



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES VISUALES

**RASTROS QUE PERSISTEN: LA MEMORIA COMO EXPERIENCIA
MATERIAL**

AMANDA PASCAL MARFÁN SAAVEDRA

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Licenciada en Artes Visuales, Mención Grabado

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut
Profesor Guía Ensayo crítico: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile
2025

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, mamá, hermano y mi padrastro, por ser un pilar fundamental en mi vida.

A mis amigos del colegio, por su presencia constante y apoyo incondicional.

A mis compañeros de grabado, por cada encuentro después de las entregas, las conversaciones, los desahogos y las risas compartidas.

A Miguel, por acompañarme en cada crisis y ofrecerme siempre un hombro donde apoyarme.

Y a mi abuelo, por haber dado forma a este proyecto, incluso sin saberlo.

RESUMEN

Mi investigación artística surge de una inquietud por la memoria, el olvido y la fragilidad de la identidad, motivada por mi experiencia cercana con el Alzheimer. Se centra en la idea de “presencia ausente”, lo que refiere a, cuando una persona permanece físicamente presente pero se desvanece interiormente, y cómo la identidad se sostiene en esa desaparición. Para explorar esta experiencia trabajo con materiales y técnicas que materializan la memoria como algo táctil y en transformación: la cianotipia sobre tela, la costura y los bordes deshilachados registran fragmentos en aparición y desaparición. Cada puntada y cada hilo introducen un tiempo manual y corporal en diálogo con el tiempo químico de la fotografía, evidenciando cómo los recuerdos se fragmentan, se modifican y persisten en impresiones y gestos. Esto, toma cuerpo mediante la propuesta de un libro de artista que se configura como un dispositivo activo donde las páginas porosas, el anverso y el reverso, los bordes abiertos y los hilos que se proyectan hacia fuera permiten que la obra se convierta en un territorio donde lo íntimo y lo experimental se cruzan, y donde el lector se vuelve cómplice del proceso de desgaste. La obra no solo conserva la memoria, sino que la transforma en experiencia material y sensorial, acogiendo vulnerabilidad y delicadeza sin perder la fuerza de lo que permanece. Así, mi investigación se centra en sostener presencias en transformación, haciendo tangible la memoria desde su fragilidad y resistencia al olvido.

Palabras Claves: Memoria fragmentaria, presencia ausente, fragilidad, transformación, rastros.

ABSTRACT

My artistic research stems from a concern with memory, forgetting, and the fragility of identity, motivated by my close experience with Alzheimer's disease. It focuses on the idea of “absent presence,” which refers to when a person remains physically present but fades away internally, and how identity is sustained in that disappearance. To explore this experience, I work with materials and techniques that materialize memory as something tactile and in transformation: cyanotype on fabric, sewing, and frayed edges record fragments in appearance and disappearance. Each stitch and each thread introduces a manual and bodily time in dialogue with the chemical time of photography, revealing how memories fragment, change, and persist in impressions and gestures. This takes shape through the proposal of an artist's book that is configured as an active device where the porous pages, the front and back, the open edges, and the threads that project outward allow the work to become a territory where the intimate and the experimental intersect, and where the reader becomes an accomplice in the process of wear and tear. The work not only preserves memory, but transforms it into a material and sensory experience, embracing vulnerability and delicacy without losing the strength of what remains. Thus, my research focuses on sustaining presences in transformation, making memory tangible through its fragility and resistance to oblivion.

Keywords: Fragmentary memory, absent presence, fragility, transformation, traces.

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	5
1. EL FRAGMENTO QUE INSISTE: AFECTOS Y QUIEBRES.....	7
1.1 El olvido como territorio.....	7
1.2 Las ausencias que interrogan.....	8
1.3 La luz que revela el tiempo.....	10
2. DONDE EL AZUL RECUERDA.....	14
2.1 Rostros que aparecen, se diluyen y se escapan.....	14
2.2 El error como huella.....	18
3. HILOS QUE PIENSAN, BORDES QUE RESPIRAN.....	22
3.1 La narración que se deshilacha.....	22
3.2. Entre nudos y huecos.....	26
3.3 Más allá de la página.....	28
CONCLUSIÓN.....	32
BIBLIOGRAFÍA.....	33
REFERENCIAS.....	35

INTRODUCCIÓN

El proyecto surge de la necesidad de dar forma a lo que se desvanece: una presencia ausente que persiste en los gestos mínimos y en los objetos cotidianos. La investigación se mueve entre lo íntimo y lo artístico, buscando comprender cómo la memoria puede habitar la materia. Más que intentar conservar un recuerdo intacto, me interesa acompañar su transformación, observar cómo se modifica y deja marcas en los materiales. Cada parte del proceso entrelaza decisiones técnicas, referencias teóricas y experiencias personales.

El punto de partida fue el archivo familiar: fotografías antiguas, cartas y objetos que se transforman en fragmentos activos del relato. No los ordeno ni restauro; los dejo hablar desde su propio desorden, porque en esa dispersión aparece algo genuino. En este recorrido, miro hacia artistas como Paz Errázuriz, Marlene Dumas y Kiki Smith. De Errázuriz rescato la sensibilidad para acercarse a lo frágil; de Dumas, el modo en que la figura se disuelve hasta volverse emoción; y de Smith, la capacidad del hilo para convertir lo corporal en memoria visible.

El proceso técnico sostiene esa búsqueda. Mediante distintos procesos fotográficos altero negativos. Para después trabajar con la técnica principal de mi trabajo, la cianotipia. En esta técnica, el tiempo de exposición y las aguadas me permiten trabajar con la nitidez, provocar que los rostros se desvanezcan o se diluyan lentamente bajo la luz. Además, intervengo el azul característico de esta, con infusiones de té verde, café o mate, buscando tonos grises o terrosos que evoquen el paso del tiempo. Ocupando como soporte tela que me permitió experimentar aun mas.

Los relatos que acompañan el proyecto nacen de conversaciones con personas que han vivido de cerca la pérdida o el deterioro de la memoria. No están pensados como testimonios lineales, sino como fragmentos que conservan la respiración de esas voces: pausas, titubeos, repeticiones. En la obra, estos relatos se materializan a través de textos impresos o bordados sobre la tela. Muchas de las palabras se diluyen en el azul o aparecen incompletas, dejando espacios donde el lenguaje parece agotarse. Algunas frases pierden letras, otras quedan suspendidas a medio decir, revelando la dificultad de nombrar lo que se desvanece. Así, el relato

se vuelve parte del tejido visual y material del proyecto, un eco que acompaña las imágenes y prolonga la sensación de memoria en proceso.

Las acciones textiles amplían el sentido de la obra. Bordo, deshilacho y tejo a crochet, generando un entramado de nudos, huecos y líneas que evocan las conexiones frágiles de la memoria. A veces el hilo se corta, otras se tensa o se suelta, como si cada gesto repitiera el esfuerzo por retener algo que se escapa. La gama cromática que utilizo, blancos, beige, cafés y grises, refuerza ese tono contenido y silencioso. Evito los colores intensos porque busco una sensación de calma erosionada, un paisaje donde el deterioro se vuelva visible sin necesidad de ser dramatizado.

El libro expandido aparece como prolongación del proceso: un cuerpo múltiple que respira a su propio ritmo. Las piezas textiles no se encuadernan, se encuentran. Se acercan unas a otras a través del hilo, del pliegue, del roce. No existe una lectura única: el libro se recorre con las manos, se despliega en el espacio y exige lentitud. Cada fibra invita a detenerse, a sentir el paso del tiempo en la textura. Cuando el espectador toca, también deja su trazo; el recuerdo se modifica, se mueve, se vuelve compartido. La lectura ya no pertenece a los ojos, sino al cuerpo entero.

La tela, el pigmento y las huellas de contacto revelan cómo la materia puede guardar rastros que el tiempo no borra del todo. En esos pliegues y marcas persistentes aparece una forma de retención que contrasta con lo que ocurre en quienes comienzan a perder reconocimiento. Mientras los materiales conservan señales de cada gesto, en las personas afectadas por el deterioro cognitivo esos rastros internos se vuelven frágiles, irregulares, difíciles de sostener.

Entre esa permanencia física y la pérdida humana se abre el territorio desde el cual dialoga este proyecto.

1. EL FRAGMENTO QUE INSISTE: AFECTOS Y QUIEBRES

1.1 El olvido como territorio

Con el paso del tiempo, algunas personas comienzan a experimentar un deterioro progresivo de la memoria y de las funciones mentales. Lo que al principio puede parecer un simple olvido, con los años se convierte en una pérdida mas profunda: dificultad para reconocer lugares, para comunicarse o incluso para identificar a quienes se ama. Detrás de este proceso se encuentra una enfermedad neurodegenerativa llamada Alzheimer, una de las principales causas de demencia en el mundo.

Según la Revista Científica Multidisciplinaria Arbitrada YACHASUN (2025), esta enfermedad afecta directamente el cerebro, provocando su reducción gradual de tamaño y el daño de las neuronas que permiten almacenar y transmitir información. A medida que las células cerebrales mueren, las conexiones entre ellas se interrumpen, y esto altera la manera en que la persona percibe, recuerda y se relaciona con su entorno. En las etapas avanzadas, la pérdida de tejido es más notorio y las zonas encargadas de la memoria y el lenguaje se deterioran gravemente, hasta ya no reconocer a las personas que te rodean.

Se plantea una problemática compleja con la enfermedad, porque no solo afecta a quien la padece, sino también a su entorno. Los familiares y cuidadores deben adaptarse a una realidad cambiante, donde la persona que conocían ya no responde igual. La comunicación se vuelve difícil, las rutinas deben modificarse y las decisiones cotidianas comienzan a depender de otros. Este proceso genera un impacto emocional profundo y una sobrecarga física y psicológica en quienes acompañan la enfermedad.

Tomando el Alzheimer, desde mi práctica artística plantea preguntas sobre lo que significa perder la memoria: cómo se sostiene la identidad cuando los recuerdos se borran, y qué ocurre con la historia personal cuando deja de habitar en la mente. La enfermedad muestra que la memoria no es solo un conjunto de datos, sino también de una mirada humana capaz de pensar lo que implica olvidar.

Esta problemática adquiere para mí una dimensión personal ya que mi abuelo se encuentra en una etapa en la que los primeros signos de deterioro cognitivo comienzan a aparecer, y con ellos surge la posibilidad de que el Alzheimer se instale de manera definitiva.

Presenciar ese proceso ha significado enfrentar la fragilidad de la memoria de cerca: ver cómo ciertos recuerdos se confunden, cómo los nombres se desordenan o cómo el tiempo parece perder continuidad. Cada olvido no es solo un síntoma médico, más bien es una pequeña fractura en la historia compartida. A través de esta experiencia familiar, la enfermedad deja de ser una estadística o un concepto clínico para convertirse en una presencia concreta, silenciosa y difícil de asimilar. Es desde ese lugar, entre la observación y el afecto, que nace mi interés de comprender de qué manera la memoria se materializa, cómo puede deteriorarse y qué recursos simbólicos o visuales permiten sostener aquello que se desvanece.

1.2 Las ausencias que interrogan

Para esto, me puse a observar que en cada objeto familiar, en cada fotografía marcada por el tiempo se asienta una memoria que ya no responde del todo a quien la invoca. Una taza sobre la mesa, un par de lentes olvidados, una chaqueta colgada como si esperara un cuerpo que ya no vuelve. Son objetos que alguna vez pasaron desapercibidos, pero que hoy se transforman en signos de ausencia. Cada uno conserva un gesto mínimo, una costumbre íntima, un modo de habitar el día a día. Frente a ellos, la memoria ya no se entrega como un recuerdo claro, sino como una pregunta que incomoda; ¿quién los sostuvo?, ¿Qué historia quedó suspendida en ese instante?

Al momento de detenerme a observar qué cosas caracterizaban a mi abuelo, me encontré rodeada de objetos que parecían hablar de él, de su manera de habitar el mundo y de cómo el tiempo ha ido situándose sobre su vida. Son cosas pequeñas, cotidianas, pero cargadas de significado. Me di cuenta que los objetos, en su aparente quietud, guardan gestos, hábitos y fragmentos de memoria que terminan por definirnos más de lo que pensamos.

Uno de los primero en los que me detuve fueron sus anteojos. Siempre han estado ahí, como una extensión de su rostro. A veces se asoman desde el bolsillo de su camisa, otras cuelgan

del cuello de su polera, balanceándose mientras camina o se sienta a mirar el computador. No importa dónde esté, los anteojos lo acompañan como una huella constante. Son un objeto común, cotidiano, pero en su caso se vuelve una firma personal, algo que lo distingue. Nosotros elegimos los objetos que usamos, su forma, su color; y en esa elección hay algo profundamente íntimo.

También observé su guitarra, esa que casi siempre permanece guardada, como si esperara el momento justo para volver a sonar. Solo aparece en los cumpleaños o en reuniones familiares, cuando alguien le insiste un poco. La acaricia con cuidado, la afina lentamente, y a veces se queda mirando los trastes en silencio antes de tocar. Pero observando me di cuenta que prefiere ver videos sobre cómo tocar cierta canción, en lugar de practicar directamente. Y me pregunto: ¿será porque ya no recuerda cómo hacerlo? ¿O porque esos videos le devuelven, por un instante, la sensación de los días en que podía tocar de memoria, cuando la música fluía sin esfuerzo? Tal vez busca reencontrarse con una parte de sí mismo que siente cada vez más lejana.

Luego, viendo cosas más antiguas, encontré su cámara fotográfica. Una cámara que acumula más polvo que uso, que ya no funciona del todo, pero que sigue guardada, como si conservarla fuese una manera de sostener algo que se niega a desaparecer del todo. Al tomarla entre mis manos, noté el peso de los años que carga encima, no solo por el paso del material, sino por todo lo que fue testigo de su mirada. Con esa cámara mi abuelo documentó buena parte de su vida familiar: paseos, celebraciones, momentos cotidianos. Registró todo lo que lo rodeaba, quizás sin saber que estaba construyendo un archivo afectivo, un testimonio silencioso de su forma de mirar.

Me surgió nuevamente una pregunta que me acompaña desde entonces: si él documentó todo lo que lo rodeaba, ¿quién lo documentaba a él? ¿Quién registraba su paso, sus cambios, su lenta transformación en el tiempo? Tal vez nadie, o tal vez esos mismos objetos —sus anteojos, su guitarra, su cámara— lo hacen sin que lo sepamos. Ellos guardan, lo retienen, hablan por él cuando la memoria se deshilacha. En esos objetos encuentro no solo rastros de su historia, también una forma de resistencia: la de seguir existiendo, incluso cuando los recuerdos comienzan a desvanecerse.

Los objetos familiares y las fotografías no son reliquias pasivas, sino activadores de vacío, presencias y vivencias. No conservan el recuerdo intacto; más bien, lo interpelan. Cada uno de ellos insiste en hacernos notar lo que falta, lo que se ha quebrado, lo que ya no puede sostenerse. Esa insistencia es, al mismo tiempo, dolor y motor creativo.

1.3 La luz que revela el tiempo

Fue la cámara la que me detuvo. Al observarla, comprendí que no era un objeto más entre las cosas de mi abuelo, más bien era un hilo que une generaciones dentro de mi familia. En ella reconocí una tradición silenciosa: todos, de una u otra forma, hemos sentido la necesidad de fotografiar, de retener algo del tiempo antes de que se disuelva. Esa costumbre, casi instintiva, se ha transmitido de generación en generación, como si el acto de mirar a través del lente fuera también una manera de afirmarnos frente al olvido.

Mientras más pensaba en esa cámara, más crecía en mí la intriga de cómo podía materializar aquello que ocurre con la enfermedad de la memoria. ¿Cómo traducir algo tan difuso e intangible en una forma visible? ¿Cómo hacer que la pérdida, el vacío y la fragmentación se vuelvan materia? Fue entonces cuando decidí trabajar con la fotografía, lenguaje que ha acompañado a mi familia.

Desde un inicio empecé a fotografiar a mi abuelo en su vida cotidiana: su rutina, en los pequeños gestos de cada día. Lo retraté sosteniendo los objetos que forman parte de su entorno más íntimo, su guitarra, su lápiz, sus libros, intentando registrar algo de su presencia.

Luego repetí esas mismas fotografías, pero esta vez sin él, solo con su ropa o con los objetos que había usado. De esta manera buscaba representar esa presencia ausente, esa sensación de que la persona sigue estando, pero que algo esencial de su interior se comienza a desdibujar.



Amanda Marfán. 2025. *Presencia Ausente*. Secuencia de 15 fotografías de 42 x 28 cm, en blanco y negro.

Con el tiempo, comprendí que este proceso se volvía demasiado documental, y que las imágenes no lograban transmitir el peso emocional de lo que quería expresar. Entonces, decidí volver la mirada hacia los álbumes familiares, buscando allí una forma más profunda de conexión. Al revisar esas fotografías antiguas, descubrí que tenían una fuerza distinta: las personas retratadas, especialmente mi abuelo, pertenecían a un tiempo y a una persona que ya no existe. La materialidad de esas imágenes, su tono, el desgaste del papel, la textura, guarda una memoria física, una huella del pasado que resiste al olvido.

Al revisarlas, no siempre aparecen como ventanas al pasado, sino como fisuras que interpelan. Un retrato sonriente, una escena en el campo, un cuerpo congelado en un gesto que ya no puede repetirse. Roland Barthes (2008), recordaba que “la Fotografía no dice lo que ya no es, sino lo que ha sido” (p. 132). Esa afirmación no es solo teórica; en mi práctica, la siento como

una herida viva que late en el contacto con cada imagen. Las fotos de archivo familiar confirman que alguien estuvo allí, pero lo hacen desde la imposibilidad de volver a encontrarlo en el presente. Es precisamente esa condición, la de ser testigos mudos de lo irrecuperable, la que convierte a las imágenes en un punto de partida de mi obra.



Nota: fotos antiguas escaneadas y seleccionadas.

Fue en ese momento cuando entendí que debía partir desde ahí. Seleccioné una serie de fotografías en las que aparece mi abuelo en distintos entornos y momentos de su vida, para luego intervenirlas y reinterpretarlas a través de diversas técnicas y materiales como cianotipia y el textil. De esta forma, la imagen dejó de ser solo un registro y se transformó en una manera de pensar el deterioro, la persistencia y la memoria tanto desde lo visual como desde lo material.

La fotografía funciona como un testigo activo, no como un documento estático. A lo largo del proyecto probé distintos modos de hacer fotografía: registro directo, exposición parcial,

negativos intervenidos y otras técnicas que permiten que la imagen se abra al azar, a la transformación, a la fuga. Cada prueba buscaba capturar la tensión entre forma y carencia. De esta manera, cada imagen se vuelve un catalizador: activa recuerdos, emociones y silencios, a la vez que establece un puente entre lo íntimo y lo colectivo. La fotografía, con su flexibilidad, permite que la memoria se manifieste sin pretender completarse, mostrando la fragilidad y la transitoriedad del tiempo vivido.



Errázuriz, Paz. *Compadres*, Santiago [fotografía]. Fundación MAPFRE, 1987. Colección Personas (años ochenta), FM002551. Recuperado de <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/paz-errazuriz/personas-anos-ochenta/compadres-santiago/>

En “Compadres” (1987), Paz Errázuriz retrata la enfermedad y la vulnerabilidad con cercanía y respeto. La imagen captura la relación entre tres hombres en un gesto íntimo, mostrando afecto y humanidad sin sensacionalismo. Lo que me interesa de esta obra es cómo Errázuriz logra que la fragilidad y la presencia de la enfermedad se perciban de manera directa y afectiva, sin

dramatizarla, sino dejando que los gestos y los cuerpos hablen por sí mismos. En mi trabajo, tomo esa mirada como inspiración para abordar la memoria y el deterioro: busco mostrar las huellas de la ausencia y la transformación sin imponer un relato cerrado, permitiendo que la presencia de la persona, aunque fragmentaria, se haga sentir a través de los objetos, la tela, la fotografía en cianotipia y las diversas intervenciones que hago a través de diferentes gestos.

Trabajar con esas imágenes fue un ejercicio de enfrentarse a lo roto. Descubrí que lo más valioso no eran los fragmentos reconocibles, me llamaba más la atención los huecos. En ellos estaba la verdadera fuerza del archivo: no como registro cerrado, sino como inicio frágil, lleno de interrupciones. Cada imagen y cada documento parecía reclamar atención desde su propia fragilidad, desde lo incompleto y lo abierto.

Con el tiempo comprendí que el archivo no podía quedar reducido a lo íntimo. Al abrirlo en diálogo con otras personas que atravesaban situaciones similares –familias que convivían con el Alzheimer, con derrames cerebrales u otras enfermedades que deterioran– descubrí que lo fragmentario no era solo mío, era una experiencia compartida. Cada relato escuchado se sumó como una nueva capa al archivo: frases crudas, palabras difíciles de oír, actos que se repetían en distintas casas. Cada aporte generaba nuevas tensiones, nuevas respiraciones en el tejido del compartido.

2. DONDE EL AZUL RECUERDA

2.1 Rostros que aparecen, se diluyen y se escapan

En la superficie azul, los rostros no se entregan de inmediato: surgen como si vinieran desde el agua, a medio aparecer, a punto de desvanecerse. La técnica no promete estabilidad: cada impresión es un gesto que se fuga, un recuerdo que apenas roza el presente antes de borrarse otra vez. El azul se abre como un mar profundo que absorbe las figuras familiares y las devuelve transformadas en etéreas.

Un mismo negativo nunca se repite igual. A veces, la imagen se afirma con claridad; otras, se disuelve en manchas que se expanden como sombras. Las variaciones del negativo

reflejan la naturaleza cambiante del pasado vivido, que nunca se repite igual: se erosiona, se desplaza, se mezcla con otros. La emulsión irregular deja huellas que parecen respiraciones, vacíos que funcionan como interrupciones del relato. Cada rostro se sostiene en un borde: justo donde la imagen se vuelve duda.

Siempre me ha inquietado la forma en que la fotografía contiene una ausencia: aparece alguien, pero nunca de todo; vemos un gesto, pero ya no pertenece al presente. Esa distancia entre lo que aparece y lo que ya no está fue una de las preguntas centrales de mi proceso. ¿Cómo llevar esa condición a una técnica que registrara, pero también dejara entrar el error y el azar? En esa búsqueda metodológica, donde la experimentación se volvía tan importante como el resultado, recordé una afirmación de Sontag (2019) decía que “toda fotografía es a la vez pseudopresencia y signo de ausencia” (p. 25). La cianotipia acentúa esa paradoja: convoca una figura, pero la envuelve en un halo que la distancia, envolviéndola en un azul y luego el gris que insiste en mostrar que la imagen nunca es totalidad, que lo que alcanza a fijarse es apenas un rastro tenue de algo que ya no puede volver. En esas fallas, en esos lugares donde la luz no termina de asentarse, encontré una especie de pausa abierta, una marca inestable de aquello que se desvanece antes de poder afirmarse.

En esa búsqueda por una imagen que también pudiera transformarse, elegí trabajar con la cianotipia. Esta es una de las técnicas fotográficas más antiguas, según el documento “La Cianotipia: una propuesta fotográfica alternativa” (Moreno Sáez, 2007), técnica desarrollada en 1842 por Sir John Frederick William Herschel, astrónomo y químico, quien experimentaba con sales de hierro¹ para encontrar un método sencillo de copia mediante la acción de la luz. Fue él, además, uno de los primeros en emplear el término *fotografía* para referirse a la imagen trazada por la luz. En sus pruebas descubrió que, al sensibilizar el papel con una mezcla de sales de hierro y exponerlo al sol, obtenía una copia estable de un azul intenso, que luego podía revelarse únicamente con agua.

¹ Moreno Sáez (2007) explica que la cianotipia funciona gracias a la combinación de citrato férrico amónico (verde), ferrocianuro potásico y agua destilada donde diluirlos, dos soluciones que, al mezclarse en mismas cantidades y aplicarse juntas sobre el papel, generan un compuesto sensible a la luz. Durante la exposición, la luz reduce parte del hierro presente, permitiendo la formación de azul de Prusia, pigmento que constituye la imagen final. El proceso se completa al lavar el papel con agua, que elimina los restos no expuestos y fija el color sobre el soporte (pp. 144-145).

Años más tarde, la técnica comenzó a adquirir una dimensión artística y científica gracias a Anna Atkins, discípula cercana de Herschel, quien publicó un libro ilustrado con imágenes mediante cianotipia. Ella utilizó el proceso para registrar con precisión la forma de distintas algas, trabajando mediante fotogramas: colocaba los especímenes directamente sobre el papel sensibilizado para que la luz dibujara sus contornos con absoluta fidelidad.

A diferencia de otros procedimientos fotográficos de la época, la cianotipia es un proceso de contacto directo: la imagen se forma situando el negativo u objeto físicamente sobre la superficie emulsionada, de modo que sólo aquello que bloquea la luz permanece claro. Esa proximidad hace que cada borde, sombra y variación quede registrada tal como toca el soporte, transformando el procedimiento en una impresión por presencia y por roce. Su carácter artesanal y su dependencia de la luz solar, del tiempo de exposición y de las condiciones del entorno hacen que cada impresión sea única e irrepetible, algo que dialoga profundamente con la fragilidad de las imágenes y con mi interés por una fotografía que pueda mutar, desbordarse o incluso fallar.

Además de transferir las imágenes, intervengo los negativos antes de imprimirlos. Los edito para modular intensidades, ajustar contrastes y decidir qué zonas tendrán mayor nitidez y cuáles quedarán más difusas. Esa manipulación previa me permite dirigir la mirada: hacer que algunos fragmentos aparezcan con fuerza mientras otros se desvanecen suavemente. El negativo deja de ser un registro fijo y se convierte en un espacio de decisión, donde puedo anticipar la dirección emocional y visual que tendrá la cianotipia final.

Me interesé por esta técnica precisamente por esa condición de imprevisibilidad. Cada error o variación deja una marca. En la cianotipia no hay control absoluto: el resultado depende del clima, de la intensidad del sol o cama de luz, del tiempo de exposición y de la cantidad de agua al revelar.

Mientras más larga es la exposición, mayor se vuelve la definición de la figura; mientras más breve, se vuelve difusa y borrosa. En esa diferencia entre nitidez y desvanecimiento encuentro una relación directa con lo que sucede en la mente de quien empieza a olvidar: hay recuerdos que permanecen claros, y otros que se diluyen hasta quedar como manchas o sombras.

Entonces, la elección de la técnica responde a su capacidad de traducir el recuerdo en materialidad sensible, reflejando la inestabilidad del reminiscente y la fragilidad del tiempo vivido. Cada negativo ofrece variaciones inevitables, lo que permite que la imagen se vuelva permeable, abierta a las derivas de proceso, recordando que el acervo afectivo nunca es fijo ni idéntico a sí mismo. La cianotipia convierte la evocación en gesto, en huella visible de un instante que se niega a cerrarse, ofreciendo un vínculo tangible con lo efímero.

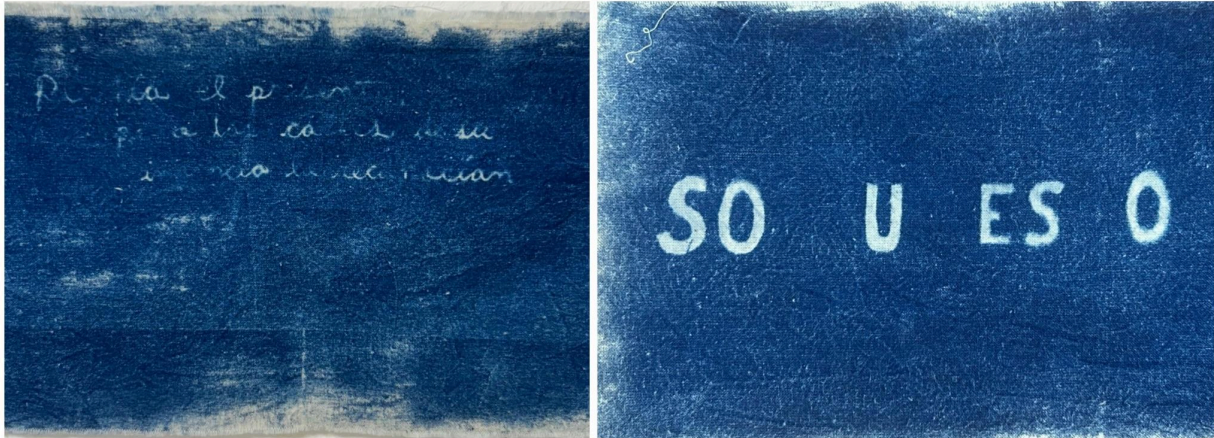
Trabajar con los tiempos de exposición me permitió traducir visualmente el deterioro. Cada fotografía antigua de mi abuelo, al convertirse en cianotipia, entra en un nuevo ritmo: un tiempo medido en minutos de luz. Esa espera funciona como una observación lenta, un modo de acompañar el desvanecimiento. Algunas imágenes aparecen con nitidez; otras quedan apenas sugeridas, como si todavía resistieran borrarse.



Amanda Marfán. 2025. Página del libro. Cianotipia en tela crea. 25 x 32,5 cm.

También estoy incorporando fragmentos de los relatos recogidos en las conversaciones con otras personas que mencioné anteriormente, que vivieron el deterioro desde diferentes

lugares. Los textos aparecen impresos sobre la superficie, pero el color azul lo va devorando: algunas palabras se alcanzan a leer, otras quedan sumergidas, y en ciertos casos las frases están incompletas, con letras ausentes que impiden comprender del todo lo que dicen.

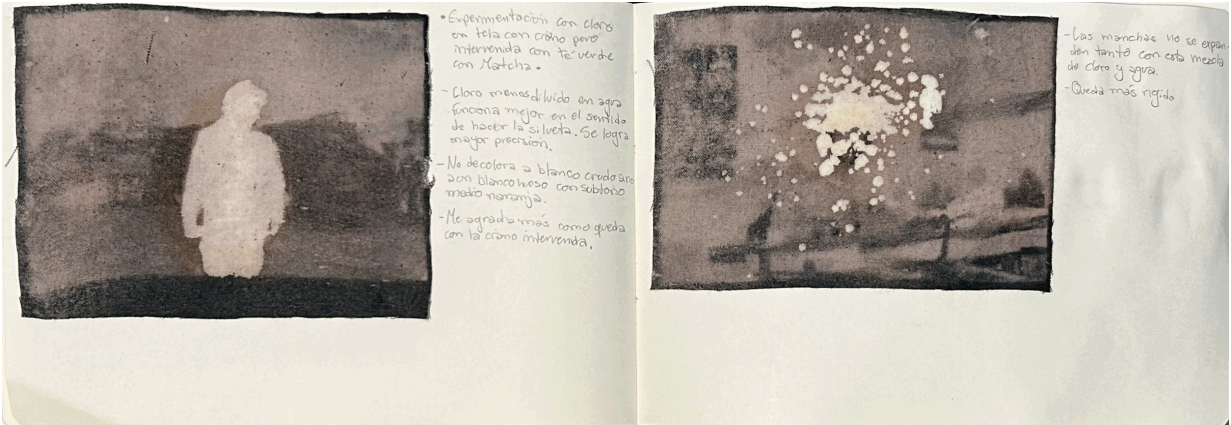


Amanda Marfán. 2025. *Relatos externos*. Cianotipia en tela crea. 100 x 15 cm. Nota: Detalle de las piezas.

Este juego con la escritura funciona como una extensión del mismo gesto que atraviesa la imagen: lo que desaparece, lo que se confunde, lo que apenas se retiene. En conjunto, la obra se mueve entre la imagen y el texto, entre lo visible y lo que se desvanece, como una manera de hacer material el acto de olvidar.

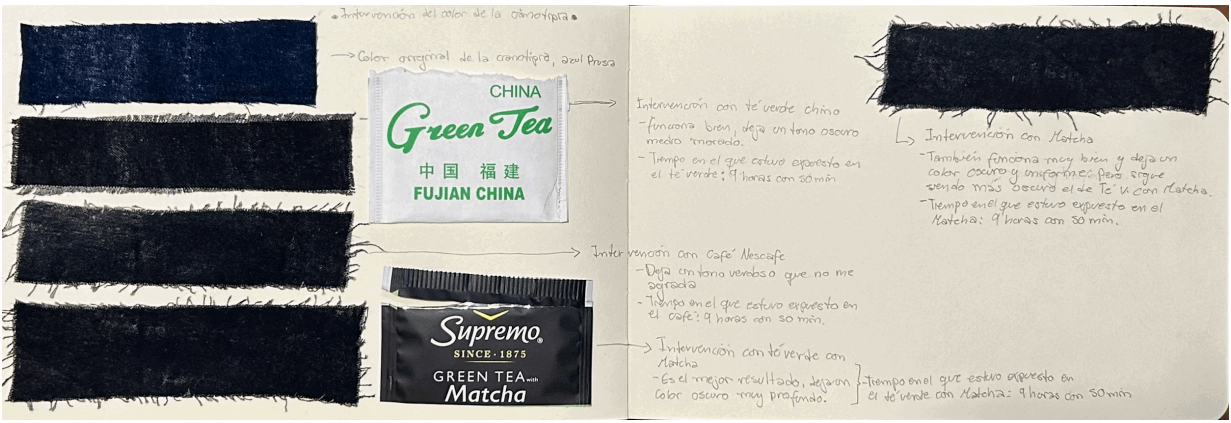
2.2 El error como huella

En la cianotipia encontré un punto de partida más que un resultado. La imagen que surge con la luz queda abierta, disponible para ser modificada, desplazada o interrumpida. Esa condición inacabada me permitió seguir su curso, acompañando lo que la imagen iba proponiendo.



Nota: página de bitácora con experimentación de cloro cobre tela con cianotipia intervenida con té verde con matcha.

Durante el proceso comencé a intervenir el color azul característico de la cianotipia, buscando alterar el tono original para acercarlo más a la atmósfera que quería transmitir. Experimenté con distintos materiales naturales, matcha, té verde, café y mate, aplicándolos sobre la tela ya reveladas.



Nota: página de bitácora con experimentación de intervención al color de la cianotipia.

Cada elemento generaba una reacción distinta: el café tendía a calentar el tono azul hacia gamas sepia, el mate producía un efecto verdoso irregular, mientras que el matcha dejaba una pátina opaca difícil de controlar. Sin embargo, el té verde fue el que ofreció un resultado más próximo a lo que buscaba. Al sumergir las telas y dejarlas reposar una noche entera, o incluso un

día completo, el color original comenzaba a transformarse en un gris oscuro con matices fríos, un color que evoca una sensación más contenida y melancólica. Este proceso de decoloración lenta se volvió parte del lenguaje del proyecto: así como la memoria se va apagando con el tiempo, el azul también se desvanece, adquiriendo una tonalidad más silenciosa y profunda.

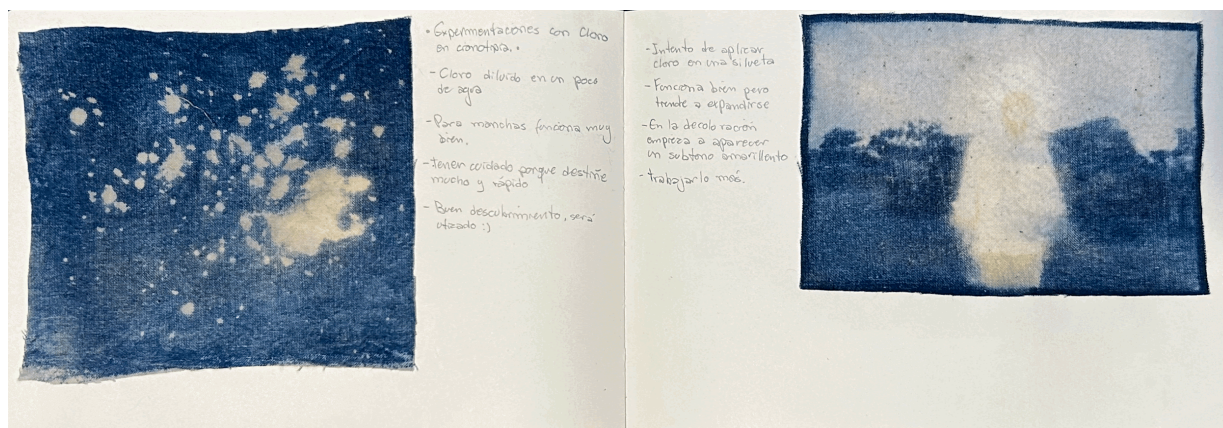


Dumas, M. (1994). Chlorosis (Love sick) [tinta, gouache y acrílico sobre veinticuatro hojas de papel]. The Museum of Modern Art.

En las obras de Marlene Dumas hallo un punto de comunión que trasciende la técnica: en “Chlorosis” (Love Sick, 1994)² —realizada con tinta, gouache y acrílico sobre veinticuatro hojas de papel— sus rostros se construyeron con lavados ligeros, con mancha y transparencia, más que contornos definidos. Para Dumas, esa gestualidad leve no es accidente estilístico: ella parte de imágenes fotográficas de personas que conoce o encuentra en medios, pero no las reproduce literalmente, sino que deja que su emoción y su presencia se disuelvan en la pintura. Esa capacidad de transformar una aparición concreta en una mancha delicada me atrae profundamente, ya que, aunque nuestras técnicas sean distintas, compartimos el interés por la inestabilidad de la figura. A diferencia de mí, Dumas aborda temas como el desamor o la

² Marlene Dumas Chlorosis (Love Sick). (2006). The Museum Of Modern Art. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/37856>

melancolía anémica.³ En fondo, su obra no busca capturar la identidad, más bien, evoca un estado interior: lo familiar se vuelve indeterminado, lo visible se mezcla, y sin detalles precisos, algo persiste para que reconozcamos una presencia, aunque sea apenas sugerida.



Nota: página de bitácora con experimentación de cloro en tela con cianotipia. Izquierda prueba con manchas, derecha prueba con silueta.

Paralelamente, inicié una búsqueda por distintos tipos de telas para comprender cómo cada una respondía al proceso de la cianotipia. Probé con tejidos más gruesos y otros muy delgados, observando cómo la absorción del químico y la definición de la imagen variaba según la textura y la densidad del soporte. En las telas más pesadas, como lona cruda, la emulsión tendía a quedar superficial y la imagen resultaba opaca; en las más finas o de otra materialidad, como visillo o tela de velo, el líquido se filtraba demasiado y los bordes se desdibujaban con facilidad. Después de varios ensayos, encontré en la tela crea, el punto intermedio que buscaba: no tan gruesa ni tan delgada, con una capacidad de absorción equilibrada que permite mantener el detalle sin perder la suavidad de las aguadas. Además, su resistencia me permite intervenir posteriormente con hilos y tejidos, integrando el trabajo textil como parte del mismo proceso de exploración visual. Esta tela se volvió el soporte ideal para sostener la imagen y, al mismo tiempo, prolongar el gesto de la memoria a través de la costura y la manipulación manual.

³ Marlene Dumas *Clorosis (Love Sick)*. (2006). The Museum Of Modern Art. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/37856>

3. HILOS QUE PIENSAN, BORDES QUE RESPIRAN

3.1 La narración que se deshilacha

La tela no solo me permitió jugar con las aguadas y con la técnica; pronto entendí que podía exigirle mucho más. Descubrí que era un soporte vivo, capaz de transformarse según cómo lo tocara. Empecé a explorar sus posibilidades: transferí imágenes con cianotipia, pero luego deshilaché desde los bordes hasta dejar que la figura perdiera nitidez, convirtiéndose en hilos sueltos que apenas sostienen su forma. En otras piezas dejé un rectángulo blanco en el centro, rodeado de azul, como si la ausencia se volviera visible y señala que algo estuvo ahí, una fotografía que dejó huella.

A través de estas pruebas entendí que la tela comenzaba a comportarse como una especie de página: cada intervención parecía continuar en la siguiente, y entre una y otra se formaban relaciones que yo no había previsto. Surgió entonces una pregunta más amplia: si estas telas son páginas, ¿de dónde provienen? ¿Cómo conviven entre sí? ¿Qué tipo de relato empieza a armarse cuando la materia, la imagen y la ausencia dialogan dentro del mismo cuerpo textil?

En una de estas páginas se observa una impresión en cianotipia sobre tela, donde la imagen aparece difusa, parcialmente borrada. La fotografía no conserva nitidez constante: parece haber sido expuesta de manera irregular, generando zonas aguadas donde la figura y las formas pierden definición. Se puede llegar a apreciar distintos objetos, libros, fotografías de Los Beatles en la pared, su lámpara, lápices, un escritorio y entender que el lugar es una habitación. Al final el efecto visual da la sensación de una imagen que se desvanece, como si estuviera sumergida en agua o afectada por el paso del tiempo.



Amanda Marfán. 2025. Página de libro. Cianotipia sobre tela intervenida con hilo blanco. 25 x 32,5 cm. Izquierda: página completa, derecha: detalle del tejido.

Sobre la superficie fotográfica hay intervenciones textiles realizadas con hilo blanco o beiges. Los puntos de costura se distribuyen en distintas direcciones, interrumpiendo la imagen sin cubrirla del todo. Algunas líneas se abren hacia los bordes de la tela, otras se entrecruzan, y varias quedan sueltas, como si estuvieran a medio terminar. Este bordado/tejido introduce otra temporalidad en la obra, ya que cada puntada implica una acción repetida, lenta, que contrasta con el instante de la exposición fotográfica.

La relación entre ambos procesos, el químico de la técnica y el manual del tejido, produce una tensión entre permanencia y deterioro. El azul profundo del fondo absorbe la imagen, mientras el hilo blanco destaca sobre la superficie, funcionando como una marca de insistencia. Los bordes de la tela están deshilachados, lo que ayuda a reforzar la idea de desgaste y fragilidad material.

El conjunto se percibe como un fragmento: una parte de algo más grande, una imagen interrumpida. La combinación entre la fotografía desvaída, el bordado visible y los hilos sueltos construyen una representación material del deterioro de la memoria. La página no busca una composición cerrada, más bien busca mostrar el proceso de descomposición y persistencia.

Al intervenirla, bordarla, mancharla o rasgarla, el soporte se activa: los recuerdos, las ausencias y los afectos emergen como fuerzas capaces de transformar la neutralidad del material en presencia viva. La tela no es solo un lienzo, sino un cuerpo que respira y sangra a través de sus hilos. Cada fibra suelta, cada borde irregular, cada costura visible recuerda y no se guarda intacta, que se traza, se marca y se deshilacha como una cicatriz que todavía duele.

Trabajo los hilos como un gesto que mapea: tejo a crochet redes que se extienden como ríos de vacío, entrelazando fragmentos de recuerdos. Cada nudo, cada vuelta, genera un universo de deterioro donde los agujeros no son faltas, son respiraciones visibles, un espacio para que la memoria se cuele. Los hilos sueltos flotan como ecos, invitando a recorrerlos con la mirada y con los dedos, mientras la tela misma se deshilacha y entrega su fibra como un testimonio de desgaste inevitable. En esta operación, el cuerpo y el material dialogan: lo que se rompe y se abre no destruye, sino que deja emerger nuevas formas de presencia.



Smith, K. (2001). *Familiars* [Coverlet, tela de lana]. The Fabric Workshop & Museum.



Smith K. (2001). *Familiars* [Manta de lana]. Whitney Museum of American Art. Obra n.º 19653.

En mi práctica, como mencioné antes, el textil se transforma en un terreno donde el tiempo se vuelve visible: los hilos se desgastan, las costuras ceden, las fibras conservan rastros. Me interesa esa capacidad del material para narrar sin palabras. Esa manera de pensar la materia encuentra un eco en el trabajo de Kiki Smith⁴ durante su residencia en The Fabric Workshop & Museum, donde creó una manta tejida en telar Jacquard⁵ con una imagen que aparece por ambos lados, como un reflejo o desdoblamiento. Esa doble lectura del textil —imagen y contraimagen— me interesa por su capacidad de multiplicar la aparición y sugerir diferentes capas de sentido. Aunque Smith suele abordar temas más densos como la sexualidad, la sangre o el cuerpo vulnerable, lo que me inspira de su obra es la forma en que utiliza el tejido para evocar una poética material: un espacio donde la figura se manifiesta a través de la fibra, donde la imagen no ilustra, y que emerge del propio tejido. Esa aproximación me permite pensar mi práctica no solo como técnica, pensarla como un modo de dejar que la materia trace sus propios significados, abiertos a quien observe.

De este modo, el textil en la obra de Smith permite que la materia cargue con significados propios, me interesa pensar el soporte como un lugar donde el tiempo se inscribe físicamente. No es solo un medio, sino un espacio donde las marcas permanecen. En esa línea, Mesías-Lema (2022) señala que “el tiempo, devorador de reminiscencias ancladas cual raíces a la tierra, se apodera del dormitorio” (p. 370). En mis piezas, ese mismo tiempo se manifiesta en los bordes que se abren, en las fibras que ceden: señales que no buscan borrar la pérdida, pero que encuentra en ella una manera de sostener lo vivido.

Cada puntada introduce otra temporalidad: la repetición lenta de la mano que cose, el tiempo extendido del cuerpo sobre tela. Como sugiere el mismo autor, “toda obra de memoria puede ser un refugio de recuerdos fugaces” (p. 358). En mi caso, ese refugio no se busca en la estabilidad, más bien en la precariedad de los materiales. El textil conserva el conocimiento como lo haría una cicatriz: la herida la inscribe en su superficie.

⁴ Información obtenida de The Fabric Workshop and Museum. (s. f.). *Kiki Smith - The Fabric Workshop and Museum*. The Fabric Workshop And Museum. <https://fabricworkshopandmuseum.org/artist/kiki-smith/>

⁵ El telar Jacquard es un telar mecánico automático, ideado por Joseph Marie Jacquard, que emplea tarjetas perforadas para controlar el levantamiento individual de los hilos, posibilitando la creación de patrones complejos. *Telar de Jacquard* | IDIS. (s. f.). <https://proyectoidis.org/telar-de-jacquard/>

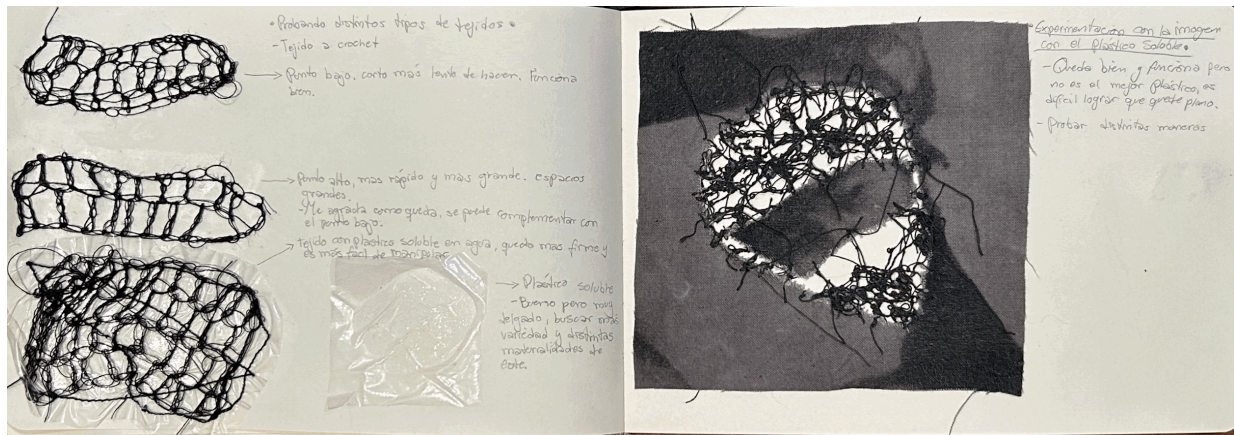
Más que un material, la tela se vuelve una forma de pensamiento. Su desgaste, sus pliegues y sus cicatrices enseñan que recordar no consiste en recomponer lo perdido, consiste en aprender a convivir con lo que falta. Cada borde irregular abre una lección: lo que parece frágil también puede sostener, lo que se deshilacha también puede ser memoria. Trabajar con lo textil es un ejercicio metodológico: aceptar la herida como parte constitutiva, sostener los restos sin intentar repararlos, reconocer que la persistencia de, ocurre en lo inestable y cambiante. La tela me recuerda que, aunque queramos, lo que guardamos, no se queda en un lugar fijo, mas bien, se trama en capas, se despliega en huecos y se mantiene viva en los gestos de quien la toca.

3.2. Entre nudos y huecos

Con el avance del trabajo, las piezas comenzaron a exigir una forma de convivencia propia, una manera de reunirse que no respondía al cuadro tradicional. Ese impulso abrió la posibilidad de pensar en un libro, construido desde la lógica íntima de un álbum familiar: un espacio donde las páginas intentan mantenerse juntas, pero donde esa contención siempre se desborda, como si cada una necesitara su propio margen para respirar. Más que pensar la encuadernación como un cierre, comencé a verla como un punto de encuentro; se tocan y dialogan entre sí a través del pliegue y del roce. Desde esa perspectiva apareció también el interés por el reverso, por esa cara que normalmente permanece escondida y que aquí se vuelve parte activa del relato, dejando que los hilos, las sombras y las marcas atraviesen la materia y generen un flujo que continúa de un lado a otro. Quise que el conjunto pudiera recorrerse con las manos, que quien lo explore se vuelva cómplice del desgaste y participe en la delicadeza del gesto, de modo que este archivo textil se transforme en un cuerpo compartido.

Gracias a esta forma de convivir de las piezas, en mis intervenciones textiles empezaron a incorporarse distintas acciones sobre la tela: coser, tejer, deshilar y tensionar. Todas ellas forman parte de una misma búsqueda por traducir, a través del material.. El tejido a crochet aparece como una forma de pensamiento manual, donde cada nudo o punto se vuelve una conexión que une fragmentos. A veces esas uniones fallan y dejan espacios vacíos; en esos huecos se concentra parte del sentido del trabajo. Los agujeros del tejido funcionan como una forma de respiración, como interrupciones que evocan el olvido, el paso del tiempo o la fragilidad de lo que intenta sostenerse. A esta dimensión se suma la lógica de la repetición: la reiteración

del mismo punto, una y otra vez, que dialoga con el propio universo del deterioro que atraviesa el libro. Busqué distintas maneras de construir esos puntos —algunos más cerrados, densos y compactos; otros más abiertos, casi deshilachados— para hablar de los vacíos que habitan estas páginas.



Nota: página bitácora con pruebas de tejido a crochet y pruebas con plástico soluble.

El proceso para integrar el tejido al soporte también forma parte de esa narrativa. Primero recorto la zona donde quiero que aparezca el tejido: a veces es el lugar exacto donde aparecía la silueta de mi abuelo —recorto su figura y dejo solo la ropa— para hablar de esa presencia ausente; en otras piezas elimino pequeñas áreas para insinuar la huella de algo que estuvo y ya no está. Luego coloco un plástico soluble en agua sobre ese espacio y coso líneas rectas en distintas direcciones, de modo que el recorte mantenga su forma y no se deforme ni se arrugue. El plástico funciona como una superficie provisional que estabiliza el área y facilita la costura. Sobre ese soporte temporal posiciono el tejido y, con la máquina de coser, voy fijando con cuidado los bordes del corte hasta que queda totalmente integrado. Finalmente humedezco la pieza: el plástico se disuelve y solo permanece el tejido unido al soporte, ocupando su lugar definitivo.

En cuanto a la gama de colores, utilizo hilos y materiales en tonos neutro: blancos amarillentos, beige, algunos tonos azules y grises oscuros, que a veces provienen de la misma tela tratada con té. Esta decisión responde a una intención de mantener una atmósfera contenida, sin estridencias ni contrastes fuertes. Los colores apagados permiten que la atención se dirija, a la

textura y a la huella, más que al impacto visual. También remiten a lo natural, a lo que envejece o se transforma lentamente.

Estas intervenciones en conjunto, construyen un lenguaje visual que habla desde lo material. El hilo, el tejido y el deshilachado se convierten en una forma de narrar, pero también aparece la insistencia. En la irregularidad de los puntos y en los huecos del tejido hay una especie de pulso vital: un intento por mantener unidos fragmentos, aunque el soporte muestre signos de agotamiento.

3.3 Más allá de la página

Desde su materialidad misma, el libro propone una forma particular pensamiento: no es solo un soporte, sino como señala Borsuk (2020), una “zona de actividad” (p. 128) donde la estructura, secuencia y cuerpo del objeto participan en la construcción del sentido. Esa concepción del libro como espacio activo es lo que me llevó a él: buscaba un formato capaz de sostener la fragilidad de las imágenes y, al mismo tiempo, permitir que la memoria se organizara en capas, pliegues y ritmos. El libro se convirtió en un soporte capaz de sostener las imágenes sin fijarlas. Por eso quise detenerme en él: porque su forma ofrece una manera de ordenar lo frágil sin clausurarlo, de dar coherencia a lo que permanece en movimiento. Desde esa lógica quiero describirlo, para dar a entender cómo su propia materialidad orienta la lectura del proyecto.

El álbum familiar, entonces, se configura como un libro expandido que desborda el formato tradicional, compuesto por once fragmentos textiles de 25 x 32,5 cm. Cada pieza, trabajada con cianotipia e intervenciones manuales, adquiere un carácter único: algunas mantienen el azul intenso de la técnica, mientras que otras han sido, como mencioné antes, sometidas a baños de té verde que las llevan hacia una oscuridad. Esta oscilación cromática no busca uniformidad, sino que crea un recorrido irregular, donde las imágenes se transforman en distintos estados de visibilidad. Más que narrar de forma lineal, el conjunto propone un tránsito: de la claridad hacia la opacidad, del destello reconocible hacia la mancha ambigua. De esta manera, cada fragmento textil se ofrece como una huella autónoma, y en su disposición conjunta configuran un mapa de recuerdos hecho de pliegues, interrupciones y tensiones.

No es un objeto que se abre y se cierra: es un cuerpo que respira. Sus páginas de tela se ofrecen como pieles deshilachadas, bordes que laten, cicatrices que insisten en mostrarse. No se recorren con rapidez, porque cada hoja obliga a detenerse, a rozar las fibras, a sentir cómo los hilos se escapan entre los dedos. Leer este libro es una experiencia táctil: el acervo no entra por la vista sola, sino que se adhiere a la piel, se impregna en el contacto.

Los bordes abiertos revelan que nada está del todo contenido. Las costuras atraviesan ambas caras, las manchas se filtran de un lado a otro, los hilos se proyectan fuera del marco. Nada queda oculto, todo se desdobra. Como recuerda Mesías-Lema, “el duelo es también un vacío intersubjetivo que la creación artística puede habitar” (2022, p. 361). Este libro encarna ese vacío: no lo cierra, lo hace visible en la materialidad misma. Cada página interrumpida, cada hueco en la tela, se convierte en parte de un relato que no avanza en línea recta, sino en respiraciones entrecortadas.

Con el tiempo comprendí que el formato del libro-álbum familiar comenzaba a limitarme: me costaba imaginar cómo podía desplegarse en el espacio o cómo incorporar piezas que desbordaran sus páginas. Esa sensación de encierro me llevó a dar un paso necesario: ampliar el formato. Empecé a producir piezas de mayor escala, donde pude integrar fragmentos de los relatos de las personas con las que conversé —historias marcadas por la pérdida de los recuerdos— Seleccioné imágenes y zonas de las propias páginas del álbum para trasladarlas a estos nuevos soportes, no para abandonarlo, para permitir que su lógica se expandiera más allá de su tamaño reducido, que hasta entonces me estaba estancando.

Al dar ese paso, el libro empezó a abrirse hacia el espacio y a desplegar capas de lectura que antes permanecían contenidas. El soporte dejó de ser una superficie para convertirse en un lugar donde la imagen podía respirar; la página, en vez de funcionar como un límite, comenzó a actuar como un umbral hacia algo mayor; y el libro, ya no pensado únicamente como objeto íntimo y compacto, empezó a insinuar la posibilidad de extenderse, desbordarse y adquirir presencia en el espacio sin romper el vínculo con su origen. Esa transición —del soporte a la

página, de la página al libro, y del libro a su expansión— reveló que cada escala contiene un modo distinto de percibir la memoria y su fragilidad.



Amanda Marfán. 2025. Pieza textil donde se incorpora el relato. Tela crea e hilos de algodón de color beige. 13 x 200 cm aprox.



Nota: primera edición libro de artista. (Álbum familia).

Abrirlo es comprometerse con su desgaste. Cada mirada deja una huella mínima: una fibra que se suelta, un hilo que se estira un poco más. El espectador se convierte en cómplice del deterioro, el caudal afectivo que se escapa en las imágenes se prolonga en el gesto de quien las toca. No hay distancia posible: este libro expandido exige cercanía, incluso una intimidad forzada, donde el recuerdo se comparte a través de la erosión.

De este modo, se convierte en un núcleo de recuerdos alrededor del cual orbitan otras obras: objetos, páginas sueltas, fragmentos intervenidos que permiten que el relato se despliegue en distintos planos, que la experiencia sea táctil, visual y espacial, y que el archivo no quede limitado a un único soporte, por lo contrario, que se propague y respire en múltiples direcciones.

El libro se vuelve así un organismo vivo: respira en sus bordes, deja ver sus cicatrices, guarda huellas que se adhieren a quien lo toca. No es un archivo cerrado, sino un legado activo que se desgasta en el mismo acto en que se conserva. Cada página es a la vez presencia y ausencia, insistencia y fuga, un cuerpo que, aun en su deterioro, sigue recordando.

CONCLUSIÓN

El cierre de este proceso no busca resolver ni concluir, sino detenerse en lo que persiste: la necesidad de mirar el deterioro sin convertirlo en tragedia. La investigación se ha sostenido en la observación del desgaste, de los gestos que insisten, de los rastros que se niegan a desaparecer del todo. No se trata de una búsqueda de respuestas, sino de una forma de atención: de acompañar los procesos de pérdida y reconocer en ellos una dimensión profundamente humana. El Alzheimer se presenta como una metáfora y una realidad al mismo tiempo; una experiencia que desarma los límites de la identidad y obliga a pensar cómo el cuerpo, la materia y la memoria se entrelazan.

Trabajar con la cianotipia, con el tejido y con el archivo familiar me permitió construir un espacio donde lo íntimo se vuelve experiencia compartida. La tela, al deteriorarse, muestra que la desaparición también puede ser una forma de presencia. En cada hilo suelto o mancha azul se condensa la tensión entre lo que se conserva y lo que se pierde. No busco restaurar las imágenes antiguas ni devolverles una nitidez que el tiempo les quitó; lo que me interesa es aceptar su desgaste como parte de su verdad. Esa aceptación implica también una manera de estar en el mundo, una ética del cuidado frente a lo frágil, una disposición a sostener sin intentar reparar.

La expansión del libro se convirtió en una manera de pensar la memoria más allá de sus propios márgenes. Al dejar que sus páginas se proyectaran hacia el espacio, entendí que el libro no es solo un objeto íntimo que se sostiene entre las manos, más bien es una estructura capaz de abrirse, desplazarse y relacionarse con el cuerpo del espectador. En ese tránsito comenzó a funcionar como un territorio dinámico, dónde imágenes, recortes y tejidos dialogan con nuevas escalas y modos de estar. Esta apertura no rompe con su origen: lo prolonga en otras direcciones. Lo que antes se leía en un gesto cercano ahora se despliega como un conjunto de fragmentos conectados, permitiendo que la fragilidad, el deterioro y los rastros de memoria se experimenten desde diferentes distancias y ritmos. En ese movimiento, el libro se encuentra otra forma de existir, una que continúa respirando incluso cuando abandona su formato inicial.

A lo largo del proceso entendí que lo que llamamos recordar no ocurre solo en la mente, sino que también se inscribe en los materiales que nos rodean. Las telas que se arrugan, los objetos que conservan marcas del uso cotidiano o las fotografías que el tiempo altera, guardan rastros de lo vivido. Cada uno de ellos funciona como una extensión del cuerpo, un soporte que mantiene presentes los gestos y las presencias que ya no están. Esta comprensión desplaza la idea de memoria como un acto mental y la sitúa en lo material y relacional: en las cosas, los espacios y los vínculos que continúan sosteniendo.

En última instancia, este trabajo no habla solo de mi historia o de la enfermedad de un ser querido, sino de una experiencia común: la del paso del tiempo y la dificultad de sostener lo que amamos. Todos, en algún momento, enfrentamos la pérdida, el olvido o la distancia. Y tal vez ahí radique el sentido de este proyecto: en mostrar que, aunque la memoria se fragmente, seguimos tejiendo lazos que nos mantienen conectados. El deterioro no elimina el vínculo; lo transforma.

El gesto de bordar, de intervenir, de exponer las costuras, se convierte así en una forma de resistencia. No se trata de negar la desaparición, sino de aprender a convivir con ella. En ese diálogo entre la luz y la sombra, entre lo visible y lo que se escapa, se abre un lugar para nosotros: quienes recordamos, quienes olvidamos, quienes sostenemos los fragmentos. Porque al final, todos participamos de esta trama: somos parte de una memoria que se borra y se rehace continuamente, una memoria que, aunque frágil, todavía respira.

ANEXO/RELATOS EXTERNOS

En la búsqueda por comprender cómo la memoria se transforma y se deteriora, decidí ampliar mi mirada más allá de mi propia experiencia familiar. Sentí la necesidad de abrir ese espacio íntimo hacia otros relatos, de escuchar voces que pudieran resonar con la mía desde distintos lugares y experiencias. Comprendí que la memoria no solo habita en los objetos o las imágenes, sino también en las palabras que se comparten, en los recuerdos que se reconstruyen al contarlos.

Así comencé un proceso de recolección de relatos orales, interesado en conocer cómo distintas personas enfrentan el paso del tiempo, el olvido y la reconstrucción de su historia personal. Escuchar se convirtió en un ejercicio de empatía y de reconocimiento: cada testimonio abría una nueva manera de entender la fragilidad de lo vivido, pero también la potencia de evocarlo.

De este recorrido surgieron tres historias que elegí abordar con mayor profundidad. Cada una revela un modo distinto de vincularse: desde lo que se recuerda, lo que se transforma y aquello que simplemente se escapa.

En la primera conversación me encontré con alguien que vive la pérdida de la memoria desde adentro, después de una encefalitis. Me habló de lo abrupto que fue no saber regresar a casa una noche, de esa desorientación que no venía anunciada poco a poco, sino que lo sacó de golpe de la vida que llevaba. Lo que ya no recuerda son las acciones recientes, la mañana, la rutina del día, pero en cambio se sostiene con recuerdos antiguos: su pueblo natal, las calles que caminó cuando niño, la primaria, la sonrisa de su madre entre la multitud cuando tocaba en la banda de guerra. Me llamó la atención cómo esas memorias lejanas tienen todavía la fuerza del presente, como si fueran un suelo firme en medio del presente borroso.

La figura de la madre aparece una y otra vez: la que lo acompañaba en los actos escolares, la que celebraba sus logros académicos, la que lo defendió en el hospital y lo cargaba en sus brazos cuando él ya no podía valerse por sí mismo. Ella es un eje que se repite, como si en su memoria quedaran grabados no tanto los hechos, sino la sensación de estar protegido y reconocido. También habla de sentirse una carga, necesita que otros controlen su medicación, pero al mismo tiempo encuentra sentido en compartir su música y escuchar a su sobrina cantar las canciones que él mismo compuso. Lo que permanece, entonces, no es solo el recuerdo en sí, sino los lazos emocionales, la voz de la madre, la voz de la sobrina, los lugares de la infancia que aún puede recorrer mentalmente aunque a veces no logre encontrar el baño de su propia casa.

Luego en la segunda conversación, la enfermedad aparece vista desde la hija que acompaña a su madre. Lo primero que notaron fueron las repeticiones: la misma pregunta hecha siete veces al día, las compras duplicadas en la tienda. El tiempo se vuelve circular, y la vida cotidiana empieza a organizarse en rutinas indispensables: la llamada diaria para recordar medicamentos, el traslado constante porque ya no puede manejar.

Lo más conmovedor es cómo describe la sensación de que “aún sigue siendo ella”, aunque a ratos parezca otra persona. Hay momentos en que la madre se muestra clara, lúcida, con su esencia intacta; y otros en los que la enfermedad desdibuja esa identidad. En esa oscilación se sostiene el vínculo, entre la certeza de tenerla y el temor de perderla. El miedo más grande que confiesa no es solo que la madre olvide quiénes son sus hijas o sus nietos, sino que llegue a olvidar quién es ella misma, de dónde viene. Lo que está en juego en el olvido no es únicamente la memoria de los otros, sino la memoria del propio ser.

Para la tercera conversación, la hija relata la vida y el carácter de su madre: una historia marcada por la dureza, los abusos, las pérdidas. Ahora, a los 76 años, la madre pregunta con insistencia quiénes son sus hijas y nietas, como si esos vínculos no existieran. “Yo no tengo hijos”, responde, y frente a esa negación la hija rabia a la vez que, tristeza y compasión. La enfermedad aparece entrelazada con la depresión, porque la madre llora por las muertes pasadas y por lo que sufrió con su esposo. Su mente va y viene entre recuerdos dolorosos que se mantienen intactos y olvidos recientes que oscurecen la presencia de quienes están a su lado.

Lo impactante es cómo, a pesar de los vacíos de memoria, persiste el carácter. La hija lo dice con una mezcla de risa amarga y resignación: su madre sigue siendo igual de delicada, enojona, y dura con sus palabras, a veces hirientes, pero que también le recuerdan que “aún sigue siendo ella”. En esta relación se cuele la contradicción: cuidar a alguien que duele, cuidar a alguien que hiere, y a la vez reconocer que detrás de esas palabras hay una enfermedad que desarma lo que era conocido. El miedo aquí no es tan claro, no habla tanto de un temor al olvido futuro, sino de una tristeza por lo que ya se olvida y por cómo eso reorganiza la vida cotidiana. La hija, con su propia historia de depresión y de terapia, enfrenta el cuidado con un nivel de conciencia que le permite sostener la rabia y seguir estando ahí.

A lo largo de este proceso comprendí que crear también implica convivir con la ausencia. Hay algo en los vacíos, en las interrupciones o en lo que ya no puede decirse, que invita a seguir trabajando desde otro lugar. Como señala Mesías-Lema, “el duelo es también un vacío intersubjetivo que puede llenarse desde la creación artística” (2022, p. 361). Esa idea me acompaña al pensar que los fragmentos y los silencios forman parte del tejido mismo del recuerdo, y que en lugar de cerrarlos, la creación permite darles una nueva forma de existencia.

Cada interrupción en el relato familiar funciona como una grieta que deja pasar tanto el silencio como la imaginación. Lo que no se dice, lo que se olvida, abre un espacio donde otros sentidos emergen. En ese vacío se cuele la poética: un gesto inconcluso puede ser tan significativo como una palabra precisa. La narración que se deshilacha no debe entenderse solo como pérdida, sino como posibilidad de nuevas formas de relato, más fragmentarias, más próximas distintas texturas de evocación.

En estos relatos, la memoria se muestra como algo inestable, que se quiebra y se recompone constantemente. No desaparece del todo, pero cambia de forma: algunas cosas se desvanecen mientras otras cobran vida como si de ello dependiera la vida misma.. Lo que entendí al escuchar estas historias es que lo más difícil no es solo olvidar, sino seguir reconociéndose y manteniendo los lazos con los demás cuando la mente empieza a fallar.

Luego de tener estas conversaciones, reflexioné sobre la importancia de los recuerdos en nuestra vida. Entendí que la memoria es lo que nos define, lo que nos permite reconocernos como individuos. Sin ella, la identidad se fragmenta. De las tres historias, la que más me marcó fue la última: una historia cargada de sufrimiento y de frases que uno no quisiera escuchar a diario. Me empecé a preguntar cómo sería evocar esos momentos difíciles desde el lenguaje material, cómo estas frases y emociones podrían verse reflejadas en la tela, como heridas o cicatrices que se abren y cierran día tras día. Pensé que esas marcas, visibles o invisibles, son también una forma de memoria: rastros del dolor y de la persistencia que habitan en los cuerpos, en las palabras y en los gestos que resisten al olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (J. Sala-Sanahuja, Epígrafe). Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación.
- Sontag, S. (2019). *Sobre la fotografía* (E. Gowin, Epígrafe). Barcelona, España: Debolsillo.
- Mesías-Lema, J. M. (2022). *Fotografiar el olvido: David Catá y la memoria efímera de la ausencia*. Fotocinema, España.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural* (N. Pujol i Valls, Trad.). Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 2003 como *L'imaginaire d'après nature*).
- Efecto de la enfermedad del Alzheimer en aspectos neuronales: un estudio del cerebro. (2025). *Revista Científica Multidisciplinaria Arbitrada YACHASUN, Volumen 9*(Número 17), 243,244. <http://www.editorialibkn.com/index.php/Yachasun/article/view/711/1202>
- Alzheimer's Association. (2024). *What is Alzheimer's disease?* Alzheimer's Association. <https://www.alz.org/alzheimers-dementia/what-is-alzheimers>
- Natural History Museum. (s. f.). *Anna Atkins: Cyanotypes – the first book of photographs*. Natural History Museum. <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html>
- Moreno Sáez, M. C. (2007). *La cianotipia: Una propuesta fotográfica alternativa*. Editorial Archiviana. [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. e-Archivo. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9775>
- The Fabric Workshop and Museum. (s. f.). *Kiki Smith - The Fabric Workshop and Museum*. The Fabric Workshop And Museum. <https://fabricworkshopandmuseum.org/artist/kiki-smith/>

Telar de Jacquard | IDIS. (s. f.). <https://proyectoidis.org/telar-de-jacquard/>

Borsuk, A. (2020). *El libro expandido: Variaciones, materialidad y experimentos* (L. Cordone, Trad.). Ediciones Ampersand. (Obra original publicada en 2018)

BIBLIOGRAFÍA IMÁGENES

Errázuriz, Paz. *Compadres, Santiago* [fotografía]. Fundación MAPFRE, 1987. Colección Personas (años ochenta), FM002551. Recuperado de <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/paz-errazuriz/personas-anos-ochenta/compadres-santiago/>

Dumas, M. (1994). *Chlorosis (Love sick)* [tinta, gouache y acrílico sobre veinticuatro hojas de papel]. The Museum of Modern Art. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/37856>

Smith, K. (2001). *Familiars* [Coverlet, tela de lana]. The Fabric Workshop & Museum. Recuperado de <https://fabricworkshopandmuseum.org/artist/kiki-smith/>

Kiki Smith. (2001–2002). *Familiars* [Manta de lana]. Whitney Museum of American Art. Obra n.º 19653. Recuperado de <https://whitney.org/collection/works/19653>

REFERENCIAS

Natural History Museum. (s. f.). *Anna Atkins: Cyanotypes – the first book of photographs*. Natural History Museum.

<https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html>