

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio mediante experimentaciones con el tejido de punto


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Nube del Rocío Bermeo Aguayza

Director:

Santiago Ordóñez Carpio

ORCID:  0000-0002-8973-4064

Cuenca, Ecuador

2025-03-07

Resumen

Tal como un hilo vital que ha sido cortado, la pérdida de saberes asociados a la práctica textil revelaba una fragmentación familiar. En ese contexto, se propone producir, mediante experimentaciones con el tejido de punto, una propuesta visual por reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio. Para tal efecto, la autoetnografía, nutrida de relatos y acontecimientos familiares fue el punto de partida que posibilitó, a través del textil, resguardar los conocimientos ancestrales vinculados al hilado, tinturado y tejido de lana; fortalecer los vínculos afectivos en el entorno familiar y; reivindicar el textil como sujeto vital en las dinámicas sociales y culturales. Así, la obra *¿Había algo más, Rosa Elvira?*, compuesta por una pieza textil y un registro audiovisual, demuestra que el textil se construye en un complejo proceso (cadena operatoria) que inicia con la crianza mutua y que, el diálogo entre la mente, el corazón y las manos, donde no solo se entrelazan hilos, sino también emociones e intenciones, constituye a la actividad textil como un acto de resistencia.

Palabras clave del autor: artes visuales, investigación-creación, autoetnografía, memoria familiar, textil



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

Like a vital yarn that has been cut, the loss of knowledge associated with the textile practice revealed a family fragmentation. In this context, it is proposed to produce, through experimentation with knitting, a visual proposal for the reconstruction of a relational history of the Family-Occupation. For this purpose, autoethnography, sustained by family stories and events, was the starting point that made it possible, through textiles, to safeguard ancestral knowledge related to spinning, dyeing, and weaving wool; to strengthen emotional ties in the family environment; and to vindicate textiles as a vital subject in social and cultural dynamics. Thus, the artwork *¿Había algo más, Rosa Elvira?*, composed of a textile piece and an audiovisual record, demonstrates that the textile is constructed in a complex process (cadena operatoria) that begins with mutual nurturing and that the dialogue between the mind, the heart and the hands, where not only threads are interwoven, but also emotions and intentions, constitutes the textile activity as an act of resistance.

Author Keywords: visual arts, research-creation, autoethnography, family memory, textile



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción.....	7
Desarrollo.....	9
Relato autoetnográfico de una experiencia vital.....	9
Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística.....	12
Presentación y sustentación del logro creativo.....	17
Conclusiones.....	24
Referencias.....	25
Anexos.....	28

Índice de figuras

Figura 1. <i>¿Había algo más, Rosa Elvira?</i>	17
Figura 2. <i>Anverso del textil</i>	18
Figura 3. <i>Reverso del textil</i>	19
Figura 4. <i>Detalles en el anverso y reverso del textil</i>	20
Figura 5. <i>QR del registro audiovisual</i>	28
Figura 6. <i>Registro fotográfico del baúl</i>	29
Figura 7. <i>Algunos apuntes de bitácora</i>	30
Figura 8. <i>Madeiras de hilo antes y después de ser teñidas</i>	31

Agradecimiento

A Manuela Huazhco, mi abuelita; a María Palaguachi, mi madrina; a Margarita Aguayza, mi tía; a Doménica, Anahí, Jhelena, Ashley, mis primas y a Bruce Bermeo, quienes colaboraron activamente en este proceso.

Introducción

El textil, más allá de su función utilitaria, ha desempeñado un papel fundamental en la historia humana como medio para la trasmisión de conocimiento y la documentación. En particular, el textil andino posee una carga ritual y vivencial significativa que, al mantener una estrecha relación con el entorno natural, reafirma el sentido de identidad y pertenencia de un grupo. Por consiguiente, se posibilita la concepción del textil como un actor social vital.

Artistas latinoamericanas como Ana Teresa Barboza (n. 1981), Elvira Espejo Ayca (n. 1981) y Jana Cungachi (n. 1989) han destacado el carácter trascendental del tejido como objeto y sujeto vivo, construido a partir de la resistencia, el trabajo colectivo, la cosmovisión andina, las tradiciones ancestrales y la reciprocidad ecológica. De manera personal, al crecer en una familia ligada a la práctica del hilado y tejido de lana y, al concluir este proyecto de investigación-creación comprendí que cada hebra de hilo es un elemento vivo capaz de contener memoria, conocimiento e identidad.

En ese contexto, con el fin de presentar al tejido como una práctica colectiva que trasciende lo individual y al considerar la validez de la vivencia personal para conocer lo cultural, se plantea el **problema de investigación-creación** siguiente: ¿Cómo producir, mediante experimentaciones con el tejido de punto, una propuesta visual por reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio?

A partir de lo anterior, se formulan los siguientes objetivos:

Objetivo general

Producir, mediante experimentaciones con el tejido de punto, una propuesta visual por reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio.

Objetivos específicos:

- 1) Construir fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para el tratamiento visual de una historia familiar vinculada con la práctica del hilado y tejido a través de la autoetnografía y la memoria colectiva.
- 2) Arribar, mediante los fundamentos antes construidos y la experimentación con el tejido de punto, a una propuesta visual que presente al tejido como una práctica colectiva que trasciende la experiencia individual.
- 3) Presentar y sustentar por escrito el logro creativo, mediante la exégesis de la obra aportada.

Como se indica al principio, se trabajó bajo la tipología de la investigación-creación, cuyo componente investigativo parte de una narración autoetnográfica, que se fundamenta en Blanco (2012) y Bénard Calva (2019). Para enriquecerla, consideré a Laura Esquivel (1989) en *Como agua para chocolate* como referente literario y corroboré la información presentada con los recuerdos y relatos de mis familiares.

En este punto, resulta oportuno mencionar que la *Constitución Política del Ecuador* (2008) establece:

El castellano es el idioma oficial del Ecuador; el castellano, el kichwa y el shuar son idiomas oficiales de relación intercultural. Los demás idiomas ancestrales son de uso oficial para los pueblos indígenas en las zonas donde habitan y en los términos que fija la ley. El Estado respetará y estimulará su conservación y uso. (Art.2)

Sumando a lo anterior y dada la importancia del lenguaje en la construcción de discursos, la configuración de realidades y la validación de toda práctica social (Ramos, 2013, p. 40), omitir la forma en la que nos comunicarnos correspondería a omitir la memoria en sí. Por esa razón, considerando esto como un acto de reparación y resistencia cultural, decido no presentar traducción o interpretación para las palabras kichwa que aparecen en este documento. Por lo que confío en que el esfuerzo del lector le permita comprender los detalles aquí expuestos.

Por otro lado, la identidad, ligada al patrimonio (Eljuri Jaramillo, 2008) se reactiva a través de la memoria (Molano, 2007). De modo que, al abordar la reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio, consideré relevante acudir a *La Memoria Colectiva* de Halbwachs (1925).

Ahora bien, para el componente creativo, se recurrió al método artístico experimental del ensayo con variaciones (Moya, 2018 y 2019), siendo las experimentaciones con el tejido de punto el preámbulo para generar una propuesta visual compuesta por una pieza textil y un registro audiovisual.

El informe final defenderá el logro creativo mediante la exégesis del producto artístico, específicamente a través del abordaje de la obra por componentes (Moya, 2024). En este caso, será posible observar la interacción del público con la obra en su exposición, y comprender este elemento como parte del proceso investigativo que enriquecerá la propia sustentación del logro.

Los resultados investigativos y creativos tributarán a la Línea de investigación No. 1 "Procesos creativos en las artes y el diseño" de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Desarrollo

Relato autoetnográfico de una experiencia vital

Cada vez que mami Manuela hilaba, mis ojos miraban con gran fascinación la capacidad de sus manos para transformar la lana en una larga hebra de hilo. En ocasiones usaba una pequeña rueca que había comprado a un vecino y otras veces usaba un *wanku*. Nunca entendí porque no me enseñó a hilar cuando mis tías aprendieron a hacerlo desde pequeñas. Al preguntarle, me respondió que era aún muy joven para aprender. Me resultó difícil confiar en su respuesta, pero me siento emocionada por finalmente relacionarme con esta práctica.

Son las 4:45 de la tarde¹, cuando el sol ya no quema, sino abriga. Después de *tullpar* las ollas, Mami Manuela se sienta conmigo en el patio de la casa para enseñarme a hilar. Me sugiere que la observe primero. Luego, me da el *wanku*. Al principio es complicado coordinar las manos: la izquierda toma la fibra, la derecha maneja el huso. Ella también se pone a hilar con otro *wanku* porque el que me entregó ahora sería mío. Mientras hilamos en compañía, empieza a contarme cómo, tras la partida de mi abuelo a Estados Unidos, ella, mi tía Margarita, mi mamá Martha y mi prima María, quien luego sería mi madrina, decidieron rehacer sus vidas aquí.

—Yo tampoco sabía hilar—me revela, en lo que parece ser un acto de empatía—. Papi José María —refiriéndose a mi abuelo— me enseñó cuando vivíamos en la Hacienda Galuay. Él me “cuidaba” para que no regresara a casa de los abuelitos.

Para ese entonces mis abuelos vivían para un hacendado. En ese lugar, desde muy joven, Mami Manuela había dedicado su tiempo al trabajo agrícola y ganadero, ya sea sembrando papas y maíz, ordeñando vacas, o cocinando. El trabajo era arduo por lo que no tenía suficiente tiempo para aprender técnicas textiles en casa de sus padres. Fue después de casarse cuando aprendió a hilar. Al recordar a sus padres me cuenta:

—Los abuelitos sí sabían hilar. El abuelito hacía hilos delgaditos para las fajas. Tenía su propio cuarto donde tejía bayeta. No sé qué habrá sido de esos telares. —Tras una pausa, añade—: a mí sólo me enseñó a hacer *watus* para las polleras.

Estos detalles me causan mayor intriga. Si bien conocía la tejeduría en telar como una técnica compleja que demanda mucha paciencia y compromiso, no imaginé que Mami Manuela poseía ese conocimiento. También me cuenta sobre la preparación de tintes

¹ Junio de 2024. Biblián, Ecuador.

naturales. En el caso del tocte, primero se recolectan los frutos caídos, luego se los pisa para pelar la cáscara y obtener una pasta húmeda de color marrón oscuro. El residuo de este proceso se hierve con las madejas de hilo en una olla de barro. Posteriormente, las madejas son dejadas al sereno de la noche para que el color impregne mejor. Al día siguiente, son retiradas de la olla y puestas al sol para su secado. A pesar de que los hilos adquirirían un tono llamativo, el tinturado tomaba demasiado tiempo así que empezaron a usar anilina.

Tanto el tejido en telar como el tinturado natural, son prácticas que dejaron de transmitirse y realizarse dentro de la familia hace ya tres generaciones.

A pesar de que algunas costumbres se han perdido, Mami Manuela aún las conserva en su memoria. Ella tiene conocimientos y habilidades que sus hijos y nietos desconocemos. Por ejemplo, el encaderamiento, un proceso que se realiza generalmente después del parto, lo aprendió de su abuela materna Marica Cashco. Este ritual esencial permite cerrar ciclos físicos, emocionales y espirituales. Cuando nací, Mami Manuela se encargó de encaderar a mi mamá Martha. Para ello, con una gran variedad de montes recolectados y otros insumos, preparó un baño y un emplasto. La lana y las fajas también desempeñaron un rol importante: la lana envolvió el emplasto y luego, un par de fajas, sobre una sábana, rodearon las caderas de mi madre.

Como mi bisabuelo a quien nunca llamé como tal, sino que le decía tío *Ishtico*, confeccionaba las fajas, fue él quien las proporcionó para esta ocasión. Más adelante, esas mismas fajas me acompañarían en un proceso significativo.

El día de mi nacimiento coincidió con la Confirmación de mi madrina María. Para este evento, Mami Manuela sacrificó un borrego. Dejó que la carne se marinara por tres días y llegada la fecha, el tío *Ishtico* fue el encargado de asarla. Recuerdo que, en eventos como ese, nunca se desperdiciaba nada del animal; desde la sangre hasta la lana, todo se usaba como alimento o materia útil.

Después de la misa, muchas personas se reunieron en casa de Mami Manuela para celebrar a mi madrina, sin embargo, la familia estaba incompleta. Mi abuelo José María y otros familiares pasaron a formar parte de la extensa lista de quienes abandonan el país en busca del mal llamado sueño americano. Tiempo después, mi mamá Martha también se unió a esa lista. El día de su partida me recostó sobre la cama, donde Mami Manuela me encontró dormida. Siempre la escuché decir —te quedaste envueltita.

Resulta que para ese entonces mi familia había comprado un pañal ortopédico porque nací con una dislocación de cadera. Mi llanto constante les indicó que no quería usar más ese aparato tortuoso, así que decidieron envolverme. Procurando que brazos y piernas quedaran parejos, la faja tejida por el tío Ishtico, envolvió mi cuerpo desde los hombros hasta los pies, tal como si se tratara de la delicada masa de un *chibil*. De forma casi milagrosa, sané.

El sol se oculta y un sentimiento de nostalgia empieza a humedecer mis ojos. No he vuelto a ver a mi mamá, pero pude conocer a mi abuelo José María. Él regresó después de 20 años y vivió con nosotros otros 10 años. Fue un tiempo difícil para mi pequeña familia; pequeña porque mi tía Margarita y mi madrina María estaban ya casadas y vivían en otros lugares. A pesar de ello, guardo momentos agradables en mi memoria. En particular, una noche mientras comíamos, mi abuelo contó que cuando tenían mucho trabajo en la hacienda y la tarde empezaba a oscurecer, amarraban al sol con las fajas para que el día durara un poco más.

—La abuela Marica contaba lo mismo. Decía que hacían eso para terminar la *minka* en un solo día.

—Pero, ¿cómo amarraban al sol? —interrumpo con extrañeza.

—Eso no sé. A lo mejor antes el sol y la luna caminaban en la tierra junto a nosotros por eso era fácil amarrarlos.²

Hoy en día, el sol y la luna ya no caminan junto a nosotros, pero diversas hebras de hilo se han enredado en nuestras manos para enseñarnos a tejer, bordar y coser. En mi caso, Mami Manuela me enseñó a usar los palillos. Ahora, entre risas, recuerda que yo lloraba porque se me dificultaba aprender. Al final lo logré. Después de unos años también aprendí a usar el crochet. La primera vez que me familiaricé con esta herramienta fue cuando la descubrí en el baúl de Mami Manuela; ella lo encontró en el lodo cuando regresaba a casa.

² En junio de 2024, gracias a la amabilidad de Jana Cungachi, tuve la oportunidad de asistir al ritual del *Inti watana* del *Inti Raymi kañari*, desarrollado con la participación de la organización Tucayta y liderado por la comunidad Quilloac, Cañar. Ahí pude conversar con José Pichisaca y entender a través de sus palabras que amarrar al sol o el *Inti watana* corresponde a una metáfora viva que contempla el momento donde convergen energías y emociones elevadas como la gratitud —tiene sentido que se dé en la época de cosecha— y son justamente esas emociones las que hay que asegurar.

Ese baúl guarda verdaderos tesoros, como un par de álbumes llenos de fotos mías y de mi familia. Al ver en las fotografías el rostro de mis bisabuelos, abuelos, tías, de mi madre y de muchas otras personas de quienes no sé ni siquiera su nombre, he logrado conocer lugares y situaciones que en algún momento formaron parte de mi historia familiar.

Las fotos son como retazos que ayudan a remendar la memoria y, de paso, la vida... Ahora que lo recuerdo, entre esas fotos hay una mía con el tío Ishtico. No sé si la tomó mi madrina o mi tía, pero aparentemente fue en navidad porque aparecemos junto a un nacimiento. En ella, mi bisabuelo me cubre la mejilla con su mano mientras yo, con mis pequeños dedos, me aferro a él desde la lana de su *samarra*. Esos recuerdos me trasladan a cuando vivió algunos días en esta casa antes de su fallecimiento. Lo último que hicimos fue comer tocte; aquí en el mismo lugar en el que ahora estoy aprendiendo a hilar.

El viento de la noche empieza a enfriar mi cuerpo. Mami Manuela acaba de ir a la cocina para asegurarse de que la comida esté lista, mientras tanto, no puedo evitar pensar en todas las cosas que hemos olvidado. El alejarnos unos de otros ha dificultado la conservación y transmisión de nuestra memoria, conocimientos e identidad. Guardo la esperanza de que el hilo que hoy elaboramos pueda unir y sostener nuestra historia porque tal cual ha sucedido siempre, cada uno elegirá distintos caminos, pero es necesario que a donde quiera que vayamos no olvidemos que parte de nuestra historia está tejida con la misma hebra de hilo.

Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística

Desde el punto de vista ideotemático, la obra aborda la memoria familiar a través del tejido. Para ello, se sustenta en la autoetnografía que permite conocer y analizar la experiencia cultural a partir de lo individual. Su uso y validez en el ámbito de la investigación cualitativa se fundamenta en Blanco (2012), quien promueve la autoetnografía como una forma de escritura, presentación de resultados y un subgénero narrativo. Inicialmente, “la autoetnografía era aplicada al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio; ya fuera por su ubicación socioeconómica, la ocupación laboral o el desempeño de alguna actividad específica” (Hayano, 1982, como se citó en Blanco, 2012). Con el tiempo, la autoetnografía ha evolucionado para consolidarse como un método válido para la generación de conocimiento, dando cabida a los relatos autobiográficos y relatos de vida, al uso de modos literarios y a la narración en primera persona (o segunda o tercera persona según lo requiera el autor), siempre situándose en un contexto social y cultural.

Del mismo modo, Bénard Calva (2019) en *Autoetnografía: metodología cualitativa*, introduce al investigador y lector hispanohablante a cuestionamientos relacionados con la reflexividad y la ética en la investigación. Además, aborda las metodologías de investigación y las prácticas de escritura (componente artístico), así como las herramientas y criterios de verificación de calidad y utilidad de un texto autoetnográfico. Entre los autores clave en esta antología se encuentra Tullis (2013/2019), quien señala que “escribir o representar nuestra propia experiencia como una manera de entender ciertos aspectos de la cultura, no elimina ni resuelve los aspectos éticos; no anula la necesidad de comprometerse con los otros” (p. 156). Adicionalmente, la autora ofrece recomendaciones para llevar a cabo una autoetnografía ética, enfatizando en las oportunidades y consecuencias que implican al investigador y a sus colaboradores. Así, la autoetnografía se convierte en proceso y producto al combinar los principios de la etnografía y la autobiografía.

De la narración etnográfica presentada se obtuvo la información principal con la que ejecuté este trabajo. El reencuentro con las historias que crecí escuchando dentro de mi núcleo familiar me permitió reflexionar sobre el contexto en que se desarrolló la práctica textil. Las experiencias dolorosas, trágicas e inclusive violentas, daban testimonio de una vida precarizada y discriminada, atravesada por el trabajo forzado, la violencia doméstica, la educación negada y la migración. Así, preguntarle al tejido si *había algo más* aparte del dolor y la pérdida, fue el punto de partida para conceptualizar este trabajo.

Ahora bien, Molano (2007) enfatiza en que “la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria [...]” (p. 74). Asimismo, Eljuri Jaramillo (2008) sostiene:

El patrimonio está íntimamente ligado al pasado como herencia, pero es, por medio de la memoria, reactualizado en el presente y un referente indiscutible para el futuro; al tiempo que, constituye parte importante de nuestros rasgos identitarios, ya que todo lo que llega del pasado, a través de la memoria, forma parte de lo que en el presente somos. (p. 61)

Entonces, se puede concebir a la actividad textil como patrimonio inmaterial construido de manera colectiva y preservado, comúnmente, gracias a la transmisión intergeneracional de conocimientos. Y, al reactivarse a través de la memoria, otorga y fortalece el sentido de identidad y pertenencia del grupo que lo desarrolla. Halbwachs (1925), en su obra póstuma, reconoce que los recuerdos son colectivos y recalca la importancia de la permanencia de un grupo y el vínculo vivo entre generaciones para mantener y fortalecer el conocimiento y la memoria. Además, la memoria está delimitada por el espacio y el tiempo. Adicionalmente,

Halbwachs al citar Stendhal (1890), menciona cómo las fechas y acontecimientos históricos permiten reflexionar sobre las circunstancias de nuestra vida.

Para hablar de los fundamentos morfológicos, es necesario precisar la actividad textil como una ocupación universal que sobrepasa la habilidad técnica y permite conocer y conectar culturas de diferentes lugares y épocas a través de la interconexión de hilos. Así, algunos referentes incluyen:

- 1) La Real Fábrica de Tapices (1721) en España, que ha preservado su tradición textil respecto a la fabricación de alfombras y tapices, con la contribución temprana de Francisco de Goya (1746-1828) en la elaboración de cartones para tapices.
- 2) La artista peruana, Ana Teresa Barboza (n. 1981), en su interés en conocer el origen de las fibras textiles, se relaciona con diversas comunidades peruanas. Lo cual le permite comprender que el textil y el tejido social se sustentan en el esfuerzo colectivo y en la relación con el entorno.
- 3) Elvira Espejo Ayca (n. 1981), artista plástica, sabedora del pueblo Aymara, actual directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de Bolivia y referente clave para el desarrollo de este trabajo, plantea una reivindicación del textil, en la que se supera la concepción del objeto “terminado” o del texto que debe ser leído.

En el contexto ecuatoriano, desde Otavalo, Jonathan Terreros (n. 1995), conocido como *@Pachay*, presenta en sus obras a la práctica textil como una actividad conectada con las culturas andinas. Sus creaciones, para las que hace uso de la composición fotográfica digital, el diseño y la ilustración, surgen de la cotidianidad del entorno que habita, de su propia subjetividad, de la memoria, del conocimiento oral y del vínculo con la *Pachamama*. Su estilo, que integra el realismo mágico y el surrealismo, aporta al fortalecimiento cultural y genera aprecio y orgullo por lo propio.

De manera similar, Jana Cungachi (n. 1989), artista visual, productora radial y educadora kichwa kañari, destaca a través del arte textil, el bordado y las técnicas mixtas la trascendencia del pensamiento y las prácticas culturales andinas. A partir de sus exploraciones técnicas, vincula el presente con lo ancestral y manifiesta como una vivencia apegada a las raíces, al entorno y a la comunidad ha moldeado su forma de percibir el mundo, vivir, sentir y crear. Por consiguiente, reconocer el valor de su historia y raíces le permite generar propuestas que reconocen la importancia y conducen al cuidado y respeto por cada elemento natural.

¿Había algo más, Rosa Elvira?, es una obra construida en un proceso amplio que incluye la crianza mutua, el trasquilado de la oveja, el lavado, el cardado, el hilado, el teñido y el tejido en sí. La cadena operatoria, un concepto propuesto por Elvira Espejo Ayca, inicia con la crianza mutua, es decir con el crecimiento y cuidado conjunto entre el tejedor y los seres proveedores de la materia prima, en este caso, con los borregos y las especies tintóreas. Por esta razón, los hilos empleados en la creación del textil, fueron elaborados artesanalmente por mi abuela Manuela. Ella cuida de los borregos, trasquila su lana, luego la lava, escarmina e hila.

Retomando la información presentada en la narración autoetnográfica, las madejas de hilo fueron tintadas con el fruto del nogal, una especie nativa del territorio andino y amenazada por pérdida de hábitat. Ventajosamente, por la zona en la que resido, la fase productiva del tocte, cuando los frutos maduros caen de las ramas y empiezan a cubrir las *pampas*, coincidió con la etapa de tinturado de las madejas de hilo; esto fue durante el mes de junio.

En cuanto al proceso de tejido, previamente se experimentó con el tejido a crochet y el tejido de punto. Recurrí a estas técnicas puesto que ya estoy bastante familiarizada con ellas. Fue el tejido de punto o a palillos el indicado para elaborar la pieza textil. Tras su selección, se optó por realizar una variación procedimental a la técnica de Jacquard a dos agujas. Dicha técnica consiste en “una forma de tejer dibujos sencillos a dos agujas, empleando dos lanas de colores distintos, sin que estas se enreden entre sí por la parte trasera” (Cavanagh, s. f., párr. 3). Por consiguiente, se emplearon dos tonos de hilo: un marrón verdoso, tintado con nogal, y otro del tono natural de la lana de oveja, correspondiente a un beige claro.

Durante este proceso, mantuve dos reuniones con mi familia. La primera para hablar sobre mi interés por retomar las prácticas textiles y exponer su importancia en nuestra historia familiar. Además, se aprovechó el momento, para realizar una fotografía grupal que sería el referente visual para la ejecución de este trabajo. Meses después, se realizó una segunda reunión para expresar nuestras reflexiones sobre el vínculo con el textil y las dinámicas familiares. En esta ocasión, haciendo uso de un hilo rojo, la pieza textil ya concluida fue intervenida por mi tía, madrina, primas y abuela. Esta acción lleva a una transformación del textil y lo concreta, de forma evidente, como una pieza tridimensional. Además, durante esta reunión se produjo el registro audiovisual presentado en la exposición.

Por último, desde el punto de vista expresivo, se plantea la obra como un elemento-momento-sujeto en el que convergen la memoria, los conocimientos ancestrales y el anhelo de fortalecer los vínculos afectivos. Además, en el ámbito familiar, al reconocer

una historia que no había sido escrita, pero sí tejida, supone una revalorización de la actividad textil.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) al analizar *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés menciona:

La versión iconográfica de Sanjinés es entonces una reconstrucción —mediada por su propia voz autoral— de la memoria colectiva de diversos segmentos de las poblaciones mineras [...]. Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, obreros y campesinos, empleados y trabajadores manuales, que lejos de integrarse en una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso, que será terminado de tejer por el/la espectador/a. (p. 77-78)

El tejido es un referente constante en las producciones artísticas, pero también se habla de tejido a nivel biológico: tejido vascular, óseo, nervioso, adiposo, etc., y, a nivel social es usado para aludir a las relaciones interpersonales y los vínculos afectivos que se construyen. En ese sentido, asociando la apreciación de Rivera Cusicanqui con mi proceso creativo, se puede plantear la validez del textil para reconstruir una historia relacional Familia-Oficio, a partir de las experiencias y los recuerdos fragmentados míos y de mi familia, siendo este proceso capaz de encontrar conexión con las vivencias personales del espectador.

Del mismo modo, al apelar a la experiencia estética contemplativa y a la función educadora del arte se aspira a que, al contacto con la obra, la apreciación del espectador derive en la producción de conocimiento. Puesto que, gracias a su presencia en las dinámicas culturales, el textil trasciende su complejidad procedimental y estructural para ser contemplado como un actor social vital.

En resumen, desde el punto de vista ideotemático, la obra se sustenta en la autoetnografía para abordar la memoria y las prácticas familiares a través del textil; mientras que desde el punto de vista morfológico, de las experimentaciones con el tejido de punto, se obtendrá una propuesta visual, compuesta por una pieza textil y un registro audiovisual, en la que se sintetice la memoria, los conocimientos ancestrales y la añoranza de lo familiar; finalmente, desde el punto de vista expresivo, se apela a la reivindicación de la práctica textil en el contexto familiar y a su concepción como sujeto vivo.

Presentación y sustentación del logro creativo

A partir del objetivo de investigación-creación propuesto, el trabajo con el relato autoetnográfico de una experiencia vital, con los fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos, y gracias al arduo proceso experimental desarrollado, se aportó la obra: *¿Había algo más, Rosa Elvira?* (véase Fig. 1).

Figura 1

¿Había algo más, Rosa Elvira?



Nota: Obra emplazada en el Museo Municipal de Arte Moderno (MMAM) de la ciudad de Cuenca para la muestra colectiva *Heterotopía 3: testificante*. Nube Bermeo Aguayza, 2025.

Desde un enfoque inmediato, es posible analizar la obra como respuesta al objetivo de investigación-creación propuesto, mediante un abordaje por componentes:

La obra presenta dos componentes principales. El componente tridimensional corresponde a un textil de 156 cm x 167 cm, ubicado en el centro de la sala. La pieza, suspendida desde

el techo, conserva su forma gracias a soportes de madera dispuestos en eje horizontal. Por otro lado, el segundo componente corresponde a un registro audiovisual de 2m11s de duración que se reproduce continuamente en una pantalla situada al interior de un baúl de 63 cm x 35 cm x 41 cm. El baúl, como un elemento que atesora la memoria familiar, permanece abierto junto a la pared y frente al textil. De él sobresalen elementos usados en la creación del textil, como la *millma tisashka*, un huso con hilo y ovillos de color rojo y marrón verdoso (véase Anexo B). Esta disposición museográfica permite al espectador transitar por la sala y apreciar tanto el registro audiovisual como el anverso y el reverso del textil (véanse Fig. 2 y 3).

Figura 2

Anverso del textil



Nota: Registro fotográfico del anverso del textil. Nube Bermeo Aguayza, 2025.

Figura 3

Reverso del textil

Nota: Registro fotográfico del reverso del textil. Nube Bermeo Aguayza, 2025.

En el anverso del textil se manifiestan siluetas abstractas, que remiten a las formas orgánicas existentes en la naturaleza, tales como las manchas en los cuerpos del ganado vacuno (véase Fig. 2). Esta representación dinámica, potencia la pareidolia, donde en estímulos aleatorios “el parecido no se produce realmente en la manifestación física del objeto, sino en nuestra experiencia subjetiva” (Reina Gutiérrez, 2014, p. 190). En ese sentido, al generar una conexión entre un fenómeno visual percibido con la información almacenada en los recuerdos, el espectador llega a asociar las siluetas con representaciones antropomorfas en las que son reconocibles las figuras de 7 personas, que reunidas ocupan el centro de la composición.

Si bien el entorno y la figura del anverso del textil son fácilmente distinguibles por la diferencia cromática de los hilos empleados, existe una relación más compleja: cada punto es necesario para generar un todo. Para ello, los hilos se entrelazan al ritmo de las manos, permitiendo que cada movimiento fortalezca y sostenga el tejido. Aquella danza en la que

se entretejen los hilos, desvanece cualquier desconexión entre el fondo y la figura; esto se reafirma visualmente en el reverso del textil. Resulta coherente pensar que el anverso y el reverso no existen en el textil como planos aislados.

Lo anterior configura una relación emotiva entre el individuo y el espacio que habita, clave para mantener la memoria colectiva. *¿Había algo más, Rosa Elvira?*, expone la actividad textil y su vínculo con los ciclos productivos de la naturaleza. Para lo cual, inicialmente se utilizó como referencia una fotografía realizada en el mes de junio, cuando del nogal empezaban a caer los frutos maduros (usados para teñir los hilos) y tan solo quedaba la *kalcha* como residuo de la cosecha. En el textil, la *kalcha* se manifiesta en la parte superior de la composición como una mancha poco identificable, cuya esencia evoca a los bosques, al monte, a las montañas, a las nubes, al cielo...

Otro elemento a resaltar en el textil es la presencia de un hilo rojo que, para mi familia simboliza la sangre, la sanación y brinda protección. En el anverso, el hilo aparece como sutiles puntadas de bordado. Cada una de las 21 puntadas difiere de la otra en cuanto a su tamaño, forma y ubicación. Sin embargo, en el reverso, exponen un entramado complejo: el hilo se cruza, enreda y logra encontrar su camino, atravesando una y otra vez el textil. En ese ir y venir surgen líneas que conforman una figura geométrica rígida, parecida a una constelación astral, pero contraria a las formas orgánicas del anverso (véase Fig. 4).

Figura 4

Detalles en el anverso y reverso del textil



Nota: De derecha a izquierda: se observan puntadas de bordado con hilo rojo y el entramado que forma dicho hilo. Nube Bermeo Aguayza, 2025.

Al ingresar a la sala, se percibe el audio de un registro audiovisual realizado durante la segunda reunión que mantuve con mi familia (véase Anexo A). En él, las voces

sobrepuestas se encuentran en un mismo relato, pero al acercarse al baúl, el espectador se enfrenta a una visualidad que atestigua el momento en el que mi tía, madrina, primas y abuela se apoderan del textil mediante un hilo rojo. Con sus propias intenciones, deseos y razones, generan una puntada que marca y modifica el textil y que a su vez, sana y protege los vínculos y los conocimientos familiares. Además, este acto puede ser percibido como un intercambio de identidad donde se genera una transformación mutua y evidencia que el textil “pertenece a —y está compuesto por— aspectos de todos los actores sociales que han intervenido de una manera u otra en su construcción” (Arnold & Espejo, 2013, p. 317).

Para abordar el enfoque mediato de la obra, resulta fundamental mencionar que el aporte de Arnold y Espejo (2013) en *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* fue un valioso referente en mi proceso creativo. La lectura me permitió asimilar la complejidad del proceso textil, donde el acto de tejer corresponde únicamente a una etapa dentro de una compleja cadena operatoria, propia de la tecnología textil, que empieza con la crianza mutua. No por ello significa que el acto de tejer sea trivial, de hecho, en esta etapa se afianza la noción del textil como sujeto vivo, dada la complejidad técnica y estructural que lo constituye al ser elaborado con los tres corazones. Es decir, el tejedor o tejedora mantiene un diálogo constante entre la mente, el corazón y las manos, donde se planifica con la mente, luego se consolida el conocimiento en el corazón y con las manos se hace (Arnold y Espejo, 2013, p. 60).

Lo mencionado anteriormente, sumado a la convivencia cotidiana, donde el textil se convierte en partícipe de las interacciones sociales y culturales y, por lo tanto, en portador de memoria social, permite comprender la trascendencia del textil más allá de su composición material, técnica y visual. En el caso de mi propuesta, mi intención es abordar la memoria familiar, no como algo muerto y que únicamente evoca a la nostalgia, sino como fuente poderosa de energía que persiste en los recuerdos, en los sueños y en la cotidianidad, reflejándose en la forma en la que pensamos, actuamos, sentimos y convivimos.

En la presencia casi desvanecida del textil, se reconoce un pastizal desmontado en el que, tal como la lana que queda en los alambres de púas cuando los borregos pasan, solo quedaban los residuos de un oficio que había dejado de ser transmitido y practicado. Juntar los residuos de una vida familiar fragmentada derivó en la reconstrucción y resignificación de la presencia del textil en nuestra historia: “por lo menos ellas aprendieron lo que significa la lana, el tejido y el hilado. No todo, pero al menos ya se van dando cuenta que había

cosas que anteriormente se hacían” (Palaguachi, 2024).³ De manera personal, asimilar mi historia ligada al tejido ha propiciado un aprendizaje en torno a la autoconciencia. Lo cual me permitió disipar la incertidumbre asociada a la identidad, a la pertenencia y la añoranza familiar y, a partir de ello, reafirmar mi vida junto al tejido. Para mí, recurrir a la memoria desde el quehacer artístico significó tejer para no olvidar. Esto, a su vez, transformó la actividad textil en una actitud de resistencia y al producto de ello, en un testificante e interlocutor esencial.

Es cierto que culturalmente la obra deja de pertenecer al autor una vez presentada o expuesta al público. Por ello, el interés del espectador por conocer la obra a través de la visión y el tacto resulta gratificante. Para algunos, la pieza textil guarda similitud en cuanto cromática y estilo con las muy populares Cobijas de tigre. Esta primera apreciación es reveladora, ya que la Cobija de tigre “en muchas ocasiones, ha sido heredada por familiares o amigos, convirtiéndose para muchos, en un objeto transmisor de recuerdos, evocando el confort y seguridad del hogar” (Moreno, 2021, párr. 3). Dichas cobijas, bastante apreciadas en los hogares latinoamericanos, sobre todo en épocas en las que las temperaturas bajas resultan insostenibles, han perdido su popularidad debido a la oferta de alternativas más económicas y llamativas para el consumidor. Lo cual convierte a esta llamativa frazada en un símbolo de identidad y de relaciones afectivas que resisten ante el olvido y a los cambios en una sociedad cada vez más globalizada.

Por otro lado, también se ha percibido en su visualidad casi difusa, como los mismos recuerdos, cierta similitud con los primeros daguerrotipos, en su momento catalogados como “espejos con memoria”. Tras la mudanza de mi tía Margarita y mi madrina María, los álbumes familiares conservados en el baúl de mi abuela dejaron de actualizarse. Así pues, después de 10 años, esta pieza textil en la que se presenta un retrato colectivo, reúne finalmente a la familia en una misma escena. Este vínculo con lo fotográfico se conecta también con la apreciación de Marquina (2025), quien manifestó que la composición en el anverso del textil es similar a las fotografías de su familia. Esta conexión le trasladó a su infancia en el campo, cuando en determinados días su familia se reunía para trabajar la tierra. Para el almuerzo llevaban comida y al finalizar la primera jornada se sentaban junto a la tierra para comer en una tradicional *pampamesa*. Así, ver a mi familia reunida, también fue ver a la suya.⁴

³ María Tránsito Palaguachi Aguayza. Madrina de la autora. Informante citada con su consentimiento.

⁴ Erick Marquina. Comunicación personal. Informante citado con su consentimiento.

“La resistencia cultural está sin duda ligada a la representación social, no se puede resistir sin individuos y mucho menos sin un sentimiento colectivo de la apropiación del conocimiento” (Pájaro et al., 2020, p. 27). Por lo tanto, para que el textil se considere un agente fundamental en la memoria, ha sido imprescindible entrelazar las experiencias individuales de mis familiares. Al reconocer el valor de los conocimientos ancestrales y la urgencia de fortalecer los vínculos afectivos, se logró reconstruir una versión de nuestra historia que, sin negar el dolor que la atraviesa, celebre la actividad textil como un acto de resistencia.

Por otro lado, la categoría estética de lo bello a la que la obra apela, no solo se limita a su realización artística, sino que se convierte en una experiencia, donde el ambiente familiar y acogedor propicia un confort emocional. De ese modo, la reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo se extiende a distintas vivencias que hallan en la obra el recuerdo hogareño de una noche fría cuando las Cobijas de tigre brindaban calor al cuerpo; los instantes irrepetibles de una infancia con la familia reunida o la calidez de los momentos compartidos con personas que marcaron y encaminaron nuestras vidas.

Finalmente, la obra recurre a la función educadora del arte para revelar al textil como sujeto y actor fundamental en las dinámicas sociales. Igualmente, se busca contribuir al conocimiento cultural al sugerir una nueva forma de abarcar la memoria a través de la construcción del textil. Además, se propone revalorar el trabajo manual y los conocimientos tradicionales frecuentemente descartados por su carácter sensible y poco teorizado. Este interés por rescatar y reinterpretar las prácticas familiares relacionadas al textil, utilizando los recursos y conocimientos disponibles en el presente, ha posibilitado la actualización, renovación e incluso, enriquecimiento de la expresión visual del textil.

Conclusiones

La validez de la vivencia personal para conocer lo cultural ha permitido dar respuesta al objetivo: producir, mediante experimentaciones con el tejido de punto, una propuesta visual por reconstrucción de una historia relacional Familia-Oficio. Al calor del proceso de investigación-creación se aportó una obra artística compuesta por una pieza textil y un registro audiovisual. En ella se evidencia cómo las experimentaciones realizadas durante este proceso, con recursos y conocimientos disponibles en el presente, han posibilitado unir los fragmentos de una memoria para reconocer el vínculo entre la práctica textil y la historia familiar.

Asimismo, el textil trasciende su condición de objeto utilitario y se reivindica como sujeto vivo y dinámico. Su proceso de creación comienza con la crianza mutua y luego, es nutrido por las experiencias, emociones e intenciones del tejedor o tejedora, a partir del diálogo constante entre la mente, el corazón y las manos. De ese modo, el textil se convierte en un actor social que interactúa permanentemente con los individuos, siendo capaz de preservar conocimientos ancestrales y fortalecer los vínculos afectivos.

Esta experiencia autoetnográfica emocionalizada y materializada, sugiere una nueva forma de abarcar la memoria a través del textil. Asimismo, conocer el proceso detrás de la construcción textil revaloriza el trabajo manual y los conocimientos prácticos. La composición visual del textil, invita al espectador a reflexionar sobre sus historias personales, igualmente atravesadas por el dolor, la pérdida, el olvido y la fragmentación. Por último, esta propuesta brinda una nueva posibilidad de enriquecer las tradiciones visuales del textil y pretende cambiar la percepción del espectador sobre el carácter vital y trascendental del arte textil en la historia humana.

Referencias

- Arnold, D., & Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. ILCA. 10.13140/RG.2.1.1521.3528
- Barboza, A. T. (2022). *Ana Teresa Barboza. Tejer las piedras, sentir con el cuerpo - Artishock Revista*. Artisock Revista.
<https://artishockrevista.com/2022/06/15/ana-teresa-barboza-entrevista/>
- Bénard Calva, S. M. (Ed.). (2019). *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (M. d. I. L. Luévano Martínez y A. Rodríguez Castro, Trans.). Universidad Autónoma de Aguascalientes, El Colegio de San Luis. <http://bdjc.iaa.unam.mx/items/show/148>
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74. <https://doi.org/10.29092/uacm.v9i19.390>
- Cavanagh, M. (s. f.). *Cómo tejer punto jacquard a dos agujas*. Tejer con Lucila.
<https://tejerconlucila.com/blog/como-tejer-punto-jacquard-a-dos-agujas/>
- Colorado, Ó. (2016). *El nacimiento de la fotografía*. Oscar en Fotos.
<https://oscarenfotos.com/2016/02/06/el-nacimiento-de-la-fotografia/>
- Constitución de la República de Ecuador [Const.]. *Artículo 2. [Título I]*. Registro Oficial 449 de 20 de octubre de 2008 (Ecuador). <https://bit.ly/2B93igl>
- Cungachi, J. (2015). *Recuperación de la tecnología del telar Cañari y estudio iconográfico de las fajas cañaris: aplicación y actualización estética*. [Tesis de pregrado]. Repositorio institucional de la Universidad de Cuenca
- DW Español. (2024). *Elvira Espejo es una tejedora de diversidad cultural/ Fuerza Latina*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WdRHKyDu87E>
- Echeverría, V., Arnavat, A., Ordóñez, A., & Ortiz, D. (2024). *Johnatan Terreros, © Pachay: cosmovisión andina entre el realismo mágico y el surrealismo*. Editorial UTN. Recuperado de <https://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/15924>
- Eljuri Jaramillo, G. (2008). Patrimonio inmaterial, herencia, identidad y memoria. *Revista del CIDAP*, (66), 53-74.

- Esquivel, L. (1989). *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas, amores, y remedios caseros*. Debolsillo.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (I. Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Trabajo original publicado en 1950)
- Meisch, L. (1981). Tejidos del Ecuador. *Centro Interamericano de Artesanías y Artes [CIDAP]*, (9), 11-17.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/1187>
- Mora, A. (2018). Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes. *Nómadas*, (49), 207-218. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n49a12>
- Moreno, R. (2021). *Salto a la modernidad envuelto en una cobija*. Puerto Contemporáneo. <https://www.puertocontemporaneo.org/salto-a-la-modernidad.html>
- Moya, M. (2018). *Investigación y escritura en el ámbito de las artes. Notas para un libro de texto*. Cuenca: Universidad de Cuenca (inédito).
- Moya, M. (2019). La crítica genética como metodología para la documentación narrativa de producciones artísticas. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* (7). Enlace: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2914>
- Moya, M. (2024). *La investigación-creación en artes visuales. Aventura didáctica hacia una titulación*. Santa Clara: Editorial Universitaria Samuel Feijóo; <https://estal.site/index.php/estal/article/view/21>
- Pájaro, J., Duran, K., & Bonilla, B. (2020). Representación social, memoria colectiva y resistencia cultural en Rocha. *Revista Inclusiones*, 7(Esp.), 25-45. <https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/1648>
- Ramos, D. (2013). La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. *Realitas: revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(1). <https://revista-realitas.webnode.com.co/news/volumen-1-numero-12/>

Reina Gutiérrez, A. (2014). La pareidolia como recurso creativo en procesos de ilustración.

Nexus, 0(15), 188-205. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i15.735>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia*

andina. Tinta Limón Ediciones.

Anexos

Anexo A

Figura 5

QR del registro audiovisual



Nota: El QR dirige al registro audiovisual de la intervención de la obra publicado en YouTube. Nube Bermeo Aguayza, 2025.

Anexo B

Figura 6

Registro fotográfico del baúl

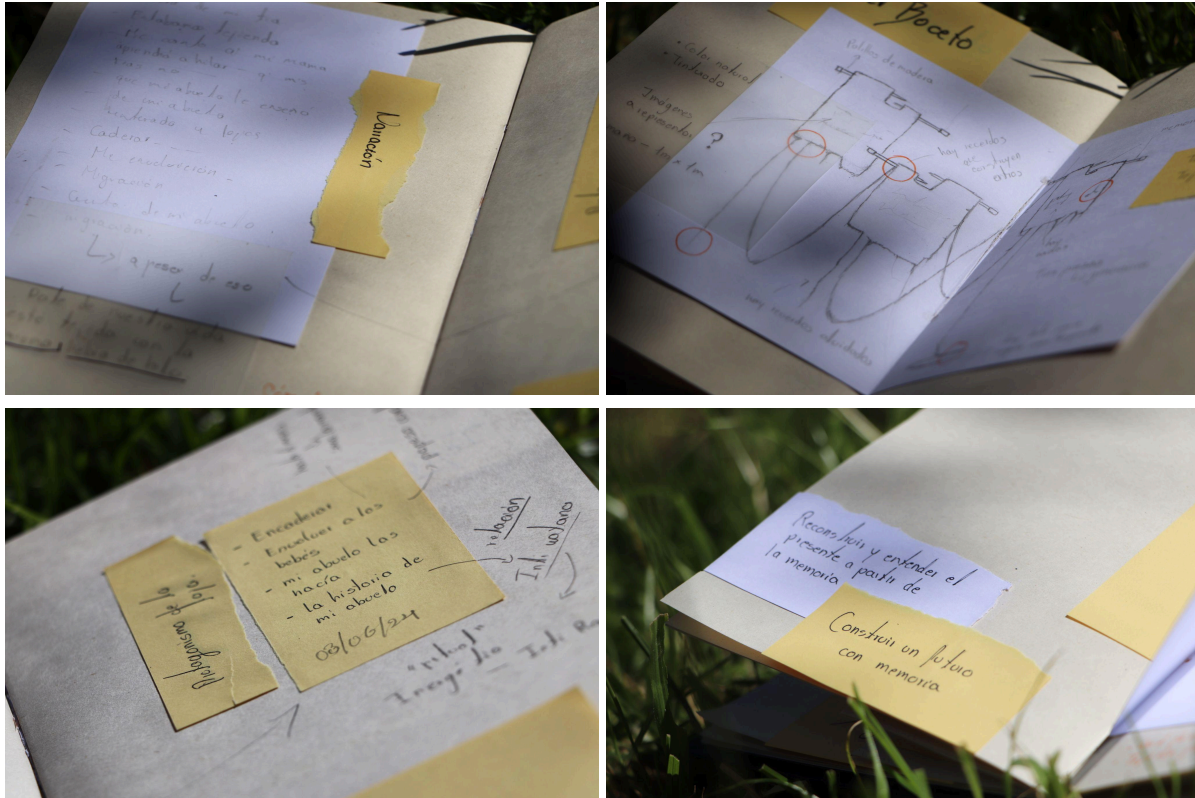


Nota: Se observa una pantalla digital al interior del baúl e insumos usados en la elaboración del textil.
Nube Bermeo Aguayza, 2025.

Anexo C

Figura 7

Algunos apuntes de bitácora



Nota: Algunos apuntes en la bitácora elaborada durante el proceso de investigación-creación. Nube Bermeo Aguayza, 2024.

Figura 8

Madeiras de hilo antes y después de ser teñidas



Nota: De izquierda a derecha: madejas de lana de borrego antes y después de ser tintadas con nogal. Nube Bermeo Aguayza, 2024.