



Tejiendo la memoria huancavilca. Experiencias en el codiseño para la conservación de prácticas textiles ancestrales

*Weaving Huancavilca Memory. Co-design
experience for the conservation of ancestral
textile practices*

Lourdes Pilay^A & María Custoja-Ripoll^B

Recibido:
noviembre 2020.

Aceptado:
junio 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

Este trabajo presenta las experiencias de intercambio cultural, artístico y visual desarrolladas durante un año de capacitación en tejido a telar vertical de origen prehispánico, impartida por una artesana de Chanduy (Ecuador) a académicas y estudiantes de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil. Se trata de una investigación-acción participativa (IAP), que utiliza la etnografía, la observación participante y la historia de vida de la tejedora en el contexto de un proyecto piloto del grupo de investigación Feminismo, Artesanía, Diseño y Arte (FADA). Estas experiencias "practicativas" (término acuñado por las autoras) se abordan desde el codiseño, con una doble perspectiva: técnica, a través del registro de saberes en torno a un tipo autóctono de tejido ancestral en vías de extinción, y visual, documentando patrones textiles simbólicos. Con ello, se busca poner en valor la memoria huancavilca, mediante el codiseño de productos que posicionen y contribuyan a la conservación de la artesanía tejida en telar vertical.

Palabras clave: memoria huancavilca, telar vertical, modos de hacer, codiseño, conservación.

ABSTRACT

This paper presents the experiences of cultural, artistic and visual exchange developed during a year of training in pre-Hispanic vertical loom weaving, given by an artisan from Chanduy (Ecuador) to academics and students of the Faculty of Art, Design and Audiovisual Communication (FADCOM) of the Escuela Superior Politécnica del Litoral in Guayaquil. This is a participatory action research (PAR), which uses ethnography, participant observation and the weaver's life story in the context of a pilot project of the Feminism, Crafts, Design and Art (FADA) research group. These "practicative" experiences (a term coined by the authors) are approached from the perspective of co-design, with a double perspective: technical, through the recording of knowledge about an autochthonous type of ancestral weaving on the verge of extinction, and visual, documenting symbolic textile patterns. With this, we seek to value the huancavilca memory, through the co-design of products that position and contribute to the conservation of handicrafts woven on a vertical loom.

Keywords: Huancavilca memory, vertical loom, ways of making, co-design, conservation.

^A **Lourdes Pilay**, Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Campus Gustavo Galindo, Guayaquil, Ecuador. ORCID: 0000-0002-9496-1149. E-mail: mdpilay@espol.edu.ec

^B **María Custoja-Ripoll**, Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Campus Gustavo Galindo, Guayaquil, Ecuador. ORCID: 0000-0001-8298-096X. E-mail: mcustoja@espol.edu.ec



INTRODUCCIÓN

Los textiles de origen huancavilca de la península de Santa Elena, en la costa central del Ecuador, han sido estudiados principalmente desde la antropología, a partir de la memoria y la asesoría de los “veteranos y veteranas” de las comunas ancestrales, con la intención de transmitir a través de la narración de la historia los “modos de hacer” artesanal (Klumpp 1983; Álvarez 2001: 290, 2002: 266). Estas investigaciones han documentado los materiales, instrumentos y técnicas del tejido en telar vertical, y en menor grado, la iconografía; pues si bien los textiles sobrevivieron durante el período Colonial, a diferencia de algunas zonas andinas, buena parte de las formas, de los significados y de la cosmovisión albergados en el tejido se han transformado o desaparecido al día de hoy. Asimismo, la arqueología ha abordado este tema estudiando las improntas de tejidos en cerámicas de la cultura Valdivia tardía (Marcos 1973) y la presencia de diversos instrumentos asociados a la producción textil, como torteros, agujas y otros (Guinea 2004).

Sin embargo, esos tejidos han sido poco estudiados desde el arte (Alvarado 2019) y el codiseño (Becerra 2017). Teniendo en cuenta esto, sostenemos que desde el codiseño realizado entre artesana, diseñadoras y estudiantes, se puede desarrollar un conocimiento experiencial, representacional, proposicional y práctico (paradigma participativo), a través del registro de materias primas, instrumentos, técnicas, iconografías y simbologías, así como la comercialización del tejido. Junto con valorar la memoria huancavilca, se fomenta la conservación de la artesanía tejida en telar vertical. En un contexto complejo, en el que han desaparecido las redes socio-económicas que generaba la artesanía textil, se pretende dar continuidad a la memoria huancavilca, fomentando la conservación del tejido en telar vertical con la intervención del codiseño.

La tradición textil prehispánica de esta zona costeña del Ecuador constituye un caso concreto de la “teoría de los ensamblajes y complejidad social” de Manuel DeLanda (2021: 21-26), inspirada en los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988). Al analizar la complejidad social desde dicha teoría, se explora cómo se autoorganizan los sistemas materiales. En este sentido, para entender cómo se expresa la identidad huancavilca, se procedió a

conocer e interactuar con su cultura material, pues todo ensamblaje es una comunidad con identidad histórica, configurada no solo por personas (artesanas), sino también por construcciones sociales, herramientas, íconos, tradiciones y formas de hablar acerca del textil. En este contexto, lo social, lo lingüístico y lo filosófico son conjuntos que no pueden reducirse a sus partes y deben entenderse como exterioridades que estabilizan o desestabilizan la identidad. Por lo tanto, este modelo se articula a través de los siguientes ejes: lo material/expresivo (textiles), lo territorial (huancavilca), lo deterritorializador (colonización, globalización), la reterritorialización (decolonización) y lo genético/lingüístico. Estos ejes nos permiten definir las intervenciones en la codificación, decodificación y recodificación del ensamblaje presente en los tejidos huancavilcas, ya que revelan una red de relaciones ecológicas (sostenibilidad), sociales y lingüísticas en proceso de extinción.

En este contexto, el modo de hacer de las piezas tejidas ya no consiste en urdir con palos clavados en la balsa o en el suelo de tierra, sino en palos atados al travesaño inferior del marco de un telar vertical construido a modo de bastidor, suspendido del travesaño superior, desde donde se teje la trama. Esto se debe a que la casa palafítica tradicional costeña –de cuyas vigas de madera se suspendía el telar vertical, formando parte de su estructura– ha ido desapareciendo poco a poco de la zona (Álvarez 2002: 264). Por su parte, tanto el hilo como su color, ya no son obtenidos del algodón silvestre u otras especies de flora y fauna propias del lugar, sino del hilo perlé comprado en tiendas. Y, si bien algunos instrumentos para tejer, como la *macana de chonta*, se han legado de generación en generación, otros como el huso, la *chiquigua*, los *yacos* y *tocas* ya no son elaborados a partir de especies vegetales autóctonas, sino que provienen del reciclaje de antenas o palos de escoba. Otros, como la rueca, la balsa de urdir o los torteros, simplemente han dejado de usarse y desaparecido.

Tal evolución y transformación material ha ido de la mano con los cambios socioculturales documentados por Silvia Álvarez (2001, 2002), quien registró los comportamientos y modos de organización social de los comuneros de Chanduy, herederos huancavilcas. En su estudio, Álvarez señala que el conocimiento del tejido se transmitía en la casa familiar masculina, de suegras a nueras y nietas; mientras que en las últimas



Figura 1. Casa palafítica tradicional de la costa del Ecuador e instrumentos para tejer: **a)** casa palafítica, Museo El Mogote (Pechiche); **b)** macana de chonta; **c)** huso; **d)** *chiquigua*; **e)** yacos y tocas; **f)** rueca del Museo El Mogote (Pechiche) (fotografías de las autoras, 2017).
Figure 1. Traditional Ecuadorian coast stilt house and weaving instruments: **a)** stilt house, Museo El Mogote (Pechiche); **b)** chonta stick; **c)** spindle; **d)** chuquigua; **e)** yacos and tocas; **f)** spinning wheel at Museo El Mogote (Pechiche) (photos by the authors, 2017).

décadas se hace de abuelas y madres a hijas, como lo demuestra el caso de la artesana Lilia Alfonso. Además, la especialización dentro del proceso de tejido también se fue transformando, de tal manera que en el cantón Chanduy ya no existen comunas especializadas en la producción de algodón, como lo fue Bajadas; o en la elaboración de tejidos, como Tugaduaaja; y tampoco se encuentran hilanderas, maestras de la urdida, ni hombres que comercialicen los tejidos (Álvarez 2002: 259-263).

Las visitas de campo realizadas en la zona sirvieron para comprender dicho contexto y los problemas de las prácticas y saberes vinculados con el tejido, así como para valorar la memoria de las productoras y el rol que puede desempeñar la academia en su conservación. Para ello, desde la perspectiva del codiseño proponemos una colaboración en el territorio para el registro, mantenimiento y sostenibilidad de la actividad artesanal, con el fin de evitar su desaparición. En las últimas décadas, los modos de hacer se han mantenido vigentes gracias a las descendientes huancavilcas, ya que el conocimiento se ha transferido de manera dinámica entre mujeres, de generación en generación. Este cambio se ha producido paralelamente a la evolución estructural de la casa-telar, de sus instrumentos y de la iconografía empleada en los diseños, como un modo de adaptarse a los nuevos tiempos, sin que ello implique la pérdida absoluta de una identidad huancavilca basada en una red de relaciones socio-territoriales. Sin embargo, parece inminente el desarraigo de la herencia textil y de la identidad sociocultural de este oficio.

Para abordar dicha situación, junto con la documentación teórica, se implementó una metodología de investigación que permitiera conocer la manera de realizar trabajos artesanales. Este proceso incluyó la conceptualización y la experimentación, de la mano del codiseño, entre artesanas y diseñadoras. Se registraron las diferentes fases de este oficio con todas sus complejidades técnicas, en un entorno de enseñanza práctica in situ. La casa-taller de la artesana en la comuna Chanduy fue el espacio donde dos diseñadoras, una productora audiovisual y dos estudiantes de diseño gráfico realizaron esta investigación-acción participativa (IAP) durante los años 2017 y 2018, que puso en relación la artesanía, el diseño y el arte comunitario. Este marco metodológico incluyó la observación participante, la etnografía y las historias de vida para entender cómo se obtenía el conocimiento y los modos de hacer, con la intención conjunta de conservar la herencia ancestral y la memoria huancavilca.

BREVE MEMORIA DEL TERRITORIO Y DEL TEJIDO HUANCAVILCA

Los huancavilcas de la parroquia Chanduy (Santa Elena, Ecuador) cuentan con una vasta experiencia en la ejecución de actividades artesanales. Si bien algunas de estas prácticas aún perduran, enfrentan actualmente el riesgo de desaparecer (Álvarez 2002: 269).

En Chanduy y en sus localidades vecinas, como Tugadua y Pechiche, se conserva la tradición del tejido. En estas comunidades existen tejedoras que recurren a métodos ancestrales para confeccionar tejidos en telar.¹ Los textiles ancestrales de origen huancavilca han sido investigados principalmente desde la perspectiva arqueológica, debido a la presencia de las distintas culturas prehispánicas de las que se tiene registro en la costa de Ecuador. Por ejemplo, Jorge Marcos (1973) destaca que Valdivia (Santa Elena) es uno de los lugares donde se encontraron los primeros hallazgos del uso del algodón en tejidos. En este contexto, Marcos indica que Zevallos y Holm (1960) propusieron la presencia de textiles en Valdivia basándose en la indumentaria representada en figurinas de cerámica descubiertas en contextos arqueológicos. En tanto, Meggers y colaboradores (1965) plantearon la posibilidad de que la gente de esa zona cultivara algodón, fundamentándose en la decoración lograda mediante el uso de hilos entorchados en ciertas piezas de cerámica Valdivia.

De acuerdo con Marcos (1973: 166), estos investigadores no contaban con una evidencia sólida de la existencia de tejidos en la cultura Valdivia, ni tenían conocimiento sobre las técnicas utilizadas para su fabricación. Sin embargo, Marcos encontró un fragmento de arcilla mal cocida con impresiones de dos tipos de tejidos diferentes en el material recolectado en el sitio Real Alto, en el valle de Chanduy. Al respecto, María Jesús Jiménez (2003) sostiene que la costa es una de las principales áreas ecológicas que provee materia prima a los Andes, debido a su entorno privilegiado compuesto de franjas desérticas atravesadas por ríos. En estos valles fértiles se cultivó el algodón, que fue la fibra textil preferida por las sociedades prehispánicas de la costa, y sirvió posteriormente para la manufactura de finos tejidos denominados “telas de murciélago”, que los grupos huancavilcas de Manabí proveían a la nobleza inca (Álvarez 2001: 133).

Desde el enfoque antropológico, investigadores como Álvarez (2001) y Klumpp (1983) han documentado que las tradiciones de textiles de la península de Santa Elena y el sur de la provincia de Manabí –ubicadas ambas en la costa ecuatoriana– que se remontan al período prehispánico, se encuentran actualmente en riesgo de desaparición. Asimismo, para Desrosiers (1997: 327),

Los tejidos “rectos” constituyen entre otras cosas, un material excepcional: se fabrican en los Andes desde hace más o menos cinco milenios [...] la tejedura sigue siendo una actividad importante en numerosas comunidades de las tierras altas, y si bien ha desaparecido prácticamente en la costa, algunos estudios han mostrado que quedaban ahí unos vestigios muy interesantes.

En este contexto, Carme Fauria (1984) destaca la importancia del arte textil en las sociedades ancestrales, reconocida desde la arqueología por la gran cantidad de torteros encontrados, particularmente en una zona bien delimitada cerca del actual Puerto Viejo (Portoviejo), en la costa ecuatoriana. Estos objetos cónicos eran utilizados en el proceso de hilar lana para el tejido, lo que representa una de las particularidades de las técnicas textiles prehispánicas. Los torteros reciben diversos nombres, tales como pepas de huso, pesos para hilar o fusayolas, y se utilizan colocándolos en el extremo de la aguja de hilar para fijar el hilo que se va formando. La sociedad huancavilca empleaba estos objetos, los cuales experimentaron una evolución desde los períodos Formativo hasta el de Integración, al que pertenece dicha cultura. El hallazgo de estas piezas da cuenta de una innovación a nivel artesanal que significó un cambio en la fabricación del tejido y en la calidad, cantidad y uso del hilo (Guinea 2004).

La sociedad huancavilca se caracterizó por funcionar como intermediaria y proveedora de productos e información, debido a su capacidad de navegación así como a las actividades de comercio e intercambio mercantil que la destacaron (Zeidler 1986). Álvarez (2001) señala que esto la diferenció en el ámbito de las relaciones extraterritoriales de larga distancia en la América precolonial y que, tras la Conquista, se produjo una transformación que modificó el valor otorgado a los objetos tradicionales. En consecuencia, la concha de *Spondylus*² dejó de ser un bien valioso y necesario para el pago de los tributos, y fue sustituida por otros elementos como el oro, el platino y los tejidos. De esta manera, la economía local se incorporó al sistema de comercio colonial mediante la producción textil. Por este motivo, el tejido de algodón obtuvo mayor visibilidad, porque servía como insumo de tributo para los españoles. La manufactura tejida por los indígenas de la costa inició una etapa de mercantilización que proveía a las zonas altas de prendas tejidas para la protección del frío. En



Figura 2. Lilia Alfonso, tejedora de la parroquia Chanduy, Santa Elena, Ecuador (fotografía de Eva Lodeiro). **Figure 2.** Lilia Alfonso, a weaver in Chanduy parish, Santa Elena, Ecuador (photo by Eva Lodeiro).

este contexto el tejido en algodón se reconoce como un producto característico huancavilca (Álvarez 2001).

En un recorrido por los diferentes períodos culturales de la costa ecuatoriana, Mercedes Guinea (2004) explica que en el prehispánico los huancavilcas subían con el *Spondylus* hasta Atacames (norte de Ecuador) y llevaban buenas telas de algodón que su población tejía para el intercambio. En ese momento, las artesanas tejedoras confeccionaban productos como alforjas, manteles y *chusmas* (bolsos tejidos pequeños). Actualmente, el algodón utilizado por la cultura huancavilca ha dejado de producirse en la zona. Sin embargo, a pesar de la escasez de la principal materia prima para la producción de tejido, las artesanas contemporáneas utilizan materiales similares, sintéticos u orgánicos, para elaborar sus productos. Esto es consecuencia de los cambios ambientales y climáticos, que junto con la deforestación afectan la materia prima, originando una disminución de los recursos naturales disponibles. Para Heidi Herrera (2022), al vincular artesanía y diseño,

el concepto de sostenibilidad se entiende como la relación equilibrada entre la conservación de los valores culturales de la localidad y la preservación del entorno medioambiental.

Para el desarrollo de esta investigación, trabajamos con tres mujeres descendientes huancavilcas que tejen en telares verticales. Centramos nuestro estudio en una de ellas, lamentablemente hoy fallecida, residente de la comuna de Chanduy, la maestra artesana Lilia Alfonso (Tugaduaja 1950 – Chanduy 2021), tejedora que aprendió el oficio a los cinco años. Desde entonces perfeccionó la práctica del tejido en telar vertical, confeccionando alforjas, bolsos e individuales para la mesa, destinados a la venta al público. La señora Lilia señaló que aprendió el oficio de su madre y su abuela llegando a ser buena conocedora de la técnica. En efecto, desde temprana edad empezó a manejar y a desarrollar el arte del tejido en telar vertical y el tejido con croché, que fue otra de sus habilidades. En la figura 2 se aprecia a esta tejedora explicando a una diseñadora el procedimiento

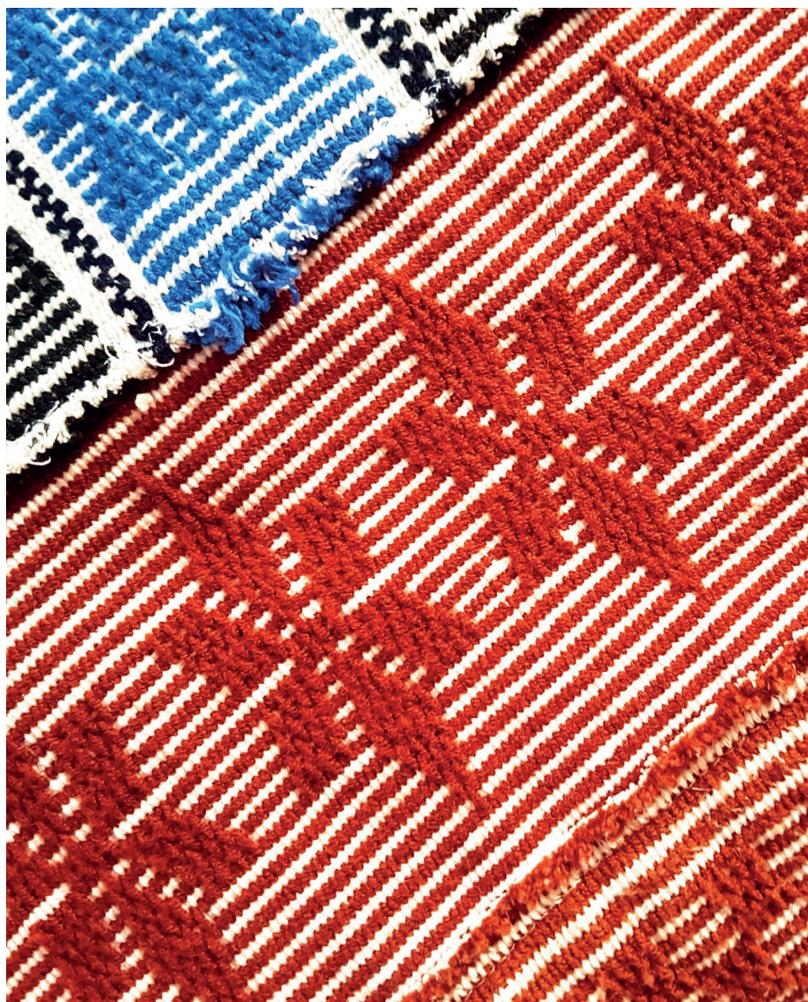


Figura 3. Motivo de hoja de algodón, tejido de Lilia Alfonso (Suárez & Ramos 2017: 24, fig. 8).
Figure 3. Cotton leaf motive, woven by Lilia Alfonso (Suárez & Ramos 2017: 24, fig. 8).

para confeccionar la “lista”, una de las piezas artesanales llamada así por su disposición encolumnada.

Lilia Alfonso ha sido reconocida a nivel nacional por su trabajo de prolijo acabado y, sobre todo, por ser una promotora de la conservación del proceso integral del tejido en telar en la zona. El Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador otorgó a Alfonso la denominación “Maestra artesana”, debido a su interés por la continuidad de la habilidad *tejendera* –como ella la denomina– y por su inestimable aporte cultural en la promoción de la extensión y la sostenibilidad de la tradición artesanal en las próximas generaciones.

En la figura 3 se observa un motivo utilizado frecuentemente por ella. Este elemento, que aparenta una forma geométrica de estrella, es una representación

abstracta de la hoja de algodón, que en su momento fue una materia prima cotidiana del entorno comunitario huancavilca.

MEMORIA, APRENDIZAJE Y DISEÑO

De acuerdo con la UNESCO (2011: s.n.),

La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios



de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados.

El patrimonio inmaterial está íntimamente vinculado a diferentes dimensiones de la historia de la humanidad; costumbres, tradiciones y conocimientos ancestrales forman parte de dicho patrimonio y corren el riesgo de desaparecer. De esta preocupante realidad nace la intención de preservar la memoria y la identidad como vínculo cultural de las sociedades. En este ámbito, el quehacer académico constituye una participación estratégica para el sostenimiento y difusión responsable de dicha memoria, principalmente de las mujeres, que son transmisoras activas del conocimiento ancestral de la técnica del tejido artesanal en telar. Sonia Pérez Toledo, autora de *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, afirma que, para ser artesano, es necesario poseer un oficio o una calificación; en otras palabras, “una cultura propia y un saber especial, un *know-how*” (Pérez 1993: 53, en Freitag & Carpio 2016: 245).

Estos primeros acercamientos entre académicos y artesanos favorecen el “diálogo de saberes” y la “descolonización del saber” (Polo 2018; Vignola & Baranzoni 2021). Asimismo, contribuyen a que este conocimiento ancestral sea tenido en cuenta en los procesos académicos de aprendizaje. Bienvenida Rodríguez (2008) señala que, por sí mismo, el patrimonio representa la vejez y que, en la actualidad, dista mucho de tener un valor transmisible, aprovechable y utilizable. Por el contrario, es relegado y ocultado, dado que estamos inmersos en una sociedad utilitaria, en la que lo viejo resulta inútil. Por ello, es una tarea urgente mantener la memoria huancavilca y velar por la protección de este patrimonio, para evitar que se cumpla el pronóstico luctuoso que la autora anticipa.

En este análisis se relaciona el pasado, el presente y el futuro según una conceptualización de la memoria como un proceso mental y, por lo tanto, una función propia de cada individuo. Luis González (2016) la define como un mecanismo de reconstrucción y resignificación del pasado que se incorpora al imaginario social del presente. Por su parte, Félix Vázquez (2001: 131) señala que hacemos memoria para volver a saber de algo que quedó en el pasado, aseverando que “[...] resulta erróneo considerar la memoria como simple conservación de

acontecimientos del pasado. La memoria se construye en cada relación, mediante la negociación, la dialéctica, la justificación y la acción conjuntas.” En este sentido, toda memoria es compartida y, como afirma Bergson (1999: 247), la memoria ancestral actúa como interlocutor de ese pasado colectivo; es decir, reelabora el pasado no presente. Por su parte, Francisco Chica y José Marín (2017: 296) han manifestado que:

La recuperación de la memoria ancestral debería constituirse en un proyecto transversal de las escuelas y las universidades para concientizar a los jóvenes de la historia, la geografía, la política, la cultura, el arte y la estética de las comunidades aborígenes.

Para poner en valor la memoria de la artesana como fuente de conocimiento identitario, en este caso hacemos uso del codiseño, que consiste en vivir una experiencia estética –principalmente desde lo visual y táctil– que involucra tanto a las personas que la perciben (artesana, diseñadoras, estudiantes de diseño) como al propio tejido.

Tal como lo menciona Julio de Zan (2008: 48), “La memoria viva tiene sus fuentes en la experiencia de los acontecimientos y en la tradición oral, pero en tanto la distancia temporal va cegando estas fuentes es reemplazada por la historiografía”. Desde este planteamiento, es posible entender la memoria huancavilca desde diversas perspectivas (historias, formas de vida, contextos, usos), así como desde la relación entre personas y comunidades, lo que constituye un aspecto fundamental de la teoría de los ensamblajes de Manuel DeLanda (2021: 66). En este sentido, el codiseño ofrece muchas formas de experimentar la estética del tejido.

Nuestra intervención en la casa-taller emuló el tratamiento de enseñanza tradicional basado en el ejercicio constante del tejido. Lo bautizamos como un proceso *participativo* (neologismo acuñado por nosotras), y refiere a una práctica y una participación que permiten desarrollar una experiencia educativa emocional y significativa, en un espacio dedicado a conservar la tradición y la memoria tangible e intangible de una población (Pilay 2013). En este ejercicio, entendemos que los seres humanos acogemos y asimilamos mejor el conocimiento cuando este proviene de una práctica real –en este caso, de las experiencias tradicionales



ancestrales—, desde sus portadores y hacedores, quienes dentro de su casa-taller imparten sus secretos y enseñan el dominio del oficio del tejido.

Cristina Davini (2015) señala que, para que el aprendizaje sea significativo, los estudiantes deben aprehender de manera consciente y activa los nuevos conocimientos a partir de la reconstrucción de experiencias y aprendizajes previos. Lo participativo, entonces, resulta ser un modelo apoyado en este tipo de aprendizaje como experiencia significativa del quehacer, que incorpora a productores culturales y receptores a través de la transferencia de conocimientos, memorias, costumbres y tradiciones artesanales. La particularidad de este aprendizaje significativo, tanto en el trabajo colaborativo como el codiseño, se define en la dinámica didáctica, que para este efecto es aprovechada por el diseño, logrando una asimilación viva de la cultura propia del oficio y el entendimiento de sus modos de hacer. Con ello se identifican varias maneras de agregar valor mediante el estudio de su técnica, del objeto, su forma y las estrategias visuales colaborativas que acojan además sus transformaciones. Para Celina Rodríguez y Elena Alfaro (2009: 108),

[...] los modos de hacer en que se sustenta la artesanía son determinantes de un complejo engranaje cultural que tendrá que cambiar, o dicho de otro modo, *innovarse*. Un desafío que para el diseño hoy en día más que un medio, parece un fin de la proyección objetual, pero que para la artesanía no es sino parte de su esencia de continuo cambio.

Si bien el diseño puede mejorar la estética de un producto, esta misma también estimula sentidos y sensaciones, generando una experiencia que reconoce la belleza de las cosas –del objeto artesanal– que es inseparable de la técnica, la función y el uso. Pero, lo importante aquí, es el aporte que a través del diseño realiza la estética asociada con lo económico (Calvera 2007: 20), que permite además mejorar las condiciones de vida de la artesana, cuyo “don” está regido también por el ritmo de la sensibilidad y no por el tiempo, porque entre el pasado y el presente existe una continuidad establecida por la localidad, la memoria, el imaginario y la identidad (Cambariere 2018: 86).

Finalmente, enfatizamos que el propósito de esta actividad participativa es fomentar el desarrollo

cultural territorial y el fortalecimiento de un oficio casi olvidado de las comunidades ancestrales, como insignia o señal de identidad y diversidad, partiendo de la enseñanza como herramienta fundamental para lograr la permanencia de su memoria. Ya Álvarez (2002: 270) mencionaba la necesidad de desarrollar talleres de enseñanza-aprendizaje del tejido. Sin embargo, después de diversas iniciativas del Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC), el riesgo de su conservación persiste. De ahí la intervención de la Academia y, concretamente, del codiseño para la preservación de la memoria basada en la creatividad textil.

Para este caso, el proceso participativo se enmarca en la aproximación del diseñador al artesano para aprender del “saber hacer”, respetando en ese escenario el sistema de símbolos y valores que encierra este aprendizaje. Esta idea ha sido respaldada por Mellão (2010) cuando menciona que el diseñador sabe crear, pero no “sabe hacer”, porque no posee el conocimiento práctico del artesano, refiriéndose a la experiencia, a los años de aprendizaje y al dominio de esta destreza. En este ejercicio se busca conjugar ambos elementos, primero el “saber hacer”, que permite conocer, manipular y mantener vigentes estas prácticas artesanales, y segundo, el “hacer saber”, que implica la recuperación de materiales y técnicas, mediados por el respeto a la cultura y su difusión, para preservar la memoria de estos conocimientos, pudiendo a la vez contribuir al desarrollo local.

DISEÑO Y COCREACIÓN EN LA ARTESANÍA

Según Sabadell (2012), la cocreación implica una gestión de la creatividad entre individuos o grupos diversos, permitiendo que formen parte activa del proceso creativo, incluso si no son especialistas en la materia. El objetivo es encontrar mecanismos para complementar los diferentes conocimientos y habilidades que cada persona aporta individualmente, con el fin de crear algo de forma colectiva. El proceso cocreativo parte de la comprensión de un tema y de la colaboración para su concreción. Para Llop (2012), la cocreación es un proceso colaborativo que permite la realización de proyectos creativos, en el cual un grupo de personas

con diferentes habilidades y conocimientos trabajan juntas para crear algo que no se conoce previamente. A lo largo del tiempo, la cocreación ha evolucionado y se ha adaptado a diferentes herramientas, usos y formas de aplicación. Este proceso implica la capacidad del grupo para orientar el diseño hacia soluciones innovadoras y funcionales, gestionando de manera efectiva el proyecto en desarrollo para lograr su éxito.

En un proceso colaborativo de enseñanza entre artesanos y diseñadores se persigue una distribución equitativa del conocimiento, con el objetivo de que ambas partes se beneficien de un intercambio recíproco. En ese sentido, Herrera (2022) propone tres aspectos de cocreación entre artesanos y diseñadores. Primero, identifica la cooperación como contraria a la competencia, señalando que en la relación artesano-diseñador el objetivo en común es crear valor mediante el apoyo mutuo y a través de la asociación productiva. En segundo lugar propone el mutualismo, en el que tanto diseñadores como artesanos pueden contribuir al fomento y al rescate de algunas tradiciones de los llamados “pueblos originarios”, enfatizando que el diseñador debe ser receptivo al intercambio de conocimientos directos con el artesano, creando una colaboración ética, actuando de manera participativa y no invasiva, para desarrollar juntos productos significativos y sostenibles. Nótese que el mutualismo, desde una perspectiva del hacer, tiene vinculación con nuestro concepto participativo. Finalmente, señala un último aspecto, denominado coevolución, que se manifiesta en la innovación desde la interdisciplina. En esta fase, el diseño aporta con soluciones para lograr una relación más productiva y transformadora.

Siguiendo estas pautas colaborativas, el proyecto de identidad visual realizado en la casa-taller definió una marca para el producto artesanal de la tejedora, que partió del concepto del tejido en telar de Chanduy. Se alcanzaron así los niveles de cooperación y mutualismo antes mencionados, quedando abierto el propósito de llegar a una coevolución, con propuestas de intervención en el diseño y la artesanía, enmarcadas en la ética y en el respeto hacia el productor y el oficio ancestral.

EL TEJIDO A TELAR DE CHANDUY: PROCESO E ICONOGRAFÍA HUANCAVILCA

Como académicas, nuestro objetivo es el de contribuir a la conservación de la memoria colectiva y a la preservación responsable de los conocimientos y las técnicas aplicados en el “oficio de la paciencia”, tal como llama Lilia Alfonso a su labor de tejido. Por esta razón, decidimos colaborar con esta artesana, quien contaba con dos o más generaciones de experiencia en esta actividad y estuvo dispuesta a participar en nuestra investigación. La casa-taller se convirtió en un espacio didáctico valioso para la enseñanza y la preservación del tejido en telar vertical, promoviendo así el oficio artesanal como patrimonio cultural.

Para entender el oficio del tejido se realizaron prácticas iniciales de urdido y tejido de los motivos iconográficos más sencillos, incluyendo pruebas-error guiadas por la artesana. La señora Lilia Alfonso recordaba que, antiguamente, este era un oficio especializado, en el que se distinguían hiladoras de tejedoras. Entre estas últimas destacaban las maestras que dominaban la urdimbre, la parte más compleja del proceso artesanal. Esta se realizaba con herramientas heredadas de generación en generación (que las llamaban *yacos* y *tocas*), dispuestas sobre el suelo de la planta baja de las casas palafíticas, considerando la dimensión del tejido a trabajar (fig. 1).

A continuación, describimos las etapas del proceso de elaboración del tejido, que fueron registradas durante el trabajo participativo en la casa-taller. Una vez decidido el producto artesanal por tejer, el primer paso consiste en definir el ancho del tejido. Esto se consigue con la colocación de los *yacos* exteriores sobre el suelo, atados al bastidor y separados a media altura por una *toca*, que indica el tamaño del producto que se va a tejer e impide el movimiento de los *yacos*. Los *yacos* interiores se ubican sobre el bastidor y están atados a uno de los travesaños inferiores del telar móvil. De esta manera, las artesanas-diseñadoras pueden mover el bastidor de madera a su conveniencia (fig. 4a).

Posteriormente, se prepara la urdimbre. Este proceso consiste en atar el hilo a la parte inferior del *yaco* contralizo extremo derecho, seguido de la parte superior, para entrecruzarlo de forma horizontal entre



Figura 4. Preparación del tejido en telar vertical: **a)** colocación de *yaco* y *toca*, 1) maderas verticales del bastidor y 2) travesaños del bastidor (maderas horizontales); **b)** urdimbre para realizar el tejido; **c)** hilado pasado al telar; **d)** proceso de *pajuelado*; **e)** telar vertical, muestra del tejido (fotografías de las autoras, 2017-2018). **Figure 4.** Preparing to weave on the vertical loom: **a)** positioning the *yaco* and *toca*, 1) vertical slats, 2) horizontal slats; **b)** weaving warp; **c)** passing the yarn to the loom; **d)** *pajuelado* process; **e)** vertical loom and weaving sample (photos by the authors, 2017-2018).

el resto de los *yacos* (fig. 4b). Cabe señalar que los dos *yacos* interiores pueden colocarse más adelante o más atrás de los *yacos* extremos, en función del tipo de producto que se tejerá.

Finalmente, una vez conseguido el ancho deseado del tejido, se amarra el final de este hilo a su inicio, atado inicialmente en la parte inferior del *yaco* contralizo extremo derecho. Este es el momento más importante del tejido y el que demanda mayor concentración y precisión, pues muestra el grado de habilidad de la artesana en relacionar el tamaño del tejido –basado en el número de vueltas a

realizar con el hilo en la urdida–, los motivos iconográficos y el color, ya que de estos elementos dependerá el largo y ancho del producto textil final. A continuación, para la elaboración de la trama, se retiran los hilos de la urdimbre (*yacos*) y se cuelgan con mucho cuidado en los *lambos*, que son los travesaños superior e inferior del telar vertical. Entonces se procede a ordenar (*socar*) los hilos de la urdida con un clavo o aguja y se atan en forma de ocho ciertos hilos de la urdimbre a la *chiquigua* (*empajuelar*) con una aguja enhebrada. La *chiquigua* es un palo delgado, largo y hueco, que permite desplazar



Figura 5. Diseñadora y artesana cotejiendo una faja. Iconografía diente de perro (fotografía de Eva Lodeiro). **Figure 5.** Craftswoman-designer co-weaving a belt with a dogstooth pattern (photo by Eva Lodeiro).

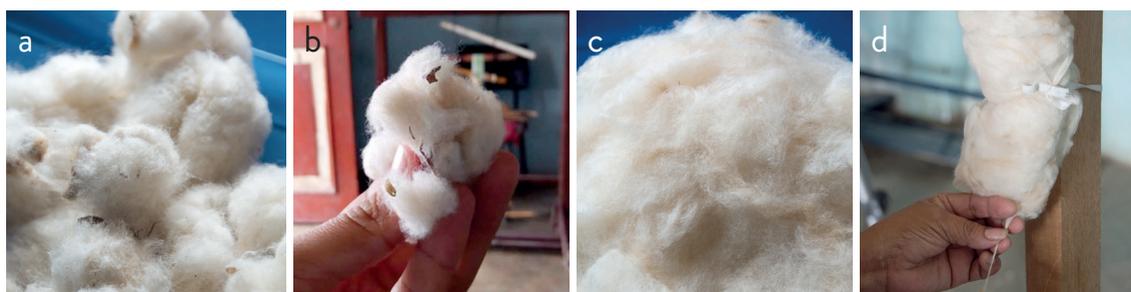


Figura 6. Algodón y proceso de hilado: **a)** copos de algodón; **b)** desmotar; **c)** ovillo; **d)** hilado (fotografías de las autoras, 2017). **Figure 6.** Cotton spinning process: **a)** raw cotton; **b)** removing cotton fluff; **c)** ball; **d)** spinning (photos by the authors, 2017).

estos hilos hacia delante y atrás. Surge así un espacio donde pasar con una lanzadera el hilo horizontal que configurará la trama (“la comida”) y a golpe de “macana de chonta”, el patrón de diseño requerido.

En este contexto, resulta interesante la personificación que la artesana hace del tejido al comentar que “hay que darle de comer cruzando los palitos”, con la finalidad de que se vaya configurando el labrado. Es decir, la iconografía puede ser simple –de listas– o compleja –con hilos flotantes–, evolucionando de lo geométrico-abstracto a lo figurativo, con la representación de bollos dulces, hojas del algodón, palmeras reales, chupaflores o chivos (Álvarez 2002: 253-277).

En la figura 5 se observa el codiseño iconográfico de “diente de perro”, que combina el motivo más sencillo de líneas horizontales, llamadas “listas”, con pequeños

cuadrados o rectángulos, mediante la selección de colores complementarios que sirvieron para contrastar con el blanco, que funciona como neutro en el tejido. La combinación de ambos motivos iconográficos muestra la complejidad y belleza de los motivos geométrico-abstractos que pueden conseguirse con el telar vertical huancavilca.

Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, la tejedora revela la relación del proceso artesanal con el entorno natural, social y cultural (DeLanda 2021). Por ello, las diseñadoras respetan, desde el punto de vista lingüístico (Álvarez 2002: 262), la terminología particular referente a materias primas, instrumentos, técnicas e iconografía que la artesana utiliza, por ejemplo: *chiquigua* (palo hueco obtenido del árbol del mismo nombre), *chiado* (color pardo del algodón), entre otros

términos. La artesana explica también que la calidad del tejido depende de la finura o grosor del hilo. El algodón se recoge de la planta, se “desmota” (se retiran las semillas) y luego se arma una especie de círculo de algodón que se ata al lateral del telar para proceder a hilarlo y enrollar el hilo resultante al huso (fig. 6). Es importante destacar que estas actividades participativas se realizan en la vivienda de la artesana, quien dispuso su salón como el espacio físico del taller, facilitando así la transmisión del modo de hacer ancestral, el intercambio de ideas y las relaciones interpersonales.

RESULTADOS DEL CODISEÑO EN LA ARTESANÍA HUANCAVILCA

El oficio del telar vertical demanda dedicación, concentración y paciencia. Así también lo comprendieron los estudiantes Alberto Suárez y Reinaldo Ramos (2017), quienes desarrollaron propuestas iconográficas y de comunicación visual, con base en la investigación de campo y en las observaciones participantes del saber de la tejedora en su casa-taller.³

Estas propuestas partieron de un proceso de conceptualización que, en diseño, consiste en la caracterización de los valores de la tejedora, del tejido y del territorio (expresado en la herencia local), a través de cuatro pilares:

1. Tejido: valorado como un elemento único, perdurable, cuya práctica sigue vigente a pesar del curso del tiempo y las dificultades, y por consiguiente, también la elaboración de sus productos.
2. Dedicación: denominado el oficio de la paciencia, debido al tiempo que conlleva realizar el tejido desde su etapa primaria de urdido del hilo hasta finalizar el producto mediante su confección en máquina. Para este proceso se requiere paciencia y pasión por el quehacer artesanal.
3. Artesanas: de las cuatro artesanas herederas solo tres mantenían vigente la labor del tejido artesanal en la comuna de Chanduy: Lilia Alfonzo, Germania Pita y Luisa López. Destacamos el trabajo de Alfonzo por su disponibilidad para colaborar con el proyecto y por ser quien aportó mayor delicadeza y valor estético al tejido.

4. Herencia: el quehacer del tejido en telar vertical representa el legado de la cultura huancavilca, las experiencias, relaciones sociales, emociones y el compartir esta herencia a las generaciones subsiguientes, para mantener vivo al oficio.

La finalidad de esta conceptualización fue generar nuevos productos artesanales y su respectiva marca. Respecto de las posibilidades iconográficas de estos diseños, cabe recalcar que la simplicidad en el uso de elementos, como la línea o el punto, es recurrente en las gráficas precolombina y huancavilca. A partir de esta idea, se concretó una propuesta de líneas simples y atractivas, utilizando como recurso el *line art*,⁴ inspirados en el motivo iconográfico “listas” de los tejidos de la señora Lilia Alfonzo. En ese sentido, Martha Calderón (2017: 32 y 33) señala:

[...] el dibujo precolombino (pictogramas) como lenguaje, signos, símbolos, arquetipos, contiene una gestualidad gráfica inherente a lo humano: líneas y puntos que conforman una geometría del espíritu. Detrás de toda esa gestualidad gráfica es posible ver el sentido comunicativo de ideas, principios y patrones que se repiten.

La autora se refiere al diseño precolombino como una representación de la espiritualidad de aquellos pueblos, que traduce en dibujo el pensamiento de las culturas ancestrales, en el contexto de un codiseño consciente, es decir, tratado desde una perspectiva empática. Aunque la empatía –la capacidad de entender los sentimientos y emociones del otro– debería ser un modo de hacer inherente al diseño, a menudo está ausente en sus procesos de enseñanza-aprendizaje (Cambariere 2017: 181). Por ello, Suárez y Ramos (2017) realizan una propuesta de diseño que obedece a las necesidades de la artesana y por extensión de la comunidad huancavilca, con la finalidad de cocrear diseños conscientes a través de la exploración y experimentación de varias opciones, como las observadas en la figura 7, que demuestran la unión de los cuatro pilares (tejido, dedicación, artesanas y herencia) que se fusionaron en un símbolo único para configurar la marca Lilia Chanduy.

En esa misma línea, desde 2011 el diseñador gráfico y artista ecuatoriano Billy Soto ha investigado los motivos precolombinos tallados en sellos tubulares de barro, pertenecientes a la cultura arqueológica

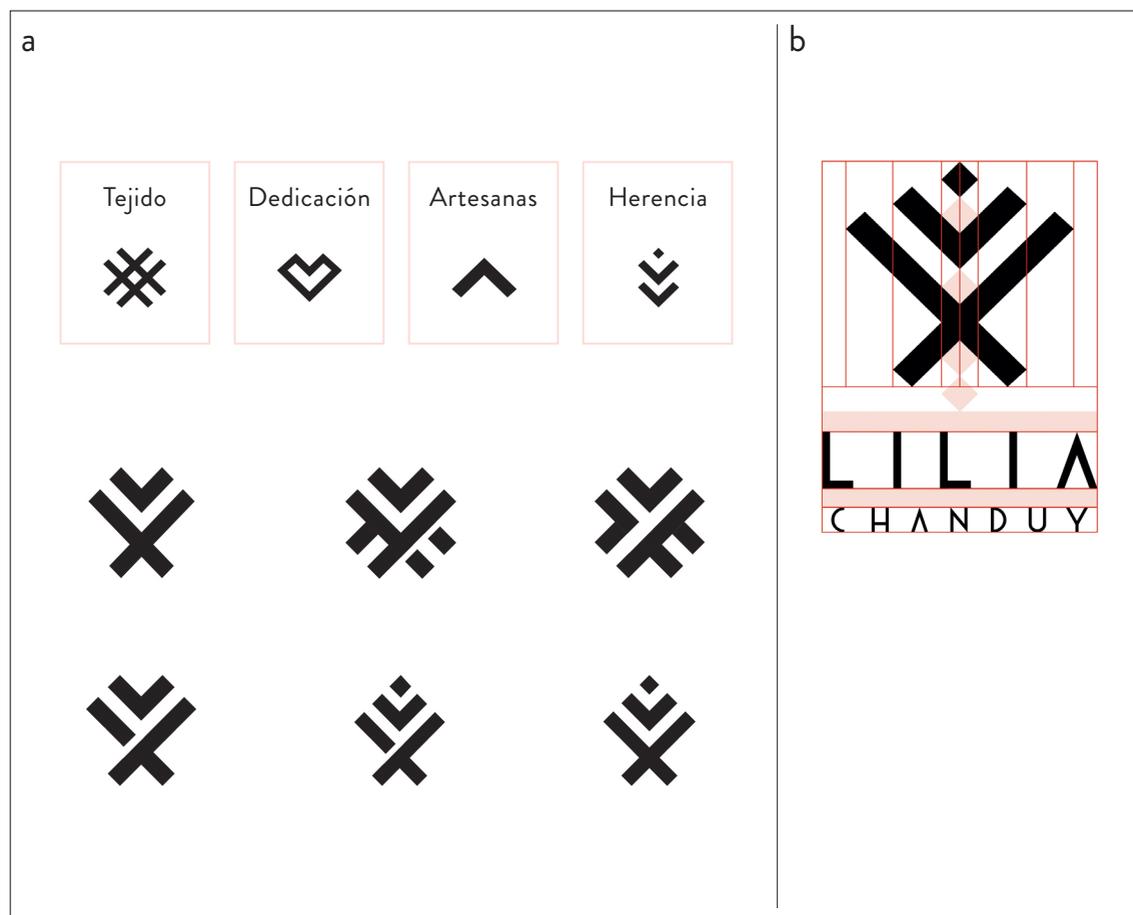


Figura 7: a) proceso de ideación y concepto de marca del producto (Suárez & Ramos 2017: 16, fig. 5); b) selección final de isotipo *Lilia Chanduy* (Suárez & Ramos 2017: 19, fig. 7). **Figure 7:** a) evolution of brand concept for the product (Suárez & Ramos 2017: 16, fig. 5); b) *Lilia Chanduy* final design (Suárez & Ramos 2017: 19, fig. 7).

Jama Coaque de la provincia de Manabí, en el actual Ecuador. Su proceso investigativo consiste en estudiar la iconografía de estos sellos, afirmando que “nuestros antepasados eran diestros al momento de representar y esquematizar gráficamente un objeto determinado, además de ser muy talentosos en la construcción de complejas composiciones visuales” (Soto & Sánchez 2019: 150). Además, hace hincapié en que la gráfica esquemática representada en las culturas antepasadas ponen en relación lo natural, lo social y lo cultural, a través de la representación de antropomorfos, zomorfos y fitomorfos de la época, como sucede con los tejidos huancavilca.

El concepto de esquematismo también es abordado por Joan Costa (2017: 39) quien afirma que “El

pensamiento visual esquemático viene de la prehistoria. *Sapiens* trazaba símbolos abstractos en las rocas de las cavernas, junto a los dibujos figurativos de bisontes, ciervos y otros seres vivos”. Esto se relaciona con el universo del grafismo, definido como la relación entre el dibujo y la escritura. Costa señala también que el dibujo puede ser figurativo, geométrico o abstracto, y esta síntesis visual de lo gráfico puede considerarse “esquematismo”. En este sentido, el grafismo heredado de la cultura huancavilca muestra una inteligencia gráfica en la simplificación de lo complejo, que se evidencia en los motivos iconográficos diseñados en sus objetos artesanales; una expresión esquemática de los motivos de la naturaleza (tabla 1).

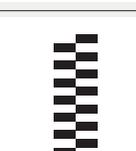
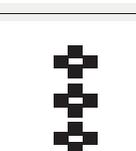
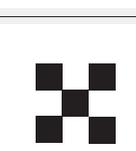
<p>HOJA DE ALGODÓN</p> <p>Proviene de la abstracción gráfica de la planta de algodón que se cultivaba antiguamente en Chanduy. El algodón fue la primera materia prima que se empleó para la elaboración del tejido en telar recto.</p>		
<p>CHUPAFLOR</p> <p>Representación de la fauna frecuente en Chanduy. En este caso, la gráfica representa dos aves (colibríes) que simbolizan fraternidad y amistad.</p>		
<p>GUSANITO</p> <p>Denominación que recibe esta abstracción dada su forma diagonal en representación del movimiento que realizan los gusanos al desplazarse.</p>		
<p>PALMA REAL</p> <p>Gráfica abstraída de la vegetación habitual en la zona, la palma real.</p>		
<p>BOLLO DULCE</p> <p>Representación gráfica de la planta bollo dulce, vegetación abundante en la zona.</p>		
<p>TRÉBOL</p> <p>Abstracción de la hoja de trébol.</p>		
<p>DIENTE DE PERRO</p> <p>Abstracción gráfica de los cierres que se utilizan para los bolsos, cuya representación forma parte de la composición en los diseños.</p>		
<p>CRUCITA</p> <p>Abstracción del símbolo de cruz, motivo comúnmente replicado en el tejido ancestral.</p>		
<p>DADOS</p> <p>Abstracción de la forma geométrica de cuadrados.</p>		

Tabla 1. Muestra de motivos y patrones iconográficos del tejido en telar vertical huancavilca.
Table 1. Sample of iconographic motifs and patterns woven on the huancavilca vertical loom.

Con estos motivos iconográficos huancavilca Suárez y Ramos (2017) crearon un diccionario visual que está incluido en el manual de identidad que los estudiantes realizaron del proyecto de marca *Lilia Chanduy*. En el mismo, se respetó la denominación toponímica del lugar de residencia de Chanduy y el ícono principal de la marca está compuesto por todas las letras del nombre de la artesana, como se observa en la figura 8 (Suárez & Ramos 2017).

Sobre el proyecto de marca, los estudiantes de diseño, junto a la artesana, planearon y experimentaron varios productos artesanales nuevos utilizando estratégicamente los motivos iconográficos originales del tejido. Los diseños realizados mantienen la sobriedad del *line art*, y aparentemente son fáciles de repetir en la práctica. La figura 9a muestra una representación geométrica vectorizada, y en la figura 9b se evidencia su traducción final en el tejido. En esta última, un mal cálculo en el proceso de urdimbre provocó una distorsión del motivo iconográfico durante el proceso del labrado (elaboración de la trama).

Productos de cocreación

En las siguientes figuras presentamos los productos realizados fruto de la colaboración de la artesana con las diseñadoras y los estudiantes de diseño gráfico. Las artesanías de la figura 10 aprovechan los motivos

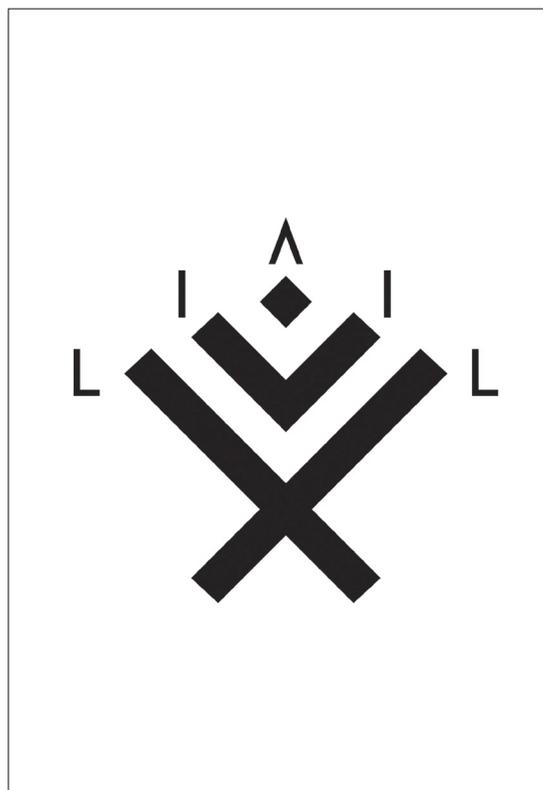


Figura 8. Concepto isotipo de marca *Lilia Chanduy* (Suárez & Ramos 2017: 21, fig. 6). **Figure 8.** Logo for the *Lilia Chanduy* brand (Suárez & Ramos 2017: 21, fig. 6).

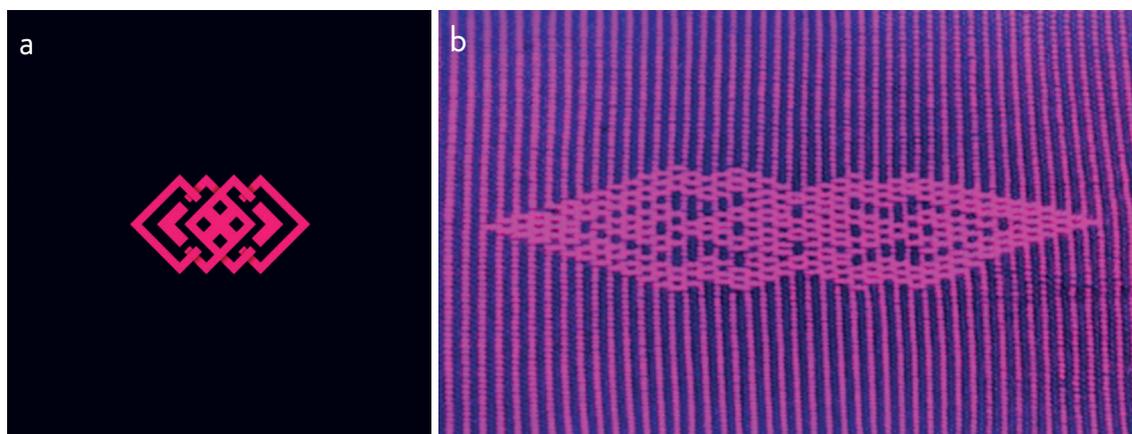


Figura 9: a) motivo geométrico vectorial de estudiantes de diseño gráfico, Alberto Suárez y Reinaldo Ramos; b) representación del motivo iconográfico tejido por la artesana Lilia Alfonso en 2018. **Figure 9:** a) geometric vector motif created by graphic design students, Alberto Suárez and Reinaldo Ramos; b) representation of the motif woven by craftswoman Lilia Alfonso in 2018.



Figura 10: a) productos de co-creación artesana-estudiantes (Suárez & Ramos 2017: 28, fig. 17); b) bolso bucket (fotografía de Alberto Suárez y Reinaldo Ramos). **Figure 10:** a) product co-created by the craftswoman and students (Suárez & Ramos 2017: 28, fig. 17); b) bucket bag (photo by Alberto Suárez and Reinaldo Ramos).

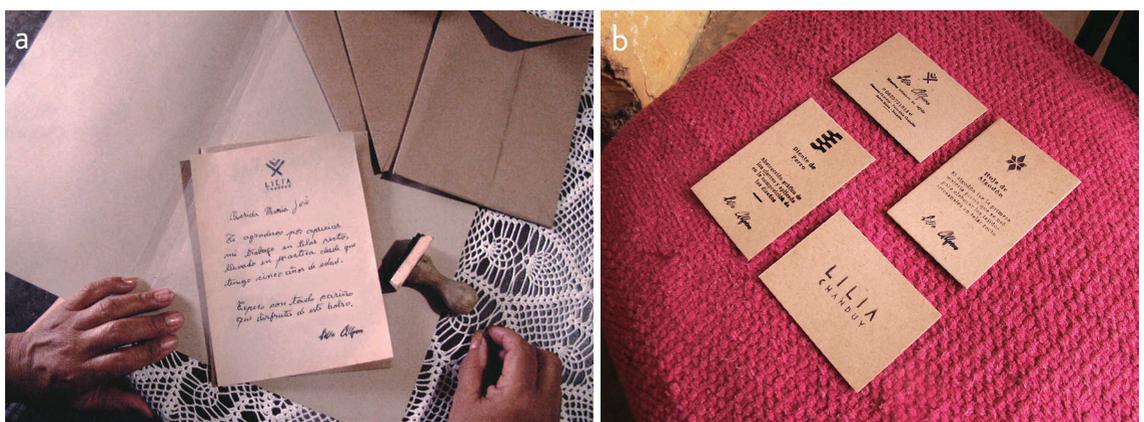


Figura 11: a) aplicación visual de la marca Lilia Chanduy; b) tarjetería con motivos huancavilca (Suárez & Ramos 2017: 44 y 45). **Figure 11:** a) visual application of the Lilia Chanduy brand; b) cards with Huancavilca motifs (Suárez & Ramos 2017: 44 and 45).

y reorganizan los tejidos individuales, componiendo un único elemento, un bolso bucket. También se observa la producción fotográfica de la aplicación de identidad

corporativa de la marca Lilia Chanduy, realizada en la casa-taller con la artesana, destacando sus manos tejedoras (fig. 11).



CONCLUSIONES

El tipo de representatividad que se buscó en esta investigación exploratoria y experimental permitió reconstruir los discursos y prácticas asociados a lo microsocioal (método inductivo), donde radican las experiencias de los miembros de la comunidad. La casa-taller es un espacio de conocimiento que demuestra que el tejido en telar vertical constituye la memoria viva de muchas comunas de la península de Santa Elena. Aunque es un bien complejo por su valor tangible e intangible, pero además en vías de desaparición, continúa otorgando identidad, pues favorece la cohesión social y, debidamente gestionado, puede constituir un factor de desarrollo para la comunidad. Esta idea es afín a la mencionada “teoría de los ensamblajes y complejidad social” (DeLanda 2021), que postula que las construcciones sociales (en este caso, las que tienen que ver con los textiles) no son entidades fijas y estables, sino conjuntos complejos y sintéticos que surgen de múltiples fuerzas entre actores, dispositivos, fenómenos, contextos locales y cambios continuos. En esta perspectiva se entiende el aporte del codiseño, cuyos métodos no son lineales ni únicos, porque los problemas a los que se enfrentaron las diseñadoras y los estudiantes fueron diversos, complejos y de por sí demandan una adaptación al contexto y una dosis de creatividad para superar las barreras culturales. El saber ancestral relacionado con la práctica textil constituye un legado sostenible, que puede tener continuidad de manera autónoma sin la presencia de los investigadores.

La cultura huancavilca intenta mantener sus raíces y destrezas en distintos oficios artesanales mediante estas actividades artísticas, que lamentablemente van perdiendo valor al ser consideradas poco rentables. A pesar de que desde la investigación antropológica y el trabajo de organismos gubernamentales se han desarrollado talleres con la finalidad de empoderar a las mujeres huancavilcas, muchas de ellas no están interesadas en continuar este modo de hacer artesanal, porque no constituye una actividad lucrativa. Por lo tanto, el papel del quehacer académico no solo ha consistido en documentar los saberes, materiales, instrumentos, técnicas e iconografías del tejido para su preservación, sino también en transmitir estos conocimientos ancestrales a los estudiantes para dar continuidad al “hacer saber” codiseñando participativamente con las artesanas.

Las experiencias compartidas sirvieron para establecer relaciones académicas y personales entre artesana y diseñadoras. A partir de este trabajo puede constituirse un legado sostenible que tenga continuidad autónoma sin la presencia de las diseñadoras. Durante la investigación, las diseñadoras actuaron como facilitadoras y catalizadoras, siendo la señora Lilia Alfonzo la protagonista de un proceso que coincidió con las recomendaciones de Álvarez (2002: 274), esto es, desarrollar una clasificación de los motivos iconográficos del tejido huancavilca por tipo. Este registro basado en el codiseño facilitó a la artesana visualizar nuevos motivos iconográficos respetando los diseños originales y modificándolos ligeramente para lograr mayores ingresos, sin atentar contra la identidad propia del tejido. El registro fue obtenido de grabaciones en video de la historia de vida de la señora Alfonzo, que recogieron su testimonio oral, y de anotaciones en diarios de campo durante las capacitaciones realizadas, así como a través de material fotográfico de los avances de los productos. El ejercicio participativo sirvió también para conocer a fondo ese “saber hacer”, en el que la artesana puede replicar formas geométricas diseñadas con lápiz en el papel para llevarlas después al telar vertical y así materializar una traducción visual desde su imaginario, cuyos elementos quedan plasmados en el tejido.

AGRADECIMIENTOS De forma particular agradecemos a la maestra artesana Lilia Alfonzo (†), porque sin ella y sin su apertura no tendríamos los primeros resultados de este estudio piloto. Hacemos también un especial reconocimiento a la docente Eva Lodeiro, editora y encargada del registro fotográfico y audiovisual de las visitas de campo, y a los estudiantes de diseño gráfico Alberto Suárez y Reinaldo Ramos, quienes asumieron la propuesta visual y conceptual de la identidad de marca Lilia Chanduy y de los productos diseñados y cocreados con la artesana. Dedicamos este trabajo a la memoria de la señora Lilia, una persona extraordinaria, cuyo talento y dedicación dejaron una huella profunda en nuestras vidas y en el legado de las mujeres artesanas del Ecuador. Su sencillez y pasión por su oficio fueron una fuente de inspiración para todos nosotros.



NOTAS

¹Las tejedoras de las comunas Chanduy son las últimas conocedoras de la técnica ancestral, aprendida de sus madres y abuelas. Son cuatro mujeres adultas mayores que dedican parcialmente su tiempo al oficio del tejido. Para este proyecto trabajamos con la única artesana que tenía una dedicación a tiempo completo en dicha labor.

²El *Spondylus* es un molusco, y su concha era utilizada como moneda y como pigmento de los tejidos.

³Los resultados de diseño de este proyecto fueron trabajados por dos equipos. Por un lado, las docentes de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL, universidad pública situada en la ciudad de Guayaquil), quienes recibieron un año de capacitación en la historia del tejido e hicieron un registro visual de las etapas y procesos para construir un tejido en telar. Paralelamente, se propuso el tema de investigación para ser desarrollado como proyecto de título para optar a la Licenciatura en Diseño Gráfico, instancia en la cual los estudiantes conocen una problemática, analizan el contexto y desarrollan una solución de diseño basada en la investigación del tema.

⁴*Line art* (arte lineal) es un estilo que se usó como fuente de inspiración para la conceptualización y creación de logotipos, diseñados a partir de una línea de arte abstracto.

REFERENCIAS

- ALVARADO, W. 2019. "En el Museo". *Visibilización de la práctica del tejido en telar*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Universidad de las Artes, Guayaquil.
- ÁLVAREZ, S. 2001. *De huancavilcas a comuneros. Relaciones interétnicas en la península de Santa Elena, Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- ÁLVAREZ, S. 2002. *Etnicidades en la costa ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.
- BECERRA, K. 2017. *Gráfica precolombina refigurada de las vasijas de la cultura Valdivia y su aplicación en tejidos de telar vertical, en la parroquia Chanduy*. Tesis de licenciatura en Gestión Gráfica Publicitaria, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil.
- BERGSON, H. 1999. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- CALDERÓN, M. 2017. *Reflexión en torno a la obra de Antonio Grass. Una propuesta pedagógica para el estudio de las culturas indígenas en la educación artística*. Tesis de magister en Estética e Historia del arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.
- CALVERA, A. 2007. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAMBARIERE, L. 2018. *El alma de los objetos. Una mirada antropológica del diseño*. Buenos Aires: Paidós.
- CHICA, F. & J. MARÍN 2017. La decolonización del saber epistémico en la universidad. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* 37 (115): 285-302.
- COSTA, J. 2017. Sobre esquemática, pensamiento visual e infografía. *Aportes* 22: 38-39.
- DAVINI, C. 2015. *La formación en la práctica docente*. Buenos Aires: Paidós.
- DE ZAN, J. 2008. Memoria e identidad. *Tópicos* 16: 41-67.
- DELANDA, M. 2021. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DESROSIERS, S. 1997. Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes. En *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, T. Bouysse, comp., pp. 325-349. París: Éditions de l'HEAL.
- FAURIA, C. 1984. Arte y simbolismo en los torteros manteños. *Boletín Americanista* 34: 27-43.
- FREITAG, V. & P. CARPIO 2016. Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 37 (148 bis): 243-274.
- GONZÁLEZ, L. 2016. Memoria social: un proceso constante e indefinido de resignificación. *Antropomedia. Antropología digital aplicada para tomar buenas decisiones de negocio*. <<https://www.antropomedia.com/2012/01/16/memoria-social-un-proceso-constante-e-indefinido-de-resignificaci%C3%B3n/>> [consultado: 01-08-2023].
- GUINEA, M. 2004. De lo duradero a lo perecedero, II. Técnicas textiles, producción y uso del tejido prehispánico en Esmeraldas, Ecuador. *Revista Española de Antropología Americana* 34: 63-84.
- HERRERA, H. 2022. Niveles de cocreación entre diseñadores y artesanos: cooperación, mutualismo y coevolución. *Revista 925. Artes y diseño* 34: s.n.



- JIMÉNEZ, M. 2003. El tejido andino. Tecnología y diseño de una tradición milenaria. En *Textile e indumentaria. Materias, técnicas y evolución*, pp. 186-204. Madrid: Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works).
- KLUMPP, K. 1983. Una tejedora de Manabí. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 3: 77-88.
- LLOP, R. 2012. Ahora que se acabó el dinero... llegó el momento de pensar. La etnografía aplicada: una herramienta para diseñar mejor. *Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación* 24 (159): 10-11.
- MARCOS, J. 1973. Tejidos hechos en telar en un Contexto Valdivia Tardío. *Cuadernos de Historia y Arqueología* 40: 163-176.
- MEGGERS, B., C. EVANS & E. ESTRADA 1965. *Early Formative Period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla Phases*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- MELLÃO, R. 2010. Entrevistas. *Design + artesanato* 1: 20-23.
- PÉREZ, S. 1993. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. México DF: Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- PILAY, L. 2013. *Yachaywasi. Modelo de enseñanza participativo de artesanía patrimonial tejida en telar como acción de turismo cultural del Ecuador. Caso aplicado al tejido Ikat, Bullcay, Ecuador*. Tesis de Maestría en Diseño Estratégico, Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- POLO, J. 2018. Colonialidad múltiple en América Latina. Estructuras de dependencia, relatos de subalternidad. *Latin American Research Review* 53 (1): 111-125.
- RODRÍGUEZ, B. 2008. La vejez, patrimonio inmaterial de la humanidad. *Gerokomos* 19 (2): 79-82.
- RODRÍGUEZ, C. & E. ALFARO 2009. Artesanía y diseño. *Revista Diseña* 1: 108-109.
- SABADELL, L. 2012. *Guía per co-creara l'escola*. Barcelona: Consell Nacional de Cultura i de les arts, Generalitat de Catalunya.
- SOTO, B. & F. SÁNCHEZ 2019. Gráfica precolombina. La vigencia del pasado en los procesos de creación visual contemporánea, una visión personal. *Ñawi. Arte, diseño, comunicación* 3 (2): 147-161.
- SUÁREZ, A. & R. RAMOS 2017. *Identidad corporativa Lilia Chanduy*. Tesis de licenciatura en Diseño Gráfico y Publicitario, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.
- TOLEDO, S. 1993. *Los hijos del trabajo: los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. Tesis de doctorado en Historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México DF.
- VÁZQUEZ, F. 2001. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.
- VIGNOLA, P. & S. BARANZONI 2021. Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el Capitaloceno. *Ñawi. Arte, diseño, comunicación* 5 (2): 45-63.
- UNESCO 1997. *Simposio internacional sobre "La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera"*. Informe final. Manila, Filipinas, 6-8 de octubre de 1997. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488_spa> [consultado: 01-08-2023].
- UNESCO 2011. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>> [consultado: 01-08-2023].
- ZEIDLER, J. 1986. La evolución de asentamientos Formativos. En *Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología*, J. Marcos, ed., vol. 1, pp. 85-127. Quito: ESPOL-Corporación Editora Nacional.
- ZEVALLOS, C. & O. HOLM 1960. *Excavaciones arqueológicas en San Pablo. Informe preliminar*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Guayas.