al impacto devastador del consumo masivo instaurado después de la industrialización.

Comprender la complejidad de esta respuesta exige explorar perspectivas que trasciendan la optimización material. En esta línea, Manzini y Vezzoli (2008) desmarcan a este concepto de una simple disciplina técnica para posicionarlo como una condición estructural. Desde este enfoque, la sostenibilidad ambiental se define por un marco sistémico en el que “las actividades humanas no perturban los ciclos naturales más allá de lo que permite la resiliencia planetaria y, al mismo tiempo, no empobrecen el capital natural que debe compartirse con las generaciones futuras” (Manzini y Vezzoli, 2008). Así, los autores establecen límites físicos que responden a la urgencia de reevaluar nuestro impacto sobre el entorno.

A partir de estas restricciones ecológicas y la ética de la responsabilidad, se hace evidente la necesidad de replantear profundamente las relaciones en el diseño a través de la integración de tres dimensiones: la social, la económica y la ecológica. Esta visión tripartita se alinea con un tercer límite de naturaleza ética planteado por Manzini y Vezzoli: el principio de equidad. Esta dimensión normativa dictamina que cada individuo posee “el derecho al mismo espacio ambiental, es decir, el derecho a acceder a la misma cantidad de recursos naturales” (2008), obligando a transitar hacia Sistemas de Productos y Servicios (PSS) que garanticen un bienestar basado en el acceso equitativo.

Complementariamente, esta función sistémica se puede ver traducida y ampliada en el tiempo. Ceschin y Gaziulusoy (2016) refuerzan esta concepción asegurando que el valor de la sostenibilidad no reside únicamente en elementos individuales o mejoras incrementales. Tras un análisis del diseño para la sostenibilidad (DfS),

añaden que esta es una propiedad integral del sistema que requiere un cambio transformador radical en el funcionamiento de la sociedad, abarcando desde la innovación de productos hasta los sistemas socio-técnicos y las transiciones a gran escala.

Esta necesidad de cambio transformador es posible llevarla específicamente a la industria de la indumentaria y los textiles.

**La sostenibilidad exige una transformación profunda de los métodos de producción y los patrones de consumo (Niinimäki y Hassi, 2011).**

Frente a la lógica tradicional enfocada en el volumen de ventas, surge una alternativa sostenible en el diseño de indumentaria fundamentada en dos pilares tangibles: el diseño de prendas duraderas que extiendan su ciclo de vida, una producción ética que sea estrictamente respetuosa con los tiempos de trabajo de los creadores.

Recapitulando, para estos autores, la sostenibilidad es una realidad física, sistémica y ética ineludible que requiere el cambio colectivo de actores dentro de un contexto específico. En la moda, esta lógica se manifiesta al romper la hegemonía del consumo masivo, celebrando el apego emocional y la participación activa del usuario (Niinimäki y Hassi, 2011), mientras se reconfiguran equitativamente las dimensiones productivas. Comprender estas dinámicas permite abordar con mayor claridad cómo opera la sostenibilidad y sus alternativas tangibles en el campo del diseño textil.

Históricamente, el acercamiento a estas alternativas nació como una respuesta de la ingeniería para mitigar el impacto ambiental. En este contexto, investigadores como Militký et al. (2024) comenzaron a buscar el equilibrio del sistema de necesidades humanas mediante la transición de sistemas lineales a sistemas de ciclo cerrado. Además, ante el inmenso impacto de la manufactura a gran escala, encontraron en el desarrollo de fibras bio-basadas, la sustitución de polímeros fósiles, el upcycling y las tecnologías “verdes” una manera de reducir el consumo de agua y energía.

Se puede agregar que, característicamente, desde una visión inspirada en los ecosistemas, el diseño sistémico busca implementar modelos productivos locales donde los flujos de materia y energía estén trazados para que el residuo de un proceso sea el insumo de otro (Bistagnino, 2011, cómo se citó en Garcés, 2020). Se distingue por la

intención de eliminar el concepto de basura y crear nuevas cadenas de valor regionales, acercándose a la resiliencia planetaria y la ética medioambiental que se planteaba en un inicio.

Esta definición centrada en las características técnico-formales y de ingeniería de materiales contrasta, sin embargo, con la perspectiva situada requerida en los territorios de América Latina. Garcés (2020) entiende la sostenibilidad fundamentalmente como una reivindicación vinculada a la identidad cultural, impulsada por la necesidad de revitalizar saberes ancestrales y respetar los derechos culturales de los pueblos indígenas. Para la autora, la sostenibilidad es un fenómeno de resistencia y participación comunitaria, además de un proceso estrictamente material o ecológico.

Esta perspectiva reafirma a la sostenibilidad como una materialidad ontológica irrefutable. Su impacto no reside únicamente en que la conceptualización de un textil haya utilizado biopolímeros o procesos químicos alternativos; el valor habita también en el reconocimiento material y el diálogo igualitario entre “sujetos dialógicos”, utilizando el diseño participativo y el co-diseño como herramientas directas de empoderamiento civil y descolonización tecnológica (Garcés, 2020).

Sin embargo, desde las visiones más estandarizadas e industriales, se perpetúa la opacidad histórica del aporte de las comunidades y se mantiene el ego del diseñador como creador aislado.

**El proceso de diseño pretendidamente “verde” sigue, en muchos casos, obedeciendo a roles dentro de la industria en donde se concibe al profesional como la cabeza que impone soluciones, y a los artesanos locales como meros recursos de ejecución para satisfacer cuotas de mercado.**

Por consiguiente, esta investigación establece que, dentro de estas tensiones hegemónicas, se encuentra una invaluable oportunidad socioecológica. Para materializar esta alternativa ética, este proyecto asume como eje directriz el uso de materiales locales, la exigencia de procesos productivos transparentes y la instauración de la colaboración como metodología fundamental. Las estrategias estéticas y técnicas pierden su jerarquía de imposición para converger equitativamente con los saberes empíricos de las artesanas participantes, garantizando un resultado de indumentaria equitativo y sostenible.

Consolidar prácticas sostenibles que integren recursos locales y garanticen procesos productivos transparentes conlleva una responsabilidad innegable hacia el conocimiento de la comunidad. Al instaurar un diálogo de saberes sostenible, este se entrelaza inevitablemente con la identidad de quienes transforman la materia, haciendo imperativo definir y proteger el valor cultural del saber-hacer artesanal frente a las presiones asimiladoras del mercado globalizado.

## 1.1.4. Valor cultural

Definir el valor cultural en la producción textil implica reconocer que este no reside únicamente en el objeto, sino en los significados, procesos y contextos que lo configuran. Primero, se aborda el concepto desde su dimensión inmaterial, a partir del planteamiento de Santamaría Aguirre y Lecuona López (2017). Estos autores no definen el acervo cultural a través de la destreza manual evidente en el objeto terminado, sino como un “saber-hacer” (know-how) forjado en la memoria del artesano a través de años de aprendizaje. Aseguran que este conocimiento intangible constituye la esencia misma de la creación y le otorga un valor distintivo frente a la homogeneización.

Complementariamente, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2024) respalda esta postura al situar el patrimonio cultural inmaterial en el acervo de técnicas que se transmiten generacionalmente, y no en la manifestación física misma. A pesar de ser este un acercamiento puramente patrimonial, asienta la base para entender que la cultura es dinámica. El marco tradicional que la rodea opera a través de lo que Pilay y Custoja-Ripoll (2023) denominan “memoria viva”; un interlocutor del pasado que se resignifica en el presente mediante procesos de asimilación viva de la cultura y sus modos de hacer.

Complementariamente, esta función de la memoria y el conocimiento se puede ver traducida a la ontología del objeto textil. Vilchis Esquivel (2021) refuerza esta concepción asegurando que el diseño indígena no se limita a la imitación de formas, sino que busca abrir “excedentes de significación”. **En la artesanía, el valor cultural se manifiesta al establecer relaciones retóricas y metafóricas entre la imagen y su materialidad, vinculándose directamente con sentidos míticos y narraciones sagradas que configuran la cosmovisión de una comunidad, sea indígena o mestiza.**

Esta significación ontológica es posible debido a la estructura visual y gráfica de las etnias. La iconografía funciona como una “geometría del espíritu” que traduce la espiritualidad y el pensamiento ancestral (Calderón, 2017, como se citó en Pilay y Custoja-Ripoll, 2023). Simultáneamente, Pilay y Custoja-Ripoll (2023) abordan el valor del “esquematismo”, sugiriendo que estos motivos son una inteligencia gráfica que simplifica la complejidad de la naturaleza, integrando de manera talentosa las dimensiones natural, social y cultural en la composición.

Sin embargo, esta identidad ontológica plasmada en las tramas entra en tensión cuando se inserta en las lógicas del mercado de lujo y la moda globalizada. Alvarez Astacio (2024) advierte sobre el riesgo de la “inclusión

condicional” y la “estilización”. Este proceso tiende a adaptar las estéticas tradicionales a los parámetros occidentales para ser aceptadas comercialmente. Se ocultan y borran así las historias de poder y dominación, forzando a las creaciones con carga cultural a conformarse con estándares hegemónicos de “buen gusto” ajenos a su realidad.

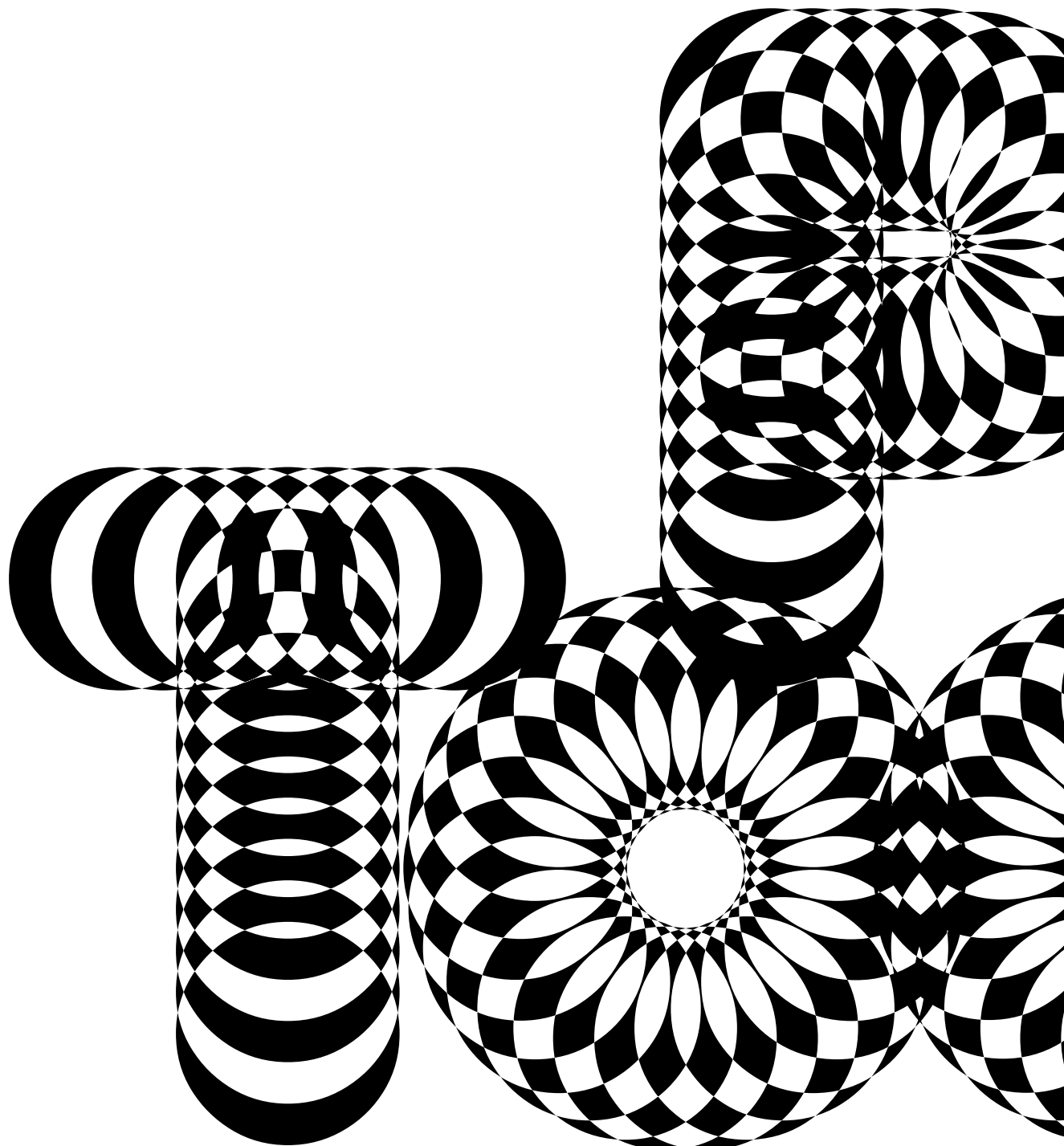
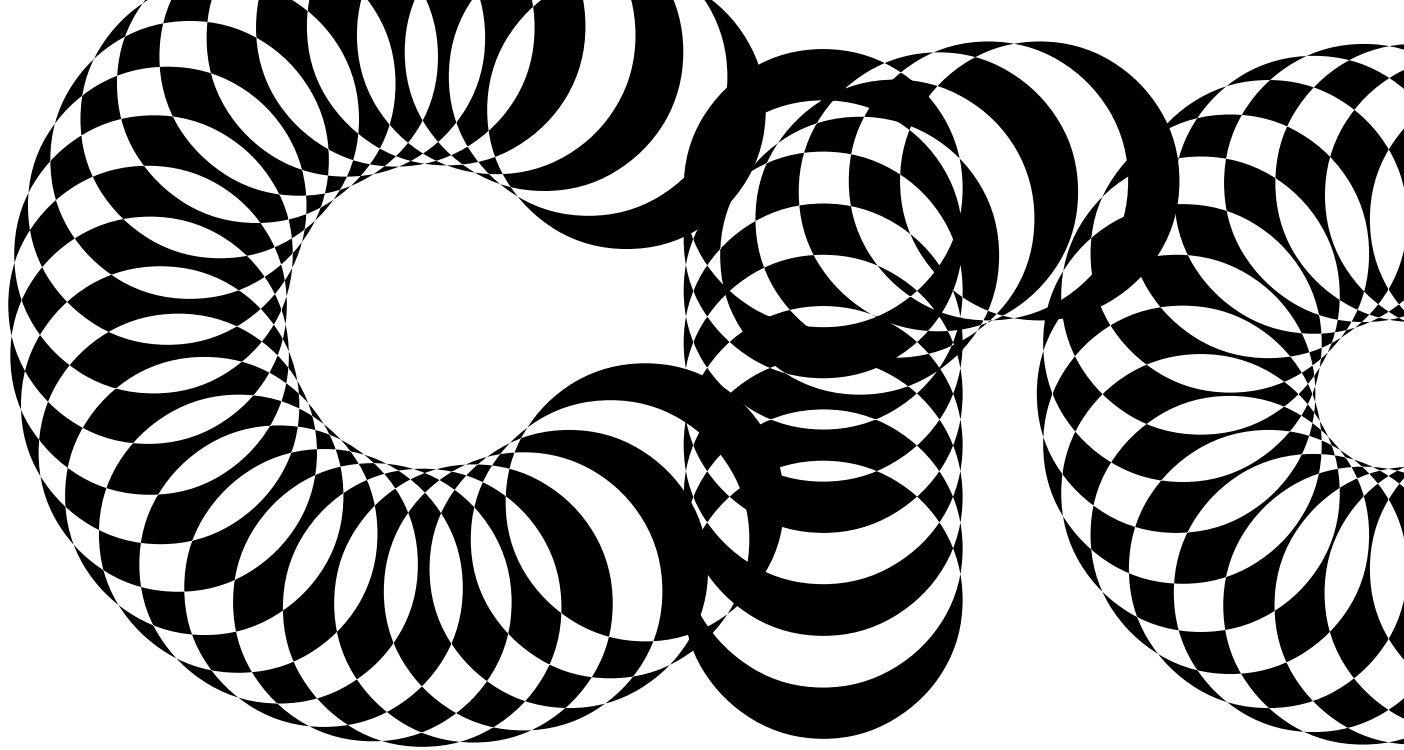
En contraste con estas lógicas de asimilación, Hu, Hur y Thomas (2024) proponen transitar hacia modelos de mutualismo y coevolución. Para estos autores, la colaboración debe basarse en un entendimiento mutuo donde el diseñador abandona su rol directivo para actuar como un facilitador. **Martínez Muñoz y Giraldo Pinedo (2023) añaden que la verdadera inclusión ética se logra a través del empoderamiento, permitiendo que el artesano mantenga su autonomía frente a las dinámicas del mercado global sin reducirse a ser un mero ejecutor de ideas de terceros.**

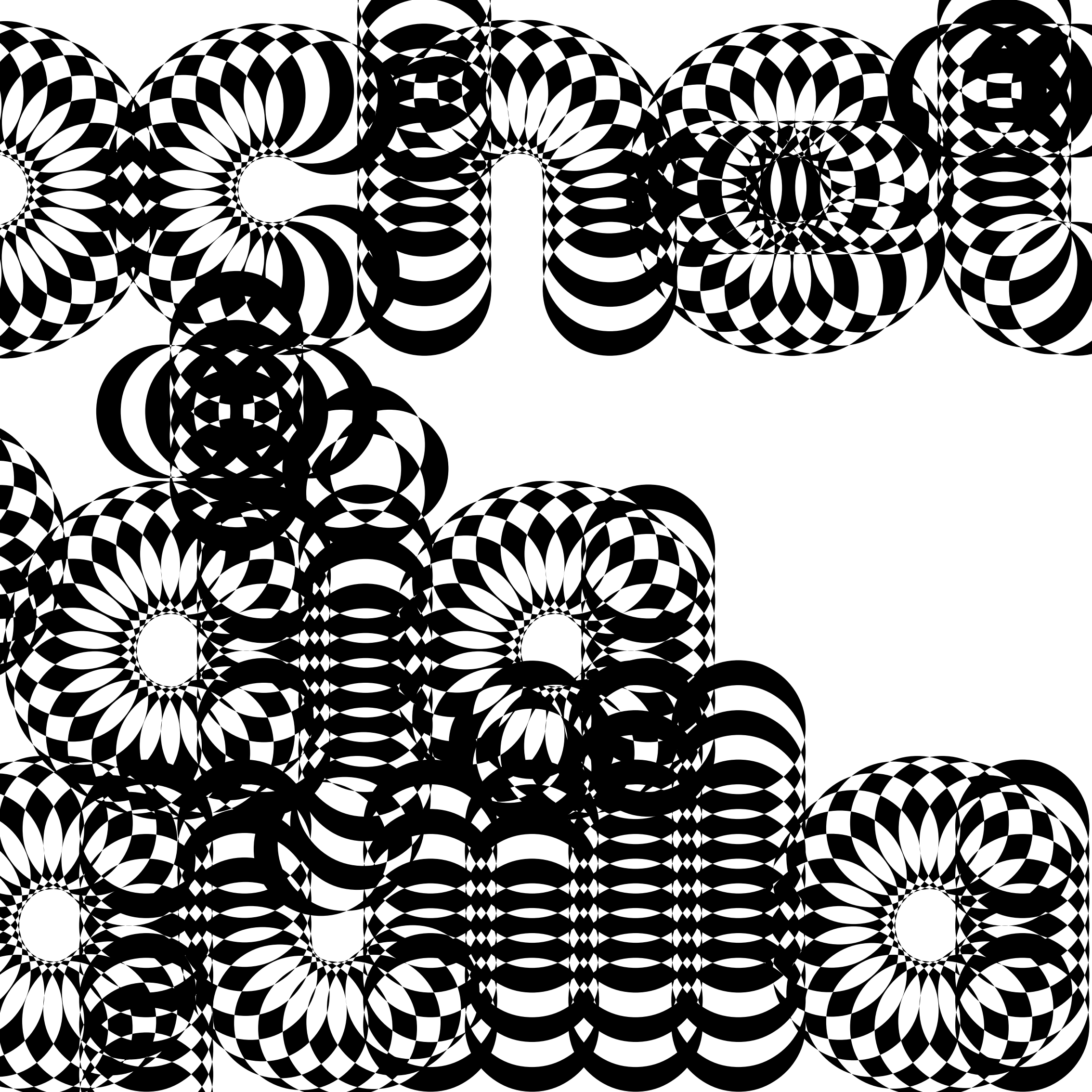
Por lo tanto, esta investigación no separa el valor cultural del proceso de su creación, sino que lo hace el eje central de su definición. Entiende que el “valor cultural” de la producción textil no reside en el objeto final convertido en mercancía, sino intrínsecamente en los conocimientos del hacer y en las técnicas transmitidas generacionalmente. En consecuencia, el presente trabajo establece como imperativo metodológico la inclusión de los elementos culturales que mejor expliquen y representen el contexto situado de la comunidad originaria, visibilizando sus modos de vida.

Como conclusión, y de acuerdo con las posturas críticas analizadas, este proyecto adopta una postura decolonial que rechaza categóricamente la “estilización”. Se evitará cualquier práctica de diseño que busque adaptar la estética tradicional a los parámetros occidentales de “buen gusto” —tales como apagar o neutralizar las paletas de colores originales, o simplificar los patrones de tejido para encajar en el mercado dominante—. La investigación asume que una inclusión no condicional exige que lo tradicional y lo moderno coexistan simétricamente, garantizando que los portadores del saber se reconozcan íntegramente en el producto final sin someter su herencia a la validación estética foránea.

Para materializar esta postura teórica y ética, resulta indispensable situar la investigación en un espacio específico, reconociendo a los actores reales que encarnan este “saber-hacer”. En el presente trabajo, dichas portadoras del conocimiento son las mujeres Agroemprendedoras de Toctepamba, quienes trabajan con las técnicas de paja toquilla y crochet. Para dimensionar el valor y la complejidad de este saber-hacer conjunto, es necesario adentrarse primero en el sistema de puntos y la base estructural que lo componen.

## 1. 2. Técnicas: Crochet & Paja Toquilla





## 1.2.1. El Crochet

El crochet es una técnica de tejido de punto que emplea un material continuo y una aguja con punta recurvada para construir estructuras textiles. A diferencia de otros métodos, se fundamenta en la creación de bucles entrelazados que se aseguran únicamente al finalizar la labor. Esta particularidad estructural permite trabajar tanto en direcciones verticales como horizontales, generando así piezas estables y reversibles.

En la actualidad, las aplicaciones de esta técnica abarcan múltiples áreas del diseño. Se emplea de forma habitual en la confección de indumentaria, accesorios y piezas de menaje del hogar. No obstante, su uso supera el ámbito puramente utilitario; dentro de la moda de autor y el diseño experimental, el crochet se posiciona como un soporte artístico y un medio válido de exploración conceptual.

Por consiguiente, cuando se plantea un proceso de co-creación entre el área de diseño y el sector artesanal, el análisis de la técnica es necesario. Este análisis técnico permite dimensionar con exactitud la labor manual para, posteriormente, identificar las capacidades de las participantes para estructurar una colección realizable, establecer precios justos y lograr un posicionamiento en el diseño de autor que se diferencie de la manufactura industrial masiva.

## 1.2.2. Breve historia del crochet

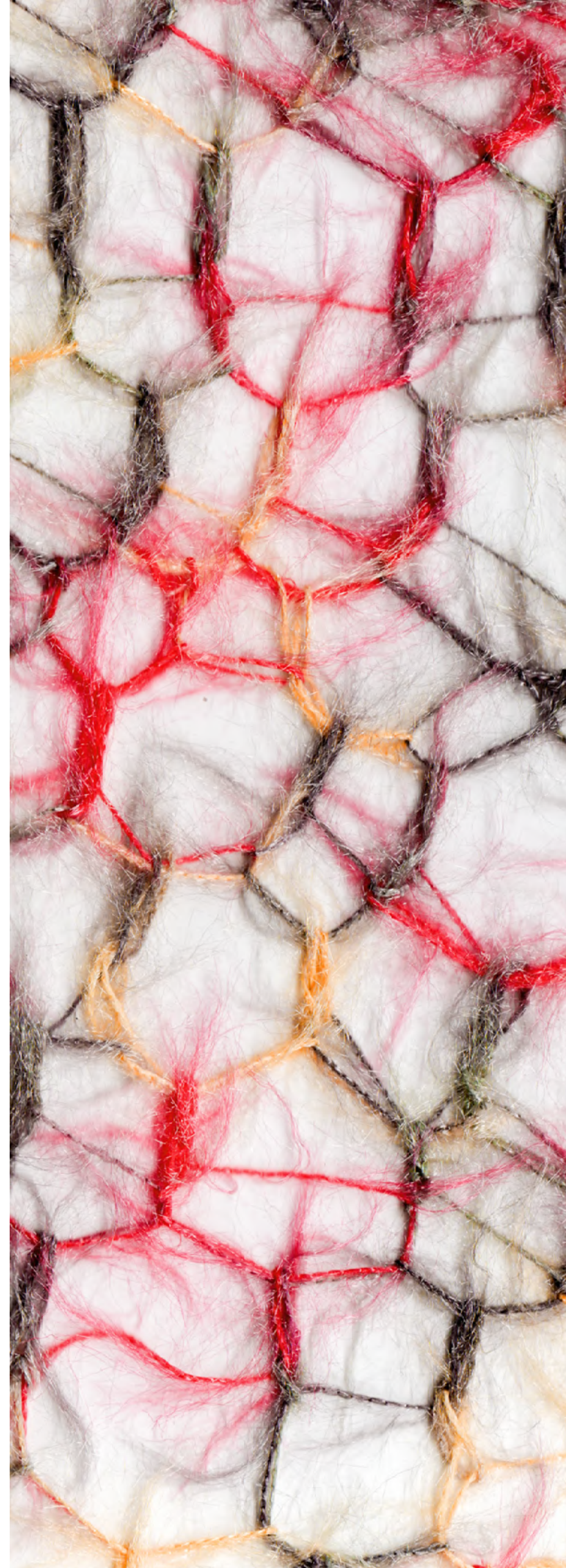
Los orígenes del crochet son enigmáticos y están rodeados de diversas teorías. Según Paludan (1995), existen hipótesis que sitúan sus inicios remotos en Arabia, China (a través de juguetes antiguos) e incluso en ritos de pubertad en América del Sur. Sin embargo, las evidencias históricas más sólidas— por investigación primaria en el norte occidental— ubican su desarrollo en los monasterios italianos del siglo XIV, donde se le conocía como “encaje de monja”, técnica que luego se difundió por el resto de Europa.

En sus inicios, la práctica tenía una fuerte connotación de estatus; White, (2020) señala que durante el siglo XVI las monjas enseñaban la técnica exclusivamente a mujeres de clase alta como símbolo de distinción, mientras que las clases populares tejían a dos agujas. Sobre esta época temprana, Ventura (2019) aclara un importante error histórico común: muchas piezas del siglo XVII que suelen confundirse con croché, en realidad pertenecen a la técnica del looping (formación de lazos), de la cual el ganchillo evolucionaría formalmente hace unos doscientos años.

La transición hacia la técnica contemporánea comenzó a gestarse en el siglo XVIII. Andrade (2020), recogiendo la teoría de Therle Huges (citado en Maines, 2009), vincula el nacimiento del croché con la experimentación del bordado en tambor hacia 1764, cuando se empezó a trabajar el punto cadena “en el aire”, prescindiendo de la tela de soporte. A principios del siglo XIX, la práctica comenzó a popularizarse bajo el nombre de “tejido del pastor” (shepherd’s knitting), realizado con herramientas improvisadas como ganchos de hueso o cucharas viejas (White, 2020). No obstante, el verdadero punto de inflexión para su democratización ocurrió en 1840, cuando aparecieron los primeros tutoriales escritos, permitiendo que el conocimiento trascendiera el ámbito familiar.

A mediados del siglo XIX, el croché adquirió un rol socioeconómico vital frente a la crisis. Durante la Hambruna Irlandesa (1845-1850), el “croché irlandés” surgió como una industria de subsistencia crucial para las familias campesinas, posicionándose como una alternativa económica viable frente al costoso encaje de bolillos (White, 2020) (Mathieson, 2013, como se citó en Coronado, 2022). Con la llegada de la Revolución Industrial y el paulatino aumento del tiempo libre, el tejido de punto y ganchillo se expandió hacia las prendas casuales y deportivas (Udale, 2014, como se citó en Coronado, 2022), a la par que surgían nuevas variantes como el croché tunecino o las imitaciones de seda en lana desde Finlandia (Ventura, 2019).

Tras un periodo de declive durante la primera mitad del siglo XX, la técnica experimentó un fuerte renacimiento en las décadas de los sesenta y setenta. White (2020) destaca cómo los diseñadores de fibra la adoptaron para la escultura funcional y la autoexpresión, mientras que Ventura (2019) documenta, en esa misma época, el uso del “croché de tapicería” (tapestry crochet) por hombres mayas en Guatemala, consolidando este término en los años ochenta. En la época contemporánea, el crochet ha completado su transición de labor doméstica a la alta costura, siendo utilizado por referentes como Valentino o Alexander McQueen en la moda conceptual (Andrade, 2020). Como concluye Coronado-Jaramillo (2022), en la actualidad esta técnica se ha convertido en una herramienta indispensable para el “diseño de autor”, cobrando especial relevancia en Latinoamérica, donde es valorada en la creación de indumentaria femenina.





### 1.2.3. Puntos y técnica

Para comprender esta práctica de manera integral, es necesario distinguir sus diversos componentes técnicos. Existe una clara diferenciación terminológica entre la herramienta en sí misma (el crochet), la configuración básica entre la aguja y el material (el punto), la sucesión de estos (la puntada) y el sistema general que construye el tejido (la técnica). Su ejecución se caracteriza por una amplia versatilidad material e instrumental. Si bien los ganchos suelen ser de metal para favorecer el deslizamiento, también se utilizan opciones de madera, plástico o bambú. De igual manera, los insumos trascienden las fibras naturales o sintéticas convencionales para admitir elementos atípicos como alambre, plásticos reciclados o trapillo. A nivel constructivo, el tejido puede desarrollarse en filas, columnas o de forma circular, una flexibilidad que posibilita la transición de superficies planas a volúmenes tridimensionales complejos.

Los puntos básicos son los pilares fundamentales a partir de los cuales se desarrollan tejidos más complejos, relieves y motivos de fantasía. A continuación, se detalla cómo se teje cada uno de ellos:

#### 1.2.3.1. Puntos de Inicio

Nudo corredizo (Slip knot): Es el primer bucle necesario para comenzar. Se cruza el hilo que viene de la madeja sobre el extremo final para crear un anillo; luego, se inserta el ganchillo en el círculo, se toma el hilo y se tira de él hacia el interior del bucle, ajustando ambos extremos para asegurar el nudo en la aguja.

Advertencia para amateurs:  
(desde la experiencia)

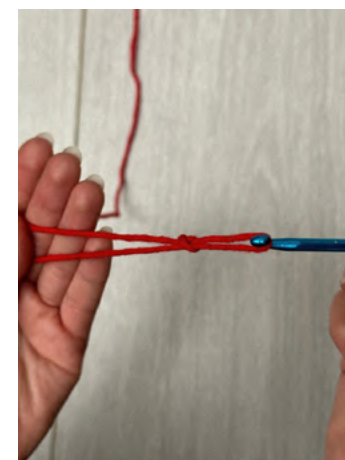
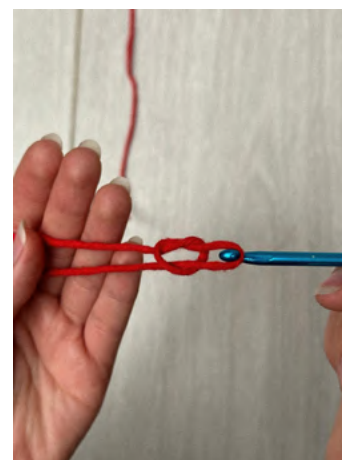
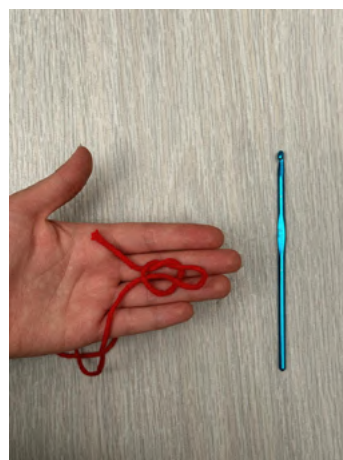
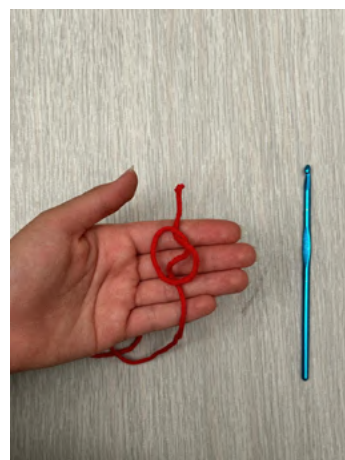
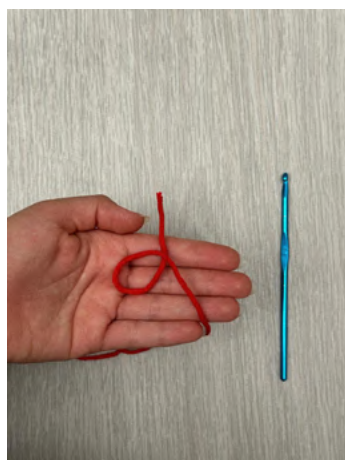


Fig. 1. Proceso nudo corredizo

Fig. 2. Proceso nudo corredizo

Fig. 3. Proceso nudo corredizo

Fig. 4. Proceso nudo corredizo

Fig. 5. Proceso nudo corredizo

Puede causar tendinitis en caso de obsesión...

Cadena (*Chain*): Se toma el hilo con el ganchillo para hacer una lazada y se hace una alzada más pasándola a través de la primera. Este proceso se repite sucesivamente para generar una hilera que sirve de cimentación para la labor.

Punto pasado o deslizado (*Slip stitch*): Se inserta el ganchillo en un punto de la cadena base o del tejido previo, se hace una lazada y se pasa directamente por el bucle que ya estaba en la aguja. Es el punto más pequeño y se usa para unir piezas o cerrar vueltas.

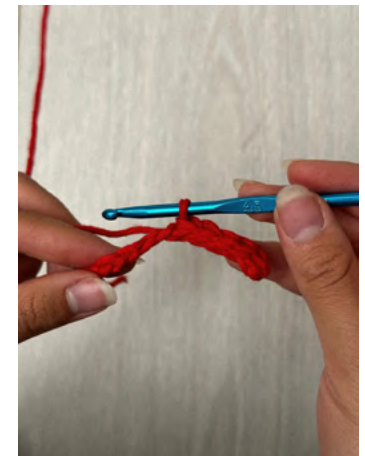
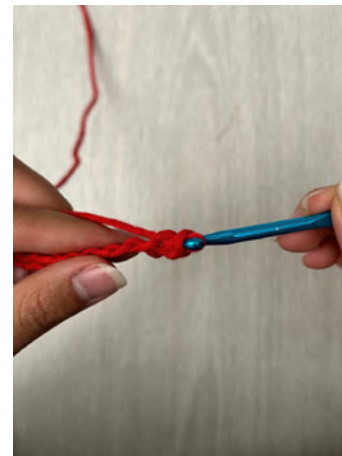
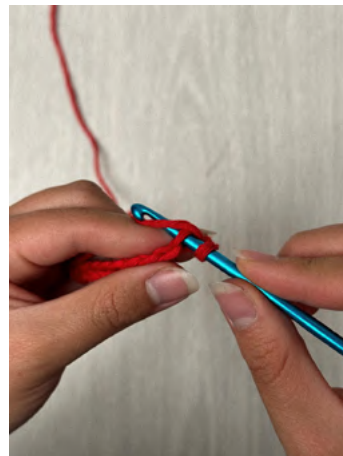
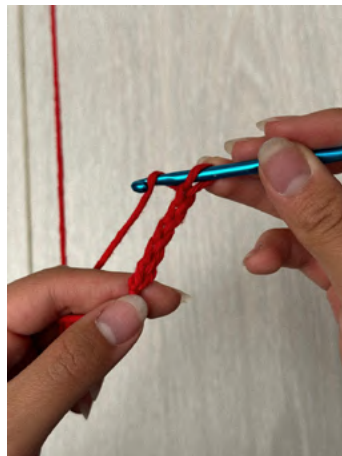
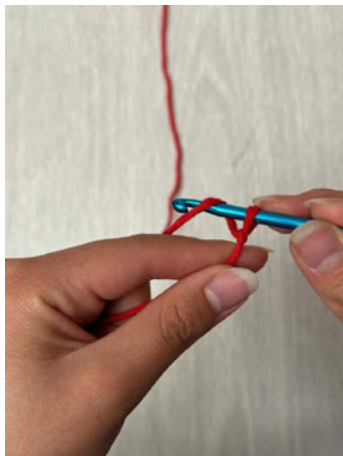


Fig. 6. Proceso de cadena

Fig. 7. Proceso de cadena

Fig. 8. Proceso de punto deslizado

Fig. 9. Proceso de punto deslizado

Fig. 10. Proceso de punto deslizado

### 1.2.3.2. Puntos Base

Medio punto o punto bajo (*Single crochet*): Se inserta la aguja en un punto de la cadena base, se toma una lazada y se saca (quedando dos bucles en el ganchillo); luego, se toma otra lazada y se pasa a través de ambos bucles simultáneamente.

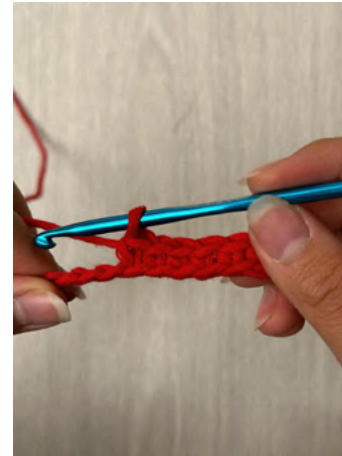
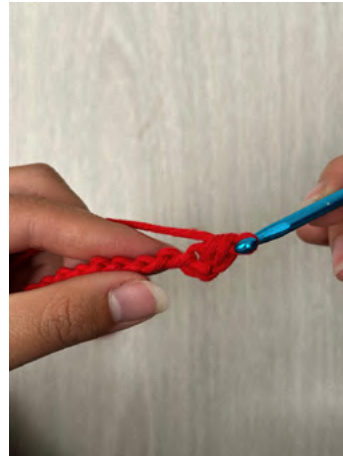
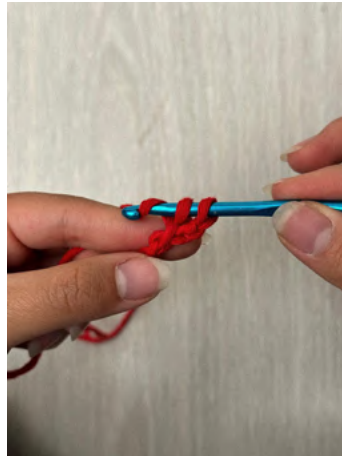
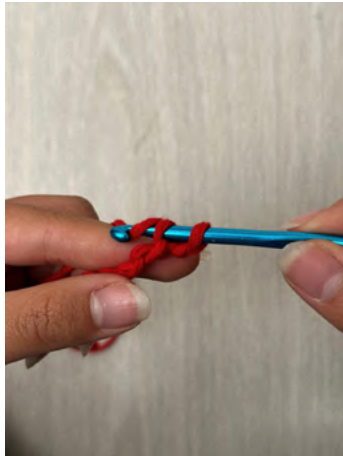


Fig. 11. Proceso de punto bajo

Fig. 12. Proceso de punto bajo

Fig. 13. Proceso de punto bajo

Fig. 14. Proceso de punto bajo

Media vareta o punto medio alto (*Half double crochet*): Para iniciarla se requieren dos cadenas de subida. Se hace una lazada antes de insertar el ganchillo en el punto, se toma otra lazada y se saca (quedan tres bucles); finalmente, se hace una lazada más y se cierra el punto pasando el hilo por los tres bucles a la vez.

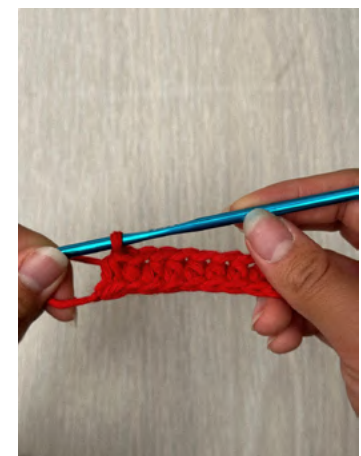
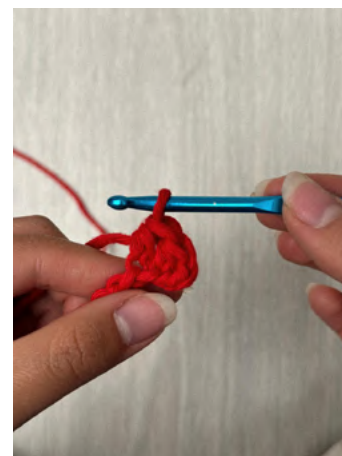
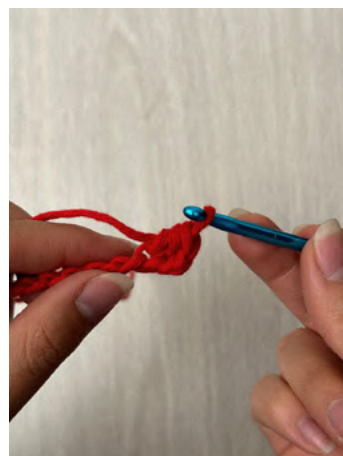
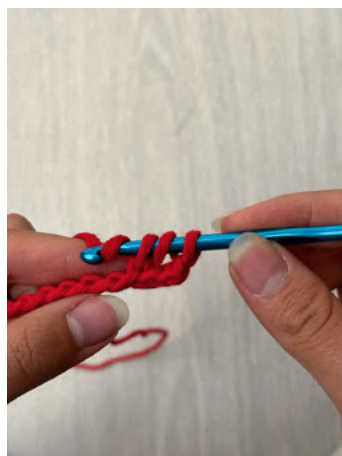
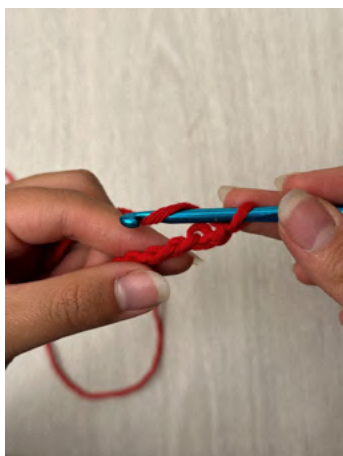


Fig. 15. Proceso de punto medio alto

Fig. 16. Proceso de punto medio alto

Fig. 17. Proceso de punto medio alto

Fig. 18. Proceso de punto medio alto

Fig. 19. Proceso de punto medio alto

Vareta o punto alto (*Double crochet*): Se inicia con una lazada previa, se inserta el ganchillo en la cadena correspondiente y se toma otra lazada que se saca por el punto (quedan tres bucles). Se toma una nueva lazada y se pasa por los dos primeros bucles, y con una última lazada se cierran los dos bucles restantes.

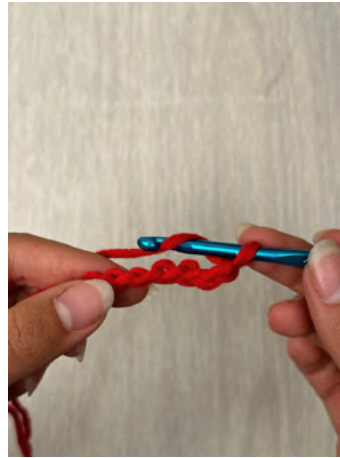


Fig. 20. Proceso de punto alto

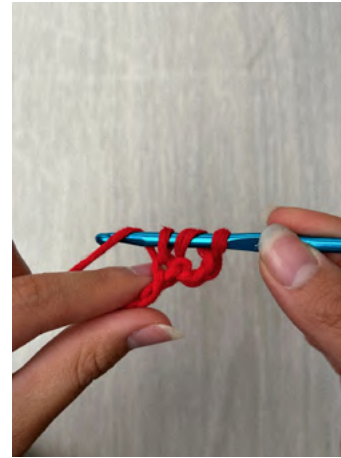


Fig. 21. Proceso de punto alto

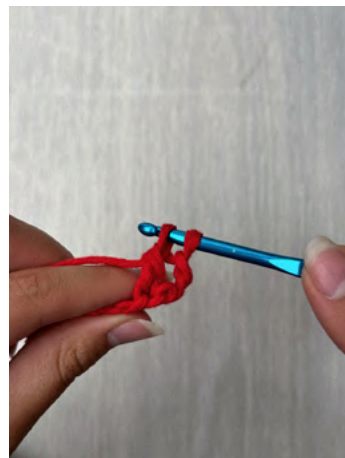


Fig. 22. Proceso de punto alto

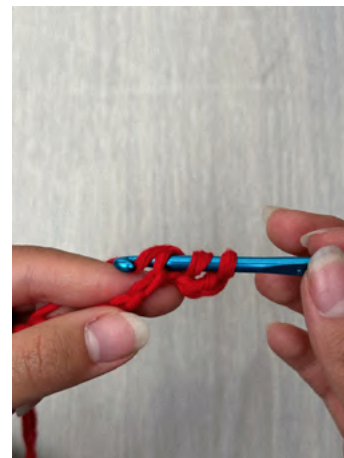


Fig. 23. Proceso de punto alto



Fig. 24. Proceso de punto alto

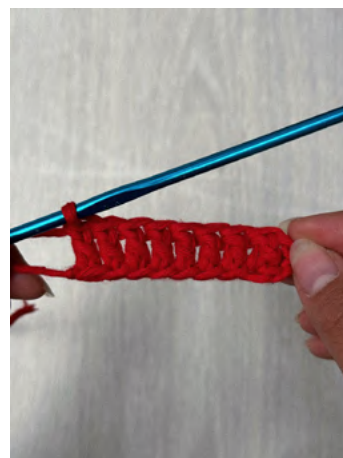


Fig. 25. Proceso de punto alto

### 1.2.3.3. Técnicas básicas

#### Aumentos

El aumento es la técnica utilizada para ensanchar el tejido o crear formas circulares planas. Se logra simplemente tejiendo más de un punto en el mismo lugar o espacio del punto de la vuelta anterior.



Fig. 26. Ejemplo de aumentos

#### Disminuciones

La disminución se utiliza para estrechar el tejido o cerrar volúmenes (como la corona de un gorro). Existen dos formas básicas: saltar puntos de la fila anterior mientras se teje la fila actual o trabajar un punto de patrón que agrupe varios puntos.



Fig. 27. Ejemplo de disminuciones

### Tejido Circular (En redondo)

El tejido circular se trabaja alrededor de un anillo central, formando figuras geométricas como círculos, hexágonos o rectángulos. Es la base para empezar gorros, sombreros y amigurumis.

#### Métodos de inicio de un tejido circular

Anillo ajustable (*Magic ring*): Se prefiere para gorros porque permite cerrar el agujero central completamente. Se crea un bucle con el hilo, se sujeta con la mano y se tejen los puntos iniciales dentro de ese círculo de hilo antes de tirar de la hebra para cerrarlo.

Anillo de cadenas: Se teje una serie pequeña de cadenas (por ejemplo, 6 cadenas) y se unen con un punto deslizado para formar un círculo inicial, sobre el cual se montan los puntos de la primera vuelta.

#### Construcción del Círculo

Vueltas unidas: Cada vuelta se termina uniendo el último punto con el primero mediante un punto deslizado, y se sube con cadenas para la siguiente vuelta.

Tejido en espiral: El tejido continúa “alrededor y alrededor” sin unir las vueltas. En este caso, es indispensable usar un marcador de puntos en el primer punto de la vuelta para saber dónde termina cada ciclo y moverlo hacia arriba conforme avanza el trabajo.



Fig. 28. Tejido en vueltas unidas

### 1.2.3.4. Ejemplo de puntada

#### Puntada *Ruffled Spiral* (Volantes en Espiral)

Otra puntada comúnmente utilizada es el Ruffled Spiral Stitch, que se utiliza para crear un cordón con efecto de espiral ondulado, se deben seguir estos pasos según las fuentes:

Base: Comenzar tejiendo una cadena de cualquier número de puntos. La cantidad de cadenas que realice determinará la longitud final del cordón.

Giro: Una vez terminada la cadena base, girar el tejido.

Fila 1: Tejer 3 cadenas iniciales.

Realizar 4 puntos altos en la cuarta cadena desde el ganchillo.

Continuar tejiendo 4 puntos altos en cada una de las cadenas restantes de la base hasta completar la fila.

Este aumento masivo de puntos (cuatro puntos por cada cadena base) es lo que obliga al tejido a retorcerse sobre sí mismo, creando la forma de espiral con volantes.



Fig. 29. Muestra de tejido de volantes en espiral

De igual manera, es fundamental comprender las bases históricas y material que sustentan la práctica artesanal involucrada en el proceso de diseño. Por ello, se aborda a continuación una breve contextualización de la Paja Toquilla.

## 1.2.4. La Paja Toquilla

El tejido en paja toquilla es una práctica de profundo valor estructural que trasciende la manufactura de objetos utilitarios. A partir de la manipulación de la fibra endémica *Carludovica palmata*, se realiza un entrecruzado manual de sus hebras para crear superficies y volúmenes.

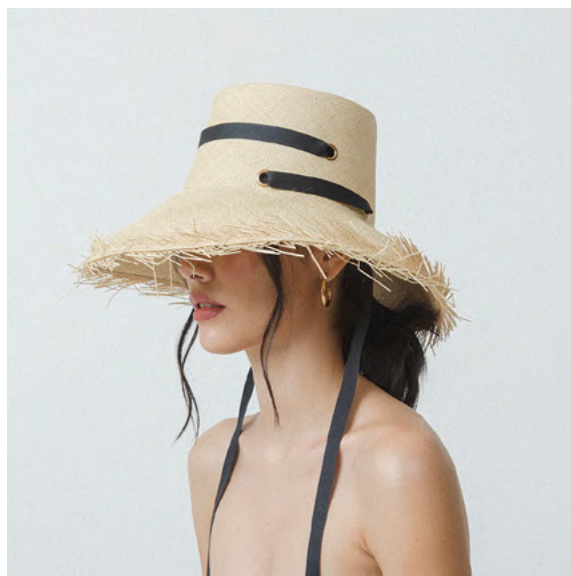


**Fig. 30.** *Planta de palma toquilla carludovica palmata*

*Nota.* Adaptado de ¡Conoce la magia detrás de la #Iraca! Aunque a menudo se le llama palma, la *Carludovica palmata* es una [Fotografía], por colombian\_flora, 2025, Instagram (<https://instagram.com/p/DQXE09aknHF/>).

La aplicación de la paja toquilla, actualmente, trasciende la manufactura exclusiva de sombrerería clásica y se integra activamente en el diseño de indumentaria y accesorios de autor. Dentro del circuito de la moda sostenible, esta fibra endémica ha sido recontextualizada al fusionar el tejido manual con siluetas contemporáneas, paletas de color experimentales y nuevas tipologías de producto (Collado, 2020). Esta evolución evidencia que la técnica posee la versatilidad estructural necesaria para adaptarse a propuestas estéticas modernas, consolidándose como un material clave que responde a los parámetros globales del slow fashion.

Es importante, sin embargo, al momento de diseñar desde una perspectiva sostenible y decolonial, no alejarse de su valor cultural artesanal y social. Por lo que, para poder formar procesos de co-diseño horizontal — desde el respeto, sin descontextualización—, es ineludible entender esta técnica desde sus orígenes, su trayectoria local y procesos manuales. Para esta sección, se analizó la información del libro “Las Hebras que Tejieron Nuestra Historia” de Libertad Regalado, al ser una de las fuentes más completas en cuanto a su historia y proceso de manufactura.



**Fig. 31.** *Planta de palma toquilla carludovica palmata*

*Nota.* Tomado de “El Campesino” Hat with Adjustable Ribbon [Fotografía], por Sensi Studio, s.f. (<https://sensistudio.com/en-ec/products/el-campesino-hat-with-adjustable-ribbon-1>).

## 1.2.5. Breve historia de origen y evolución

Desde una perspectiva arqueológica, el aprovechamiento de esta fibra vegetal se remonta a épocas prehispánicas, con evidencias que datan de aproximadamente 4500 años a.C. (Regalado, 2010). Diversos estudios sugieren que las culturas Chorrera, Jama Coaque, Bahía y Manteña ya empleaban la toquilla para la elaboración de prendas y tocados, como se observa en las figurinas cerámicas halladas en excavaciones regionales. Regalado Espinoza (2010) destaca que la continuidad técnica es notable, pues la forma de urdir la trama “dos a dos”, característica del sombrero fino de Manabí, ya se encontraba presente en improntas textiles del periodo Chorrera.

El origen del sombrero de paja toquilla en su formato actual se sitúa históricamente en el año 1630. En este contexto, el indígena Domingo Chóez, originario de la parroquia de Julcuy, inició la confección de sombreros utilizando materiales autóctonos para imitar la estética de los accesorios utilizados por los colonizadores españoles.

Esta transición técnica permitió que la paja toquilla evolucionara de un uso meramente utilitario o ritual a una industria artesanal de exportación de prestigio mundial. En consecuencia, para el siglo XIX, el Estado ecuatoriano reconoció la importancia de proteger esta materia prima de la competencia extranjera. Al respecto, el 16 de agosto de 1835 se emitió un decreto que “prohibió la exportación de la paja en rama en la provincia de Manabí y la península de Santa Elena” (Regalado Espinoza, 2010, p. 133).

La excelencia de este material reside en el laborioso proceso artesanal que lo transforma. A diferencia de las producciones masivas de otras regiones, el sombrero fino requiere una preparación minuciosa que incluye el cocinado, venteado y el sahulado con azufre para obtener su color blanco marfil distintivo.

No obstante, a pesar de su origen inequívoco, el producto ha enfrentado un fenómeno de denominación errónea. El nombre “Panamá Hat” se generalizó durante la construcción del canal de Panamá y la fiebre del oro en California, debido a que este país se convirtió en el principal centro de comercialización y redistribución de los sombreros ecuatorianos hacia Estados Unidos y Europa.



**Fig. 32. Theodore Roosevelt usando un sombrero de paja toquilla en el Canal de Panamá**

*Nota.* Tomado de Happy Fashion Day! Did you know that Theodore Roosevelt wasn't just a legendary president but also a fashion [Fotografías adjuntas], por Theodore Roosevelt Presidential Library, 2024, Facebook (<https://www.facebook.com/TRPresidentialLibrary/posts/-happy-fashion-day-did-you-know-that-theodore-roosevelt-wasnt-just-a-legendary-p/528781049475410/>).

### 1.2.5.1. Expansión de la técnica hacia Azuay

La expansión de este conocimiento hacia la región interandina, específicamente al Azuay, se produjo a mediados del siglo XIX como una respuesta institucional a la precariedad económica de la zona. En este sentido, Regalado Espinoza (2010) explica que:

Gracias a la visión del corregidor de Azogues, Don Bartolomé Serrano, con la finalidad de mejorar la crisis económica de sus habitantes, quienes no tenían en qué trabajar y además estaban habituados al ocio, concibió la idea de traer de Jipijapa algunos artesanos para que enseñaran a tejer sombreros de paja toquilla. (p. 72)

Este proceso de transferencia tecnológica se consolidó entre 1835 y 1844, periodo en el que el Cabildo Municipal de Cuenca oficializó la enseñanza del tejido en las escuelas y contrató maestros manabitas para instruir a la población local, logrando que la artesanía se arraigara profundamente en provincias como Azuay y Cañar.



**Fig. 33. Sombreros de Paja Toquilla, elaborados a mano. Establecimiento de Arcesio Pozo en Cuenca (ca. 1900-1909).**

*Nota.* Tomado de Sombreros de Paja Toquilla, elaborados a mano. Establecimiento de Arcesio Pozo en Cuenca. Ca. 1900-1909 [Fotografía], por Proyecto Fotografía, Historia y Color, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=385679885480971&set=a.452771883550511>). Fotografía original perteneciente al Archivo Histórico del Guayas. En el dominio público.

## 1.2.6. Proceso de manufactura en paja toquilla

El proceso de manufactura de la paja toquilla comprende una secuencia técnica que transforma la materia prima vegetal en una superficie textil estructurada. A partir de los registros fotográficos y teóricos de Regalado (2010), se detalla el orden secuencial de producción:

**Selección y descorazonado.** La materia prima se obtiene y procesa en cogollos. La primera intervención técnica consiste en el descorazonado, un procedimiento en el que se extrae el centro del cogollo debido a su rigidez estructural, aislando las fibras que presentan la flexibilidad adecuada para el tejido (Regalado, 2010).

**Selección y rajado de la fibra.** La paja se separa en tierna y madura para calcular la duración del tiempo de cocción (Figura 34), la paja tierna toma tres minutos de cocción, mientras que la madura requiere dos minutos (Regalado, 2010). Posteriormente, se ejecuta el rajado. Mediante el uso de un instrumento punzante, se separan y desechan las “brechas”, que corresponden a los márgenes laterales de color verde con alta concentración de clorofila (Figura 35). Este paso garantiza la retención exclusiva de la fibra central, caracterizada por su tonalidad marfil.



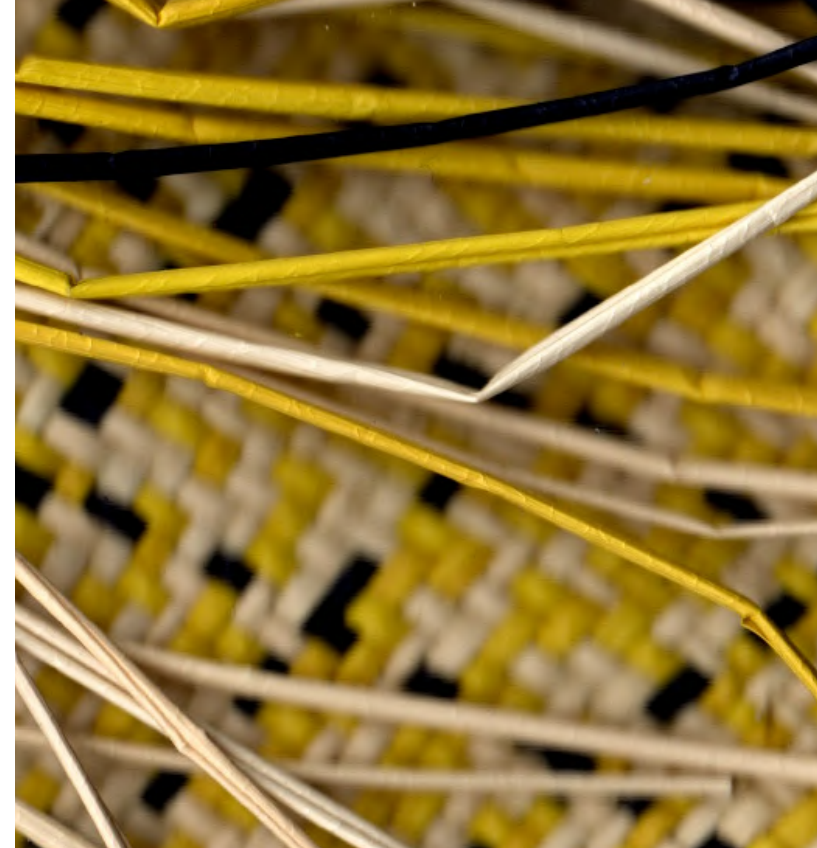
**Fig. 34. Selección de paja toquilla por collogos**

*Nota.* Tomado de [Selección de paja toquilla por collogos] [Fotografía], por Ministerio de Turismo, 2018 (<https://www.turismo.gob.ec/circuito-de-la-paja-toquilla-en-santa-elena-impulsa-el-turismo-comunitario/>).



**Fig. 35. Selección de paja toquilla por collogos**

*Nota.* Adaptado de Selección de la paja toquilla ecuatoriana [Fotografía], por Ecuador Stores, 2020 (<https://ecuadorstores.com/es/proceso-paja-toquilla-materia-prima/toquilla-straw-selection-2/>).



**Cocción.** Las hebras seleccionadas se someten a un tratamiento térmico mediante inmersión en recipientes con agua en estado de ebullición (Regalado, 2010).. Esta fase es indispensable para disolver la savia, eliminar impurezas orgánicas y modificar la estructura celular de la paja, otorgando la flexibilidad necesaria para su posterior manipulación.



**Fig. 36. Cocinado de la paja toquilla**

*Nota.* Tomado de Cocinado de la paja toquilla [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).



Secado. Tras la cocción, el material se extrae y se expone al aire libre suspendido en cordeles. Durante esta fase de deshidratación natural, la pérdida progresiva de humedad provoca una contracción física en la fibra; la paja se encrespa sobre su propio eje y adopta su característica morfología cilíndrica (Regalado, 2010).



**Fig. 37. Proceso de secado de la paja**

*Nota.* Tomado de *Proceso de secado de la paja* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).

Sahumado o blanqueado. Procesadores de la fibra como Juan Tejena (como se citó en Regalado, 2010) comparte que se ubican los cogollos en el interior de un cajón y se sellan con lonas para evitar la fuga del humo emitido por la quema de azufre, un procedimiento que modifica la pigmentación de la hebra y resulta tóxico para el sistema respiratorio humano.

Esta técnica emplea la combustión de azufre para generar vapores que alteran la pigmentación natural de la hebra, homogenizando su color hacia un tono blanco o marfil unificado (Regalado, 2010).



**Fig. 38. Sahumado de la paja toquilla ecuatoriana**

*Nota.* Adaptado de *Sahumado de paja toquilla ecuatoriana* [Fotografía], por Ecuador Stores, 2020 (<https://ecuadorstores.com/es/proceso-paja-toquilla-materia-prima/toquilla-straw-sahumado-2/>).

Clasificación. Previo al armado de la pieza, se realiza una clasificación manual para agrupar las pajas según su calibre.

### 1.2.6.1. Tejido y armado de la corona de un sombrero de paja toquilla

La construcción de la pieza comienza por la corona. Dependiendo de la comunidad tejedora, las técnicas de inicio reciben denominaciones técnicas locales como “estera” o “culito de gallina” (Regalado, 2010). La primera vuelta del tejido se establece mediante un entrecruzamiento de las pajas, posicionando las fibras de manera alterna hacia arriba y hacia abajo en una proporción de 8/8.



**Fig. 39. Tejido con paja toquilla**

*Nota.* Tomado de *Tejido* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).

Para lograr el diámetro necesario, a partir de la tercera vuelta el tejedor ejecuta la técnica de “injerir”, orientada a incrementar el número de fibras de la estructura (Regalado, 2010). El procedimiento consiste en tomar las hebras dispuestas en la parte inferior, cruzarlas con las superiores e introducir dos pajas nuevas por cada fibra guía. La adición de material requiere un cálculo preciso: una incorporación excesiva genera vuelos en el tejido, mientras que una cantidad insuficiente produce un comado en la superficie.

La repetición de este incremento conforma la “plantilla”. El límite de expansión de esta sección plana está determinado estrictamente por la medida de la horma solicitada (Regalado, 2010).

Durante la ejecución, se mantiene un control continuo del calibre del material. Si el tejedor identifica una fibra con un diámetro superior al promedio, aplica el método de “esquinar”; esto consiste en adelgazar la paja de forma manual hasta igualar el grosor del resto del conjunto, garantizando la uniformidad estructural.

### 1.2.6.2. Acabados del tejido de sombrero en paja toquilla

Al alcanzar las dimensiones requeridas por el diseño o la horma, se ejecuta el remate de los bordes. Este cierre de la estructura textil estabiliza la tensión acumulada en la periferia de la pieza y previene el deshilachado o desarme del entrecruzamiento (Regalado, 2010).



**Fig. 40. Remate de sombrero**

*Nota.* Tomado de *Remate de sombrero* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).

El artículo estructurado se lava para retirar los residuos de azufre y las impurezas generadas durante la manipulación manual. Una vez seco, se procede al despeluzado, una técnica de pulido donde se cortan al ras todos los excedentes de paja resultantes de las uniones y los injertos.

Regalado (2010) señala que en este procedimiento se emplea una hoja de afeitar o tijeras para eliminar las hebras que sobresalen de la estructura. En la sección de la copa, se extraen los sobrantes generados por los reemplazos de fibra, mientras que en la falda se cortan los residuos derivados de los injertos.



**Fig. 41. Descoronado de sombrero**

*Nota.* Tomado de *Descoronado de sombrero* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).

## Apaleado

La pieza atraviesa luego la fase de apaleado. De acuerdo con testimonios de especialistas en este oficio, como Pastor Mero (como se citó en Regalado, 2010), esta etapa implica una intervención técnica para asentar y acondicionar el material previo a su modelado final.



**Fig. 42. Apaleado de sombrero**

Nota. Tomado de *Apaleado de sombrero* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).

## Planchado y hormado

El ciclo de manufactura concluye con la definición de la volumetría a través del planchado y hormado. Regalado (2010) describe que el tejido se ajusta sobre una horma y se cubre con una tela de liencillo o lino de color blanco para aislar y proteger las hebras. Sobre esta capa textil protectora se aplica presión térmica mediante una plancha. Históricamente, la transferencia de calor se realizaba utilizando planchas de hierro que se calentaban directamente sobre brasas (Regalado, 2010).



**Fig. 43. Planchado de sombrero**

Nota. Tomado de *Planchado de sombrero* [Fotografía], por Modesto Hats, s.f. (<https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>).



**Fig. 44. Moldeado y planchado de sombrero**

Nota. Tomado de *Moldeado y planchado de los sombreros de paja toquilla* [Fotografía], por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, ca. 1930-1940, Fotografía Patrimonial (<http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/qu/galeria/element/19474>).

El detallado análisis de los procesos de manufactura, desde la versatilidad del crochet hasta el complejo planchado y hormado de la paja toquilla, evidencia el profundo rigor técnico y el esfuerzo manual que exigen estas técnicas. No obstante, comprender la secuencia operativa de la fibra y los puntos es solo el primer paso para dimensionar su verdadero valor. Este cobra vida a través de las personas que lo preservan y ejecutan a diario. Por consiguiente, es imprescindible trasladar la mirada desde el objeto y la técnica hacia el sujeto creador. Para entender plenamente el impacto del diseño colaborativo, el siguiente subcapítulo se adentra en el entorno de la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba, analizando la realidad social, organizativa y comunitaria.

## 1.3. El grupo participante. Contexto social & productivo

### La Asociación de Agroempreendedoras de Toctepamba

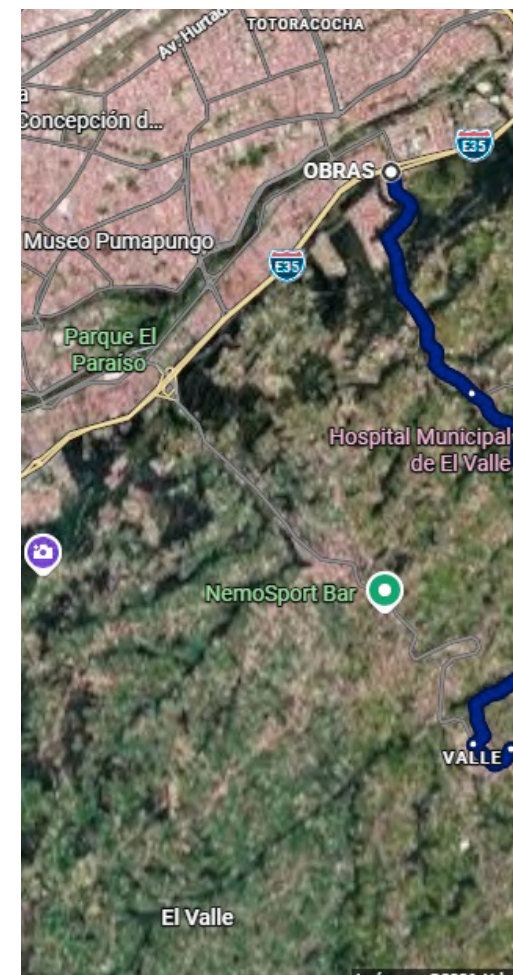
es una agrupación de artesanas ubicada en la capital de la provincia del Azuay, Ecuador, integrado por: Luz Álvarez, Rosalía Álvarez, Abelina Bernal, Laura Matute, Lourdes Mendoza, Beatriz Portilla, Armanda Mendoza, Nathaly Portilla y Damáriz Mendoza.

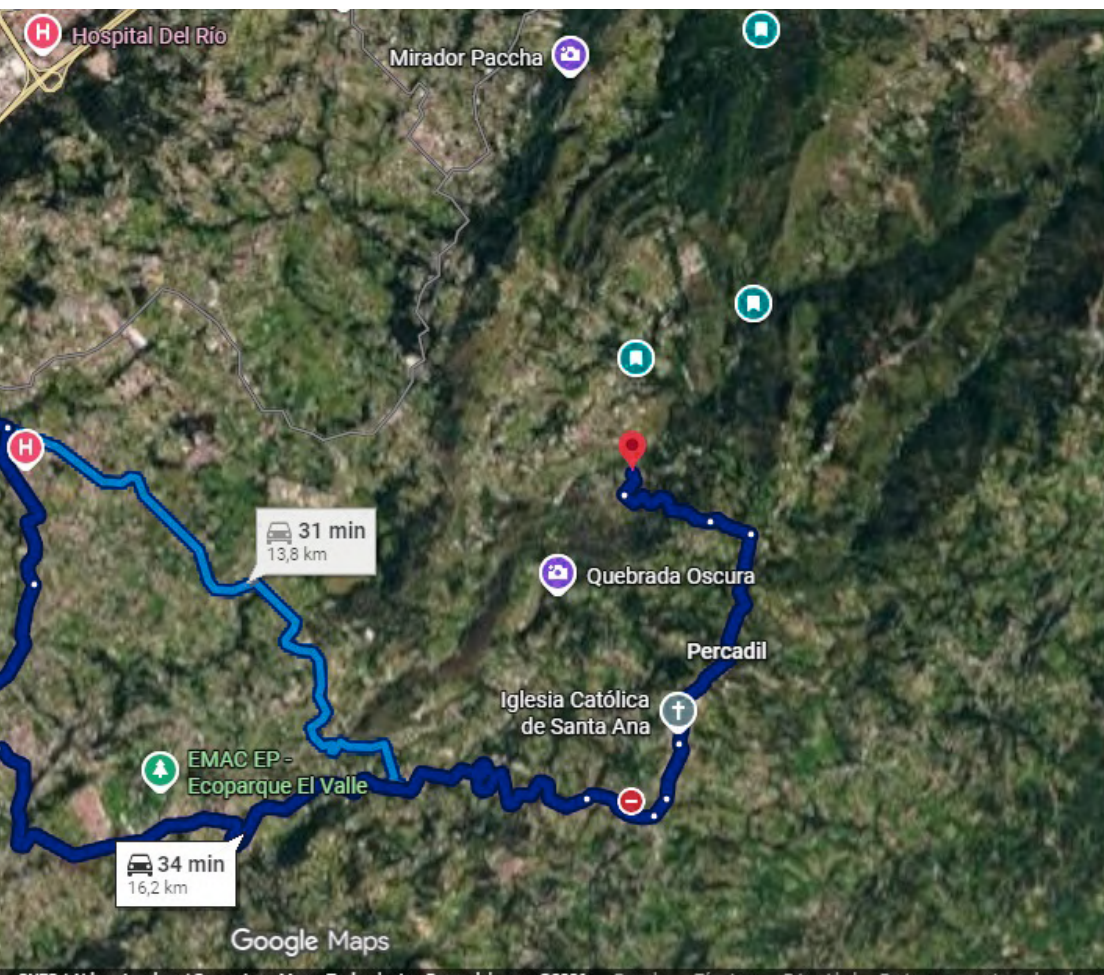
El colectivo está conformado actualmente por ocho integrantes, incluyendo niñas que día a día aprenden del oficio. Su labor central, es el tejido artesanal de paja toquilla y crochet, técnicas que consideran una herencia ancestral transmitida por sus padres y abuelos.

Para conocer el contexto del grupo participante a continuación, se desglosa la información obtenida en un conversatorio abierto en la comunidad con tres de las artesanas. Se desarrollará más acerca de este acercamiento en la sección de Metodología.

#### 1.3.1. Ubicación

Están ubicadas en la comunidad de Toctepamba, perteneciente a la parroquia de Santa Ana, en el cantón Cuenca. Es una zona de difícil acceso, a unos 20 a 25 minutos del centro de la ciudad— el camino tuvo que ser trazado manualmente, ya que el camino que se puede apreciar en la Figura 45 toma más tiempo de recorrido. El camino trazado manualmente no se lo reconoce en mapas digitales actualmente. Geográficamente, colinda con sectores como Baguanchi, Santa Ana y Cochas.





**Fig. 45.** Ruta desde Monay hasta Toctepamba tomando la vía de El Valle, Cuenca, Ecuador

*Nota.* Adaptado de [Ruta desde Monay hasta Toctepamba tomando la vía de El Valle, Cuenca, Ecuador] [Mapa], por Google, 2026, Google Maps (<https://maps.app.goo.gl/E1mXgHAWm4dc9ApB8>). Imágenes Airbus, CNES / Airbus, Landsat / Copernicus, Maxar Technologies, Datos del mapa por Google.

### 1.3.2. Relación con el territorio

Para ellas, Santa Ana es el verdadero referente de la paja toquilla en la región; de hecho, defienden que el fuerte de su territorio es esta artesanía, diferenciándose de otras parroquias aledañas que tienen otras especialidades. El hito del sombrero más grande del cantón Cuenca, tejido por ellas, es un símbolo de identidad territorial que “deja bien asentado” el nombre de su comunidad (L. Alvarez, comunicación personal, 28 diciembre de 2025).

Su relación con el espacio físico es integral y abarca múltiples dimensiones de su vida diaria. Sus actividades artesanales se entrelazan constantemente con la vida rural, el cuidado de animales y la agricultura, creando un ritmo de trabajo que fluye entre el campo y el tejido. La comunidad cuenta con una casa comunal, con un salón de eventos, una pequeña galería de registro y un espacio destinado al tejido. Estos lugares son vitales porque el grupo prefiere trabajar dentro de su comunidad para no descuidar a sus hijos y sus responsabilidades locales.

### 1.3.3. Conformación del grupo

El grupo surgió formalmente hace aproximadamente tres años, motivado por un proyecto emblemático; la creación del sombrero de paja toquilla más grande del cantón Cuenca. La iniciativa nació de un joven, hijo de una de las integrantes, quien en ese entonces era presidente de la comunidad y propuso la idea con el objetivo de situar a Toctepamba en el mapa turístico del cantón y la provincia.

El proceso fue colaborativo desde el inicio. Un grupo de hombres de la comunidad construyeron un soporte de armazón de hierro, las mujeres se encargaron del tejido del sombrero por paneles. El sombrero fue reconocido por la alcaldía de turno y fue el atractivo principal del Festival del Sombrero 2023. Diferentes medios de comunicación cubrieron este hito, lo que generó más visibilidad para la comunidad. Tras este punto de inflexión, el grupo decidió constituirse formalmente, en noviembre del 2023, para dejar de trabajar de forma independiente y evitar la explotación de los intermediarios, quienes les pagaban precios muy bajos por su trabajo. Esta consolidación sentó bases más fuertes para fortalecer y revalorizar el entorno cultural y organizativo que define su práctica.



**Fig. 46. Registro del Festival del Sombrero 2023**

Nota. Tomado de *Toctepamba* [Imagen de página web], por Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de Santa Ana, s.f., (<https://www.santana.gob.ec/toctepamba/>).

### 1.3.4. Entorno cultural y organizativo

La identidad del grupo está profundamente arraigada en el patrimonio familiar y el saber ancestral. Los tejidos, tanto de paja toquilla como de crochet, son considerados técnicas que mantienen viva esta herencia transmitida por madres, padres, abuelas, abuelos y bisabuelos. Han aprendido desde que eran niñas, las mujeres mayores de la agrupación afirman que en su niñez aprendieron con el objetivo de aportar en el hogar ya que era el oficio de sus papás. Sin embargo, ahora significa un espacio de unión y comunidad a través de la escucha mutua, socialización y acompañamiento.



**Fig. 47. Registro fotográfico generacional de la comunidad de Toctepamba**



**Fig. 48. Registro fotográfico generacional de la comunidad de Toctepamba**

A pesar del carácter tradicional y comunitario, su estructura organizativa es formal. Cuentan con una directiva; Luz Álvarez fue elegida por decisión conjunta como presidenta y coordinadora, Rosalía Álvarez como vicepresidenta, Abelina Bernal ocupa el puesto de secretaria y Laura Matute de tesorera— las decisiones se toman de forma colectiva entre todo el grupo. Además, existe un fuerte componente de relevo generacional, ya que integran a niñas de la comunidad, Nathaly de 9 años y Damáriz de 12 años, para enseñarles el oficio, asegurar la continuidad de la tradición y darles una noción de independencia económica. Ver Figura 49.



**Fig. 49. Integración de las infancias en el oficio**

Nota. Tomado de *Un sombrero gigante se teje en las manos de toquilleras de Santa Ana* [Fotografía], por C. Pazán, 2023, *Expreso* (<https://www.expreso.ec/cuenca/sombrero-gigante-teje-manos-toquilleras-santa-ana-180839.html>)

A la par, mantienen con alto compromiso sus reuniones semanales. Estas suelen realizarse los días miércoles o en fines de semana, para trabajar en las actividades correspondientes del grupo: cultivo en el huerto, sus tejidos o discusión de cuestiones administrativas de la agrupación (ver Figura 38). A continuación se expande en sus actividades principales como colectivo.



**Fig. 50. Trabajo comunitario en el huerto comunal**

### 1.3.5. Actividades principales

Su labor central es el tejido artesanal, una técnica que consideran una herencia ancestral transmitida por sus padres y abuelos desde que eran niñas. Se especializan en paja toquilla; utilizan principalmente el tejido tipo “brisa” para sombreros casuales y tradicionales, el modelo conocido como “Coco” para el público femenino, el tejido “llano” para llaveros, sombreros y aretes, y en crochet; sombreros enteros o mixtos con paja toquilla, aretes y diademas. El atractivo principal de sus productos es que combinan la paja con el crochet, especialmente en sombreros y también accesorios como aretes, llaveros y diademas.

Por otra parte, el grupo toma la identidad “agroempresaria” debido a que refleja la diversidad de sus labores; además del tejido, el grupo mantiene un huerto comunitario donde se reúnen semanalmente para cultivar productos que venden; tomates de árbol, granadilla, lechuga, acelga, tomillo, albahaca, entre otros— como un ingreso adicional. Más sobre sus actividades comerciales e ingresos económicos a continuación.

### 1.3.6. Condiciones económicas actuales

Económicamente, el grupo atraviesa una transición de la informalidad a la autogestión profesional, que se desglosa en los siguientes puntos:

- **Modelo de Negocio:** Han pasado de vender a intermediarios establecidos en el mercado de paja toquilla, como Homero Ortega quienes les pagaban precios muy bajos, a organizarse para vender sus productos directamente. Por otra parte, son invitadas a ferias municipales y de la prefectura provincial, donde también comercializan y se han convertido en los medios de venta más exitosos que han probado.

- **Diversificación:** Aunque su fuerte es el sombrero de paja toquilla para públicos de todas las edades, también elaboran productos tejidos a crochet, accesorios como aretes y llaveros. Además, mantienen actividades agrícolas en un huerto comunitario, de donde también generan ingresos con los productos que cultivan.

- **Desafíos:** Enfrentan una competencia creciente de empresas más formales en el mercado y la falta de maquinaria propia, como prensas cuyo costo es elevado (entre \$30,000 y \$50,000). También es importante mencionar que, actualmente, utilizan notas de venta y aún no facturan formalmente.

Debido al carácter informal de ventas, el grupo no lleva un inventario o registro de sus productos o de su comercialización. Se puede decir que su orientación actual está dirigida más hacia ventas generales y no al mercado de paja toquilla directamente, a pesar de ser este su objetivo.

En síntesis, para las integrantes del grupo, la actividad artesanal constituye el eje de su identidad, su sustento económico y su forma de cohesión social. El tejido es una herencia ancestral transmitida por bisabuelos, abuelas, abuelos, madres y padres, aprendida desde la niñez. Esta práctica ha funcionado históricamente como motor económico de sus hogares; permitió que sus familias pudieran sostenerlas y educarlas. Actualmente buscan mantener ese sustento, pero con una diferencia sustancial. Pretenden vender directamente sus productos para evitar la intermediación que previamente les ha pagado precios injustos. Buscan, en esencia, alcanzar independencia económica real en el mercado.

La vida cotidiana de estas mujeres integra naturalmente el tejido con las labores agrícolas: cuidan ganado, trabajan en el huerto comunitario, atienden a sus hijos. De ahí su identidad como “agroempresarias”. Más allá del aspecto económico, la artesanía también ha generado espacios de socialización, diálogo y fortalecimiento de vínculos comunitarios que antes no existían de esta forma.

De igual manera, asumen la responsabilidad de formar a las nuevas generaciones, enseñando el oficio a las niñas de la comunidad y acompañándolas mientras comienzan a comercializar sus propias creaciones. Esta realidad resulta relevante para la investigación porque evidencia que la artesanía no opera como actividad aislada o meramente productiva. Funciona como un sistema integral que articula dimensiones económicas, culturales, sociales y pedagógicas. En consecuencia, el trabajo co-creativo debe reconocer y potenciar estos valores integrales, sin limitarse únicamente a los resultados formales de la producción.



**Fig. 51.** Cultivos de acelga, lechuga y remolacha en el huerto comunal.

### 1.3.7. Análisis de capacidades técnicas del grupo

El análisis de las capacidades técnicas en los productos de la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba revela un entendimiento avanzado del oficio. Este repertorio abarca desde la estructuración textil básica hasta la ornamentación. Las piezas evidencian un uso sólido de los pilares del tejido en crochet, principalmente a través de la aplicación funcional del punto bajo y el punto alto.



Fig. 52. Registro fotográfico de sombrero tejido en punto bajo

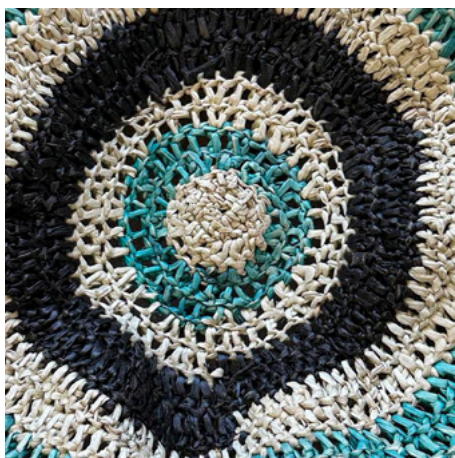


Fig. 53. Registro fotográfico de sombrero tejido en punto alto

Estos puntos base se emplean en la elaboración de sombreros y accesorios para consolidar superficies estables. Además, se complementan con puntos deslizados que aseguran uniones invisibles y previenen el desmoronamiento de la labor. Para priorizar la calidad de los productos, las artesanas trabajan con paja fina. Esta elección material exige el uso de agujas de crochet de calibres muy reducidos, habitualmente de los números 0, 1 o un máximo de 1.5.

La transición de superficies planas a volúmenes tridimensionales es evidente en la gestión del tejido circular. Aquí, el uso del anillo mágico en su variación de cadena permite un inicio limpio desde el centro de la copa, expansible mediante un manejo progresivo de los aumentos para ensanchar el tejido de forma controlada.



Fig. 54. Registro fotográfico de sombrero tejido en círculo, tipo espiral

A nivel de tiempos de producción, la elaboración manual requiere una inversión significativa. Un sombrero completo tejido exclusivamente en crochet demanda entre cinco y siete horas de labor continua. Por su parte, la manufactura de accesorios menores toma un tiempo estimado de veinte a cuarenta minutos, variando según la cantidad y variedad de los apliques decorativos.



Fig. 55. Registro fotográfico de sombrero tejido en crochet



Fig. 56. Registro fotográfico de diadema tejida en crochet

Paralelamente, las artesanas dominan la construcción compuesta al integrar el tejido a mano de paja toquilla. En estos modelos combinados, los tiempos y procesos se dividen. Elaborar la copa en crochet toma alrededor de cuatro horas. A esto se suman entre siete y ocho horas adicionales para tejer la falda del sombrero utilizando la técnica de brisa de paja toquilla.



**Fig. 57.** Registro fotográfico de sombrero en tejido compuesto de crochet (punto bajo) y tejido brisa



**Fig. 58.** Registro fotográfico de sombrero en tejido compuesto de crochet (punto alto) y tejido brisa en paja toquilla

Más allá de la estructura, el análisis identifica una notable habilidad para la ejecución de puntadas de fantasía y relieve. El repertorio técnico incluye la aplicación de puntos granny. Asimismo, se registran puntadas como el racimo para generar volúmenes en las diademas y el punto concha en la configuración de bordes en forma de abanico. También destaca el uso de volantes o espirales, donde el aumento masivo de puntos obliga al material a retorcerse sobre sí mismo, produciendo estructuras onduladas de alto impacto visual.



**Fig. 59.** Registro fotográfico diadema tejida en crochet, puntada de revuelos en espiral



**Fig. 60.** Registro fotográfico sombrero tejido en crochet, puntada granny



**Fig. 61.** Registro fotográfico sombrero tejido en crochet, puntada de concha en el filo



**Fig. 62.** Registro fotográfico diadema tejida en crochet, bordes estilo abanico

En cuanto al manejo del color, se emplean métodos como el cambio de hilo por la hebra trasera. Esto permite lograr transiciones limpias y patrones multicolores definidos sin alterar el soporte estructural. Por otro lado, la identificación de problemas de calidad, como el exceso de adhesivos o la decoloración del material, evidencia una valiosa capacidad de autocrítica técnica.



**Fig. 63.** Registro fotográfico diadema tejida en crochet con exceso de pegamento

Esta perspectiva crítica es indispensable para el proceso de co-creación. Si bien el repertorio de las artesanas es amplio y funcional, la investigación sugiere que la práctica suele limitarse a repeticiones convencionales y dispersas en cuanto a concepto. La colaboración busca proponer mejores métodos de ensamble, introducir materiales atípicos y generar combinaciones inéditas. El objetivo es elevar estas destrezas consolidadas, transformando el oficio artesanal en piezas atractivas y funcionales.

### 1.3.8. El grupo participante y su relación con el proyecto

Después de contextualizar el grupo y sus necesidades, se realizó el planteamiento del proyecto, sus objetivos, metodología y resultados esperados con las artesanas de Toctepamba mediante un diálogo abierto y transparente, buscando establecer una relación de co-creación en lugar de una simple intervención académica.

Se presentó el proyecto como parte del proceso de graduación de la diseñadora, aclarando que no busca tratar a la comunidad como un objeto de estudio, sino con roles activos y participativos. Se enfatizó que el objetivo general es fomentar la práctica ética y sostenible, respetando las técnicas tradicionales y su creatividad en la creación de productos.

Derivado de este intercambio, se llegó a un acuerdo mutuo para desarrollar los objetivos específicos del proyecto a través de una serie de encuentros, a modo de taller, durante dos a tres meses. Se discutió la disponibilidad del grupo en cuanto a dónde y cuándo trabajar; se acordó que estos se realicen en la casa comunal, en consideración de la dificultad logística que representa trasladarse a la ciudad para las artesanas, los días viernes en sesiones de 2 horas, respetando las semanas en las que tengan actividades de la comunidad o feriados que coincidan con estos viernes de trabajos.

Para asegurar que el conocimiento no sea efímero, se socializa que uno de los resultados será la creación de dos bitácoras, una como parte de los alcances entregables de carácter académico y uno para uso de la comunidad. Estos documentos contienen las fichas técnicas de los productos, aprendizajes relevantes en cuanto a procesos creativos y productivos. Funcionando como una herramienta de consulta permanente para el grupo y como material de apoyo si deciden emprender en el mercado de los productos realizados.

Paralelamente, esta socialización incluyó aspectos formales necesarios para la confianza del grupo y con el objetivo de garantizar el compromiso por ambas partes. Se acordó la firma de un documento que establezca que el trabajo es con fines académicos, no económicos, y que se respetará la autoría compartida entre todas las participantes, incluida la diseñadora. Documento adjunto en anexos.

Las expectativas de las Mujeres Agroempendedoras de Toctepamba respecto al proyecto se centran en la profesionalización de su oficio y la apertura a nuevos mercados, buscando que la tradición que han heredado por generaciones se convierta en un negocio sostenible y reconocido. Tienen un fuerte deseo de actualizar sus

conocimientos para que sus productos no se queden atrás frente a la competencia. Desean entender qué elementos del diseño pueden diferenciar sus productos para que sean atractivos y puedan venderse a mejores precios. De igual manera, esperan que este sea un espacio para permitirse elaborar artículos que no han intentado antes; otras tipologías de sombreros, bolsos y accesorios que tengan mayor salida comercial.

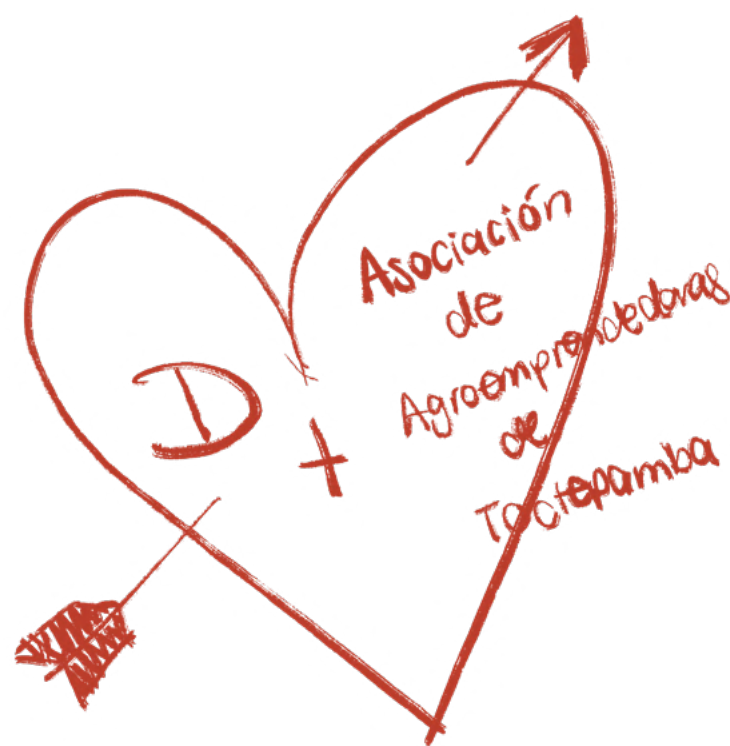
Adicionalmente, para las artesanas, su compromiso implica una apertura al cambio y a la innovación por su parte. Están dispuestas a experimentar con diferentes elementos de diseño, siempre que se respete su herencia técnica, como el uso de la paja toquilla como material principal.

Es importante mencionar que, el compromiso con el proyecto es percibido por ambas partes, la diseñadora y las artesanas, como un pacto de transparencia, respeto mutuo y responsabilidad compartida, aunque esté condicionado a desafiar la percepción de roles en los procesos creativos y productivos.

Tras la socialización, se establecieron las participantes del grupo de Mujeres Agroempendedoras de Toctepamba que deciden ser parte de este proyecto: Luz Álvarez, Rosalía Álvarez, Abelina Bernal, Laura Matute, Beatriz Portilla y Nathaly Portilla.

El compromiso formalizado mediante acuerdos sobre autoría compartida desafía la lógica tradicional del “diseño de autor” y permite entenderlo desde una perspectiva horizontal, en concordancia a la definición que usa esta investigación para el término. Sin embargo, el proceso de definición de estilo dentro de la metodología de este tipo de diseño será hecho en base al análisis de capacidades técnicas de la asociación en cuanto al trabajo en crochet y el trabajo previo de la diseñadora, el cual se desarrollará a profundidad en el Capítulo 2: Planificación.

Con el fin de respaldar metodológicamente este quiebre con la verticalidad tradicional del diseño de autor y asegurar la viabilidad del esquema de co-autoría pactado con la agrupación, es necesario contrastar la propuesta con la praxis de la industria contemporánea. Examinar cómo otras iniciativas han gestionado las tensiones creativas, éticas y productivas en la relación con artesanos o comunidades proporciona un marco de referencia. Por lo cual, se abre paso al estudio de casos homólogos que operan bajo lógicas de diseño de autor y diseño social.



## **1.4. Análisis de Homólogos**

En esta sección se analizan tres casos de estudio —marcas y proyectos de diseño a nivel local y global— que resultan fundamentales para esta investigación por su trabajo directo con artesanos y su componente de sostenibilidad.

El análisis de estos homólogos se centra en desglosar sus metodologías de colaboración, las dinámicas que establecen en la relación diseñador-artesano y sus estrategias de producción ética. A través de ellos, se busca identificar aciertos y límites en la práctica del diseño contemporáneo para fundamentar un modelo de co-creación que garantice un diálogo verdaderamente equitativo.

## 1.4.1. Morada

El proyecto Morada, liderado por la diseñadora ecuatoriana Caridad Carrión, se presenta como una propuesta de moda que trasciende la fabricación de prendas para convertirse en un manifiesto de autenticidad y responsabilidad.

Morada nació hace aproximadamente cuatro o cinco años en Ecuador, aunque tuvo un paréntesis de tres años antes de ser retomado recientemente con una identidad más clara y segura. El proyecto surge del deseo de Carrión de crear piezas que ella misma quisiera usar, alejándose de las normas estéticas convencionales de la sociedad ecuatoriana. Se define fundamentalmente como un “acto de resistencia” frente a los sistemas de producción y consumo de la industria de la moda que la diseñadora considera opresivos.

Las piezas de la marca se elaboran principalmente con lana e hilos, especializándose en sweaters tejidos a mano. El proceso productivo pone especial énfasis en el uso y la preservación de técnica de tejido de punto a palillos, fomentando su transmisión a las nuevas generaciones como un medio de vida viable. Esta apuesta por la continuidad técnica refleja un compromiso con la revalorización del oficio artesanal heredado.

Morada opera bajo un modelo de diseño de autor con responsabilidad social que se sustenta en principios éticos claros. El pago justo a las artesanas constituye un pilar fundamental, entendiendo que una remuneración adecuada genera oportunidades de desarrollo para sus familias y dignifica el oficio. El equipo, conformado por 10 artesanas, no solo recibe ingresos económicos, sino también acompañamiento emocional y talleres de habilidades blandas con psicólogos organizacionales, fomentando su fortalecimiento como mujeres integrales. Esta apuesta por el crecimiento horizontal refleja una concepción del trabajo que trasciende lo meramente productivo.

En adición, la marca se resiste activamente a la lógica del “fast fashion” y sus demandas de lanzamientos constantes. Por el contrario, apuesta por la atemporalidad: mantiene piezas de años anteriores en su oferta y desarrolla nuevos diseños únicamente cuando surge un proceso creativo sincero (Robayo, 2025). Esta postura se complementa con la honestidad procesual, mostrando de forma transparente sus procesos de producción, incluyendo errores o retrasos que normalmente quedan ocultos en la industria de la moda. El modelo de Morada evidencia así que es posible articular diseño de autor, sostenibilidad y responsabilidad social sin ceder a las presiones del mercado masivo.

### 1.4.1.1. Relación diseñador-artesano

La relación se basa en el aprendizaje mutuo, la constancia y la humildad. Caridad Carrión asume el rol de mediadora con el mercado externo y encargada del control de calidad, mientras que las artesanas aportan la ejecución técnica y el conocimiento tradicional. Carrión (2025 como se cita en Robayo, 2025) asegura que es una relación de interdependencia donde la diseñadora reconoce que las artesanas son “el alma de Morada”.

Aunque el artículo periodístico revisado define el proyecto primordialmente como “diseño de autor” (donde Caridad parte de su propia visión y deseos personales), existe un componente de colaboración creativa en la resolución de problemas técnicos. Carrión relata que, ante desafíos de diseño donde ella no sabe cómo proceder, las artesanas responden: “Nosotras tampoco, pero vamos a buscar las formas” (2025, como se cita en Robayo, 2025). Esto indica que, la ejecución técnica implica una búsqueda conjunta de soluciones, otorgando a las artesanas un papel activo en la materialización de la obra. Sin embargo, la dirección creativa es autoral y la atención mediática se dirige a la diseñadora, tal como advierte Paula Miguel.

El componente de responsabilidad social se ve reflejado en acompañamiento integral que incluye talleres de habilidades blandas y apoyo emocional con psicólogos organizacionales. Este factor permite que se reconozcan como “mujeres integrales” y no solo como mano de obra.

Sin embargo, el componente autoral continúa recayendo en la diseñadora. Los roles se ven reforzados a través de la promoción en redes sociales, sus publicaciones hablan siempre de las manos detrás de las obras creadas por Caridad. Podemos reconocer a las artesanas y sus opiniones con respecto al oficio y la marca.

Si bien el modelo de Morada representa un avance significativo en la responsabilidad social y el trato digno dentro del diseño de autor, y a nivel local, la búsqueda de una horizontalidad en la disciplina nos lleva a explorar dinámicas donde la autoría no se concentra en una sola figura. Un claro ejemplo de esta transición hacia la co-creación y el reconocimiento meritocrático conjunto se evidencia en el trabajo del diseñador Martín Azúa.



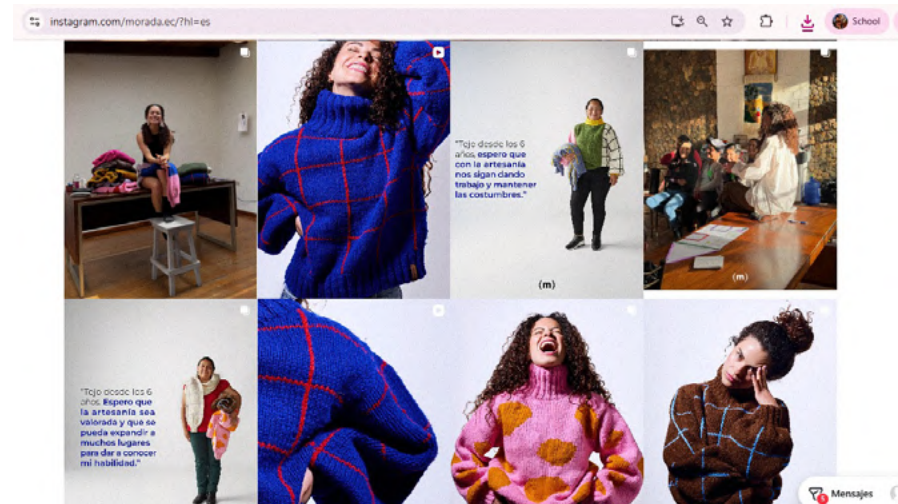
**Fig. 64. Caridad Carrión**

*Nota.* Tomado de Caridad Carrión y Morada: sweaters de autor hechos por artesanas ecuatorianas, por P. Sánchez, 2026, Expreso (<https://www.expreso.ec/buenavida/caridad-carrion-y-morada-sweaters-de-autor-hechos-por-artesanas-ecuatorianas-255063.html>)



**Fig. 65. Equipo completo de Morada**

*Nota.* Tomado de Caridad Carrión y Morada: sweaters de autor hechos por artesanas ecuatorianas, por P. Sánchez, 2026, Expreso (<https://www.expreso.ec/buenavida/caridad-carrion-y-morada-sweaters-de-autor-hechos-por-artesanas-ecuatorianas-255063.html>)



**Fig. 66. Perfil de Instagram de Morada**

*Nota.* Adaptado de Publicaciones [Perfil de Instagram], por morada.ec [@morada.ec], s.f., Instagram (<https://www.instagram.com/morada.ec/>). Recuperado el 27 de mayo de 2026.

## 1.4.2. Martín Azúa

El proyecto de Martín Azúa, un diseñador vasco radicado en Barcelona desde 1994, representa un modelo avanzado de colaboración entre el diseño contemporáneo y la artesanía tradicional. Su trabajo se caracteriza por integrar procesos naturales y recursos artesanales con el fin de conservar la diversidad cultural y tecnológica. Azúa se enfoca en la producción local y el desarrollo social, buscando que los objetos cuenten historias y transmitan valores culturales. Su interés por la artesanía es de larga data, participando en proyectos promovidos por asociaciones de artesanos en Cataluña, el País Vasco y Galicia. Su trabajo ha alcanzado un reconocimiento internacional tal que algunas de sus piezas forman parte de la colección permanente del MOMA en Nueva York.

Para esta investigación, se hizo un análisis de su colección “New Wellspring” uno de sus trabajos en colaboración con artesanos. El proyecto es un exponente clave del trabajo colaborativo entre el diseñador Martín Azúa y el artesano ceramista Marc Vidal. Este proyecto ejemplifica una transición del diseño de autor tradicional hacia un modelo de co-creación y reconocimiento meritocrático (Ferreira Barcellos & Luz Broega, 2019)

La colección „New Wellspring“ (también denominada como “New Manantial” en su portafolio) [Fig. 54] materializa este enfoque a través de una propuesta de cerámica experimental. Su concepto central rompe con la creación de una forma estática tradicional: la pieza está ideada para que sea su propio contenido —específicamente cuatro kilos de manzanas— el que termine de moldear el objeto, deformando orgánicamente sus paredes a través de la presión.

Para lograr este resultado, el proyecto navegó mediante un modelo de co-diseño y autoría compartida que redefinió los roles de ambos creadores.

### 1.4.2.1. Navegación de la autoría y co-diseño

El proceso se fundamentó en una relación horizontal y de aprendizaje mutuo, alejándose de las dinámicas donde el diseñador impone una dirección y el artesano queda relegado a ser un ejecutor invisible. Azúa y Vidal compartieron el riesgo creativo respetando la autonomía de cada disciplina. La manifestación más clara de este reconocimiento meritocrático es la firma conjunta: ambos profesionales graban su nombre físicamente en la obra, otorgando al artesano exactamente el mismo nivel de protagonismo y autoría que al diseñador (Fig. 68).

### 1.4.2.2. Proceso creativo y productivo en el taller

Esta filosofía se tradujo en una interacción colaborativa constante durante la producción. En lugar de enviar un plano terminado, el diseñador estuvo físicamente presente mientras el artesano tornaba la pieza. Esta dinámica en el taller permitió una sinergia entre la visión conceptual de Azúa y el conocimiento técnico de Vidal. Juntos resolvieron retos estructurales, debatiendo sobre la elasticidad del material y decidiendo afinar las paredes de la cerámica al máximo. El objetivo era que el material funcionara como una “piel” capaz de ceder ante el peso de la fruta. Asimismo, las decisiones estéticas y formales, como la textura del acabado o el perfil del borde de la boca del jarrón, no fueron predeterminadas, sino que se tomaron de manera conjunta en plena ejecución.

Esta filosofía de co-diseño y autoría compartida, aplicada por Azúa a escala de taller, demuestra que es posible desdibujar las jerarquías tradicionales en la creación material. Sin embargo, para comprender cómo estos principios éticos, de transparencia y de empoderamiento artesanal pueden escalar para transformar de manera sistémica a comunidades vulnerables dentro de la industria de la moda, se analiza el modelo de la empresa Made For A Woman.



**Fig. 67. *New Wellspring***

*Nota.* Tomado de *New Wellspring* [Fotografía], por M. Azúa, s. f., Martín Azúa Studio (<https://www.martinazua.com/portfolio/new-wellspring/>).



**Fig. 68. *New Wellspring***

*Nota.* Tomado de *New Wellspring* [Fotografía], por M. Azúa, s. f., Martín Azúa Studio (<https://www.martinazua.com/portfolio/new-wellspring/>).

## 1.4.2. Made For A Woman

Fundada en 2019, Made For A Woman (M4W) es una empresa social pionera y una marca de moda de lujo responsable radicada en Madagascar. Se distingue por ser la primera firma del país liderada y centrada exclusivamente en mujeres. Su misión principal es empoderar a artesanas locales provenientes de entornos vulnerables —incluyendo madres solteras, sobrevivientes de violencia de género y personas con discapacidades— mediante la creación de accesorios de alta gama elaborados con rafia orgánica.

Detrás de este proyecto se encuentra la diseñadora y emprendedora Eileen Akbaraly (Fig. 69). De raíces italo-indias, Akbaraly nació y creció en Madagascar, donde fue testigo de la pobreza extrema que afecta a gran parte de la población (el 81% sobrevive con menos de dos dólares al día). Tras graduarse en Fashion Business por el Istituto Marangoni de Milán en 2016, decidió fusionar su formación académica con una profunda vocación humanitaria para generar un cambio tangible. Su enfoque integral le ha valido un importante reconocimiento internacional, siendo finalista en los premios de sostenibilidad de la Cámara Nacional de la Moda Italiana (CNMI) y galardonada con el premio World Changing Ideas de Fast Company en 2024 (Istituto Marangoni, 2020).

El proyecto se consolida no solo como una fuente de empleo, sino como una plataforma donde las creadoras malgaches son las protagonistas de la narrativa. Bajo el marco de las empresas de Comercio Justo (WFTO), dejan de ser participantes pasivas para convertirse en contribuidoras activas y tomadoras de decisiones. El lema de la marca adquiere así un doble significado: está “Hecho para una mujer” tanto desde la perspectiva de la consumidora como de la creadora.

La estética de M4W se define como ethno-chic, una fusión vivaz de la sensibilidad del diseño italiano con las técnicas tradicionales de Madagascar. Alejándose radicalmente de las lógicas del fast-fashion, la marca apuesta por piezas atemporales en ediciones limitadas para respetar el tiempo que requiere el trabajo manual. Este nivel de excelencia y respeto por el savoir-faire ha llevado a la marca a co-crear colecciones para casas de lujo internacionales como Chloé (2023) y Fendi (2024) (Fig. 60).

A nivel productivo, el proceso es 100% artesanal. Todo comienza con la materia prima: la rafia orgánica (*Raphia farinifera*), una fibra considerada sagrada en la región. Su recolección es manual y estrictamente controlada, podando únicamente dos o tres ramas por árbol para garantizar su preservación. Posteriormente, la fibra se transforma mediante técnicas textiles manuales como

el crochet, el macramé, el tejido en telar, el bordado y la cestería. Al prescindir de maquinaria pesada, la elaboración de una sola pieza puede tomar entre tres días y tres semanas.

El proceso creativo destaca, además, por una política de transparencia radical que da voz a las autoras. Cada artículo incluye una etiqueta de papel reciclado con un código QR; al escanearlo, el cliente accede a un video donde la creadora de la pieza se presenta y comparte su historia, sus sueños y su herencia cultural.

Más allá del diseño, M4W implementa prácticas profundas de economía circular y sostenibilidad química. Utilizan tintes vegetales y pigmentos libres de AZO (no tóxicos) para salvaguardar el medio ambiente y la salud de las trabajadoras. Los forros de los bolsos se confeccionan con telas recicladas provenientes de mercados locales, una optimización de recursos que les ha permitido reducir el desperdicio de rafia a un mínimo del 2%, en drástico contraste con el 30% promedio de la industria.

En el ámbito social, el impacto de la marca es transformador: las artesanas perciben salarios un 85% superiores a la media nacional y cuentan con beneficios integrales que incluyen servicios gratuitos de salud, apoyo psicológico, planificación familiar y una guardería dentro del propio taller.

A la luz de los casos expuestos, es evidente que la evolución del diseño colaborativo exige trascender del asistencialismo o la subcontratación ética. La verdadera sostenibilidad sistémica en el trabajo con artesanos reside en forjar relaciones horizontales donde se reconoce al portador del saber tradicional como un co-creador activo y con voz propia. Estos referentes demuestran que es enteramente viable articular la innovación en el diseño con el respeto por los tiempos del oficio, la autoría compartida y el bienestar integral de las comunidades; sentando así las bases metodológicas y éticas sobre las cuales se edifica el presente proyecto.



**Fig. 69. Eileen Akbaraly**

Nota. Tomado de *Eileen Akbaraly* [Fotografía], por Meaningful Business, s. f., Meaningful Business (<https://meaningful.business/team-member/eileen-akbaraly/>).



**Fig. 71. Hand in Hand Madagascar**

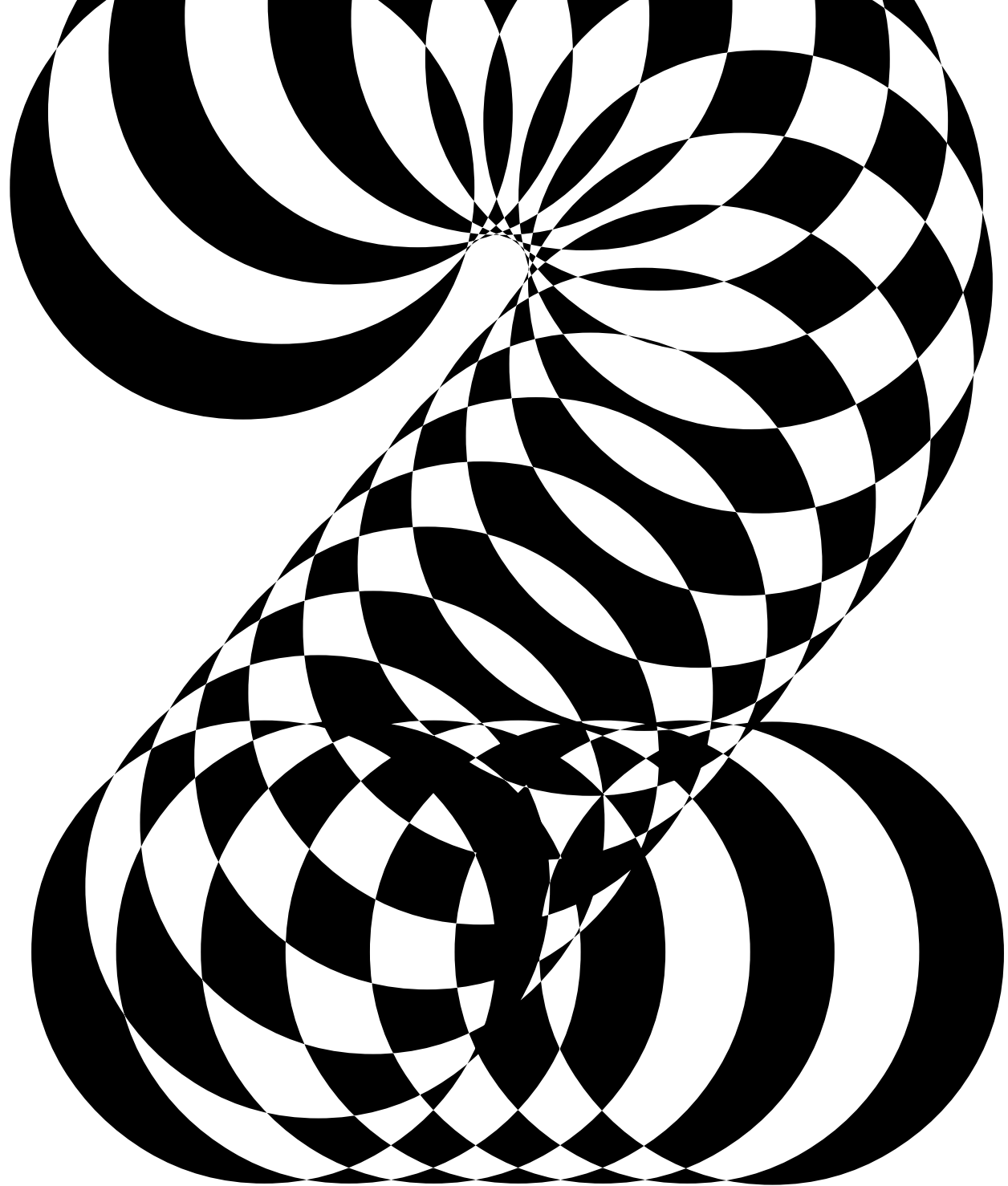
Nota. Tomado de *Hand in Hand Madagascar* [Fotografía], por Fendi, 2024 (<https://www.fendi.com/es-es/cm/inside-fendi/hand-in-hand-homepage/hand-in-hand-madagascar>).

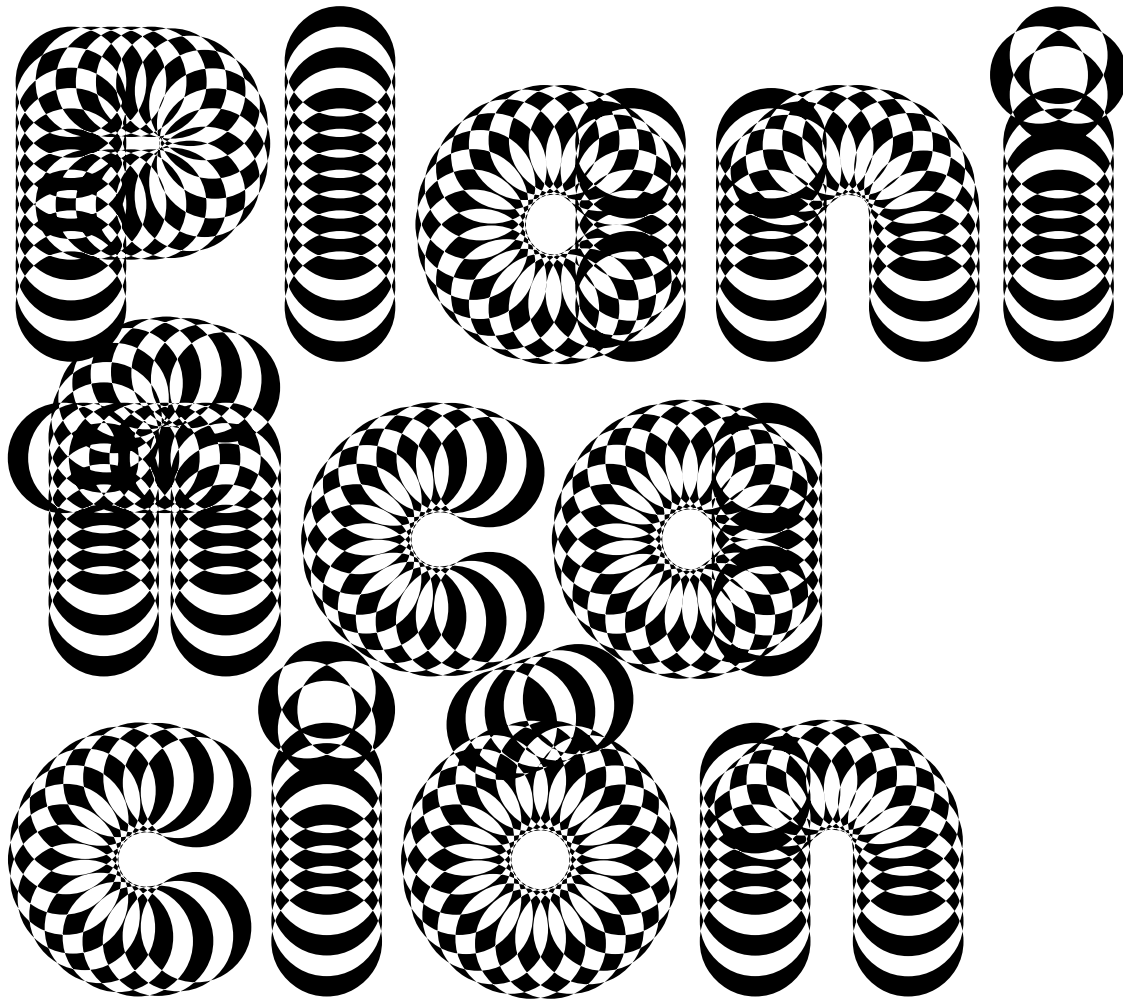


**Fig. 70. Mujeres tejiendo en el taller de Made for a Woman**

Nota. Tomado de *People over profit: Made for a Woman sets out a blueprint for fashion* [Fotografía], por L. Borrelli-Persson, 2025, Vogue (<https://www.vogue.com/article/people-over-profit-made-for-a-woman-sets-out-a-blueprint-for-fashion>).

A la luz de los casos expuestos, es evidente que la evolución del diseño colaborativo exige trascender del asistencialismo o la subcontratación ética. La verdadera sostenibilidad sistémica en el trabajo con artesanos reside en forjar relaciones horizontales donde se reconozca al portador del saber tradicional como un co-creador activo y con voz propia. Estos referentes demuestran que es viable articular la innovación en el diseño con el respeto por los tiempos del oficio, la autoría compartida y el bienestar integral de las comunidades. Con este análisis se da por concluida la etapa de contextualización, habiendo delineado con claridad el marco teórico, el rigor de las técnicas y la realidad territorial de las participantes. De esta manera, quedan sentadas las bases éticas y metodológicas sobre las cuales se edificará la planificación y ejecución del proyecto en el siguiente capítulo.





Este segundo capítulo funciona como un Brief de Diseño Abierto. A diferencia de un modelo tradicional donde el diseño impone desde el inicio las directrices estéticas y materiales de un producto, este documento establece únicamente los parámetros iniciales, la estrategia metodológica y los recursos base. Su objetivo es delimitar la metodología para la co-creación con la Asociación de Agroempresedoras de Toctepamba, garantizando que el diseño final de la colección cápsula se resuelva de manera conjunta y horizontal en el taller.

## 2.1. Objetivos & descripción del proyecto

El proyecto persigue el desarrollo de una colección cápsula de accesorios mediante un diálogo simétrico entre el diseño experto —aportado por la estudiante— y el saber-hacer empírico de las Mujeres Agroempendedoras de Toctepamba.

Para orientar este esfuerzo, se establecen un objetivo general y tres específicos.

### Objetivo general

Fomentar la práctica ética y sostenible en un proyecto colaborativo mediante la técnicas de tejido a crochet con paja toquilla, con la comunidad de Mujeres Agroempendedoras de Toctepamba.

### Objetivos específicos

Indagar y registrar las capacidades técnicas y creativas de las artesanas de la comunidad.

Planificar y desarrollar procesos creativos y procesos productivos con las artesanas.

Desarrollar una colección cápsula de accesorios textiles aplicando la técnica de crochet con paja toquilla de forma colaborativa.

Para dar cumplimiento al primer objetivo específico, se descarta deliberadamente el uso de diarios de campo etnográficos individuales que asuman a la comunidad como un objeto de estudio pasivo; en su lugar, la inmersión se estructurará mediante sesiones de mapeo comunitario colectivo utilizando notas adhesivas, permitiendo que las propias artesanas definan sus habilidades, expectativas y su relación con el territorio.

## 2.2. Materialidad & recursos base

Para salvaguardar el valor cultural e identitario de la colección, las restricciones materiales establecen el uso exclusivo de la técnica de paja toquilla y la técnica de tejido de punto (crochet). Es imperativo asegurar la provisión local de los recursos primarios; por lo tanto, la paja toquilla se obtendrá directamente en la Casa del Artesano en la ciudad de Cuenca.

Debe destacarse que, en esta fase de planificación, no se predefinen los materiales complementarios para los acabados de los accesorios. Cualquier elemento externo a la paja y al tejido de crochet será seleccionado y validado colectivamente junto a las artesanas.



Fig. 72. Adquisición de paja toquilla

## 2.3 Metodología

Previo a la propuesta de una metodología para este proyecto, se realiza un análisis y fusión de metodologías —de diseño co-creativo, social y de autor— con el propósito de llegar a proponer una que se ajuste a las necesidades y objetivos del proyecto.

### 2.3.1. Análisis & fusión de modelos metodológicos

La construcción de esta metodología parte de la necesidad de hibridar dos mundos que raramente dialogan en condiciones de igualdad: la metodología del diseño de autor, en este caso de accesorios, y estrategias de diseño social. Este ejercicio de fusión es fundamentalmente ética, al igual que técnica, ya que busca equilibrar la rigurosidad del diseño de autor con los principios de co-creación horizontal en la comunidad de Toctepamba.

En una primera instancia, se examinaron los modelos de diseño de autor propuestos por Marina Florencia Suárez y Nadia Mosquera citados en Villacís (2018), quienes estructuran el proceso creativo en fases lógicas de investigación, conceptualización y desarrollo técnico. Sin embargo, aplicar estos modelos de manera aislada resulta en una práctica individualista que reduce a las artesanas a proveedoras de mano de obra. Para evitarlo, estos modelos se fusionan con la perspectiva decolonial de Vargas-Espitia y Cuadrado-Siosy, quienes defienden un diálogo horizontal donde el artesano no es un sujeto pasivo, sino un socio con soberanía creativa sobre su propio saber y su propio hacer.

La primera fusión ocurre en la etapa de investigación, donde se integra la búsqueda inspiracional propuesta por Suárez (2018, como se citó en Villacís, 2018) con el método de enseñanza in situ de Pilay y Custoja-Ripoll (2023). Esta combinación transforma la investigación para la colección cápsula: en lugar de ser una actividad solitaria de la diseñadora frente a referentes externos, se convierte en un proceso de inmersión donde el taller de la artesana se vuelve el espacio didáctico principal. Al adoptar el aprendizaje invertido, la diseñadora asume el rol de aprendiz del tejido de paja toquilla y crochet, asegurando que el concepto de la colección nazca de una investigación y entendimiento en tiempo real, y encarnado de la fibra y el oficio no de una interpretación externa de ellos.

Para la fase de ideación, se descartó el enfoque de diseño tradicional que depende de bocetos abstractos entregados a terceros para su ejecución. En su lugar, se adoptó el Laboratorio de Diseño Participativo (LDP) de Ana Garcés (2020), que propone el uso de “objetos de

frontera” —imágenes, muestras de materiales— para facilitar la comunicación entre tipos de conocimiento distintos. Esta herramienta se fusiona con el co-diseño iconográfico de Pilay y Custoja-Ripoll (2023), de modo que la creación de accesorios se convierte en una actividad conjunta de interpretación de la memoria colectiva visual de Toctepamba.

En la etapa productiva, la jerarquía de supervisión técnica tradicional se sustituye por los modelos de mentoría transdisciplinaria de Vargas-Espitia y Cuadrado-Siosy (2025), donde los roles de mentora y aprendiz se alternan según la necesidad del momento. Este intercambio garantiza que el desarrollo técnico de los accesorios sea un flujo bidireccional de conocimientos, cumpliendo con el principio de co-autoría en la práctica concreta y no solo en la declaración de intenciones. En este marco, se descartan deliberadamente elementos como la producción masiva o el escalado industrial mencionados por Suárez (2018, como se citó en Villacís, 2018), por no ser coherentes con el carácter artesanal, situado y de autor que se busca fortalecer.

### 2.3.2. Justificación de metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor

A partir de la fusión de modelos creativos y productivos de diseño de autor y diseño social, se propone la siguiente estructura metodológica ajustada a las particularidades del proyecto y la situación actual de la comunidad de Toctepamba.

#### Fase 1: Inmersión y Co-Investigación

Esta primera fase establece el contacto inicial con la comunidad. El objetivo es realizar una etnografía de campo que permita comprender la realidad del taller artesanal desde adentro, sin imponer visiones ni agendas externas. Para ello, se utiliza el mapeo comunitario propuesto por Ana Garcés (2020) como herramienta participativa que invita a las artesanas a reconocer y nombrar su propio territorio, sus recursos y sus dinámicas. Es a partir de este reconocimiento colectivo que se generan valores que luego formen el “Tema Generador” —entendido como “concepto” en esta investigación— el cual guiará el diseño de la colección cápsula de accesorios.

#### Fase 2: Co-Conceptualización

A diferencia del proceso individual descrito por Suárez (2018, como se citó en Villacís, 2018), en esta fase la construcción del concepto y la selección de parámetros de diseño no recaen sobre la diseñadora, sino que emerge de un diálogo de saberes. De manera conjunta, se seleccionan las técnicas de tejido en paja toquilla y crochet que mejor se adapten a la narrativa que se quiere comunicar, y se construye un moodboard participativo que fijen la inspiración, los colores, las formas y el ambiente general de la colección.

#### Fase 3: Co-Diseño y Co-Ideación

En esta fase se activan sesiones de brainstorming visual orientadas a definir símbolos visuales o conceptuales surgidos de la cotidianidad de Toctepamba. Siguiendo el proceso de Mosquera (2018, como se citó en Villacís, 2018), estas exploraciones se traducen progresivamente en formas funcionales de accesorios, proceso en el que la funcionalidad del objeto y su carga simbólica se desarrollan de manera simultánea y no como etapas separadas. El uso de bocetos y prototipos permite validar la viabilidad técnica de los diseños de manera conjunta, asegurando que ninguna propuesta avance sin el consenso y la comprensión de todas las participantes.

#### Fase 4: Desarrollo Técnico y Mentoría Transdisciplinaria

Esta fase traduce los diseños acordados en piezas

concretas. Se aplican los conocimientos especializados sobre materiales, pero bajo un esquema de acompañamiento presencial donde diseñadora y artesanas trabajan conjuntamente en tiempo real. Este contacto directo permite que el flujo de comunicación ajuste continuamente el diseño a las posibilidades y limitaciones físicas de la paja toquilla y el crochet, evitando que el proyecto se distancie de lo que la materia y las manos pueden efectivamente hacer.

Paralelamente, se desarrollan fichas técnicas de diseño como herramientas pedagógicas tangibles que permitan a las artesanas sistematizar y reproducir de manera autónoma los procesos aprendidos, más allá de la duración del proyecto.

Fase 5: Validación de Replicabilidad y Comunicación

El proceso culmina con un informe de conclusiones y análisis de continuidad o replicabilidad del proyecto. Al tomar como inspiración la validación de autenticidad propuesta por Vargas-Espitia y Cuadrado-Siosy (2025), se elabora un informe que demuestre el valor sostenible y aplicable de lo realizado fuera del entorno académico. Este documento es necesario para comprobar, mediante evidencias del proceso, si el esquema de co-creación y los procesos productivos de la colección pueden sostenerse operativamente en el tiempo, o bien, si pueden servir como un marco metodológico estructurado que sea posible de replicar en distintos contextos de diseño sostenible.

Finalmente, se preparan las piezas para su comunicación al mercado, visibilizando siempre la autoría compartida y el valor del trabajo de las Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba, a través de una sesión fotográfica editorial del equipo y de los productos diseñados para una posible promoción futura.

Una vez estructurada la metodología del proyecto, el siguiente paso consiste en establecer una ruta que documente el trabajo a realizar. Por ello, en la siguiente sección se detallan las actividades planificadas para el proceso de co-creación con la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba, las cuales servirán como rutaproyectual.



Fig. 73. Esquema visual de la Metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor

## 2.4. Ruta proyectual

Para trasladar el análisis teórico previo y la estructura metodológica de co-creación hacia su aplicación real, se proponen las siguientes evidencias secuenciales. Este apartado constituye la guía operativa del proyecto, desglosando cada fase en fechas específicas, actividades con un tiempo esperado para su realización, la metodología a implementar y los materiales requeridos.

### 2.4.1. Fase 1: Inmersión y co-investigación

**Día 1: Martes 10 de marzo (14:00h - 16:00h)**

#### **Actividad 1: Reglas básicas y Mapa comunitario diagnóstico (14:00h - 15:00h)**

Objetivo: Establecer metodológicamente normas de convivencia y categorizar de forma participativa las habilidades y saberes del equipo.

Metodología: Definir primero acuerdos de trabajo conjunto plasmados en una pizarra. Elaborar de manera presencial dos mapas físicos sobre lienzo de papel kraft. Utilizar notas adhesivas para que cada participante plasme sus datos generales, habilidades en paja toquilla y crochet, y expectativas de aprendizaje. Construir un segundo mapa para identificar saberes cotidianos y conceptos identitarios.

Materiales: Lienzo de papel kraft, notas adhesivas (post-its), marcadores, pizarra.

#### **Actividad 2: Introducción inductiva a la cromática (15:00h - 16:00h)**

Objetivo: Comprender la teoría del color acercándose a la realidad material de las artesanías mediante una metodología didáctica visual.

Metodología: Construir una “Rueda Cromática” de manera colaborativa. Mezclar colores primarios en témpera para entender la composición de colores secundarios y terciarios, plasmando la clasificación en un lienzo de papel kraft.

Materiales: Témperas, marcadores de colores, lienzo de papel kraft.

### 2.4.2. Fase 2: Co-conceptualización

**Día 2: Viernes 13 de marzo (14:00h - 16:00h)**

#### **Actividad 3: Análisis de referentes y tendencias (14:00h - 15:30h)**

Objetivo: Identificar dinámicas del mercado de accesorios artesanales situando el análisis en el contexto latinoamericano.

Metodología: Ejecutar una exploración visual guiada observando marcas contemporáneas regionales (Ecuador y Colombia). Entregar al equipo un cuaderno de actividades con fotografías impresas para observar, agrupar y discutir las imágenes sobre mesas de trabajo, anotando constantes visuales en la pizarra.

Materiales: Cuaderno de actividades con fotografías impresas, lápices, pizarra.

#### **Actividad 4: Moodboard (15:30h - 16:00h)**

Objetivo: Desglosar técnica y morfológicamente los referentes para traducir las técnicas a la narrativa del entorno agroecológico local.

Metodología: Armar un *moodboard* de inspiración con imágenes de los referentes visuales analizados y acordados durante las sesiones. Identificar técnicas viables como tejido en paja toquilla, uso cromático, uso de materiales extras, apliques en crochet, vinculados directamente con la memoria biocultural de la comunidad.

Materiales: Cuaderno de actividades, esferos.

**Día 3: Viernes 20 de marzo**

#### **Actividad 5: Co-creación en la definición de usuario (14:00h - 15:30h)**

Objetivo: Definir de manera consensuada un perfil de consumidor unificado que reconozca el peso cultural y remunere el trabajo manual justamente.

Metodología: Dialogar sobre el segmento de mercado hasta alinear el perfil que encaje con el objetivo. Determinar requerimientos de un usuario que valora la trazabilidad, las piezas únicas, el diseño colaborativo y una apertura visual hacia el color.

#### **Actividad 6: Co-creación en la inspiración y concepto (15:30h - 16:00h)**

Objetivo: Materializar el concepto central de la colección estableciendo la dirección morfológica.

Metodología: Determinar conjuntamente la morfología del accesorio. Establecer la integración de colores y establecer la paleta cromática.

### 2.4.3. Fase 3: Co-diseño y co-ideación

Día 4: Viernes 10 de abril

**Actividad 7: Co-diseño y definición de constantes (14:00h - 14:30h)**

Objetivo: Establecer constantes y variables para garantizar cohesión estética y conceptual en la colección.

Metodología: Categorizar colaborativamente los elementos morfológicos, técnicos y cromáticos para propuestas de bolsos. Articular el tejido en paja toquilla o en técnica de crochet y la aplicación de materiales complementarios bajo un sistema de diseño unificado.

**Actividad 8: Bocetos de dibujo libre (14:30h - 16:00h)**

Objetivo: Fomentar la creatividad de las artesanas y lograr una exploración de colores, motivos gráficos, apliques, etc.

Metodología: Dibujo de bocetos sobre siluetas populares de bolsos y otros accesorios, utilizando el cuaderno de actividades y aplicando los parámetros de la colección ya definidos.

Materiales: Cuaderno de actividades, lápices, pinturas, marcadores.

Día 5: Viernes 17 de abril

**Actividad 9: Co-Revisión de Bocetos (14:00h - 14:15h)**

Objetivo: Analizar los bocetos en cuanto a viabilidad y coherencia con la colección

Metodología: Diálogo conjunto entre diseñadora y artesanas. Revisión conjunta de las propuestas y selección de las que se ajusten mejor a la colección.

**Actividad 10: Co-selección de propuestas (14:15h - 14:30h)**

Objetivo: Co-evaluar los bocetos primarios seleccionados en cuanto a cohesión visual. Lograr una votación democrática entre las propuestas a realizar a nivel de prototipado.

Metodología: Votación individual de todas las participantes mediante una encuesta de Google Forms con las propuestas escogidas.

Materiales: Dispositivo con acceso a internet, encuesta de Google Forms.

### 2.4.4. Fase 4: Desarrollo técnico y mentoría transdisciplinaria

Día 6, 7 y 8: Viernes 24 de abril, Viernes 18 de mayo, Viernes 22 de mayo

**Actividad 11: Prototipo de colección cápsula**

Objetivo: Materializar las propuestas gráficas previamente aprobadas mediante la integración de tejido artesanal y ensamblaje, obteniendo objetos físicos funcionales para su posterior validación y retroalimentación colectiva.

Metodología: Seleccionar entre las propuestas gráficas derivadas de la etapa de bocetaje. Iniciar el proceso de manufactura mediante el tejido del cuerpo de los accesorios íntegramente en paja toquilla por parte del equipo de artesanas. Trasladar las estructuras tejidas a talleres de externos para sus acabados.

Materiales: Paja toquilla, y materiales por definir la conceptualización de la colección.

**Actividad 12: Evaluación colaborativa y validación de prototipos**

Objetivo: Validar la viabilidad técnica, funcionalidad y coherencia estética de los prototipos físicos mediante un diálogo horizontal, garantizando el cumplimiento de los requerimientos de usabilidad y el reconocimiento de la autoría compartida.

Metodología: Presentar formalmente los prototipos ensamblados al grupo de artesanas para contrastar la traducción de los bocetos bidimensionales al formato tridimensional. Ejecutar una revisión de los accesorios para evaluar los acabados en relación con el cuerpo tejido en paja toquilla. Analizar la estructura morfológica y la ergonomía de las piezas mediante pruebas físicas. Registrar las observaciones técnicas y sugerencias de optimización del equipo.

### 2.4.5. Fase 5: Validación de replicabilidad y comunicación

Día 7: Viernes 29 de mayo

**Actividad 13: Registro fotográfico editorial y retratos de equipo**

Objetivo: Producir el material visual de la colección mediante fotografías editoriales y retratos del equipo, con el fin de comunicar el concepto estético, visibilizar la autoría compartida y facilitar la promoción posterior de los productos.

Metodología: Coordinar la producción visual con el fotógrafo Víctor Maldonado para registrar los accesorios bajo un enfoque editorial. Ejecutar, de manera paralela, una sesión de retratos que integre al grupo de Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba y a la diseñadora, orientada a evidenciar el proceso colaborativo horizontal.

Materiales: Accesorios creador, cámara y equipo de iluminación profesional, fotógrafo profesional, props.

**Actividad 14: Informe de conclusiones**

Objetivo: Sistematizar los resultados del proceso de co-creación y evaluar la viabilidad técnica, social y comercial para dar continuidad o replicar el modelo de trabajo conjunto desarrollado.

Metodología: Analizar la eficacia de la metodología colaborativa empleada junto a la comunidad artesanal y el desempeño técnico de la integración de materiales. Identificar las fortalezas y áreas de mejora de los procesos creativos y productivos conjuntos para estructurar recomendaciones concretas que garanticen la sostenibilidad del modelo a futuro o su adaptación a nuevos proyectos.

<b>Fase del Proyecto</b>	<b>Sesión / Fechas</b>	<b>Actividades Principales</b>	<b>Duración</b>
<b>Fase 1: Inmersión y Co-investigación</b>	Día 1: Martes 10 de marzo	1. Reglas básicas y Mapa comunitario diagnóstico	2 horas (14:00h - 16:00h)
		2. Introducción inductiva a la cromática	
<b>Fase 2: Co-Conceptualización</b>	Día 2: Viernes 13 de marzo	3. Análisis de referentes y tendencias	2 horas (14:00h - 16:00h)
		4. Moodboard	
	Día 3: Viernes 20 de marzo	5. Co-creación en la definición de usuario	2 horas (14:00h - 16:00h)
		6. Co-creación en la inspiración y concepto	
<b>Fase 3: Co-Diseño y Co-Ideación</b>	Día 4: Viernes 10 de abril	7. Co-diseño y definición de constantes	2 horas (14:00h - 16:00h)
		8. Bocetos de dibujo libre	
	Día 5: Viernes 17 de abril	9. Co-Revisión de Bocetos	30 minutos (14:00h - 14:30h)
		10. Co-selección de propuestas	
<b>Fase 4: Desarrollo Técnico y Mentoría Transdisciplinaria</b>	Día 6, 7 y 8: Viernes 24 de abril, Viernes 18 de mayo, Viernes 22 de mayo	11. Prototipo de colección cápsula	Por definir
		12. Evaluación colaborativa y validación de prototipos	
<b>Fase 5: Validación de Replicabilidad y Comunicación</b>	Día 7: Viernes 29 de mayo	13. Registro fotográfico editorial y retratos de equipo	Por definir
		14. Informe de conclusiones	

**Tabla 1.** Síntesis de evidencias para la Metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor

### 2.4.5.1. Material de apoyo

Como complemento a la estructura metodológica detallada en la Tabla 1, se elaboró un cuaderno de actividades titulado “Tutoría en Diseño” que funciona como material de apoyo transversal para las sesiones de trabajo. Este documento didáctico fue articulado estratégicamente para facilitar y reforzar la ejecución de los objetivos planteados, en especial durante las fases de inmersión y co-conceptualización.



Fig. 74. Portada del Cuaderno de Actividades

A través de su estructura, el cuaderno provee herramientas visuales y prácticas que guían desde la exploración de la teoría del color vinculada directamente al entorno de Toctepamba, hasta la identificación de constantes morfológicas y materiales, tales como bordados, líneas, cuero, apliques y flecos.

Es fundamental precisar que el lenguaje empleado en el cuaderno de actividades fue adaptado de manera deliberada para garantizar una comunicación horizontal, evitando la imposición de tecnicismos y facilitando la comprensión directa de los elementos de diseño. Por ejemplo, el título “Tutoría en Diseño” (Fig. 74) respondió a una solicitud explícita de la presidenta de la asociación con el fin de despertar el interés y fomentar la participación de las artesanas, alejándose de cualquier intención de imponer una visión vertical sobre su quehacer creativo.



Fig. 75. Ejemplo de adaptación de lenguaje “modas” en actividades del cuaderno

De igual manera, se adoptó el término “modas” (Fig. 75) para hacer referencia tanto a las tendencias actuales del mercado comercial como a las nuevas propuestas textiles en paja toquilla; esta decisión partió de la concepción propia de las artesanas, quienes identifican con esta palabra cualquier innovación o variación frente a lo que elaboran tradicionalmente.

Para las actividades de cromática, se sustituyeron los conceptos de colores primarios y secundarios por la analogía de “colores padres” y “colores hijos” (Fig. 76), así como también el uso del nombre común de los colores primarios, lo que permitió asimilar de forma intuitiva que la mezcla de los primeros da como resultado a los segundos.

#### Actividad 1

Identificar los colores padres

Pinta los círculos con los tres colores primarios



Fig. 76. Ejemplo de adaptación de lenguaje “colores padres” en actividades del cuaderno

Por otra parte, el documento integra espacios destinados al bocetaje y diseño (Fig. 77), estableciéndose como un instrumento físico y tangible preparado para su aplicación directa en el diseño de los bolsos y accesorios a lo largo de las actividades.

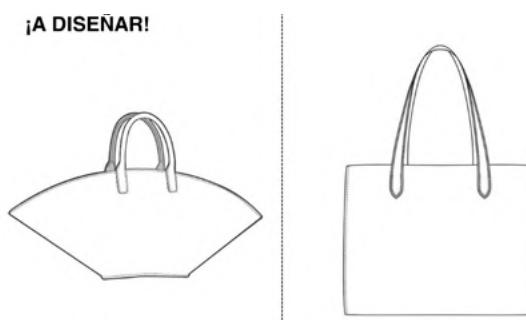


Fig. 77. Página de bocetaje en el cuaderno de actividades

En conjunto, estas decisiones traductológicas buscaron tender un puente entre los procesos formales de diseño y los saberes de la comunidad, asegurando que las herramientas fueran plenamente accesibles y pertinentes para el equipo.

La consolidación de esta guía metodológica asegura una ruta estructurada para la ejecución de la colección cápsula bajo un enfoque de co-creación horizontal. A través de estas cinco fases, se garantiza que los saberes técnicos de la comunidad fundamenten el desarrollo del producto. Sin embargo, al tratarse de un proyecto de diseño de autor, el resultado tangible exige una conjugación equitativa entre la identidad artesanal y la propuesta estética de la diseñadora.

Consecuentemente, para materializar un proceso de diseño colaborativo, resulta indispensable establecer de antemano los parámetros visuales y conceptuales que definen la visión creativa autoral de la diseñadora, los cuales entrarán en diálogo directo con el tejido tradicional durante la ejecución práctica.

## 2.5. Aporte autorral: análisis de estilo

Luego de haber definido el plan de acción para los procesos creativos y productivos de la colección, es importante definir el estilo de la diseñadora para su posterior inclusión en esta junto con el trabajo creativo de las artesanas. Para esto, se analizan varias características que definen el estilo de la diseñadora y se puedan incluir en los diseños.

Previo a esto, es necesario definir qué se concibe como estilo. Según Georg Simmel (citado en Miguel, 2019), el estilo se describe como el “medio por el cual se expresa el hombre”, sujeto a una mutación constante por la moda. Simmel explica que los individuos pueden crear un estilo o moda personal para satisfacer su necesidad de distinción, sometiendo los objetos a un esquema subjetivo para exaltar su propio “yo”. Por su parte, Miguel (2019) destaca que el estilo de las prendas suele estar en armonía con el estilo de vida y la filosofía del propio diseñador.

En línea con esta idea, la presente investigación sostiene que el estilo de la diseñadora se nutre directamente de sus experiencias, vivencias y contexto— su manera de conectar con la comunidad y el diseño está estrechamente ligada a su filosofía personal. Para evidenciar esta relación, se analizarán cinco piezas desarrolladas por la autora con el objetivo de identificar los parámetros estéticos y técnicos que definen su estilo.

Este primer diseño (Figura 78) se inscribe conceptualmente en la corriente experimental y el *slow fashion*, operando como una pieza de autor en lenguaje de ruptura e identidad juvenil. Morfológicamente, el tejido simultáneo de tres hebras genera una macro-textura que exagera el relieve táctil del crochet y garantiza la durabilidad del objeto; esta base textil se hibrida con aros metálicos y flecos intencionales para introducir una estética industrial. La elección de una paleta tricromática de alto contraste (rojo, negro y blanco) consolida el carácter vibrante de la propuesta.

La construcción del *Granny Sweater* (Figura 79) emplea una técnica modular de *patchwork* en crochet, enmarcada en los principios del *slow fashion* debido a su alta exigencia manual. La pieza adopta una silueta *oversize* para integrarse a los códigos del estilo urbano. A nivel conceptual y estético, el diseño reinterpreta una práctica artesanal doméstica mediante el uso de una paleta multicolor de alto contraste visual. Este conjunto de decisiones creativas dota a la prenda de un carácter experimental y vanguardista, operando como un dispositivo simbólico que comunica ruptura, identidad juvenil y diferenciación.

La configuración morfológica de la gorra (Figura 80) articula una malla abierta de crochet con apliques metálicos, lo que genera una tensión material que anula el propósito utilitario de la prenda para otorgarle un valor estético y simbólico. Esta decisión creativa despoja a la técnica artesanal de su carga doméstica tradicional al aproximarla a códigos industriales y urbanos. En consecuencia, el accesorio trasciende su función original de abrigo para operar como una pieza de diseño de autor.

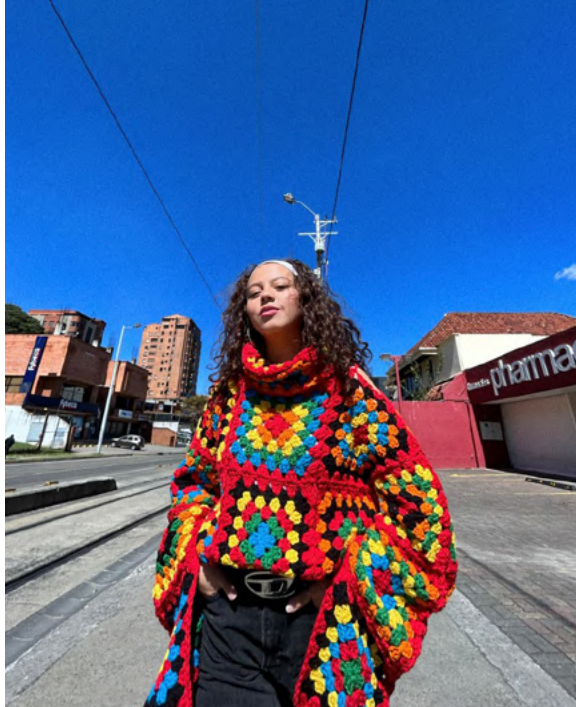
El diseño emplea escáneres médicos como estampado (Figuras 81 y 82), cuestionando los límites visuales entre la anatomía interna y el exterior del cuerpo. En el plano morfológico, la prenda contrasta una silueta ajustada con alteraciones asimétricas y volúmenes tridimensionales generados mediante bordados inacabados, mientras que el uso de *wype* (mermas textiles deshilachadas) sobre la impresión digital resignifica el desecho desde los principios de la economía circular, otorgándole un valor simbólico dentro del diseño de autor. La materialidad y la deconstrucción articulan una postura crítica frente a la producción masiva.

En esta propuesta (Figura 83), la elección del denim como estructura base asegura la durabilidad de la pieza, mientras que su contraste táctil con un cuello de piel sintética articula una estética de referencias vintage. Morfológicamente, la gabardina presenta una silueta estructurada de caída pesada, donde los respuntes visibles funcionan como refuerzo técnico y como recurso lineal para alargar ópticamente la figura; la integración de ojales metálicos en la cintura subvierte la tipología clásica del abrigo al introducir códigos visuales industriales.



**Fig. 78. Bolso Cross Body**

*Nota.* Fotografía de un diseño previo de la autora desarrollado en el marco de Bopp Crochet Studio.



**Fig. 79. Chompa “The Granny Sweater”**

*Nota.* Adaptado de Catálogo web de Bopp Crochet Studio [Fotografía], por Bopp Crochet Studio, 2026, [https://drive.google.com/file/d/1VdV3B\\_-SP9z-fdnT\\_p9Kjozv9A3lpieaQ/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMmJjU2MjgxDQwNTU4AAGnkpciXOawfaDRndMbnp5-yZ4CYIcb\\_TCGCVWr60ytVHHLcQK3TghDHAknn98\\_aem\\_BBMvYqiE74oDQ8FF2Hstyw](https://drive.google.com/file/d/1VdV3B_-SP9z-fdnT_p9Kjozv9A3lpieaQ/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMmJjU2MjgxDQwNTU4AAGnkpciXOawfaDRndMbnp5-yZ4CYIcb_TCGCVWr60ytVHHLcQK3TghDHAknn98_aem_BBMvYqiE74oDQ8FF2Hstyw)



**Fig. 80. Gorro en crochet “Mesh Cap”**

*Nota.* Fotografía de un diseño previo de la autora desarrollado en el marco de Bopp Crochet Studio [Fotografía no publicada], por Dennis Silva, 2025. Con autorización del autor

**Fig. 81. Vestido estampado “inXide outXide”**

*Nota.* Fotografía de un diseño previo de la autora [Fotografía no publicada], por Juan David Gutierrez, 2023. Con autorización del autor



**Fig. 82. Vestido estampado “inXide outXide”**

*Nota.* Fotografía de un diseño previo de la autora [Fotografía no publicada], por Juan David Gutierrez, 2023. Con autorización del autor.



**Fig. 83. Gabardina denim**

*Nota.* Fotografía de un diseño previo de la autora [Fotografía no publicada], por Víctor Maldonado, 2023. Con autorización del autor



Diseñadora? → de autor sí o sí, amo crear conceptos y mundos  
Artista? → se pueden ser ambos?  
según la u no, pero siempre he sido y seré las dos

Marca? → Pero tampoco soy solo eso, me estresa y enoja tener que sistematizar mis gustos y modo de crear para poder monetizar

Paré porque me dió tendinitis

→ Can't a girl just create?!

→ Si me convierto en una marca

→ y me dió por tratar de agilizar mis tiempos de tejer y patronar

# DANNA BOFF



ECUADOR + CHILE VALVERDE

Soy la mitad de estas

Arte ≠ Diseño



Colores  
**ROJO**

+ Azul  
+ Amarillo  
+ Verde  
+ Tomate

**MATERIAS**

\* Telas raras \* traumas  
\* Cualquier cosa \* - yk  
\* hilos raros y de algodón \*

Boff????

Seudónimo que viene de la necesidad de alejarme de la costumbre cuencana de asociar a alguien con sus familiares...

# + TEXTILÓGICAS

FAN de hacer bases textiles con materiales reciclados + bordado + patchwork + apliques

la moda como de una contradicción de lo que creo, pero por eso me suscribo en la MODA ANTICAPITALISTA!

pero de algo tengo que vivir duhhhh

CROCHET, Crochet y más crochet  
muerte al minimalismo

tengo miedo de terminar priorizando ganancias sobre procesos

PATRONAJE, patronaje y más patronaje

En camino a ser

LIBROS QUE RECOMIENDO:  
\* Knit is a four letter word  
\* La moda justa  
\* Una breve historia de casi todo  
\* 1984 de casi cualquiera de Bell Hooks

Maximalist  
LENTOS!!

\* La miseria del mundo  
→ famously anti fast fashion

hablando de COLORES

\* Las mejores cosas son hechas a mano y con cuidado

y con el corazón notoriamente en la izquierda

AMO los colores primarios, los contrastes chillones, todos merecemos vivir en un mundo más

Necesidad de HUMANIZAR (urg)

PERFECCIONISTA

de nacimiento, hago las cosas muy lento  
No funciona para el sistema académico, un consumo

COLORIDO

Procesos

Sueño con un mundo más consciente

Muchos de mis diseños vienen de la NOSTALGIA

Ud deduzca por qué, después de ver cómo está el mundo actual-mente

\* Si por ahí ven una falta de ortografía, let it be, ya me mate escribiendo "impecablemente" esta tesis por 9 meses, esto es un DUMP!

En base a este análisis, se pueden identificar decisiones estéticas y técnicas concretas que puedan integrarse al trabajo de co-creación con la Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba. Al sistematizar los parámetros materiales, morfológicos y conceptuales de los diseños previos, se extraen los elementos distintivos de la autora que resultan aplicables al desarrollo colaborativo; la siguiente matriz (Zeas, 2026) detalla estas características, estableciendo los lineamientos estilísticos que pueden ser aplicados a la fusión entre el diseño de autor y la producción conjunta con las artesanas.

A partir de los parámetros definidos en la matriz, se establece que la incorporación de materiales de carácter industrial, como la herrajería, y el uso de una paleta cromática de alto contraste constituyen las opciones estilísticas más viables para el trabajo conjunto con las artesanas. Esta selección técnica y visual permite entrelazar la identidad del diseño de autor con las prácticas manuales del colectivo. Consecuentemente, en el siguiente capítulo se abordará el desarrollo detallado de los procesos creativos y productivos de la colección.

<b>Parámetros</b>	<b>Descripción</b>
<b>Estilo</b>	Vanguardia artesanal y urbana. Una fusión entre los códigos del streetwear contemporáneo y la revalorización de técnicas manuales tradicionales.
<b>Concepto</b>	Tensión entre lo industrial y lo orgánico. Las obras cuestionan la masificación del fast fashion mediante un modelo de confección manual, elevando la artesanía a diseño de autor.
<b>Color</b>	Preferencia por el alto contraste y el bloque cromático intenso (rojo, negro, blanco, índigo). Otorgando un carácter urbano y disruptivo.
<b>Silueta</b>	Predominan las morfologías holgadas, oversize y de gran peso visual. Se prioriza la deconstrucción y el volumen, desafiando la sastrería clásica en favor de la experimentación anatómica.
<b>Material</b>	Choque táctil constante. Intersección constante entre fibras naturales y elementos pesados, industriales y utilitarios (denim, argollas y herrajes metálicos).
<b>Prendas y accesorios</b>	Las piezas son lienzos de experimentación. Destacan las prendas exteriores de gran formato y los accesorios.
<b>Significado</b>	La ropa como lenguaje de resistencia. Diseños que comunican una identidad juvenil que subvierte el imaginario doméstico de técnicas como el crochet, transformándolo en un símbolo de estatus, innovación y consumo consciente.

**Tabla 2.** Elementos autoriales de la propuesta de la diseñadora

La misma  
tabla de al  
lado pero  
síuuuuuper  
resumida

Estilo		Fusión
Concepto		Industrial + orgánico
Color		Alto contraste
Siluetas		Holgado
Material		Elementos pesados & fibras naturales
Prendas y accesorios		Accesorios
Significado		Lenguaje de resistencia

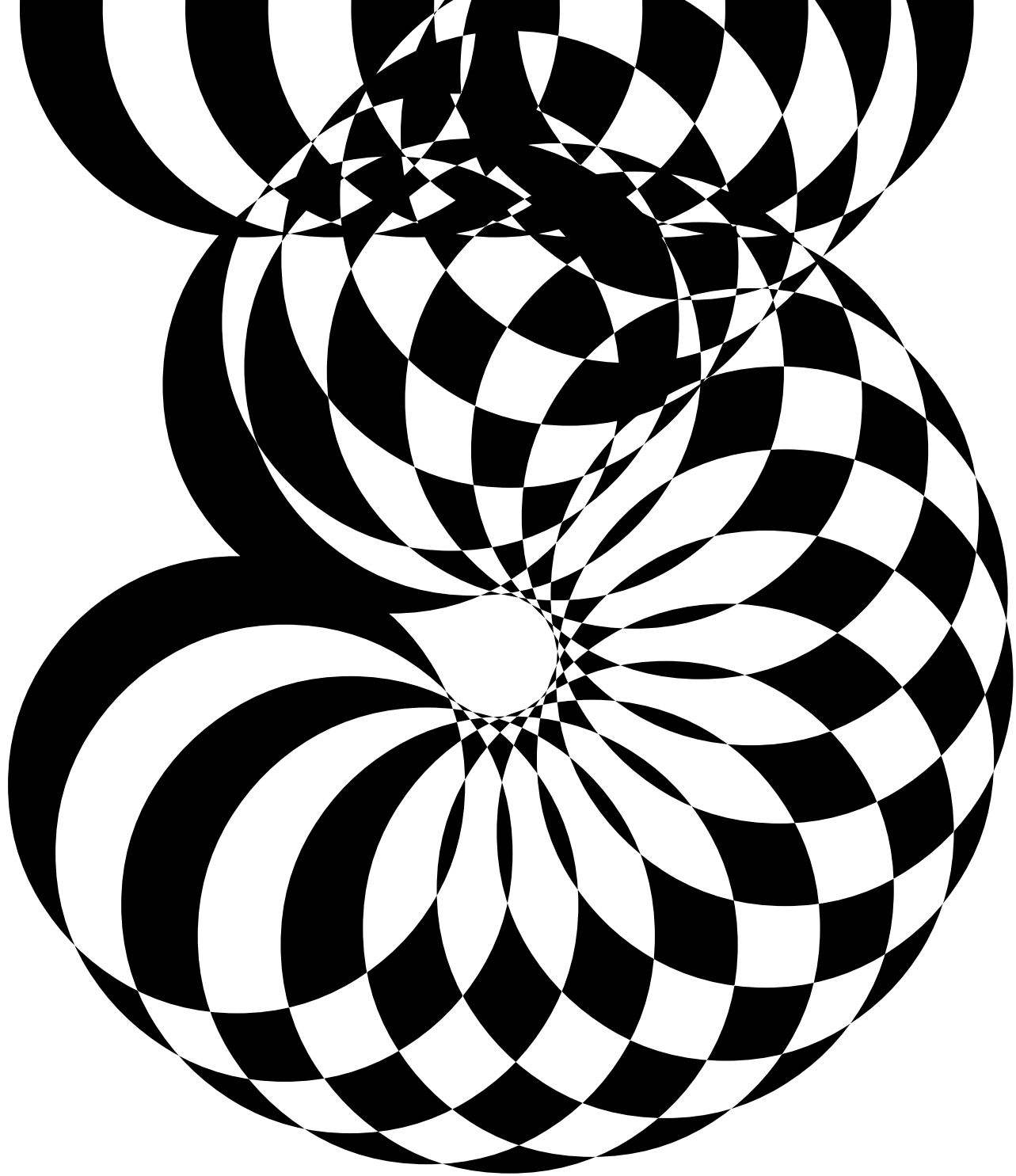
## 2.6. Reflexiones del Capítulo 2

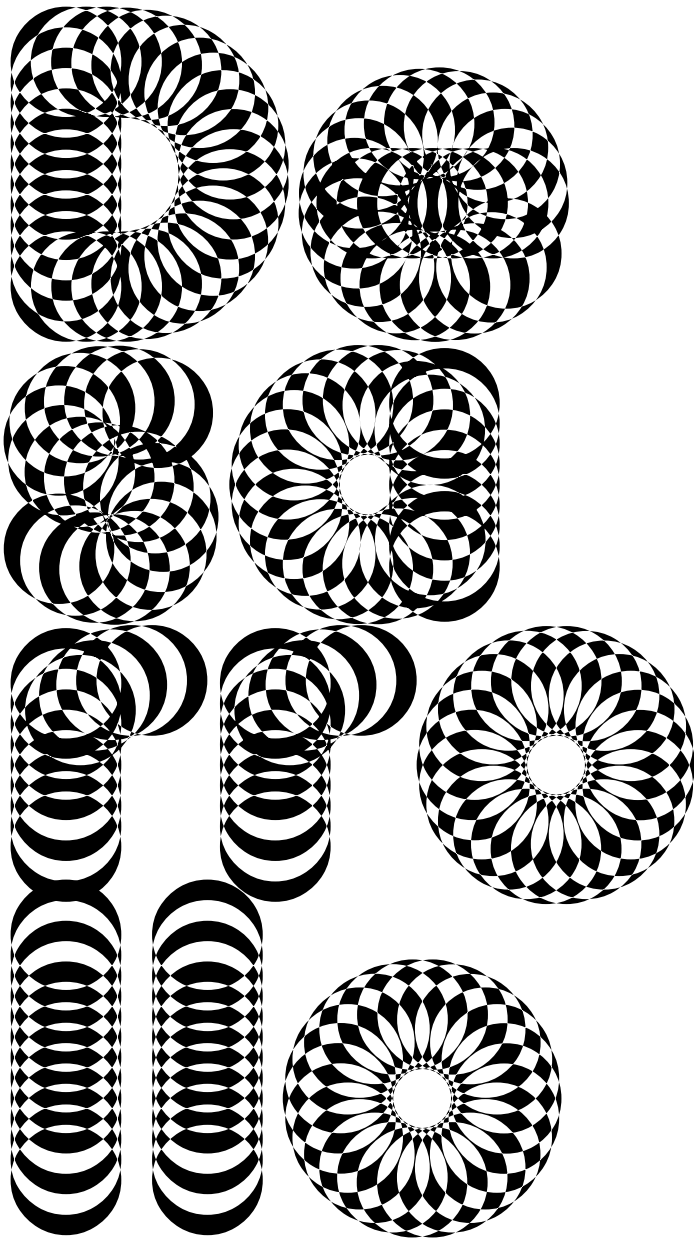
La planificación expuesta a lo largo de este capítulo trasciende la estructuración técnica para consolidar una metodología de co-creación para el diseño de una colección cápsula de autor. El aporte fundamental de este apartado radica en la fusión y análisis de los modelos de co-creación y el diseño de autor, respondiendo directamente a la premisa establecida en el capítulo anterior:

la necesidad de no limitar la co-creación a una herramienta de diseño aislada, sino de integrar a la **identidad de autor** para garantizar un trabajo **horizontal** regido por la **co-autoría**.

La planificación mediante fases y un esquema proyectual de sesiones de trabajo establece una guía medible y factible. Este esquema permite contrastar lo propuesto con lo alcanzado y permite identificar, en las conclusiones, la efectividad de las actividades ejecutadas, sirviendo como mecanismo de retroalimentación .

Desde este enfoque, la incorporación del análisis de estilo de la diseñadora permitió identificar los parámetros creativos para la etapa de ideación conjunta con la Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba. Al asegurar que el producto final entrelace orgánicamente los elementos identitarios de ambos bloques participantes, se consolida un espacio para co-creación material sin despojo de valor cultural. Con este ecosistema metodológico y estético estructurado, se establece el marco para dar paso, en el siguiente apartado, al desarrollo de los procesos creativos y productivos de la colección.





El desarrollo de procesos creativos y productivos se dividen entre las cuatro primeras fases visitadas en el anterior capítulo y se describen en cómo fueron llevadas a cabo conjuntamente entre diseñadora y artesanas. En los procesos creativos podemos encontrar las tres primeras fases y los procesos productivos se desarrollan a través de la cuarta fase.

# 3.1. Procesos creativos colaborativos

## 3.1.1. Inmersión y co-investigación

La primera fase del proceso de co-creación se llevó a cabo durante la primera semana de encuentros (10 de marzo). El objetivo principal de esta etapa fue establecer un espacio de confianza, horizontalidad y reconocimiento mutuo entre la investigadora y el grupo de artesanas de la comunidad de Toctepamba.

Antes de iniciar con las actividades creativas, se establecieron metodológicamente una serie de “Reglas Básicas” de convivencia y trabajo conjunto, plasmadas en una pizarra visible para todas. Acuerdos como “respetar el tiempo”, “mantener el celular en silencio”, “todas participamos” y el principio fundamental de que “no hay idea mala”, fueron esenciales para democratizar el proceso de diseño y fomentar la seguridad psicológica necesaria para la participación activa.

La primera actividad práctica de inmersión consistió en la elaboración de un mapa diagnóstico participativo. Sobre un lienzo de papel kraft, se estructuró un cuadro con tres ejes de indagación para cada participante: datos generales (integrante y edad), habilidades previas (“¿Qué sé hacer?” o “Habilidades”) y expectativas de aprendizaje (“¿Cómo mejorar?” y «¿Qué quiero aprender?”). Mediante el uso de notas adhesivas (post-its), cada artesana plasmó su información personal, permitiendo visualizar de manera conjunta el perfil del equipo de trabajo.

Este ejercicio permitió caracterizar al grupo, conformado por mujeres y niñas con un rango de edad entre 11 y 60 años, junto con las edades de sus hijos (entre 9 y 10 años) que también participaron de las actividades. En cuanto a las capacidades instaladas, se evidenció un fuerte dominio de saberes textiles tradicionales, destacando habilidades como el tejido en paja toquilla y crochet, la costura, y la elaboración de manualidades diversas. Por otro lado, la columna de expectativas reveló un interés unánime por perfeccionar e incorporar el tejido de crochet y paja toquilla, así como la voluntad de diversificar sus tipologías de productos hacia la creación de accesorios específicos, como carteras o bolsos. Esta alineación entre los intereses de las artesanas y los objetivos de la investigación validó la viabilidad técnica y social del proyecto desde su inicio.

Se continuó esta actividad haciendo otro mapa con el propósito de identificar y categorizar de forma participativa las habilidades técnicas, saberes cotidianos, elementos identitarios y debilidades del equipo de artesanas. Para ello, se partió nuevamente de un lienzo de papel kraft con títulos para describir sus valores, actividades de la asociación y sus debilidades.

De igual manera, se hizo uso de post-its para responderlas y se encontró la prevalencia de conceptos identitarios clave como “Tierra”, “Naturaleza”, “Agua” y “Agricultura”. También, se identificaron saberes integrales de su cotidianidad, tales como “sembrar”, “cuidar animales” y “cocinar”. Este diagnóstico visual permitió valorar la multiplicidad de roles de las mujeres y situar la práctica textil dentro de su contexto agroempresarial y de vida diaria.



Fig. 84. Primera parte de co-creación: Elaboración de mapa diagnóstico



Fig. 85. Actividad de mapa diagnóstico



Fig. 86. Segundo mapa diagnóstico

### 3.1.2. Introducción didáctica a la cromática

La segunda actividad de la jornada se centró en una introducción inductiva a la teoría del color. Con el fin de alejar la teoría de conceptos abstractos y acercarla a la realidad material de las artesanas, se construyó una “Rueda Cromática” de manera colaborativa.

La actividad se desarrolló utilizando temperas y marcadores de colores, mezclando los colores primarios en tempera para entender cómo se componen los colores secundarios, y posteriormente mezclando estos para obtener colores terciarios.

Las participantes seleccionaron, clasificaron y pintaron los colores terciarios de un círculo cromático en un lienzo de papel kraft. Esta metodología didáctica y visual no solo facilitó la comprensión de la relación entre los colores primarios, secundarios y sus combinaciones, sino que permitió a las artesanas interactuar directamente con combinación de colores y patrones, que se utilizarán en las siguientes fases de ideación y producción de la colección cápsula.



Fig. 87. Exploración de colores a través de la actividad

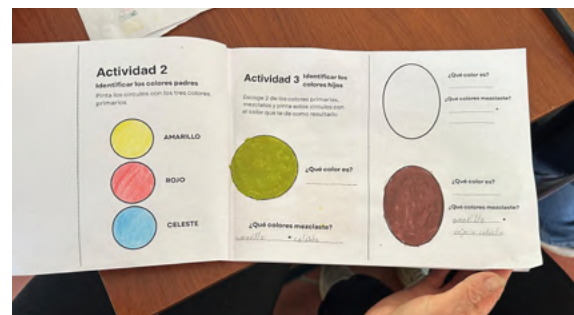


Fig. 88. Resultados de la actividad



Fig. 89. Exploración de colores a través de la actividad



Fig. 90. Artesanas y diseñadora realizan el círculo cromático



Fig. 91. Participación en la actividad del círculo cromático

### 3.1.3. Co-conceptualización

Durante la segunda semana de trabajo conjunto, en el día viernes 13 de marzo, el proyecto transitó hacia la fase de co-conceptualización, cuyo objetivo principal fue definir la dirección estética y comercial de la colección cápsula a partir de un diálogo horizontal.

#### 3.1.3.1. Análisis de referentes y tendencias

Para establecer un punto de partida visual y comprender las dinámicas del mercado actual de accesorios artesanales, se ejecutó un ejercicio participativo de identificación de tendencias. Desde una postura ética y crítica del diseño, se decidió conscientemente no priorizar los tradicionales pronósticos de tendencias eurocéntricos o del norte global. En su lugar, la actividad se situó en el contexto latinoamericano, seleccionando como casos de estudio a marcas contemporáneas de Ecuador y Colombia que destacan por su trabajo con paja toquilla y fibras naturales, tales como Sensi Studio y Mercedes Salazar.



**Fig. 92. Bolsos de Sensi Studio**

*Nota.* Adaptado de *A curated selection of cylindrical bags - from shoulder to top handle, from fringed to dual tone find them all* [Fotografía], por sensistudio, 2025, Instagram ([https://instagram.com/p/DORx\\_nogWJ3/](https://instagram.com/p/DORx_nogWJ3/))



**Fig. 93. Bolso de Mercedes Salazar**

*Nota.* Adaptado de *Mercedes Salazar Mini Raffia Crab Bag* [Fotografía], por Anthropologie, s.f. (<https://www.anthropologie.com/shop/mercedes-salazar-mini-raffia-crab-bag2>)



### 3.1.3.2. De la decodificación visual al brainstorming identitario

La segunda fase de esta segunda sesión experimentó una transición metodológica orgánica y enriquecedora para la investigación. Lo que inicialmente se planteó como un ejercicio analítico para identificar materiales y técnicas en las imágenes de referencia, evolucionó de manera espontánea hacia una sesión de brainstorming (lluvia de ideas). Esta flexibilidad metodológica reafirma la naturaleza orgánica de los procesos de co-creación, donde las herramientas deben adaptarse al ritmo y la iniciativa del grupo participante.

Utilizando el cuaderno de actividades y escribiendo directamente sobre este, el equipo comenzó a desglosar morfológica y técnicamente los referentes. Durante esta interacción, se identificaron y aislaron técnicas específicas que resultaban viables e interesantes para las capacidades del grupo, tales como el tejido en paja toquilla con combinaciones de alto contraste cromático, el uso del cuero para haladeras y acabados, la experimentación con “flecós” y la integración de «apliques en crochet».

El aporte más significativo de esta actividad radicó en la contextualización inmediata de dichas técnicas. No se propuso una réplica pasiva de las tendencias observadas, las artesanas iniciaron un proceso de traducción cultural, el diálogo se centró en cómo estas materialidades podían intervenir para narrar su propio entorno y cotidianidad.

De este modo, conceptos identitarios levantados durante la primera semana de inmersión— como la conexión con la “naturaleza”, los “cultivos”, la “tierra” y el paisaje de Toctepamba— comenzaron a vincularse con decisiones de diseño tangibles. Surgieron ideas concretas, como el uso de “colores cálidos” representativos de su entorno agroecológico y la elaboración de formas en crochet que remitan directamente a la flora de los productos que cultivan.

Este ejercicio de ideación y contextualización colectiva sustituyó la elaboración de un moodboard, demostrando ser una estrategia mucho más pertinente y efectiva para el grupo. Permitted conectar directamente la inspiración externa con la memoria biocultural y la capacidad técnica instalada de la comunidad, sentando las bases conceptuales definitivas para la posterior etapa de co-diseño e ideación de la colección cápsula.



Fig. 97. Desglose morfológico y técnico de los referentes



Fig. 100. Contextualización de elementos y técnica



Fig. 98. Contextualización de elementos y técnicas



Fig. 101. Contextualización de elementos y técnica



Fig. 99. Contextualización de elementos y técnicas



Fig. 102. Contextualización de elementos y técnica

### 3.1.3.3. Co-creación en la definición de usuario

Para consolidar estas bases conceptuales, la segunda fase de la sesión también integró la definición del público objetivo al que se dirigirán las nuevas propuestas. Hasta ese momento, existían dos visiones sobre el consumidor ideal que requerían articulación. Desde la perspectiva del diseño, se perfilaba un usuario orientado hacia la moda lenta, que valora la transparencia en los procesos y muestra afinidad por estéticas coloridas, arriesgadas y prendas de carácter protagónico.

Por su parte, la asociación no contaba con un nicho de mercado estrictamente definido para su línea de producción habitual. No obstante, las artesanas identificaban empíricamente a su comprador como un adulto joven que reconoce el peso cultural del sombrero de paja toquilla. Durante el intercambio de ideas, enfatizaron un requerimiento fundamental: la necesidad de proyectarse hacia un segmento que comprenda la complejidad del trabajo manual y esté dispuesto a remunerar de forma justa el tiempo invertido en cada pieza.

A partir de este diálogo, se logró consensuar un perfil de usuario unificado que guiará el desarrollo del proyecto. Se determinó que la colección se enfocará en un consumidor inmerso en el circuito de la moda contemporánea, que demande sostenibilidad y trazabilidad en la manufactura. Asimismo, este perfil debe caracterizarse por una apertura visual que le permita incorporar en su cotidianidad paletas de colores vibrantes y piezas de autor que destaquen.



Fig. 103. Sesión de diálogo e intercambio de ideas

Para fundamentar las necesidades del proyecto y anclar este perfil a una base de mercado real, se tomó como referencia el reporte Future Consumer 2026 (WGSN, 2024). A partir del diálogo con las artesanas y la naturaleza misma de una colección cimentada en la co-creación, se determinó que este consumidor ideal se alinea de manera precisa con el arquetipo definido como “The Autonomists” (Los Autonomistas).

Este segmento agrupa a individuos que se desmarcan de las convenciones tradicionales para construir sus propios sistemas de validación. Según WGSN (2024), los Autonomistas son consumidores que “se mueven al ritmo de su propio tambor, estableciendo sus propias reglas y valores” (p. 2). En el contexto de la asociación, esta rebeldía contra las normas sociales predominantes justifica su afinidad por la moda lenta y el rechazo a la homogeneidad de la producción masiva— además, el reporte destaca que este grupo encuentra propósito al abrazar colectivos de apoyo. Esta característica valida comercialmente el proyecto, ya que el autonomista valora intrínsecamente la transparencia, el trabajo colaborativo y la trazabilidad, garantizando su disposición a pagar un precio justo por el peso cultural y el tiempo invertido en cada pieza tejida.

En términos psicográficos y conductuales, el perfil de este usuario se define a través de las siguientes variables:

**Estilo de vida.** Su cotidianidad se desarrolla en torno a circuitos alternativos que fomentan la economía circular y el diseño independiente. Frecuenta ferias de moda de autor, estudios de creación slow fashion y mercados agroecológicos locales.

**Imagen propia.** Proyectan una imagen que valora la disrupción y se sienten cómodos utilizando la indumentaria como una herramienta de expresión personal.

**Hábitos de compra o consumo.** Priorizan marcas independientes, proyectos de diseño colaborativo y emprendimientos fundamentados en la moda lenta (slow fashion). En lugar de adquirir productos dictados por ciclos de tendencias acelerados, su consumo es intencional. Buscan e invierten en piezas únicas, disruptivas o de statement que refuercen su individualidad.

**Intereses.** Se alejan de las corrientes predominantes para centrarse en propuestas comunitarias que desafíen el status quo. Muestran una marcada afinidad por elementos que les permitan manifestar su autonomía identitaria de manera tangible.

**Presencia en redes sociales.** Utilizan las plataformas digitales para descubrir, articular y promover “colectivos de apoyo” (WGSN, 2024, p. 2) que resuenen con sus

propios principios éticos y estéticos. Prefieren la autenticidad sobre las narrativas visuales altamente curadas. Por ello, emplean sus perfiles para compartir sus elecciones indumentarias arriesgadas como una declaración de principios frente a sus comunidades de nicho.

De este modo, el perfil levantado empíricamente durante las sesiones de trabajo encuentra un respaldo teórico sólido. Se asegura así que la propuesta atienda a un nicho de mercado dispuesto a sostener tanto los valores éticos del diseño colaborativo como la estética de la colección.

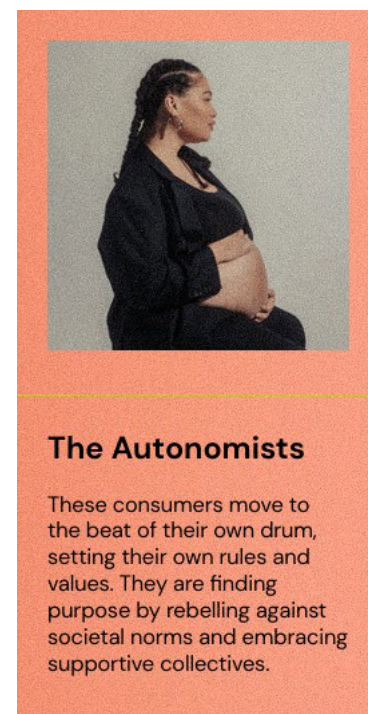


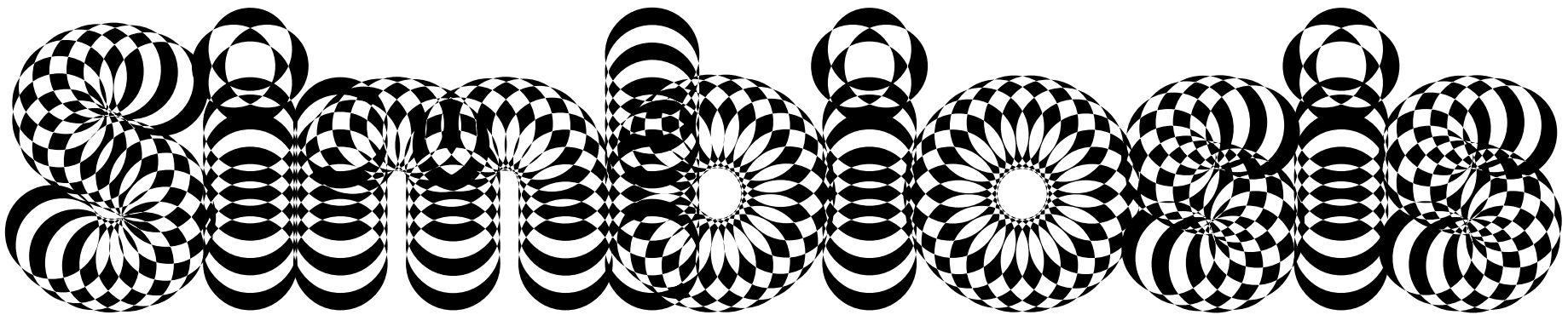
Fig. 104. Perfil de consumidor “The Autonomistas”

Nota. Adaptado de Future consumer 2026 (p. 2), por WGSN, 2024 (<https://www.wgsn.com/es/future-consumer-2026>). Copyright 2024 por WGSN

### 3.1.3.4. Co-conceptualización

Después de identificar el perfil de usuario al que está dirigido la colección cápsula, se puede dar paso a la conceptualización de la colección en base a lo analizado previamente.

La colección cápsula de accesorios se diseñará bajo la idea de “Simbiosis”:



El concepto nace de la necesidad de honrar el tejido como un lenguaje de herencia generacional que sobrevive al tiempo. “Simbiosis” es una analogía entre la quietud del valle de Toctepamba y el flujo de la urbanidad caótica de Cuenca, que encuentra en el acto de tejer el punto de equilibrio donde ambos mundos convergen. La propuesta resalta que, frente a una industria que invisibiliza los procesos, la co-creación permite revelar la identidad compartida de quien hace y de quien usa. Estos accesorios se vuelven un puente auténtico entre los procesos lentos del hacer manual y el dinamismo de la ciudad.



Fig. 105. Moodboard

### 3.1.3.5. Co-creación en la inspiración

La inspiración para la morfología, cromática y materialidad de la colección cápsula surge de un proceso de co-creación y brainstorming participativo, previamente descrito, entre la diseñadora y las artesanas de Toctepamba. Esta fase busca materializar la simbiosis entre el saber ancestral y el diseño de autor, tomando como referencia directa el entorno natural del valle de Toctepamba y la identidad cultural de la ciudad de Cuenca.

Morfológicamente, la colección se divide en dos modelos que representan el diálogo entre contextos. El primero, de base circular y silueta de trapecio invertido, toma como referencia la forma orgánica del tejido crudo de los sombreros de paja toquilla antes de ser prensados, honrando el proceso artesanal en su estado más puro. El segundo modelo, de formato rectangular y horizontal, se inspira en el diseño cross body bag urbano, integrando la visión comercial y el estilo de autor de la diseñadora. Esta sección se desarrollará a profundidad en el subtítulo de Procesos Productivos.

La propuesta estética se complementa con texturas visuales de líneas cruzadas —propias del tejido brisa— y una textura táctil acentuada por flecos intencionales en los bordes. Estos elementos, junto con una paleta de alto contraste inspirada en la flora y alimentos que cultivan en Toctepamba, configuran un lenguaje visual que celebra la visibilidad de las manos detrás del objeto y la convergencia entre el territorio rural y el dinamismo urbano. La justificación conceptual y simbólica de los elementos de diseño se detalla en la siguiente tabla (Ver Tabla 3).

Elemento de Diseño	Referente de Inspiración	Significado Simbólico
<b>Morfología (Trapecio Invertido)</b>	Tejido crudo de sombrero tradicional (pre-prensado).	Representa el origen de la técnica en su estado natural.
<b>Morfología (Rectangular)</b>	Bolso tipo “cross body bag” de diseño contemporáneo.	Simboliza la funcionalidad urbana y la inserción del saber artesanal en el mercado actual.
<b>Paleta: Azul Profundo</b>	Fruto del Tocte (Árbol de Nogal).	Identidad territorial y la profundidad de la herencia cultural de Toctepamba
<b>Paleta: Niebla Rosa</b>	Sigses del paisaje local.	Evoca la atmósfera del territorio que rodea a las creadoras.
<b>Paleta: Frambuesa oscura, Oro y Rojo Ladrillo</b>	Flores de granadilla y tomate de árbol.	Representa la fertilidad de los cultivos y la vitalidad de la labor agroempresarial.
<b>Material: Paja Toquilla</b>	Herencia cultural de Cuenca.	Actúa como el eje estructural y el anclaje al territorio de las artesanas.
<b>Técnica: Crochet</b>	Técnica compartida (herencia familiar).	El punto de convergencia y el vínculo entre la diseñadora y el saber comunitario.
<b>Material: Metal y Cuero</b>	Estilo de autor y contexto urbano.	El contraste material que simboliza la simbiosis final entre el campo y la ciudad.

**Tabla 3.** Justificación conceptual y simbólica de los elementos de diseño

### 3.1.4. Co-diseño en el proceso de ideación

Para el desarrollo de la colección de accesorios, es necesario establecer constantes y variables que garanticen una cohesión estética y conceptual entre las piezas. Estas categorías permiten evidenciar la conexión entre los dos modelos de carteras, asegurando que la diversidad morfológica y cromática responda a un sistema de diseño unificado bajo el concepto de simbiosis territorial (ver Tabla 4).

Con el sistema de diseño unificado y los parámetros estéticos definidos, la transición hacia la materialización física de la colección requirió aplicar estos lineamientos en el entorno práctico. La ejecución de las piezas demandaba que las constantes y variables planteadas se tradujeran a través de una metodología de manufactura estrictamente horizontal, donde las decisiones técnicas y morfológicas se resolvieran en diálogo directo con los saberes de las artesanas. A continuación, se detalla cómo esta conceptualización teórica de “simbiosis” se llevó a la práctica mediante la estructuración y ejecución de los procesos productivos.

Categoría	Constantes	Variables
<b>Materiales</b>	Paja toquilla, cuero para haladeras y herrajes metálicos.	Color de los imanes internos (plateados o dorados).
<b>Cromática</b>	Colores base: Azul Profundo (Tocte).	Combinación con: Frambuesa oscura, Niebla rosa, Oro y Rojo Ladrillo, Crema.
<b>Técnica</b>	Estructura en paja toquilla y elementos decorativos en crochet.	Tipo de tejido en paja: Tejido Brisa o Tejido Artesanal.
<b>Morfología</b>	Formato de escala pequeña y base estructural rígida.	Silueta: Trapecio invertido o Rectangular horizontal.
<b>Detalles y Texturas</b>	Flecos en la boca del bolso y presencia de llaveros tejidos.	Motivos de los llaveros y aplicación de contrastes cromáticos.

Tabla 4. Constantes y variables de la colección de diseño



## 3.2. Procesos Productivos

### 3.2.1. Organización y planificación colaborativa

El desarrollo de los procesos productivos se ejecutó mediante un calendario de trabajo establecido desde abril hasta mayo, llevando a cabo sesiones de 2 horas los días viernes de estos meses. Se implementó un cronograma de actividades basado en la planificación por fases estructurada previamente, optimizando las dos horas de sesión de trabajo asignadas para cada encuentro. Durante este espacio de trabajo conjunto se materializaron y ejecutaron las decisiones creativas previamente consensuadas y documentadas en el subcapítulo anterior 3.1 Procesos Creativos.

### 3.2.2. Decisiones morfológicas y diálogo de saberes

En cuanto a la materialidad técnica y la forma de los bolsos, se aplicó un principio de diseño estrictamente horizontal al tomar las decisiones conjuntamente y mediante votaciones verbales. Se desarrollaron dos tipologías que equilibran los aportes de ambas partes, garantizando una autoría compartida equitativa.

Por el lado de las artesanas, se tomó como inspiración morfológica el sombrero de paja toquilla, objeto central de su práctica tradicional. Al invertir su forma de trapecio, se obtuvo la estructura base para un bolso de tipología bucket. Esta decisión productiva y creativa se fundamentó en la intención de representar el origen de la técnica y mantener su forma tradicional, respetando profundamente su valor cultural.

Por parte de la autora, se propuso una forma rectangular horizontal inspirada en la tipología satchel, basada en bolsos previamente comercializados por la marca que han demostrado alta funcionalidad. El objetivo de integrar esta silueta en la colección es simbolizar la funcionalidad urbana; al converger una tipología comercial con el peso cultural de las técnicas artesanales, se logra una propuesta objetual de alto valor agregado y novedad en el mercado.

Adicionalmente, se tomó inspiración directa del entorno geográfico de Toctepamba. A partir de la observación de las hojas de la planta sigse, endémica del territorio, se propuso la inclusión de flecos en los bolsos. Para este detalle constructivo se decidió aprovechar el residuo de paja que se genera naturalmente al realizar el remate de un sombrero, integrando así un principio de aprovechamiento de material.



**Representa el origen de la técnica en su estado natural.**

**Fig. 106.** *Abstracción morfológica de sombrero de paja toquilla*



**Simboliza la funcionalidad urbana y la inserción en el mercado actual.**

**Fig. 107.** *Abstracción morfológica de bolso de crochet*



**Identidad territorial traducido en flecos intencionales**

**Fig. 108.** *Abstracción morfológica de la planta Sigse*

### 3.2.3. Materialidad de alto contraste

Un reto constructivo fundamental fue integrar los códigos visuales de la autora sin que el producto final se alejara de los motivos tradicionales propios del tejido en paja toquilla. Para lograrlo, se optó por incorporar materiales de alto contraste como el cuero y herrajes metálicos.

La integración del cuero respondió a un análisis participativo de tendencias regionales realizado en las primeras sesiones de co-creación. Conjuntamente con las artesanas, se eligió este material como una alternativa viable para elevar la calidad percibida de los productos. Constructivamente, al ser un material pesado, el cuero genera el contraste material y táctil que caracteriza el lenguaje de diseño de la marca.

Por otro lado, los herrajes metálicos se destinaron a las correas o haladeras de los bolsos, continuando con la línea de alto contraste visual de la diseñadora. Durante las conversaciones de taller se planteó la posibilidad de tejer estos herrajes directamente en la estructura de paja toquilla; sin embargo, las pruebas técnicas demostraron que no era viable, ya que la fricción del metal rompía las fibras vegetales.

### 3.2.4. Bocetaje

Con estas resoluciones productivas definidas y tras la definición de constantes y variables para la colección, se dio paso al dibujo de bocetos. Para esto, se trabajó conjuntamente con las artesanas en el cuaderno de las sesiones de trabajo. Dentro de este se realizó una sección con imágenes de siluetas populares de bolsos para que las artesanas puedan dibujar libremente sobre estos, aplicando detalles básicos como colores, líneas e ideas de apliques.

De igual manera, las artesanas expandieron su creatividad realizando bocetos fuera de la línea conceptual para colecciones personales, de los cuales también se sacaron ideas para esta colección.



Fig. 110. Bocetaje por parte del equipo



Fig. 109. Bocetaje por parte del equipo

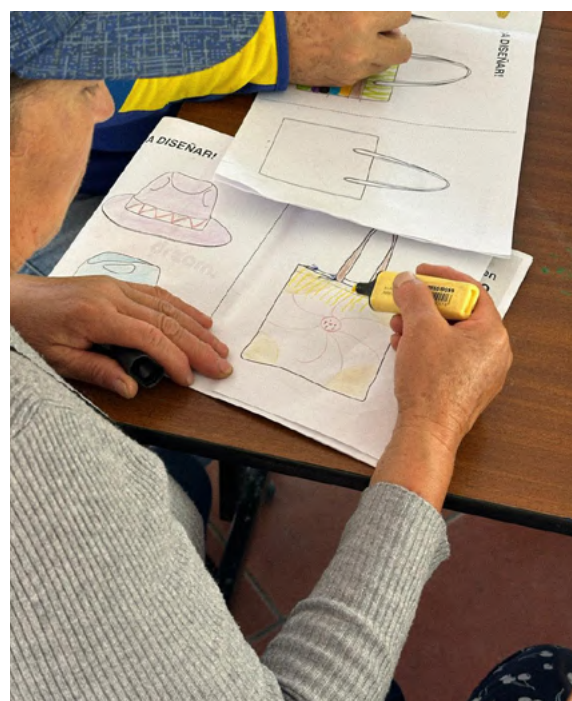


Fig. 112. Bocetaje de bolso inspirado en los elementos de diseño analizados



Fig. 111. Bocetaje por parte del equipo

Después de haber realizado bocetos primarios, se pasó a la votación y elección de los bocetos con más cohesión estética y visual para la colección. La votación se realizó a través de una encuesta digital en la plataforma Google Forms, en la que se eligieron seis bocetos iniciales de los cuales la diseñadora tomaría para dibujar los bocetos finales. A continuación, se muestran los bocetos primarios elegidos con su nivel de aceptación según la votación entre las participantes.



Fig. 113. Boceto 1

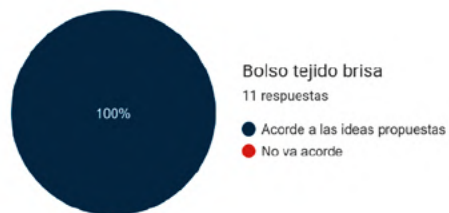


Fig. 114. Resultado de votación Boceto 1



Fig. 115. Boceto 2

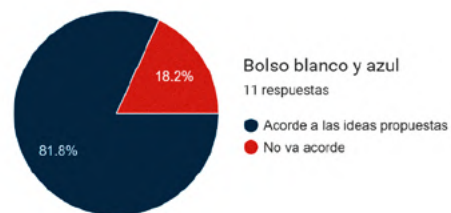


Fig. 116. Resultado de votación Boceto 2

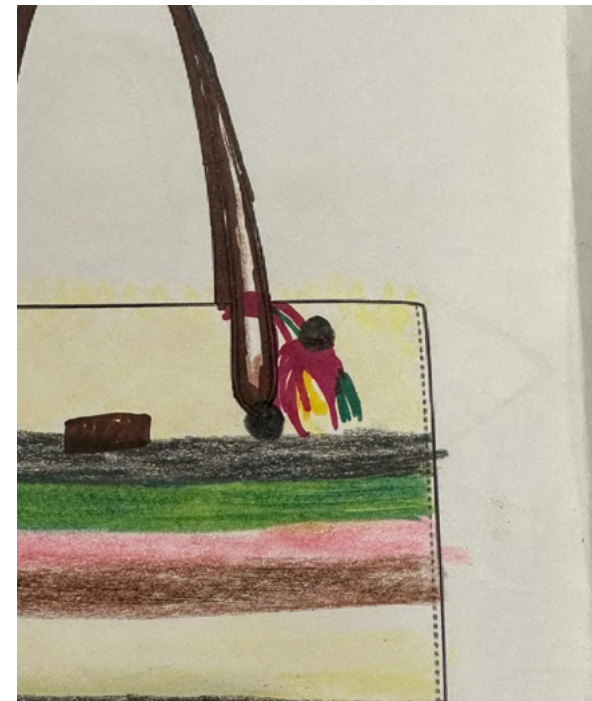


Fig. 117. Boceto 3



Fig. 118. Resultado de votación Boceto 3



Fig. 119. Boceto 4

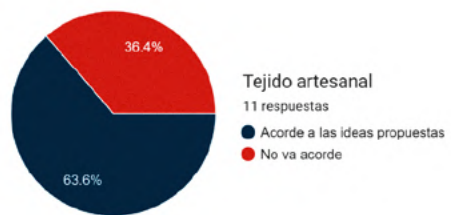


Fig. 120. Resultado de votación Boceto 4



Fig. 121. Boceto 5

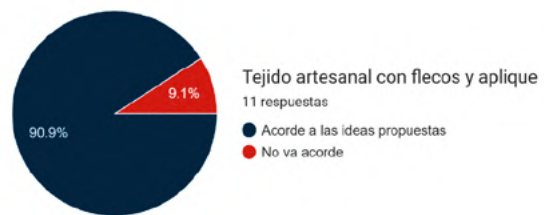


Fig. 122. Resultado de votación Boceto 5



Fig. 123. Boceto 6



Fig. 124. Resultado de votación Boceto 6

Después de haber elegido los bocetos primarios se dio paso al desarrollo de bocetos finales de las carteras para la colección, elaborados por la diseñadora en base a los bocetos primarios. Estos bocetos finales se socializaron con las artesanas previo al desarrollo de prototipos para tener aprobación conjunta y unánime entre todo el equipo.

Fig. 125. *Bocetos Finales, ilustrados digitalmente*





Fig. 125. Continuación



La previa:





### 3.2.5. Desarrollo de prototipos físicos

Para la fase de materialización, se seleccionaron cuatro de las cinco propuestas gráficas aprobadas en la etapa de bocetaje. El proceso de manufactura inició con el trabajo del equipo de artesanas, quienes tejieron la plantilla base y el cuerpo de los bolsos íntegramente en paja toquilla.

El proceso de tejeduría se inició en conjunto después de la sesión del día 5 (Figs. 126, 127), posterior a esta las artesanas culminaron el tejido del cuerpo individualmente, y se trajeron las propuestas a la siguiente sesión, día 6, para revisar conjuntamente y rematar (Fig. 128). Por su parte, la diseñadora inició el proceso de tejido con prototipos de los llaveros tejido a crochet, este proceso se trabajó en conjunto con las artesanas que decidieron trabajar en crochet también (Fig. 129).

Para estas sesiones decidimos trabajar en el césped de la casa de la comunidad.

El clima nos favoreció, y el césped se quedó con un par de crochets



Fig. 126. Selección conjunta de pajas



Fig. 127. Tejido de bolso



Fig. 128. Tejido conjunto de llaveros



Fig. 129. Remate de bolso



Fig. 130. Remate de bolso

Nunca faltan las risas  
de la Lucita

Los motivos florales de crochet para los llaveros propuestos tomaron más tiempo de tejeduría que los bolsos, por lo que se continuaron realizando individualmente, entre las artesanas que escogieron esta técnica y la diseñadora. Se realizó una socialización del primer motivo floral tejido en crochet con todo el equipo para aprobar el prototipo y pasar a su ejecución con paja de los colores de la colección.

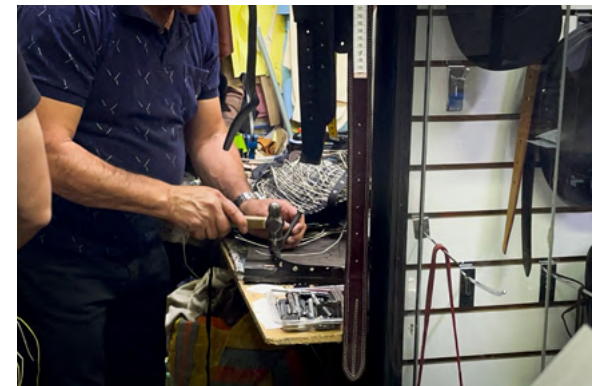
Una vez completadas estas estructuras, las piezas se trasladaron para la incorporación de forros internos, broches de imán, revestimiento de bordes y el ensamblaje de las haladeras con ojales metálicos. Tres de los bolsos fueron trabajados en cuerina con la asistencia del taller de marroquinería “Cuero & Arte Vivanco”, mientras que el cuarto prototipo fue ejecutado en cuero por el taller “Anmay”. Con estos primeros objetos físicos finalizados, el proceso requirió regresar a la mesa de trabajo conjunta para analizar el resultado tangible, dando paso a la etapa de validación y retroalimentación colectiva.



**Fig. 131.** Prototipo de motivo floral tejido en crochet



**Fig. 132.** Estructura de bolsos en proceso de acabados con cuero, Taller Anmay



**Fig. 133.** Proceso de perforación en jaladeras de cuerina para la incorporación de ojales metálicos, Taller Cuero & Arte Vivanco

### 3.2.6. Obstáculos productivos y resoluciones colectivas

Durante la marcha del proyecto, se presentaron obstáculos técnicos que requirieron la adaptación del diseño original mediante el diálogo colectivo. En un inicio, se planteó que la estructura principal de los bolsos se construyera mediante tejido de punto (crochet), dejando el tejido de paja toquilla como un elemento secundario, no obstante, al ejecutar las muestras técnicas utilizando punto bajo y alto en crochet, el resultado no fue viable para los estándares de la colección.



Fig. 134. Muestra de tejido punto bajo en paja toquilla



Fig. 135. Muestra de tejido punto bajo en paja toquilla

La calidad visual del tejido de punto presentaba debilidades intrínsecas que, al compararse con la finura y estructura de los tejidos brisa o llano en paja toquilla, no alcanzaban el nivel requerido. En consecuencia, el equipo tomó la decisión colectiva de que el cuerpo base de los bolsos se elaborara íntegramente en paja toquilla.

Otro desafío metodológico radicó en los límites de la experimentación formal. A través de la toma de decisiones colectivas, se evidenció que las artesanas presentaban un marcado recelo hacia la exploración de siluetas poco convencionales o experimentales. Existía una preferencia por replicar formas que ya cuentan con validación comercial, generalmente respaldadas por marcas de renombre y trayectoria, lo cual representó un reto al momento de intentar introducir variaciones morfológicas más arriesgadas dentro del marco de la co-creación.

~~Base textil de crochet~~  
No salió como esperábamos :/

### 3.3. Evaluación colaborativa

Este apartado aborda la fase de validación y análisis crítico de los prototipos físicos desarrollados en el marco del proyecto de co-creación. Una vez culminado el proceso de manufactura y ensamblaje de las piezas, se estableció una etapa de evaluación colectiva con el objetivo de verificar la viabilidad técnica, la funcionalidad urbana y la coherencia estética de la colección cápsula. Este espacio de diálogo horizontal permitió confrontar las decisiones de diseño previas con los resultados tangibles, garantizando un análisis participativo sobre el cumplimiento de los objetivos de usabilidad y el respeto a la identidad cultural del equipo.



Fig. 136. Socialización conjunta de prototipos

\* La primera vez en que todas nuestras ideas, y trabajo caótico, aparecían frente a nosotros

Y sí, no faltaron las risas de la Lucita <3

### 3.3.1. Recepción inicial de las piezas

Los prototipos completos fueron presentados formalmente en una de las sesiones de trabajo con las artesanas. La recepción inicial evidenció un alto impacto visual por parte del equipo, quienes manifestaron sorpresa y satisfacción al ver los objetos terminados. Esta reacción se debe a que su metodología de producción habitual no suele partir de la visualización a través de bocetos bidimensionales. La materialización física permitió que el grupo comprendiera a cabalidad cómo la planificación gráfica se tradujo en un producto tridimensional real.

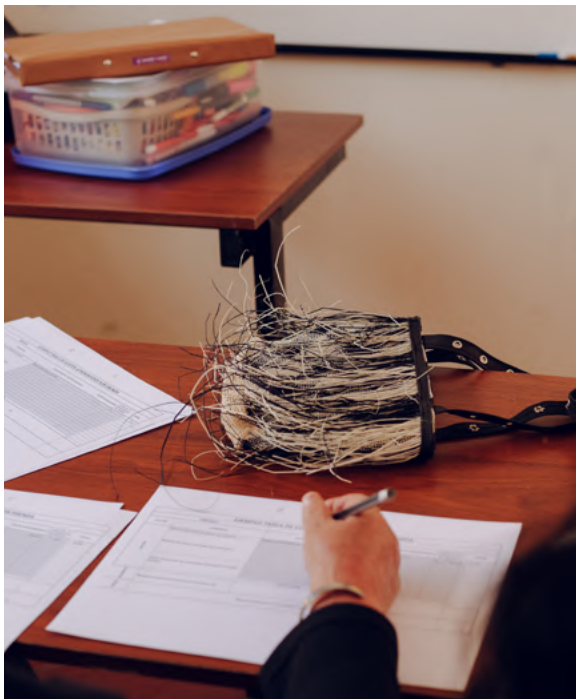


Fig. 137. Análisis de prototipo

### 3.3.2. Retroalimentación técnica y morfológica

Durante la revisión de los accesorios, se generó un espacio de feedback bidireccional. Al poder contrastar físicamente los acabados de los distintos talleres, las artesanas expresaron una clara preferencia por el trabajo realizado en cuero genuino frente a la cuerina. Argumentaron que las terminaciones en cuero resultan más prolijas y logran una mejor armonía visual y material en contraste con el cuerpo tejido en paja toquilla.

En cuanto a la estructura morfológica, el equipo artesanal emitió dos observaciones constructivas fundamentales para optimizar el diseño. Primero, sugirieron la incorporación de un bolsillo interno para dotar de mayor utilidad al objeto. Segundo, señalaron que la longitud de los flecos de paja debía ser reducida, previniendo así que el material se deteriore, se quiebre o se enrede durante el uso continuo por parte del usuario.



Fig. 138. Retroalimentación sobre los prototipos

### 3.3.3. Co-Evaluación

Al analizar las sugerencias planteadas, ambas partes coincidieron en que la adición del bolsillo interno no solo mejora la usabilidad del accesorio, sino que le otorga un mayor realismo comercial dentro de la propuesta. Simultáneamente, se evaluó la ergonomía de las proporciones del bolso. Se comprobó que el dimensionamiento de las haladeras es el adecuado, ya que permite que la pieza repose cómodamente por debajo del codo del usuario, facilitando un acceso rápido y práctico al interior del producto.

De igual manera, se analizaron los accesorios hechos en crochet. Se acordó que los llaveros deben llevar mosquetones en lugar de argollas de llavero (Fig. 139). También, se probaron distintas combinaciones de colores de paja para combinar los motivos del llavero y se concluyó que estos deben contrastar con los colores del bolso para resaltar (Fig. 140).

### 3.3.4. Validación de la identidad y autoría compartida

A modo de cierre de esta fase, la evaluación física demostró la viabilidad de la co-creación horizontal. Las artesanas lograron reconocer su propia identidad en los prototipos, identificando sus técnicas tradicionales y el uso del color característico de sus trabajos previos. Al mismo tiempo, validaron la visión estética introducida desde el diseño de autor; el equipo reconoció que la integración de nuevos materiales y siluetas dio como resultado un producto innovador y con un alto potencial comercial para atraer a nuevos perfiles de clientes.



Fig. 139. Pruebas de cohesión visual de llaveros con argollas con los bolsos

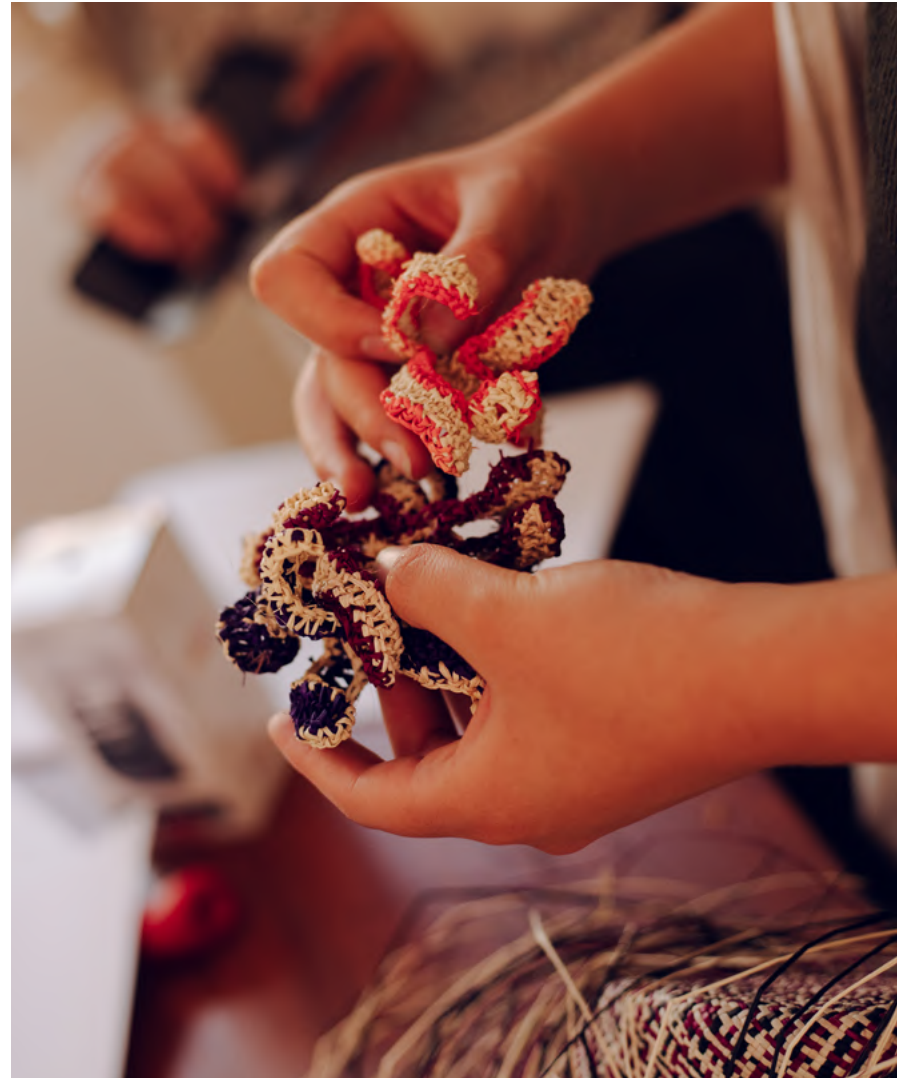


Fig. 140. Pruebas de combinación de colores para llaveros

## 3.4. Reflexiones del Capítulo 3

La culminación de las primeras 4 fases creativas y productivas, cerradas formalmente con la co-evaluación de los prototipos físicos, permite realizar un balance integral de la metodología aplicada a lo largo de este capítulo. Las siguientes conclusiones evalúan reflexivamente el impacto y la viabilidad del proceso de co-creación. A continuación, se analizan los alcances de la horizontalidad metodológica, la efectividad de la simbiosis material frente a las dinámicas del mercado masivo, y los aprendizajes fundamentales sobre el respeto a la agencia y los tiempos de la comunidad artesanal.

### 3.4.1. Desmantelamiento de jerarquías y diseño funcional

La deconstrucción de la jerarquía tradicional entre “diseñadora” y “ejecutoras” no representó un hito inmediato, sino un proceso progresivo cimentado en la construcción de confianza mutua a lo largo de las semanas de inmersión y taller.

Dado que ninguna de las partes poseía experiencia previa operando bajo metodologías estrictamente horizontales, la interiorización plena de estas dinámicas supuso un reto adaptativo inicial. No obstante, la consolidación de este modelo participativo resultó indispensable para el desarrollo del proyecto.

Desde la perspectiva de la investigación, recibir una retroalimentación técnica y funcional directa por parte de las artesanas —como la necesidad de incluir bolsillos internos o reducir la longitud de los flecos— fue vital. Frecuentemente, el diseño de autor, respaldado por una trayectoria académica, tiende a priorizar la carga conceptual de los objetos; en este sentido, el escrutinio de las artesanas permitió aterrizar la colección, recordando que el rigor de crear propuestas sostenibles exige que los resultados no sean únicamente estéticos, funcionales y utilitarios para el usuario también.

### 3.4.2. Materialización de la “Simbiosis” y valor frente al mercado masivo

En cuanto a la dimensión material y conceptual, los prototipos físicos demostraron que la integración de elementos de alto contraste fue exitosa. La incorporación del cuero y los herrajes metálicos junto a la paja toquilla logró materializar visualmente la “Simbiosis” planteada, articulando

de manera cohesiva el entorno rural de Toctepamba con el dinamismo urbano de Cuenca.

Al evaluar este resultado, la colección se erige como una alternativa tangible y de alta calidad técnica frente a la homogeneidad en auge del consumo masivo. Sin embargo, es imperativo establecer que estas piezas no se inscriben ni buscan competir en las lógicas del fast fashion o la industria tradicional de indumentaria. Sus tiempos de ejecución no responden a la velocidad de la producción en masa; por el contrario, su verdadero valor competitivo en el mercado radica intrínsecamente en el peso ético, cultural y social de la metodología con la que fueron creadas.

### 3.4.3. Tiempos de adaptación y agencia creativa

El respeto por los ritmos de adaptación del equipo artesanal reafirmó principios fundamentales del diseño social. De acuerdo con la postura de Ezio Manzini —revisada en el marco conceptual—, todos los individuos poseen una capacidad creativa inherente. Confirmar este postulado en la práctica fue uno de los logros más significativos de las sesiones conjuntas; observar cómo la introducción de elementos y herramientas de diseño fomentó la autoconfianza de las artesanas respecto a su propia capacidad creativa validó la pertinencia de la co-creación.

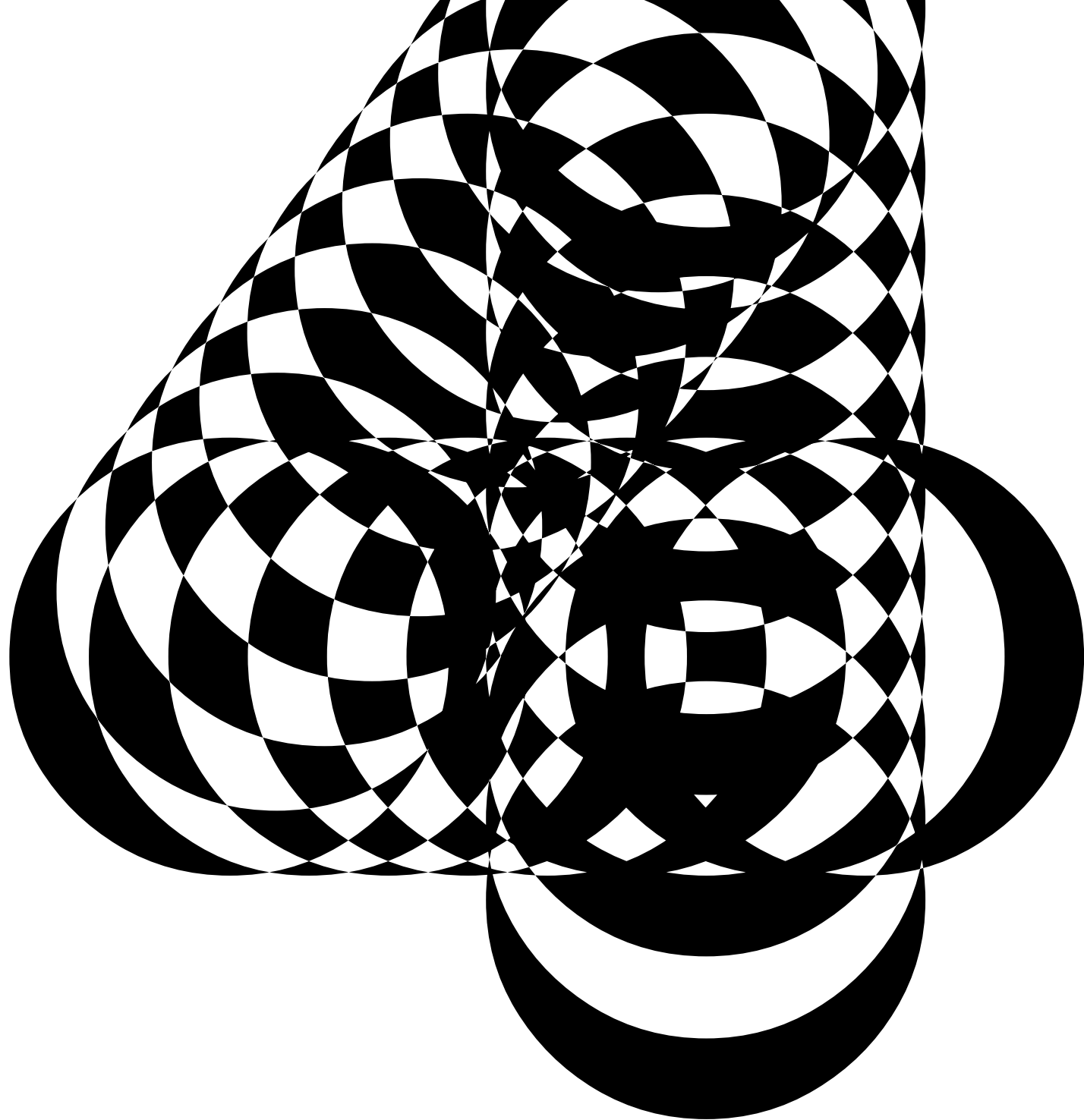
El proceso evidenció que los oficios manuales y textiles requieren de un entendimiento profundo y un tiempo de conexión genuina con la materialidad, con el entorno natural que proveen los recursos, y con el propósito subyacente del tejido, comprendiendo cabalmente de dónde nacen las piezas.

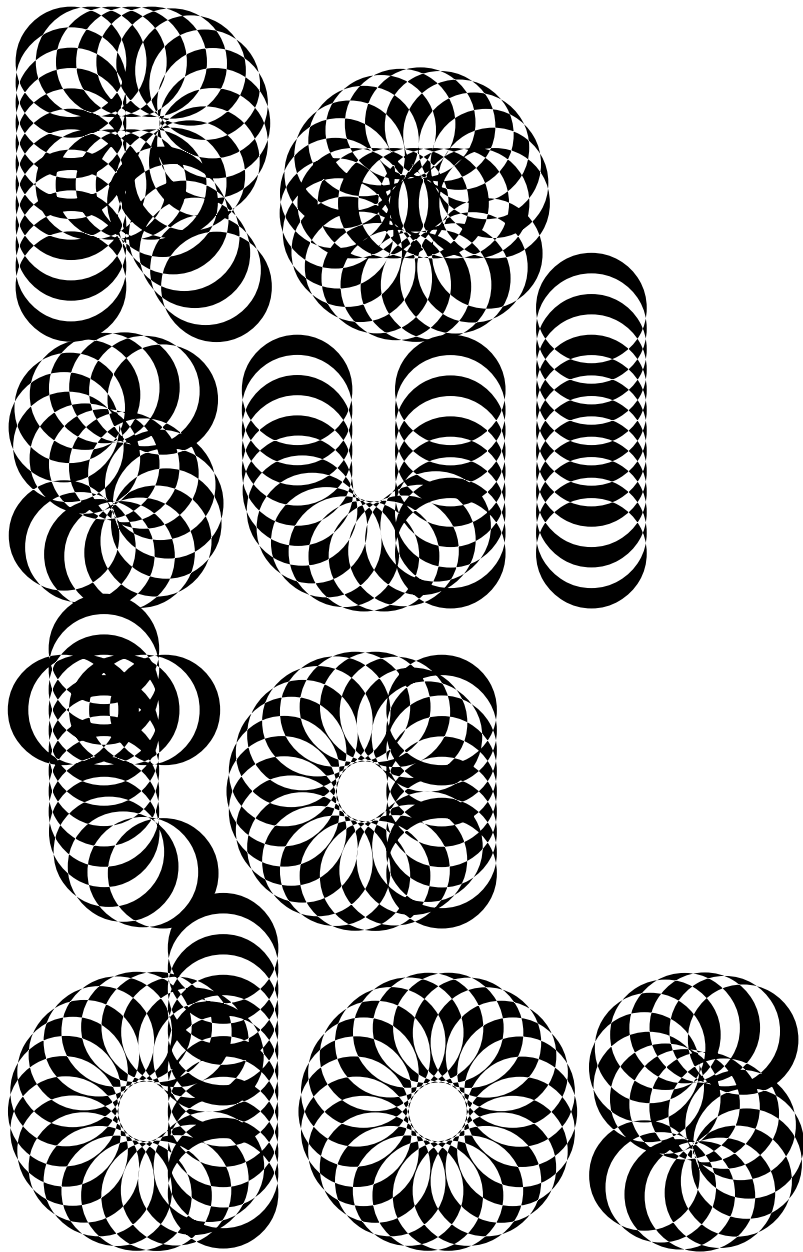
La suma de las resoluciones técnicas, estéticas y humanas detalladas a lo largo de este desarrollo metodológico cimentó las bases sólidas para la materialización definitiva del proyecto. Habiendo validado la viabilidad de los prototipos y consolidado el respeto por el trabajo colaborativo con las artesanas, la investigación transita hacia su etapa culminante.

El siguiente capítulo expondrá los resultados formales de este proceso, presentando la justificación estética final y el desarrollo íntegro de la colección cápsula “Simbiosis”. En dicho apartado se evidenciará cómo los bolsos y accesorios logran articular visualmente la postura crítica frente al consumo industrial, demostrando que la convergencia entre el diseño de autor contemporáneo y el patrimonio artesanal es una realidad tangible.



Fig. 141. *Diálogo participativo entre artesanas y diseñadora*





Este capítulo expone la culminación material y metodológica de la investigación, traduciendo los procesos de co-creación en resultados tangibles y evaluables. En primer lugar, se presenta la concreción formal, la cual justifica las decisiones estéticas de la colección cápsula frente a su mercado objetivo. Posteriormente, se despliega el desarrollo visual de la colección “Simbiosis”, integrando el registro fotográfico editorial que documenta y valida la autoría compartida.

Para finalizar, el capítulo aborda la sistematización de los resultados mediante herramientas de replicabilidad técnica (fichas técnicas), culminando con las conclusiones integrales sobre la viabilidad del proyecto y las recomendaciones estratégicas para garantizar la sostenibilidad y continuidad de este modelo colaborativo a futuro.

## 4.1. Concreción formal

La concreción formal tiene como propósito justificar las decisiones de diseño de la colección cápsula, explicando cómo la morfología, la cromática y la materialidad de los accesorios responden directamente a las necesidades del usuario objetivo y a los valores éticos de la co-creación. En este sentido, este apartado demuestra que el resultado estético de las piezas articula un sistema de diseño unificado capaz de comunicar la “simbiosis territorial”, la sostenibilidad y la autoría compartida que fundamentan la investigación.

### 4.1.1. Estética, disrupción y el perfil “Autonomista”

La resolución formal de la colección apela directamente a la identidad y los valores conductuales de los consumidores “Autonomistas” (WGSN, 2024). Este perfil encuentra su correspondencia visual en el alto contraste de los materiales seleccionados; el choque estético entre las fibras de paja toquilla, el cuero, los acentos metálicos y el llavero con motivos territoriales funciona como un paralelismo de su propia rebeldía y autonomía frente a las normas convencionales.

Más allá del objeto físico, la metodología horizontal con la que se concibieron las piezas interpela el deseo de independencia de este usuario, cuyo consumo no se rige por macro-tendencias efímeras, sino por ideologías e historias transparentes que desafían las lógicas habituales de la industria de accesorios en el Ecuador.

A nivel de comunicación visual, las piezas articulan una dualidad evidente entre la estructura del cuerpo tejido y las asas. Los flecos, al asumir un rol protagónico en la morfología de la pieza, rompen con la silueta clásica del bolso tipo cesto y le otorgan un sentido de movimiento constante.

Esta mezcla sitúa a la colección en un punto de convergencia inédito entre el estilo boho-chic y una estética industrial y punk. Adicionalmente, la combinación de colores vibrantes y el efecto visual del entramado —que se asemeja a la composición de un tartán— logran desvincular al producto de su tradicional asociación con la estética playera, elevándose hacia una propuesta de sofisticación rebelde apta para el entorno urbano.

### 4.1.2. Materialización de la sostenibilidad

En esta investigación, la sostenibilidad se materializa físicamente a través de una transparencia bidireccional: productiva y creativa. Mientras que la transparencia en los procesos de manufactura es un estándar para la producción sostenible, la transparencia en los procesos creativos resulta imperativa para garantizar la responsabilidad social y el respeto por la autoría, compartida o no.

Físicamente, esta sostenibilidad se refleja en el uso estricto de recursos locales, empleando una fibra endémica para el tejido y cuero proveniente de la zona norte del país para los acabados. De igual modo, el respeto irrestricto por los tiempos inherentes a los procesos manuales de la tejeduría en paja toquilla y del tejido de crochet dignifica la labor humana detrás de cada accesorio, confrontando directamente la inmediatez de la producción masiva.

### 4.1.3. Sinergia técnica y composición formal

La decisión de estructurar el cuerpo principal de los bolsos íntegramente en paja toquilla y reservar el tejido en crochet para los detalles complementarios responde a un rigor tanto funcional como conceptual. Durante la fase de prototipado, se evidenció que la calidad visual del tejido de punto presentaba debilidades intrínsecas para la estructura principal, por lo que el equipo determinó que los tejidos brisa o llano en paja toquilla eran los indicados para alcanzar el nivel de calidad requerido.

Formalmente, esta resolución acentúa el concepto de “Simbiosis”: la paja toquilla actúa como el eje estructural y el anclaje material al territorio de las artesanas. En contraparte, el tejido de punto se implementó en complementos decorativos, como los llaveros con motivos florales, materializando el vínculo técnico introducido por la diseñadora. Esta composición logra un equilibrio donde la geometría y firmeza del cuerpo del bolso dialogan con la textura del tejido de punto, consolidando una pieza armónica.

Fig. 142. Closeup de la materialidad de la propuesta



Fig. 143. Closeup de textura de tejido y flecos

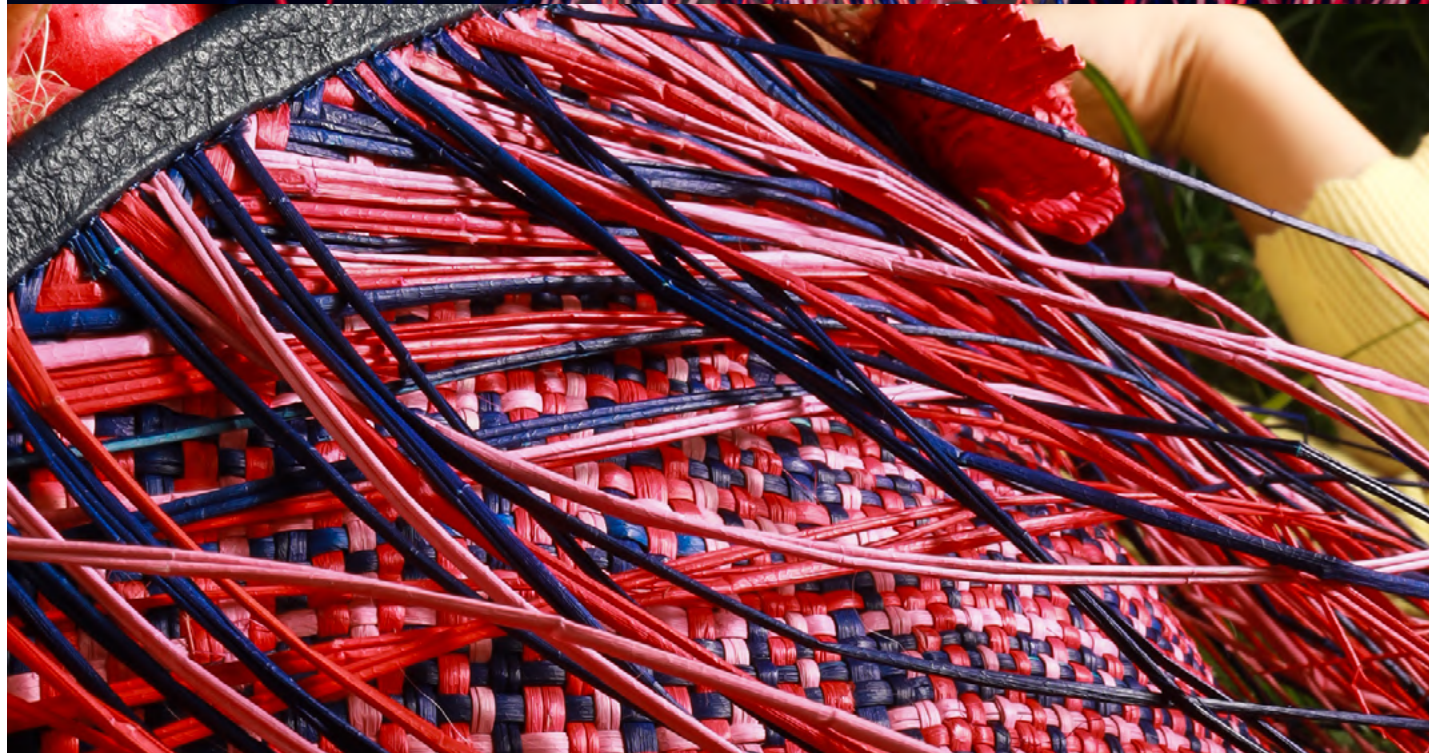


Fig. 144. Closeup del llavero y el bolso



## 4.2. Evolución material de la colección “Simbiosis” & Registro Editorial

El presente apartado expone el despliegue físico y visual de la colección “Simbiosis”, así como la estrategia implementada para su representación fotográfica. La presentación de los resultados se aleja del formato tradicional de exhibición comercial masiva para centrarse en la narrativa del proceso y la trazabilidad del objeto. El registro fotográfico y documental se trabajó conjuntamente con el fotógrafo Victor Maldonado ha sido diseñado específicamente para visibilizar la evolución material de la pieza, la autoría compartida y el concepto estético desarrollado junto a la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba.

### 4.2.1. Trazabilidad y producto final

Tras la fase de evaluación colaborativa de los primeros prototipos, se determinó que la pieza definitiva que corona la colección sería aquella ejecutada con acabados en cuero genuino, dado que cumple con los estándares de calidad y coherencia estética acordados por el equipo. En consecuencia, para evidenciar el valor del trabajo manual y las etapas de manufactura, la presentación física del proyecto se estructuró a través de tres estados constructivos que narran el proceso del producto:

1. Génesis material: El cuerpo del bolso en pleno proceso de tejido en paja toquilla, evidenciando la estructura hasta la fase previa a los acabados con otros materiales.
2. Prototipado: Una de las piezas iniciales ensamblada con acabados en cuerina, la cual sirvió como base de prueba para ajustes.
3. Concreción final: El objeto de diseño culminado y validado, integrado con las aplicaciones en cuero real, el forro interno y los herrajes metálicos definitivos.

**Fig. 145.** *Fotografías de producto: bolso en proceso de tejido*



**Fig. 146.** *Fotografías de producto: prototipo de bolso*





**Fig. 147.** *Fotografías de producto: producto final*



**Fig. 148.** *Fotografías de producto: los tres cuerpos de los bolsos juntos*

## 4.2.2. Registro documental y visibilización de la autoría compartida

De manera paralela, se llevó a cabo una sesión de retratos integrando al equipo completo: las artesanas de la Asociación y la diseñadora. El propósito de este registro fue evidenciar la horizontalidad del proceso colaborativo y garantizar que la comunicación comercial del proyecto reconozca y visibilice de forma transparente a las manos y mentes creadoras detrás de la pieza. Estas imágenes buscan representar el proceso de la co-creación como un modelo de moda responsable y socialmente justo.



Fig. 149. Retrato grupal del equipo de trabajo



Fig. 150. Retrato de las participantes



Fig. 151. Retrato de las participantes: Nathaly Portilla



Fig. 152. Retrato de las participantes: Luz Álvarez



Fig. 153. Retrato de las participantes: Laura Matute



Fig. 154. Retrato de las participantes: Rosalía Álvarez



Fig. 155. Retrato de las participantes: Beatriz Portilla



Fig. 156. Retrato de las participantes: Abelina Bernal



Fig. 157. Retrato de las participantes: Danna Valverde

## 4.3. Sistematización & Replicabilidad Técnica

El desarrollo de un proyecto de diseño co-creativo exige que los resultados no se limiten a la obtención de un prototipo físico, sino que deriven en herramientas que garanticen la continuidad y viabilidad del modelo a futuro. Para cumplir con este objetivo, se elaboraron fichas técnicas estructuradas bajo los estándares convencionales de la industria para los dos modelos de bolsos desarrollados.

Estos documentos integran las especificaciones fundamentales para la reproducción autónoma de las piezas. Su estructura detalla la paleta de colores, los acercamientos a los detalles constructivos y el proceso secuencial de armado, complementados por flat sketches (dibujos planos) técnicos de las vistas frontal y posterior.

FICHA TÉCNICA			
Diseñadora : Danna Valverde, Laura Matute, Luz Álvarez		Fecha: 07/05/2026	
Referencia: Bolso tipo Bucket		Colores: Azul, Rojo, Rosa	
Ficha: 001			

#### PALETA DE COLORES

#012743

#CC0000

#F79AB9

#### MUESTRA DE INSUMOS

Paja Toquilla

Hilo para cuero

Cierre metálico

Tela Tafetán Poliéster

Hilo polialgodón

Ojalillos metálicos 8mm

#### DETALLES CONSTRUCTIVOS

1. Cierre metálico cerrado, vista superior

2. Bolsillo interno

DELANTERO

POSTERIOR

ESCALA 1:10

#### MEDIDAS

32,5 cm (height of handle)

2 cm (width of handle)

2 cm (width of handle)

1 cm (width of rim)

15 cm (height of body)

32 cm (width of rim)

18 cm (width of base)

#### TEJIDO

Tejido Paja Toquilla

Brisa

Fig. 158. Ficha técnica Bolso Bucket

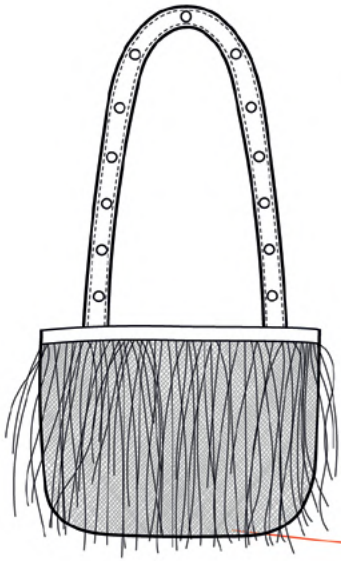
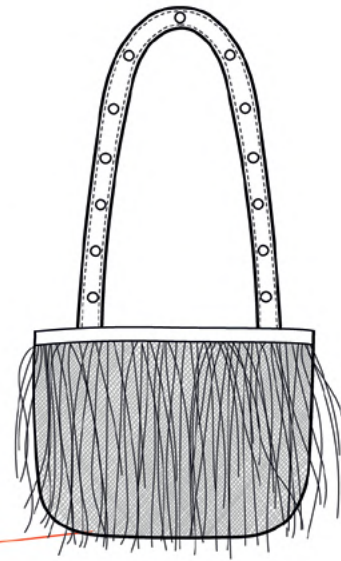
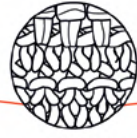









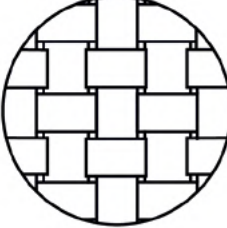

FICHA TÉCNICA																																			
Diseñadora : Danna Valverde, Luz Álvarez		Fecha: 07/05/2026																																	
Referencia: Bolso tipo Bucket		Colores: Azul, Crema																																	
<b>PALETA DE COLORES</b> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 10px;"> <div style="width: 20px; height: 20px; background-color: #012743; border: 1px solid black;"></div> <span>#012743</span> </div> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 10px; margin-top: 5px;"> <div style="width: 20px; height: 20px; background-color: #FFefd3; border: 1px solid black;"></div> <span>#FFefd3</span> </div>		<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>DELANTERO</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>POSTERIOR</p>  </div> </div> <div style="text-align: center; margin-top: 10px;">  <p>1. Base tejida en crochet (punto bajo), amarrado de pajas para el tejido brisa en el filo de la base.</p> </div> <p style="text-align: right; font-size: small;">ESCALA 1:10</p>																																	
<b>MUESTRA DE INSUMOS</b> <div style="display: grid; grid-template-columns: repeat(3, 1fr); gap: 10px;"> <div style="text-align: center;">   <small>Paja Toquilla</small> </div> <div style="text-align: center;">   <small>Hilo para cuero</small> </div> <div style="text-align: center;">   <small>Cierre metálico</small> </div> <div style="text-align: center;">   <small>Tela Tafetán Poliéster</small> </div> <div style="text-align: center;">   <small>Hilo polialgodón</small> </div> <div style="text-align: center;">   <small>Ojalillos metálicos 8mm</small> </div> </div>		<b>DETALLES CONSTRUCTIVOS ADICIONALES</b> <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center; gap: 20px;"> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 100px; text-align: left; font-size: small;">2. Cierre metálico cerrado, vista superior</div>  </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 100px; text-align: left; font-size: small;">3. Bolsillo interno</div>  </div> </div>																																	
<b>MEDIDAS</b> 		<b>TEJIDO</b> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p style="font-size: x-small;">Tejido Paja Toquilla</p>   <small>Brisa</small> </div> <div style="text-align: center;"> <p style="font-size: x-small;">Crochet</p>   <small>Punto bajo</small> </div> </div>																																	
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; font-size: small;"> <thead> <tr> <th colspan="4" style="text-align: left; padding: 2px;">MATERIA PRIMA</th> </tr> <tr> <th style="width: 15%;">TIPO</th> <th style="width: 20%;">PROVEEDOR</th> <th style="width: 25%;">DESCRIPCIÓN</th> <th style="width: 40%;">UBICACIÓN</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Paja Toquilla</td> <td>Centro Municipal Artesanal</td> <td>Tinte de anelinas</td> <td>Cuerpo de la pieza</td> </tr> <tr> <td>Cuero</td> <td>Anmay</td> <td>-</td> <td>Jaladeras</td> </tr> <tr> <td>Cierre</td> <td>Comercial Lojano</td> <td>Metálico</td> <td>Parte interna</td> </tr> <tr> <td>Ojalillos</td> <td>Comercial Lojano</td> <td>Metálicos</td> <td>Jaladeras</td> </tr> <tr> <td>Hilo</td> <td>Bazar Zalamea</td> <td>Acorde al color del forro</td> <td>Pieza entera</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">-</td> <td style="text-align: center;">-</td> <td style="text-align: center;">-</td> <td style="text-align: center;">-</td> </tr> </tbody> </table>				MATERIA PRIMA				TIPO	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	Paja Toquilla	Centro Municipal Artesanal	Tinte de anelinas	Cuerpo de la pieza	Cuero	Anmay	-	Jaladeras	Cierre	Comercial Lojano	Metálico	Parte interna	Ojalillos	Comercial Lojano	Metálicos	Jaladeras	Hilo	Bazar Zalamea	Acorde al color del forro	Pieza entera	-	-	-	-
MATERIA PRIMA																																			
TIPO	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN																																
Paja Toquilla	Centro Municipal Artesanal	Tinte de anelinas	Cuerpo de la pieza																																
Cuero	Anmay	-	Jaladeras																																
Cierre	Comercial Lojano	Metálico	Parte interna																																
Ojalillos	Comercial Lojano	Metálicos	Jaladeras																																
Hilo	Bazar Zalamea	Acorde al color del forro	Pieza entera																																
-	-	-	-																																
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; font-size: small;"> <thead> <tr> <th style="width: 70%;">PROCESO DE ARMADO</th> <th style="width: 30%;">TECNOLOGÍA APLICADA</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>2. Tejer base rectangular en crochet punto bajo</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>3. Amarrar pajas en el filo del rectángulo,</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>4. Tejer el cuerpo del bolso</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>5. Rematar y cortar los excesos</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>6. Trazar y cortar el forro, embolsar</td> <td>Manual, máquina recta, máquina de marroquinería</td> </tr> <tr> <td>7. Cortar y armar las haladeras</td> <td>Manual, remachadora, máquina de marroquinería</td> </tr> </tbody> </table>				PROCESO DE ARMADO	TECNOLOGÍA APLICADA	1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel	Manual	2. Tejer base rectangular en crochet punto bajo	Manual	3. Amarrar pajas en el filo del rectángulo,	Manual	4. Tejer el cuerpo del bolso	Manual	5. Rematar y cortar los excesos	Manual	6. Trazar y cortar el forro, embolsar	Manual, máquina recta, máquina de marroquinería	7. Cortar y armar las haladeras	Manual, remachadora, máquina de marroquinería																
PROCESO DE ARMADO	TECNOLOGÍA APLICADA																																		
1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel	Manual																																		
2. Tejer base rectangular en crochet punto bajo	Manual																																		
3. Amarrar pajas en el filo del rectángulo,	Manual																																		
4. Tejer el cuerpo del bolso	Manual																																		
5. Rematar y cortar los excesos	Manual																																		
6. Trazar y cortar el forro, embolsar	Manual, máquina recta, máquina de marroquinería																																		
7. Cortar y armar las haladeras	Manual, remachadora, máquina de marroquinería																																		

Fig. 159. Ficha técnica Bolso Rectangular

FICHA TÉCNICA																																			
Diseñadora : Danna Valverde, Nathaly Portilla		Fecha: 07/05/2026																																	
Referencia: Llavero		Colores: Azul, Crema, Oro, Rojo, Rosa																																	
<p style="text-align: center; margin-top: 0;">PALETA DE COLORES</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; text-align: center;"> #012743</td> <td style="width: 50%; text-align: center;"> #CC0000</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"> #FFefd3</td> <td style="text-align: center;"> #D8932D</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"> #F79AB9</td> <td></td> </tr> </table>		#012743	#CC0000	#FFefd3	#D8932D	#F79AB9		<p style="text-align: center; margin-top: 0;">Ficha: 003</p>																											
#012743	#CC0000																																		
#FFefd3	#D8932D																																		
#F79AB9																																			
<p style="text-align: center; margin-top: 0;">MUESTRA DE INSUMOS</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;"> Paja Toquilla</td> <td style="text-align: center;"> Mosquetón 20mm</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;"> Argolla metálica 15 mm</td> <td style="text-align: center;"> Cadena para llavero</td> </tr> </table>		 Paja Toquilla	 Mosquetón 20mm	 Argolla metálica 15 mm	 Cadena para llavero	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>DELANTERO</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>POSTERIOR</p> </div> </div> <p style="text-align: right; margin-top: 10px;">ESCALA 1:10</p>																													
 Paja Toquilla	 Mosquetón 20mm																																		
 Argolla metálica 15 mm	 Cadena para llavero																																		
<p style="text-align: center; margin-top: 0;">DETALLE CONSTRUCTIVO</p> <p>1. Argolla agarrada en tejido</p>		<p style="text-align: center; margin-top: 0;">MEDIDAS</p>																																	
		<p style="text-align: center; margin-top: 0;">TEJIDO</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;"> Crochet Punto alto</td> <td style="text-align: center;"> Tejido Paja Toquilla Brisa</td> <td style="text-align: center;"> Crochet Punto bajo</td> </tr> </table>		 Crochet Punto alto	 Tejido Paja Toquilla Brisa	 Crochet Punto bajo																													
 Crochet Punto alto	 Tejido Paja Toquilla Brisa	 Crochet Punto bajo																																	
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th colspan="4" style="text-align: left; padding: 5px;">MATERIA PRIMA</th> </tr> <tr> <th style="width: 15%;">TIPO</th> <th style="width: 15%;">PROVEEDOR</th> <th style="width: 25%;">DESCRIPCIÓN</th> <th style="width: 45%;">UBICACIÓN</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Paja Toquilla</td> <td>Centro Municipal Artesanal</td> <td>Tinte de anelinas</td> <td>Cuerpo de la piezas</td> </tr> <tr> <td>Mosquetón</td> <td>Comercial Lojano</td> <td>Metálico</td> <td>Superior</td> </tr> <tr> <td>Cadena de llavero</td> <td>Comercial Lojano</td> <td>Metálico</td> <td>Posterior</td> </tr> <tr> <td>Argolla</td> <td>Comercial Lojano</td> <td>Metálico</td> <td>Posterior</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> </tr> </tbody> </table>				MATERIA PRIMA				TIPO	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	Paja Toquilla	Centro Municipal Artesanal	Tinte de anelinas	Cuerpo de la piezas	Mosquetón	Comercial Lojano	Metálico	Superior	Cadena de llavero	Comercial Lojano	Metálico	Posterior	Argolla	Comercial Lojano	Metálico	Posterior	-	-	-	-	-	-	-	-
MATERIA PRIMA																																			
TIPO	PROVEEDOR	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN																																
Paja Toquilla	Centro Municipal Artesanal	Tinte de anelinas	Cuerpo de la piezas																																
Mosquetón	Comercial Lojano	Metálico	Superior																																
Cadena de llavero	Comercial Lojano	Metálico	Posterior																																
Argolla	Comercial Lojano	Metálico	Posterior																																
-	-	-	-																																
-	-	-	-																																
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 70%;">PROCESO DE ARMADO</th> <th style="width: 30%;">TECNOLOGÍA APLICADA</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>2. Tejer flor pequeña en punto alto y punto circular</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>3. Tejer tocte en punto bajo y punto circular espiral</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>4. Tejer flor de pétalos con un tenedor, rematar, repetir.</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>5. Colocar argolla en la parte posterior de cada pieza</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>6. Conectar argolla a cadena de llavero, repetir para cada uno</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>7. Conectar cadena al mosquetón, repetir para cada uno</td> <td>Manual</td> </tr> </tbody> </table>				PROCESO DE ARMADO	TECNOLOGÍA APLICADA	1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel	Manual	2. Tejer flor pequeña en punto alto y punto circular	Manual	3. Tejer tocte en punto bajo y punto circular espiral	Manual	4. Tejer flor de pétalos con un tenedor, rematar, repetir.	Manual	5. Colocar argolla en la parte posterior de cada pieza	Manual	6. Conectar argolla a cadena de llavero, repetir para cada uno	Manual	7. Conectar cadena al mosquetón, repetir para cada uno	Manual																
PROCESO DE ARMADO	TECNOLOGÍA APLICADA																																		
1. Remojar por 2h la paja con agua y una pizca de suavitel	Manual																																		
2. Tejer flor pequeña en punto alto y punto circular	Manual																																		
3. Tejer tocte en punto bajo y punto circular espiral	Manual																																		
4. Tejer flor de pétalos con un tenedor, rematar, repetir.	Manual																																		
5. Colocar argolla en la parte posterior de cada pieza	Manual																																		
6. Conectar argolla a cadena de llavero, repetir para cada uno	Manual																																		
7. Conectar cadena al mosquetón, repetir para cada uno	Manual																																		

Fig. 160. Ficha técnica llavero

Posterior a su elaboración, estas herramientas de sistematización fueron presentadas y socializadas con el grupo de artesanas en una sesión de trabajo presencial. Durante esta revisión conjunta, se constató que el desglose de materia prima representa el componente de mayor valor estratégico para la asociación. Este apartado trasciende la mera enumeración de insumos; funciona como un registro transparente de la cadena de suministro, detallando los proveedores externos involucrados en los acabados de marroquinería y herrajes metálicos.

Al proporcionar acceso directo a información clave sobre precios, tiempos de entrega y estándares de calidad de estos aliados estratégicos, la ficha técnica dota a las artesanas de una autonomía productiva real. Esta sistematización les entrega una base logística confiable para que puedan diversificar sus propias líneas de productos y fortalecer su modelo de negocio a largo plazo.

La consolidación de estas herramientas de replicabilidad técnica marca el cierre de las etapas prácticas y operativas de la investigación. Al asegurar que la comunidad artesanal cuente con los recursos documentales necesarios para sostener su autonomía productiva a largo plazo, resulta imperativo realizar un balance integral de todo el proceso abordado.

A continuación, el apartado de conclusiones resume los hallazgos obtenidos a lo largo del desarrollo y ejecución del proyecto, evaluando la viabilidad del modelo de co-creación implementado para, finalmente, establecer las recomendaciones pertinentes que garanticen su aplicabilidad en futuros escenarios.



Fig. 161. Socialización de las fichas técnicas

# Conclusiones

El presente apartado aborda los hallazgos definitivos de la investigación tras la ejecución del proyecto junto a la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba. A modo de balance crítico, se evaluó la efectividad de la co-creación como una alternativa metodológica tangible frente a los esquemas verticales de la industria textil.

Para abarcar la complejidad de los resultados obtenidos, estas reflexiones finales se estructuraron en cuatro ejes de análisis: la validación del desmantelamiento de jerarquías, el reconocimiento de las fricciones metodológicas como parte constitutiva del proceso, el impacto de la sostenibilidad fundamentada en el valor cultural, y la viabilidad técnica y estética de la colección cápsula. A través de esta revisión, se verifica el alcance del modelo colaborativo propuesto.

## Validación metodológica y desmantelamiento de jerarquías

La implementación estructurada de las cinco fases metodológicas de co-creación propuestas demostró ser un mecanismo mayormente efectivo para desarticular las lógicas verticales predominantes en la industria del diseño textil e indumentaria. Al transformar el rol de las artesanas, quienes históricamente han sido relegadas a la ejecución anónima de mano de obra, hacia una participación activa como coautoras legítimas, el proyecto logró dotar a la asociación de agencia creativa y autonomía productiva. Esta validación confirma que el diseño de autor contemporáneo puede ejecutarse bajo parámetros de horizontalidad y equidad ética.

## La fricción metodológica como eje constitutivo del diseño co-creativo y co-autoral

El proceso de co-diseño no operó como un ecosistema inherentemente armonioso, también requirió la gestión activa de tensiones. El principal reto metodológico radicó en el recelo inicial del equipo artesanal frente a la experimentación con siluetas no convencionales, dada su costumbre y preferencia por replicar formas con validación comercial previa en el mercado. A esto se sumaron breves resoluciones técnicas, como la necesidad de priorizar la paja toquilla sobre el tejido de punto en el cuerpo base del bolso para asegurar la integridad estructural requerida.

Estas fricciones son características intrínsecas y necesarias al momento de implementar procesos alternativos frente a la hegemonía del diseño vertical. El abordaje de estas tensiones se gestionó a través del diálogo activo y priorización de horizontalidad, así como también la constante alternancia de roles permitió mediar las diferencias. Esta resolución colectiva y consensuada es, precisamente, lo que validó y fortaleció el diálogo de saberes y los procesos creativos y productivos, demostrando que es posible superar los obstáculos sin reproducir jerarquías históricamente impuestas.

## Sostenibilidad y valor cultural

La investigación reafirma que la sostenibilidad es una respuesta tangible y urgente frente a los impactos de diferentes dimensiones por el consumo industrial masivo. Esta premisa se materializó físicamente mediante el uso de recursos locales y el respeto por los tiempos manuales que exige la tejeduría. De igual manera, la transparencia mantenida a lo largo de todo el proceso creativo y productivo permitió visibilizar y dignificar de manera íntegra el saber-hacer transmitido generacionalmente por la Asociación de Agroempendedoras de Toctepamba.

## Viabilidad técnica y estética de la “Simbiosis”

Por último, los resultados objetuales evidenciaron el éxito y la viabilidad técnica del concepto de “Simbiosis”. La integración armónica de la paja toquilla —como anclaje territorial y eje estructural— junto con los elementos decorativos en tejido en crochet, la herrajería metálica y el cuero, logró materializar físicamente la dualidad entre el entorno rural y el flujo de la urbe (Figura 162).

Esta convergencia, además de resolver la morfología del objeto, también logró integrar efectivamente las voces autoras en el diseño final; la identidad y herencia de las artesanas, en diálogo con la visión de la diseñadora, se vuelven tangibles y equitativas a través del contraste explícito de sus respectivas materialidades.

A nivel estético, este diseño comunicó con eficacia la disrupción necesaria para apelar a la identidad rebelde del consumidor “Autonomista”, demostrando que la co-creación entre el diseño de autor y el patrimonio artesanal resulta en una propuesta innovadora y cohesiva.

Si bien las conclusiones expuestas validan el éxito metodológico y proyectual de la colección “Simbiosis”,

el diseño colaborativo es una práctica dinámica que exige una mirada a largo plazo. Reconocer las tensiones superadas y los aprendizajes obtenidos implica también identificar las áreas de oportunidad.

Por consiguiente, el apartado de recomendaciones propone directrices orientadas a afianzar la autonomía productiva de la comunidad, así como a perfeccionar la aplicación de estas metodologías en futuros escenarios de diseño.



Fig. 162. Fotografía editorial del resultado

# Recomendaciones

## **Ampliación de la investigación teórica sobre autoría compartida en la indumentaria**

Durante el desarrollo de este proyecto, se evidenció una escasez de literatura especializada y referentes bibliográficos que aborden o propongan la autoría compartida como un método de diseño dentro de la industria de la moda. Mientras otras ramas, como el diseño de producto o diseño gráfico, presentan mayores avances en este diálogo participativo —aunque en su mayoría con enfoque en el usuario—, el campo textil en la región aún exhibe un vacío teórico significativo. Es por esto que, se recomienda incentivar futuras investigaciones y publicaciones académicas que documenten y validen esquemas formales de co-autoría y co-creación entre el diseño experto y el sector artesanal, con el fin de consolidar el respaldo teórico necesario para sostener y escalar estas prácticas éticas en campos académicos o comerciales.

## **Integración de metodologías horizontales en la formación académica y profesional**

Se recomienda que las instituciones de educación superior, particularmente dentro de las carreras de diseño textil e indumentaria, incorporar de manera transversal el estudio y la aplicación de metodologías de trabajo horizontal. La práctica aprendida del diseño suele aproximarse a los sectores artesanales desde una perspectiva extractivista o asistencialista, relegando a los artesanos con los que se quiere trabajar al rol de ejecutores de indicaciones técnicas, a pesar de que en la mayoría de casos aportan dentro de procesos creativos y productivos. Esta investigación considera importante que la formación de los futuros estudiantes provea herramientas que les permitan establecer interacciones equitativas, promoviendo proyectos donde el artesano sea reconocido como un sujeto co-creador si su aporte superó etapas específicas de ejecución productiva.

## **Continuidad en la exploración morfológica**

Se sugiere mantener el proyecto y la relación conjunta con la Asociación de Agroemprendedoras de Toctepamba y profundizar la apertura hacia la innovación formal alcanzada durante los talleres. Considerando el recelo inicial del equipo frente a siluetas no convencionales, el éxito técnico y estético de los prototipos demuestra que es posible desafiar las estructuras comerciales tradicionales

sin comprometer la identidad del oficio. Se recomienda continuar con la exploración conjunta de nuevas tipologías, proporciones y contrastes materiales para crear nuevas propuestas y enriquecer la capacidad creativa de las artesanas a largo plazo.

Además, que en base a estas nuevas exploraciones se pueda trasladar los resultados a otras especialidades dentro del diseño textil e indumentaria como la fotografía editorial (Figura 163), el estilismo y otras afines.

## **Gestión de alianzas y auspicios institucionales**

Para futuros proyectos de co-creación, se sugiere buscar y consolidar de manera temprana el respaldo económico o logístico de entidades afines al desarrollo artesanal, cultural o de diseño. La autogestión en una iniciativa, como la de esta investigación, aunque demostró ser viable, impone límites presupuestarios que inevitablemente restringen el alcance físico de los prototipos. Contar con auspicios o fondos de financiamiento permitiría a los equipos de trabajo ampliar significativamente su margen de riesgo creativo y experimentación material. Un respaldo económico formal facilitaría la integración y prueba de nuevas materialidades complementarias o acabados técnicos, elevando la innovación de las propuestas sin comprometer la economía de las partes involucradas.

## **Integración transdisciplinar desde la horizontalidad**

Si bien la metodología implementada demostró ser altamente efectiva para la conceptualización y manufactura de los accesorios, el desarrollo y la inserción exitosa de una colección en el mercado exigen abarcar áreas que trascienden el diseño textil. Se recomienda, para futuros proyectos, la incorporación de profesionales de disciplinas complementarias, tales como el diseño gráfico, la dirección de arte o la comunicación visual.

No obstante, esta expansión del ecosistema colaborativo debe regirse estrictamente por los mismos parámetros de horizontalidad ya validados en esta investigación. Los nuevos actores transdisciplinarios no deben intervenir para imponer narrativas comerciales externas ni para empaquetar el producto bajo lógicas convencionales de marketing; su rol debe ser el de facilitadores que brinden las herramientas técnicas necesarias para que las propias artesanas logren comunicar su identidad y el valor de su autoría.



Fig. 163. *Fotografía editorial*

El diálogo entre saberes no funciona en vertical, sino en

HORROR

---

ZONITAI

# Referencias

- Alvarez Astacio, P. (2024). Fashionably ethical indigeneity: Ethical and sustainable fashion in Peru. *ReVista: Harvard Review of Latin America*. <https://revista.drclas.harvard.edu/fashionably-ethical-indigeneity-ethical-and-sustainable-fashion-in-peru/>
- Andrade-Corral, A. G. (2020). El tejido a croché como soporte experimental de la moda conceptual en la ciudad de Cuenca [bachelorThesis, Universidad del Azuay]. <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/10291>
- ANIMA. (2023). Pablo Iturralde: El diseño de la sociedad – Ánima. <https://anima.com.ec/diners-pablo-iturralde-al-filo-del-arte-2-2/>
- Azúa, M. (s. f.). New Wellspring [Fotografía]. Martín Azúa Studio. <https://www.martinazua.com/portfolio/new-wellspring/>
- Bopp Crochet Studio. (2026). Catálogo de productos: Bopp Catálogo [Catálogo]. Google Drive. [https://drive.google.com/file/d/1VdV3B\\_-SP9zfdnT\\_p9Kjozv9A3lpieaQ/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMmJjU2MjgxDQwNTU4AAG-nkpciXOawfaDRndMbnp5-yZ4CYIcb\\_TCGCVWr60ytVHHLcQK3TghDHAknn98\\_aem\\_BBMvYqiE74oDQ8FF2Hstyw](https://drive.google.com/file/d/1VdV3B_-SP9zfdnT_p9Kjozv9A3lpieaQ/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMmJjU2MjgxDQwNTU4AAG-nkpciXOawfaDRndMbnp5-yZ4CYIcb_TCGCVWr60ytVHHLcQK3TghDHAknn98_aem_BBMvYqiE74oDQ8FF2Hstyw)
- Borrelli-Persson, L. (2025). People over profit: Made for a Woman sets out a blueprint for fashion [Fotografía]. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/people-over-profit-made-for-a-woman-sets-out-a-blueprint-for-fashion>
- Bourdieu, P., Delsaut, Y. (2019). El modisto y su firma: Contribución a una teoría de la magia. En P. Miguel (Ed.), *La moda, objeto de análisis* (pp. 51–95q). IIGG, UBA. (Trabajo original publicado en 1975).
- carolinajc. (s.f.). Planta de sombrero de Panamá o palma toquilla carludovica palmata [Fotografía]. 123RF. [https://es.123rf.com/photo\\_230521651](https://es.123rf.com/photo_230521651)
- Ceschin, F., & Gaziulusoy, İ. (2016). Design for Sustainability: An Evolutionary Review. <https://doi.org/10.21606/drs.2016.59>
- Collado, V. (2020, julio 21). Los sombreros y bolsas de paja más bonitos los tiene esta marca ecuatoriana. *Vogue México*. <https://www.vogue.mx/moda/articulo/sensi-studio-marca-de-ecuador-de-accesorios-y-ropa-sustentable>
- Coronado-Jaramillo, C. V. (2022). Diseño de autor con tejido de crochet. Universidad del Azuay-Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte-Escuela de Diseño Textil y Moda.
- Cross, N. (1972). Proceedings of the Design Research Society International Conference, 1971: Design Participation. *DRS Conference Volumes*. <https://dl.designresearchsociety.org/conference-volumes/1>
- Dascha. (s.f.). [Artesano realizando el desgarre del tallo de paja toquilla con un punzón] [Fotografía]. <https://daschastyle.com/proceso-de-recoleccion-de-la-paja-toquilla/>
- Davis, J. (2009). *Crochet The Complete Guide*. Krause Publications.
- Ecuador Stores. (2020, 19 de abril). Sahumado de la paja toquilla ecuatoriana [Fotografía]. <https://ecuadorstores.com/es/proceso-paja-toquilla-materia-prima/toquilla-straw-sahumado-2/>
- Ecuador Stores. (2020, 19 de abril). Selección de la paja toquilla ecuatoriana [Fotografía]. <https://ecuadorstores.com/es/proceso-paja-toquilla-materia-prima/toquilla-straw-selection-2/>
- Edwards, B. (con Hyett, P., & Sanmiguel, S.). (2008). *Guía básica de la sostenibilidad* (2a ed. rev. y amp.). Gustavo Gili.
- Fendi. (2024). Hand in Hand Madagascar [Fotografía]. <https://www.fendi.com/es-es/cm/inside-fendi/hand-in-hand-homepage/hand-in-hand-madagascar>
- Ferreira Barcellos, L., & Luz Broega, A. C. (2019). Co-Design of Designers and Artisans, Valorisation and Communication of the Partnership—A reflection for Sustainable Fashion Design. 24. <https://gfc-conference.eu/wp-content/uploads/2019/02/BARCEL1.pdf>
- Foucault, M. (1969). ¿Qué es un autor? | varios autores. El Cuenco de Plata Ediciones. <http://www.marcialpons.es/libros/que-es-un-autor/9770329524006/>
- Garces, A. (2020). Diseño participativo y co-diseño: su interpretación en la revitalización de saberes ancestrales en Ecuador. *Estudios sobre Arte Actual*, (8), 209-219.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de Santa Ana. (s.f.). Toctepamba. <https://www.santana.gob.ec/toctepamba/>
- Google Maps. (2026). [Ruta desde Monay hasta Toctepamba tomando la vía de El Valle, Cuenca, Ecuador] [Mapa]. Recuperado el 27 de mayo de 2026, de <https://maps.app.goo.gl/E1mXgHAWm4dc9ApB8>
- Hu, J., Hur, E., & Thomas, B. (2024). Value-creating practices and barriers for collaboration between designers and artisans: A systematic literature review. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 17(1), 25–36. <https://doi.org/10.1080/17543266.2023.2228337>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (ca. 1930-1940). Moldeado y planchado de los sombreros de paja toquilla [Fotografía]. *Fotografía Patrimonial*. <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/qu/galeria/element/19474>
- Manzini, E. (2016). Design Culture and Dialogic Design. *Design Issues*, 32(1), 52-59. [https://doi.org/10.1162/DESI\\_a\\_00364](https://doi.org/10.1162/DESI_a_00364)
- Manzini, E. (2020). Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social. *Experimenta Libros*. <https://www.perlego.com/es/book/2087071/cuando-todos-disean-una-introduccion-al-diseo-para-la-innovacion-social-pdf>
- Marré, S. (2014). El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (48). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi48.1377>
- Martínez Muñoz, E. A., & Giraldo Pinedo, D. M. (2023). Creating Methodological Design Processes for Empowering Artisans of Cali, Colombia. *Diid, (DIGITAL SPECIAL ISSUE 1)*, 10-10. <https://doi.org/10.30682/diiddsi23t2k>
- Meaningful Business. (s. f.). Eileen Akbaraly [Fotografía]. <https://meaningful.business/team-member/eileen-akbaraly/>
- Miguel, P. (2019a). Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (76), 161-177. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi76.1063>
- Miguel, P. (ed. ). (2019b). *La Moda, objeto de análisis*. Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://sociologiadit.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/03/la-moda-objeto-de-analisis-paula-miguel-ed.-1.pdf>
- Militký, J., Křemenáková, D., Venkataraman, M., & Aneja, A. P. (2024). Towards Sustainable Textiles for a Safer Planet: Main Topics. *Sustainability*, 16(13), 5344. <https://doi.org/10.3390/su16135344>
- Ministerio de Turismo. (2018, 23 de mayo). [Selección de paja toquilla por collogos] [Fotografía]. <https://www.turismo.gob.ec/circuito-de-la-paja-toquilla-en-santa-elena-impulsa-el-turismo-comunitario/>
- Modesto Hats. (s.f.). Apaleado de sombrero [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Modesto Hats. (s.f.). Cocinado de la paja toquilla [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Modesto Hats. (s.f.). Descoronado de sombrero [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Modesto Hats. (s.f.). Planchado de sombrero [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>

- Modesto Hats. (s.f.). Proceso de secado de la paja [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Modesto Hats. (s.f.). Remate de sombrero [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Modesto Hats. (s.f.). Tejido [Fotografía]. <https://modestohats.com/sombrero-fino-montecristi-panama-hat/>
- Mon, L. (2012). Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor: Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (42), 19-34.
- Morada [@morada.ec]. (s.f.). Posts [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 2 de marzo de 2026, de <https://www.instagram.com/morada.ec/>
- Niinimäki, K., & Hassi, L. (2011). Emerging design strategies in sustainable production and consumption of textiles and clothing. *Journal of Cleaner Production, Promoting Transformation towards Sustainable Consumption and Production in a Resource and Energy Intensive Economy - the Case of Finland*, 19(16), 1876-1883. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2011.04.020>
- Paludan, L. (1995). *Crochet: History and Technique*. Interwave Press. (Obra original publicada en 1986)
- Phillips, N. (2025). ¡Viva México! (y su moda): “La idea es posicionar a los diseñadores y tratar de introducirlos en Europa a través de España”. *Vogue España*. <https://www.vogue.es/articulos/disenadores-mexicanos-espana-mexicouture>
- Pazán, C. (2023). Un sombrero gigante se teje en las manos de toquilleras de Santa Ana. *Expreso*. <https://www.expreso.ec/cuenca/sombrero-gigante-teje-manos-toquilleras-santa-ana-180839.html>
- Pilay, L., & Custoja-Ripoll, M. (2023). Tejiendo la memoria huancavilca. Experiencias en el codiseño para la conservación de prácticas textiles ancestrales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28(2), 31-49. <https://doi.org/10.56522/bmchap.0020020280003>
- Proyecto Fotografía, Historia y Color. (2019, marzo 12). Sombreros de paja toquilla, elaborados a mano. Establecimiento de Arcesio Pozo en Cuenca. Ca. 1900–1909 [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=385679885480971&set=a.452771883550511>
- Regalado Espinoza, L. (2010). Las hebras que tejieron nuestra historia. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/wp-content/uploads/2023/03/Las-Hebras-que-tejieron-nuestra-Historia.pdf>
- Robayo, D. (2025). Caridad Carrión y Morada: Sweaters de autor hechos por artesanas ecuatorianas. *Diario Expreso*. <https://www.expreso.ec/buenavida/caridad-carrion-y-morada-sweaters-de-autor-hechos-por-artesanas-ecuatorianas-255063.html>
- Sánchez, P. (2026). Caridad Carrión y Morada: sweaters de autor hechos por artesanas ecuatorianas [Fotografía]. *Expreso*. <https://www.expreso.ec/buenavida/caridad-carrion-y-morada-sweaters-de-autor-hechos-por-artesanas-ecuatorianas-255063.html>
- Sanders, E. B.-N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, 4(1), 5-18. <https://doi.org/10.1080/15710880701875068>
- Santamaría Aguirre, J. L., & Lecuona López, M. (2017). Ecuadorian artisanal production and its future projection from the cultural and creative industries perspective (CCI). *City, Culture and Society*, 10, 26–32. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.05.002>
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias: nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo* (1 ed.). Paidós
- Sensi Studio. (s.f.). “El Campesino” Hat with Adjustable Ribbon [Fotografía]. <https://sensistudio.com/en-ec/products/el-campesino-hat-with-adjustable-ribbon-1>
- Theodore Roosevelt Presidential Library. (2024, 9 de julio). Happy Fashion Day! Did you know that Theodore Roosevelt wasn't just a legendary president but also a fashion [Fotografías adjuntas]. Facebook. <https://www.facebook.com/TRPresidentialLibrary/posts/-happy-fashion-day-did-you-know-that-theodore-roosevelt-wasnt-just-a-legendary-p/528781049475410/>
- UNESCO. (2024). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts\\_2024\\_version\\_ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts_2024_version_ES.pdf)
- Vargas-Espitia, A., & Cuadrado-Siosy, J. K. (2025). Tensiones en sistemas co-creativos. Una mirada crítica a la integración del diseño en comunidades artesanales de Colombia en el departamento de Santander. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(2), 353-365. <https://doi.org/10.5209/aris.99561>
- Ventura, C. (2019). Tapestry Crochet in the Americas, Europe, Africa, and the Middle East: Tradition and Innovation. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.tsasp.0015>
- Vezzoli, C., & Manzini, E. (2008). *Design for Environmental Sustainability*. Springer London. <https://doi.org/10.1007/978-1-84800-163-3>
- Vilchis Esquivel, L. del C. (2021). Del símbolo a la trama. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*, (90), 21–34. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi90.3819>
- Villacís Núñez, A. de J. (2018). Diseño de autor ¿Cómo llegar hacer diseño de indumentaria con autoría? <http://repositorio.uta.edu.ec/handle/123456789/29045>
- White, C. (2020). *Crochet for Beginners*.
- WGSN. (2024). *Future consumer 2026*. [Archivo PDF] <https://www.wgsn.com/es/future-consumer-2026>
- Zeas, S. (2026). *Gusto y estilo: Sociología de la moda*. [Archivo PDF]



Abelina

57 a

Laura

49

Luz

59

DANNA

23

Natali

11

La Bettycita  
faltó ese día,

pero esta nota  
da fe de su  
presencia y com-  
promiso con el  
proyecto 23

Rosalía

57

DANA BOPP



