



CARTEL CULTURAL



TRENZA ES TRADICIÓN

NARRATIVAS VISUALES CASO IMBABURA

Wilman López - Julián Posada
Luis Braganza - Santiago Loaiza

2026

CARTEL CULTURAL

NARRATIVAS VISUALES
CASO IMBABURA



CARTEL CULTURAL

NARRATIVAS VISUALES CASO IMBABURA

Wilman López - Julián Posada
Luis Braganza - Santiago Loaiza



CRÉDITOS



Autores:

Wilman López, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9827-1674>

Julián Posada, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6260-9562>

Luis Braganza, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2116-6793>

Santiago Loaiza, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9210-7291>

Diseño portada

Washington Walsaquí

Cartel ganador

Yarina Espin Perugachi, Karen Almeida Almeida,
Sofía Farinango Bilbao. Tema: El cabello largo como símbolo de
orgullo, herencia y resistencia del pueblo Kichwa Otavalo

Concepto visual y diagramación:

Julián Posada, MSc.

Revisores Pares:

David Cazco, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra
dacazco1@pucesi.edu.ec

David Isin, MSc.
Docente de la carrera de Diseño Gráfico
Universidad Nacional de Chimborazo UNACH
Riobamba, Chimborazo
msin@unach.edu.ec

Revisor de Estilo

Manuel Montúfar, MSc.
Docente de la carrera de Comunicación
Universidad Técnica del Norte
mamontufar@utn.edu.ec

ISBN: 978-9942-572-62-2
DOI: 10.53358/libfecyt/UMT12749
ROR: <https://ror.org/03f0t8b71>

Editorial Universitaria
Universidad Técnica del Norte
Facultad de Educación Ciencia y Tecnología FECYT
Año de publicación 2026
Ibarra – Ecuador

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la previa
autorización escrita de la Editorial Universidad Técnica del Norte

ÍNDICE

Prólogo	9
Cartel cultural, un medio de comunicación clave	11
El cartel en el mundo contemporáneo	13
Diseño de carteles culturales	14
Importancia del diseño del cartel cultural	15
Narrativas visuales	16
Concepto de narrativas visuales	16
Identidad cultural y representaciones visuales en Imbabura	17
Rituales, costumbres y tradiciones como narrativas visuales	18
Espacios sociales y la construcción de la identidad visual	19
Casos de estudio	19
Ejemplos de narrativas visuales	24
Identidad cultural	26
Elementos que conforman la identidad cultural	27
Identidad cultural y representación visual	29
Identidad cultural en Imbabura	31
Semiótica en la cultura imbabureña	33
La evolución de la enseñanza del diseño gráfico en la educación superior	34
Interdisciplinariedad y su impacto en la enseñanza del diseño	35
Metodologías emergentes en la enseñanza del diseño	37
Entrevista Dr. Miguel Ángel Posso	38
Entrevista Dr. José Echeverría Almeida	42
Cartel Cultural y TSIE	46
Carrera de Diseño Gráfico en el TSIE	49
Exposición de carteles	53
Miembros del jurados de carteles culturales	120
Ganadores	122
Bibliografía	123



Christopher Scott – Dead Leaf

PRÓLOGO

Prologue

El caso de *Narrativas Visuales de Imbabura* explora la relación entre la imagen y la identidad cultural de esta región del Ecuador. Las narrativas visuales, expresadas mediante la fotografía, el dibujo o el cine, actúan como vehículos que comunican historias, tradiciones y desafíos contemporáneos. A través del color, la composición y el simbolismo, estas obras despiertan emociones y refuerzan el sentido de pertenencia.

Pero hablar de narrativas visuales también es hablar de memoria. Recordar quiénes somos, de dónde venimos y cómo el tiempo ha modelado nuestras raíces. La cultura y la historia no son huellas del pasado, sino semillas que, cuando se reconocen, se transforman en árboles que dan vida al papel donde nace el cartel. Cada raíz convertida en fibra, cada fibra convertida en soporte, nos recuerda que el diseño no flota en el vacío, sino que crece desde la tierra, desde la identidad misma.

En este contexto, el cartel se erige como el corazón palpitante del diseño gráfico, un medio donde convergen arte, mensaje y emoción. Cada cartel es un espejo del alma humana, una síntesis visual de nuestras ideas, luchas y esperanzas. En su superficie se proyectan nuestras verdades más íntimas, transformando el papel en una extensión del espíritu y devolviéndonos una mirada hacia lo que realmente somos.

El desarrollo de proyectos comunitarios como *Fábrica Imbabura* ha fortalecido a los creadores locales, generando espacios donde el arte y la participación ciudadana se unen. Estos esfuerzos no solo construyen identidad, sino que también renuevan la memoria colectiva, preservando las historias ante la modernización que a veces amenaza con borrar lo esencial. Y es precisamente en Imbabura donde esa memoria se hace visible y tangible: en sus tejidos, en sus colores, en sus rituales. La provincia, con su herencia oral y visual, encarna una identidad forjada en la tradición y la resistencia, una identidad que se proyecta al mundo a través de la gráfica y el diseño.

Hoy, las nuevas tecnologías y la búsqueda de sostenibilidad transforman estas narrativas en experiencias inmersivas que revelan la profunda conexión entre arte, cultura e identidad. El acto de ver, sentir y pensar define el recorrido completo de la experiencia visual. Primero vemos, y la imagen capta nuestra atención; luego sentimos, porque el color, la forma y el símbolo nos tocan sin pedir permiso; finalmente pensamos, y comprendemos el mensaje que esa imagen busca revelar. En esa secuencia reside el poder del diseño: mover los sentidos antes que las palabras.

Un buen cartel es un golpe al ojo, un buen cartel es una daga al corazón, y un buen cartel es una pregunta al cerebro.

MDes. Christopher Scott

Fundador y Ex-Presidente del Ecuador Poster Bienal
Profesor de la Universidad Estatal de Iowa, EE. UU.
Fundador y Presidente de la Bienal Internacional del Cartel de Estados Unidos

The *Visual Narratives of Imbabura* case study explores the relationship between imagery and the cultural identity of this Ecuadorian region. Visual narratives, expressed through photography, drawing, or film, act as vehicles that communicate stories, traditions, and contemporary challenges. Through color, composition, and symbolism, these works evoke emotion and strengthen a sense of belonging.

But to speak of visual narratives is also to speak of memory — of remembering who we are, where we come from, and how time has shaped our roots. Culture and history are not traces of the past but seeds that, when acknowledged, grow into trees that give life to the paper on which the poster is born. Each root turned into fiber, each fiber into surface, reminds us that design does not exist in isolation; it grows from the ground, from identity itself.

In this context, the poster stands as the beating heart of graphic design — a medium where art, message, and emotion converge. Each poster is a mirror of the human soul, a visual synthesis of our ideas, struggles, and hopes. Upon its surface, our most intimate truths are projected, transforming paper into an extension of the spirit and reflecting back who we truly are.

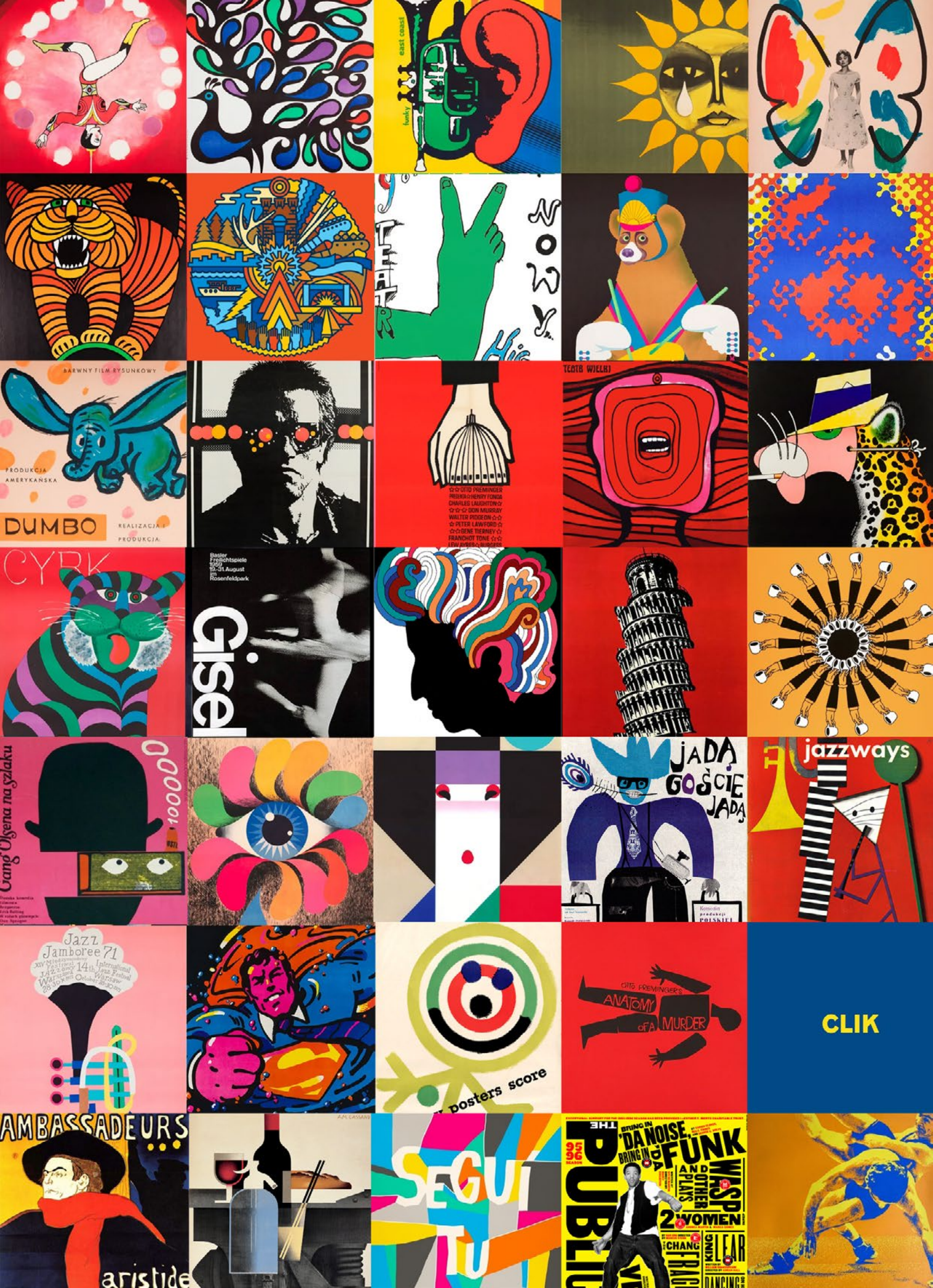
The development of community projects such as *Fábrica Imbabura* has empowered local creators, generating spaces where art and civic participation unite. These efforts not only build identity but also renew collective memory, preserving stories against the tide of modernization that so often threatens to erase what is essential. And it is precisely in Imbabura where that memory becomes visible and tangible — in its textiles, its colors, and its rituals. The province, with its oral and visual heritage, embodies an identity forged through tradition and resistance, an identity that projects itself to the world through design and visual storytelling.

Today, new technologies and the pursuit of sustainability transform these narratives into immersive experiences that reveal the profound connection between art, culture, and identity. The act of seeing, feeling, and thinking defines the full journey of visual experience. We first see, as the image captures our attention; then we feel, as color, form, and symbol touch us without asking; finally, we think, understanding the message the image seeks to reveal. Within that sequence lies the power of design — to move the senses before the words.

A good poster is a punch to the eye, a good poster is a dagger to the heart, and a good poster is a question for the brain.

MDes. Christopher Scott

Founder and Former President of the Ecuador Poster Bienal
Professor at Iowa State University, USA
Founder and President of the United States International Poster Biennial



EL CARTEL CULTURAL:

Un medio de comunicación clave en la sociedad contemporánea

El cartel como herramienta de comunicación visual, posee un amplio recorrido en la historia de la humanidad; a lo largo del tiempo se ha empleado para emitir mensajes políticos, difundir ideas y promover eventos. A pesar de que el cartel como se lo conoce hoy en día, utiliza tecnologías de impresión de alta fidelidad e incluso medios digitales, ya desde una etapa temprana en la Roma Antigua existen evidencias de anuncios pintados o grabados en espacios públicos que convocaban a la población romana a eventos con gladiadores, como parte de la cultura del entretenimiento de la época (Gombrich, 2017).

Siglos más tarde, durante la Edad Media, el invento del alemán Johannes Gutenberg revolucionó la manera de publicar mensajes en las calles de Europa, gracias a la imprenta de tipos móviles que en gran medida estaban al servicio de la corona o la iglesia con el fin de publicar edictos religiosos relacionados con la venta de indulgencias y que motivaría a Martin Lutero a difundir sus 95 tesis pegadas en la puerta de la iglesia de Wittenberg en señal de protesta de esta postura ideológica; a pesar de que no era un cartel en su sentido moderno, sí constituye un ejemplo histórico de la divulgación de ideas a través de la comunicación pública en medios impresos.

El cartel contemporáneo se consolidaría a finales del siglo XIX, periodo en que este medio gráfico experimentó un notable desarrollo en la ciudad de París, considerada como el epicentro de la modernidad, cultura y el arte, que aglutinaba a artistas, pensadores y bohemios en bares, teatros y cabarés como el famoso Moulin Rouge conocido también como Molino Rojo (Guffey, 2015).

En este contexto, el artista francés Jules Chéret, se convertiría en un pionero del nacimiento del cartel moderno gracias a su conocimiento en la litografía, que consistía en un sistema de impresión con piedras pulidas, aceites y pigmentos que transfería la imagen de la matriz al papel por medio de la prensa litográfica, siendo una revolución tecnológica para su época (Salter, 2020). Chéret comprendió que el cartel podría ser algo más que un simple anuncio y lo transformó en un reflejo de la vida cultural de aquel tiempo, en el que se plasmaban temas tan diversos como festivales, conciertos, productos de consumo, incluso reflejando la vida nocturna parisina.

A esta corriente se incorporó Henri de Toulouse-Lautrec, un referente fundamental del cartel que incursionó en este campo mediante el diseño de anuncios para los espectáculos nocturnos en cabarés parisinos; un trabajo que a menudo cobraba bajo la modalidad de "canje" para poder disfrutar de dichos lugares. Entre sus referencias visuales destacan las estampas japonesas denominadas Ukiyo-e o «imágenes del mundo flotante» piezas que capturaban el entretenimiento y elitismo de la cultura nipona y que habían llegado a Europa gracias al intercambio comercial y cultural de marineros holandeses (Morena, 2001). Lautrec se separó de los cánones académicos y pictóricos, debido a que empleaba colores planos y composiciones atrevidas, que pronto ganarían popularidad en las calles parisinas, donde los transeúntes incluso arrancaban las obras para su colección personal. Entre sus carteles más relevantes están: *Divan Japonais*, *Moulin Rouge*, *La Goulue*, *Ambassadeurs*, entre otros, considerados como obras maestras del artista.



Divan Japonais
Henri de Toulouse-Lautrec
1893
Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/62041>

La Revolución Industrial había transformado por completo los procesos gráficos, dando paso a la producción en serie, es así que el cartel o póster pasó a convertirse en una herramienta muy poderosa para llegar a un público que cada día era más amplio. Dado el exponencial crecimiento de productos de consumo, las empresas encontraron en este medio un aliado perfecto para promocionarse hasta en los lugares más alejados.

Alphonse Mucha fue otro personaje relevante en el nacimiento del cartel, quien era un artista checo que llevó el *Art Nouveau* «Movimiento artístico del siglo XIX inspirado en la naturaleza» a un nuevo lenguaje visual. En su estilo predominaba la figura femenina fusionada con elementos estilizados y formas orgánicas, se hizo inconfundible y trascendió rápidamente al terreno comercial con productos como los cigarrillos Job, galletas Lefèvre Utile, jabones Savon, productos Nestlé, entre otros (Bade, 2014). Uno de sus carteles más representativos fue el diseñado para la obra teatral *Gismonda* de la famosa actriz Sarah Bernhardt y que prácticamente pondría a la artista en el mapa visual de ese entonces.



Cartel Grand Sport
Am Cassandre
1935

Fuente:
Maestros-del-diseno-am-
cassandre
[https://www.oldsquall.net/
design/maestros-del-
disenoam-
cassandre/](https://www.oldsquall.net/design/maestros-del-disenoam-cassandre/)

Con el tiempo, el cartel obtuvo un lugar central en la vida social, al que se le denominó “un grito en la pared” y esto no era una exageración, bastaba con mirar lo que pasó con la Revolución de octubre de 1917 y el constructivismo ruso. Artistas como Rodchenko o El Lissitzky encontraron en el cartel un espacio idóneo para proyectar sus ideas revolucionarias con composiciones geométricas, colores muy fuertes y un mensaje directo, como un llamado a la acción. Además, en Alemania nació una de las escuelas más influyentes en el campo del diseño y arquitectura, la Bauhaus, que planteó algunos postulados con relación al diseño, la función y el consumo.

Durante las dos grandes guerras mundiales el cartel estuvo presente en distintos bandos del conflicto, ya sea para convocar a más soldados al frente de batalla o a su vez, para plasmar sus posturas ideológicas, incluso con el fin de desprestigiar a sus oponentes; es así que, el lenguaje visual se empleó de manera recurrente en estos lamentables acontecimientos mundiales que dejaron una huella imborrable en la humanidad.

Durante esta compleja época sobresale el trabajo de Adolphe Jean-Marie Mouron, conocido como AM. Cassandre, un diseñador y artista francés de origen ucraniano que aportó significativamente en el cartelismo de inicios del siglo XX. Influenciado por el Futurismo y el Art Déco, Cassandre desarrolló un lenguaje visual novedoso y con gran personalidad para su época que incluso en la actualidad sirve de inspiración para varios diseñadores contemporáneos. Entre sus trabajos se puede mencionar los carteles para el vino Dubonnet o para el transatlántico Normandie los cuales representaron un desarrollo gráfico con alto nivel simbólico y criterio geométrico, que eran parte de su impronta al momento de diseñar y que se vería reflejada en su filosofía que dejó plasmada en la siguiente frase:

Es difícil determinar cuál es el lugar que le corresponde al cartel entre las artes pictóricas. Unos lo consideran una rama más de la pintura, lo cual es erróneo, otros lo colocan entre las artes decorativas y en mi opinión están igualmente equivocados. El cartel exige la renuncia del artista a firmar su personalidad. Si lo hiciera actuaría en contra de sus obligaciones.

La pintura es un fin en sí misma, el cartel es solo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el mismo papel que el funcionario de telégrafo: él no inicia las noticias, simplemente las transmite. Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto. (Barnicuat, 2000). pp 80-81

El cartel como medio de
difusión cultural llamado
también como
Un grito en la pared

En los años 50, la posguerra dejó secuelas como la división de Alemania en el bloque Oriental y Occidental por parte de las grandes potencias ganadoras del conflicto. Por lo que países como Suiza se convirtieron en el epicentro de un diseño más racional y limpio denominado Estilo



Tipográfico Internacional conocido como Modernismo, entre sus referentes se puede hablar de Armin Hofmann y Josef Müller-Brockmann. Sus diseños simples y precisos usaban retículas compositivas minimalistas además que se popularizaron tipografías como Helvetica de Max Miedinger o la Univers de Adrian Frutiger, siendo las más representativas de esa época por su calidad constructiva (Meggs & Purvis, 2016).

Por otro lado, en un ambiente muy diferente, en la Polonia comunista, que estuvo bajo la influencia de la Unión Soviética luego del final de la segunda guerra mundial, nació un movimiento llamado la Escuela Polaca del Cartel, con un estilo mayormente artístico y expresivo que buscaba alejarse en gran medida de la estética comercial que primaba en la época. Los recursos predominantes para transmitir ideas eran la metáfora y la creatividad. Entre sus referentes estaban Jan Lenica, Tadeusz Trepkowski o Henryk Tomaszewski, quienes dejaron una impronta clara de su estilo y concepto visual.

En el continente americano también se gestaron movimientos de diseño con una estética fresca y lenguaje potente, como fue el caso de Estados Unidos en los años 70. Un grupo de diseñadores contemporáneos dieron nacimiento a la denominada Escuela de Nueva York, la cual alcanzó su apogeo con diseñadores como Milton Glaser, creador del famoso cartel del cantautor Bob Dylan; Saul Bass, un maestro del cartel de cine para películas como Exodus o Vertigo y Paul Rand un diseñador de gran calidad que desarrolló carteles para empresas tecnológicas como IBM o Next del icónico Steve Jobs.

Si bien el norte del continente consolidó un lenguaje ligado a la industria y cultura de masas, más hacia el sur, Latinoamérica construyó su historia visual de la mano de una serie de acontecimientos sociales, políticos y militares que han impactado directamente en la región, siendo el cartel un instrumento de crítica social. Para ello se puede mencionar el cartel cubano que fue empleado en medio del conflicto revolucionario, en donde las ideologías de aquel tiempo se ven reflejadas por diseñadores como Felix Beltrán o René Ascuy que emplearon una gráfica simplificada y óptima para la reproducción serigráfica debido a los recursos limitados, pero, aun así, forjaron una gráfica poderosa, que se ha mantenido en el tiempo. México, también tiene su historia en el campo del cartel entre sus exponentes se puede mencionar a Vicente Rojo de origen español y más recientemente a Alejandro Magallanes, quienes aportaron significativamente con una gráfica expresiva en carteles culturales.

Por otro lado, en Brasil diseñadores como Felipe Taborda han trabajado de manera significativa en el diseño de la región, mientras que en Argentina se puede mencionar a Ronald Shakespear o Rubén Fontana que construyeron un lenguaje visual de alta calidad en la región. Chile también cuenta con grandes exponentes como Vicente Larrea quien trabajó en el ámbito sociocultural en la convulsionada Latinoamérica de la década de 1970 y en el caso de Colombia David Consuegra fue un diseñador que aportó en el diseño gráfico abriendo el espectro de la profesión a las nuevas generaciones de profesionales en esta disciplina.

Ecuador también desarrolló un lenguaje propio en el campo del cartel, con el Boom Petrolero de los años 70 muchas marcas multinacionales buscaban tener presencia local y por ende la gráfica en productos de consumo empezó a despuntar, uno de los pioneros en trabajar en el campo del diseño local fue Peter Mussfeldt, un alemán que llegó al país en el año 1962 y empezó a explorar visualmente las riquezas de la región y aportar significativamente en diferentes campos de la gráfica, con el paso del tiempo apareció una nueva camada de diseñadores entre los que se puede mencionar a Pablo Iturralde, Belén Mena, Lorenzo Barragán, entre otros.

Imbabura de igual forma ha exportado grandes diseñadores en el campo del cartel entre los que se puede mencionar a Mario Fuentes y Felipe Jácome quienes participaron a nivel nacional e internacional en los más grandes certámenes del cartel, dejando en evidencia su capacidad creativa y discursiva en el campo cultural y social.

El Cartel en el mundo contemporáneo

Actualmente, el cartel perdura como un canal vital de comunicación, a pesar de que sus dinámicas de difusión se han transformado significativamente con la digitalización y el crecimiento exponencial de las redes sociales. Sin embargo, su presencia en las calles en formatos impresos o digitales mantienen intacta su misión de informar, persuadir y vender. Su impacto en campañas sociales, exhibiciones culturales y estrategias comerciales muestra que a pesar de los cambios tecnológicos, conserva su valor como una herramienta de comunicación accesible, de gran alcance y de probada eficacia comunicativa.



30ª Feria Internacional
del Libro Oaxaca
Alejandro Magallanes
2010
Fuente:

<https://cartelmexico.org/disenadores/alejandro-magallanes/>



Huquipisa
Felipe Jácome
2010
Fuente:

<https://bienalcartel.org/seleccion-category-a/felipe-jacome-ecuador-2/>

Con la finalidad de apreciar la evolución del cartel durante el último siglo se realizó una matriz comparativa desde 1900 hasta 2025, en la que se tomó en cuenta aspectos relacionados a la tecnología empleada, estilos e influencias artísticas, propósito del cartel, influencias culturales, impacto social, criterios de diseño y finalmente los medios de distribución del cartel.

Diseño de carteles culturales

Tabla1
Comparativa del diseño de carteles culturales

Aspecto	1900-1949	1950-1999	2000-2025
Tecnología	Impresión tradicional, litografía	Introducción de la serigrafía y offset	Diseño digital, impresión digital, uso de software especializado
Estilos Artísticos	Influencia del Art Nouveau y el Modernismo	Vanguardias como el Pop Art y el Minimalismo	Diversidad de estilos, incluyendo el digital y el street art
Propósito	Principalmente informativo y publicitario	Combinación de publicidad y arte, con un enfoque en la identidad cultural	Promoción cultural, conciencia social, y expresión artística
Influencias Culturales	Influencias europeas y norteamericanas	Incorporación de elementos locales y regionales	Fomento de la identidad cultural local y global
Impacto Social	Limitado a la difusión de información	Mayor influencia en la opinión pública y el activismo	Herramienta clave para el cambio social y la conciencia cultural
Diseño y Comunicación	Enfoque en la tipografía y el texto	Uso equilibrado de imágenes y texto	Combinación de elementos visuales y narrativas interactivas
Distribución	Física, en espacios públicos	Combinación de física y digital (mediante reproducciones)	Predominantemente digital, con presencia en redes sociales y plataformas en línea

A pesar de los cambios tecnológicos y coyunturas socio-económica el cartel sigue siendo vigente en la sociedad contemporánea

Nota: Panorama general del diseño de cartel tomando en cuenta tres periodos históricos

Con el tiempo el cartel cambió significativamente, tanto en su forma de creación como en sus usos; en sus inicios, la litografía fue la técnica principal, posteriormente aparecieron procesos más sofisticados como la impresión offset y la serigrafía, hasta llegar a la impresión digital que hoy conocemos; todo esto sumado a los soportes digitales que han llevado el cartel más allá del papel, hacia plataformas como redes sociales o repositorios online.

En cuanto al estilo del cartel, cada época cultural dejó su propia huella, desde las vanguardias artísticas, pasando por la modernidad con un enfoque más democrático y unificado hasta la posmodernidad en la que la expresión individual y la experimentación han ganado mucho terreno en el campo de la comunicación visual, pero todos con un objetivo en común, no pasar desapercibido en un mundo en donde los estímulos visuales son cada vez más intrusivos sumados a la tendencia global de imágenes generadas por inteligencia artificial.

Los propósitos del cartel son variados, desde lo informativo o comercial hasta volverse una potente herramienta, para la política y el activismo. En diseño, el cartel se alimenta de muchos elementos: tipografía, color, imagen, interactividad e inteligencia artificial. Los carteles, puestos en las paredes de la ciudad, ahora se multiplican en internet, con mucho más alcance.

Importancia del diseño del cartel cultural

A lo largo de la historia, el cartel ha aportado a la comunicación visual mediante la divulgación de ideas y mensajes en un amplio espectro de campos. Asimismo, se ha consolidado como un instrumento significativo para la difusión de eventos culturales como el teatro, el cine y espacios callejeros, expandiéndose recientemente hacia los medios digitales y las redes sociales. Su fortaleza radica en la condensación de una idea a través de un alto contenido semiótico y simbólico, donde convergen elementos textuales, visuales y cromáticos para conectar eficazmente con los públicos objetivos.

Una de las interrogantes que surgen en torno al cartel cultural es su vigencia actual. En un mundo globalizado, donde los medios digitales crecen exponencialmente y las imágenes generativas desarrolladas por inteligencia artificial cuestionan la relevancia de este soporte, su uso sigue vigente. Aunque no existe una respuesta absoluta en relación a su impacto contemporáneo, es imposible ignorar el papel fundamental que el cartel ha jugado en los entornos comerciales, productivos e ideológicos de la sociedad a lo largo de la historia. Por tal motivo, resulta pertinente reflexionar sobre cómo este medio de comunicación visual puede seguir aplicándose de una manera eficiente para la divulgación cultural. Frente a la inmediatez de la generación de contenidos, una idea bien trabajada desde su concepto puede ser una forma de oxigenar a una sociedad cada vez más absorta en los resultados efímeros y en la sobreestimulación visual, donde el pensamiento crítico muchas veces queda en segundo plano.

*Cartel para la película
Ecuatoriana
Ratas, ratones y rateros.
Dirigida por el cineasta
Sebastián Cordero y que marcó
un cambio de época en el cine
ecuatoriano.
Diseñado por
Pablo Iturralde
1999*



NARRATIVAS VISUALES

DESDE ÓPTICAS DIFERENTES Y CASOS DE ESTUDIO

Introducción

Hablar de narrativa visual implica entender la capacidad de contar historias y comunicar un mensaje o evocar emociones por medio de las imágenes. En este sentido, la narrativa visual se configura como el arte de combinar y organizar intencionalmente diversos elementos gráficos tales como colores, formas, líneas y texturas, que tiene el propósito de construir un mensaje visual coherente, el mismo que no se limita únicamente a la comunicación de una idea sino que también buscan generar experiencias significativas en un público o espectador determinado.

En consecuencia, las narrativas visuales pueden entenderse como un testimonio compartido en el que convergen diversos recursos: la imagen, la fotografía y la ilustración. Estos elementos permiten comunicar ideas, emociones y experiencias de manera colectiva; a su vez, posibilitan que las sociedades representen su historia, cultura, identidad y memoria a través de imágenes, símbolos y representaciones artísticas. La provincia de Imbabura por su diversidad cultural, se entrelaza con lo rural y lo urbano, lo ancestral y lo contemporáneo; en este sentido, las narrativas visuales constituyen un recurso compartido que permite la creación de espacios sociales donde los símbolos refuerzan finalmente el sentido de pertenencia.

En la construcción de una narrativa visual resulta importante considerar el contexto, la audiencia y los objetivos del proyecto para lograr una comunicación visual efectiva y memorable. Uno de los factores importantes es la composición, que debe ser entendida como la organización de los elementos visuales de una imagen, influye directamente en la percepción e interpretación de la historia que se quiere contar. Un ejemplo de ello es la regla de los tercios, utilizada comúnmente en la fotografía como en el diseño gráfico, la cual divide la imagen en tercios verticales y horizontales para generar puntos de interés en las intersecciones y aportar equilibrio en una determinada composición.

Por consiguiente, este enfoque constituye un punto de partida que permite comprender la dinámica de construir una narrativa visual con significado y contar historias a partir de conceptos claros y potentes con una carga simbólica significativa que fortalezca el sentido de pertenencia en el aspecto cultural de una sociedad.

*Fragmento del Cartel de
Aaron Draplin diseñador
estadounidense.
Draplin Design Co.,
<https://www.draplin.com/>*



Narrativas visuales

“Las narrativas visuales, pueden definirse como un conjunto de imágenes, símbolos y representaciones gráficas que comunican una historia o identidad cultural” (Barthes, 1977). Según Mirzoeff (1999), “la cultura visual se basa en la interacción entre la imagen, su contexto y el espectador, permitiendo una interpretación simbólica de la sociedad”.

Desde esta perspectiva para entender el objeto de estudio, las narrativas visuales en Imbabura se definen como una manifestación que refleja la cosmovisión de sus habitantes; elementos indígenas, mestizos y contemporáneos convergen en un diálogo visual constante que involucra a diversos actores que buscan generar una resignificación y apropiación por medios de diversos elementos visuales.

Narrativa Visual como testimonio social

“El testimonio visual es una forma poderosa de memoria colectiva que permite a las sociedades documentar su historia y resistencia a través de expresiones visuales” (Assmann, 2011). En Imbabura los textiles otavaleños, murales urbanos y artesanías indígenas se constituyen como testimonios visuales que no solo expresan valores culturales o tradiciones, puesto que evidencian las luchas sociales y la resiliencia de la comunidad. Estas manifestaciones visuales son un legado vivo que conecta el pasado con el presente y proyecta hacia el futuro la identidad y la memoria colectiva de la región.

Este enfoque permite disponer de un amplio abanico de posibilidades, al establecer una estructura clara y coherente en cada propuesta. Asimismo, facilita la construcción de narrativas visuales que reflejen la idiosincrasia de un pueblo, capturando su esencia y singularidad de manera efectiva.

Bajo esta premisa, la narrativa visual como testimonio social convierte a la imagen en un recurso narrativo y de memoria colectiva. En este contexto el acto de crear o mostrar no es algo que se percibe como neutro, sino como un posicionamiento frente a la realidad, que refleja y construye la identidad y la memoria de un pueblo.

Simbolismo y semiótica en las narrativas visuales

Para Eco (1976) “la semiótica de la imagen se refiere a cómo los elementos visuales comunican significados profundos dentro de una sociedad”. En Imbabura, esta premisa cobra vida: los colores, las formas, los patrones textiles, la iconografía de sus murales no son simples adornos, sino un lenguaje simbólico que narra la identidad colectiva y dota de sentido a la estética de sus rituales.

El análisis del simbolismo permite enmarcar de manera significativa aspectos relacionados con las gramáticas narrativas que van desde la oralidad hasta adentrarse en estudios etnográficos. Dichos elementos se integran en un universo donde los enfoques antropológicos se conciben como un sistema ya institucionalizado; en el que los comportamientos, ritos, mitos, creencias, entre otros, conforman una estructura compleja cargada de significaciones.

Bajo este marco, surge la necesidad de cuestionar si el diseño y la comunicación visual operan como funciones comunicacionales o como un sistema de significación. Esta segunda visión puede comprenderse desde la semiótica, considerada como la columna vertebral de todo proceso comunicativo sustentado en el significado. Al respecto, Eco (1976) sostiene que “la cultura es sólo comunicación” y “la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas”. Esto permite definir parámetros donde la cultura debe trascender como un ente lleno de elementos simbólicos los cuales son reinterpretados y en ciertos puntos resignificados de acuerdo a necesidades específicas de cada persona o de cada grupo social.

Identidad cultural y representaciones visuales en Imbabura

Entre lo rural y lo urbano

En la provincia de Imbabura, la identidad está en un constante diálogo entre lo rural y lo urbano. Mientras que en cantones como Otavalo y Cotacachi prevalecen las expresiones tradicionales de las comunidades indígenas, en ciudades urbanas como Ibarra y Atuntaqui surgen nuevas formas de arte que reinterpretan dichas raíces. Estas formas contemporáneas no son actos aislados, dialogan con la memoria colectiva y las transformaciones sociales que revelan sistemas de comportamiento institucionalizados que conforman una estructura cargada de significaciones.

Hall (1996) sostiene que “la identidad cultural no es estática, sino que se adapta constantemente al tiempo y a los contextos sociales y culturales”. Por lo tanto, esto permite tener una comprensión ampliada de las diferentes manifestaciones artísticas y visuales de la Provincia, que se ven reflejadas a través de su historia y tradición ya que funcionan como instrumentos de apropiación cultural, generando espacios de pertenencia, adaptación y resistencia.

La fusión entre lo ancestral y lo contemporáneo

Las manifestaciones culturales en Imbabura reúnen una gran cantidad de elementos simbólicos ancestrales que confluyen con la modernidad. Un ejemplo es la vestimenta indígena, que ha evolucionado en sus colores y materiales, generando así una pérdida de identidad, muy marcada en los diferentes pueblos originarios. Por otro lado, está el arte urbano o graffiti, combina una serie de símbolos propios de su cultura, cargados de un discurso visual sobre sus derechos y resistencia. Según García Canclini (1995), “esta hibridez cultural es característica de las sociedades latinoamericanas, donde la tradición y la modernidad coexisten en tensión y sinergia”.

Rituales, costumbres y tradiciones como narrativas visuales

Festividades y su expresión visual

Festividades tradicionales como el Inti Raymi y la Fiesta del Yamor en la ciudad de Otavalo son consideradas narrativas visuales vivas, que representan la cultura y el folclore de un sector de la provincia de Imbabura en su máxima expresión, donde los trajes, danzas y símbolos rituales están cargados de significados ancestrales. Estas celebraciones fortalecen la identidad comunitaria, actúan como formas de expresión cultural que se transmiten de generación en generación, estableciendo su identidad.

Una de las celebraciones más notables en Imbabura es la fiesta patrimonial de fin de año conocida como la Fiesta Popular de Inocentes, la cual se realiza en la ciudad de Atuntaqui. Esta festividad involucra una gran participación ciudadana y se caracteriza por el uso de vestimentas muy coloridas y exuberantes esto contribuye a mantener viva la tradición y a reforzar la identidad local.

La Artesanía y el textil como testimonio cultural

Los textiles otavaleños son reconocidos mundialmente por sus diseños llenos de colores vibrantes y patrones geométricos únicos, cuyos tapices cuentan historias sobre la cosmovisión indígena. Según Appadurai (1986), “los objetos culturales poseen una biografía social, que refleja procesos históricos y económicos”. Es importante destacar los bordados tradicionales de Zuleta, que son elaborados de manera manual por grupos de artesanos y artesanas de la parroquia. Un aspecto relevante de esta práctica es el conocimiento que se ha transmitido de generación en generación, con reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional.



Graffiti de rostros indígenas

Artista urbano Tenaz

Fuente:

<https://siwarmayu.com/es/los-colores-tejidos-del-tenaz/>

El Arte Urbano como nueva narrativa visual

El muralismo en Imbabura ha emergido como una potente forma de expresión visual contemporánea que trasciende y reinterpreta las raíces culturales en el espacio público, a través de práctica de artistas locales transformaron muros en memorias vivas que representan mitologías andinas, figuras indígenas y mensajes de reivindicación social, genera una simbiosis entre el pasado y el presente, permitiendo a las personas reconectar con su herencia histórica en medio de la modernidad. Por lo tanto, el mural deja de ser un elemento estático a convertirse en un forma comunicación y expresión comunitaria.

Espacios Sociales y la construcción de la identidad Visual

La representación visual no solo transmite identidad, sino que además configura los espacios sociales. En la provincia de Imbabura, los mercados artesanales, plazas y ferias culturales funcionan como espacios en los que se presentan las narrativas visuales, puesto que fortalecen el sentido de comunidad y dan vida a las mismas. Según Lefebvre (1991), “el espacio social es un producto cultural que refleja y reproduce las estructuras de poder y resistencia de una sociedad”.

Según González Ruiz (1994), “la identidad visual puede entenderse como el conjunto de mensajes estables que una organización transmite, de manera consciente o inconsciente, a su entorno y que la diferencian de otras instituciones”. En general, es un conjunto de rasgos propios de un individuo, organización o institución que lo caracterizan frente a los demás.



Bienal de Cartel de México
Fundada en 2011
<https://bienalcartel.org/>

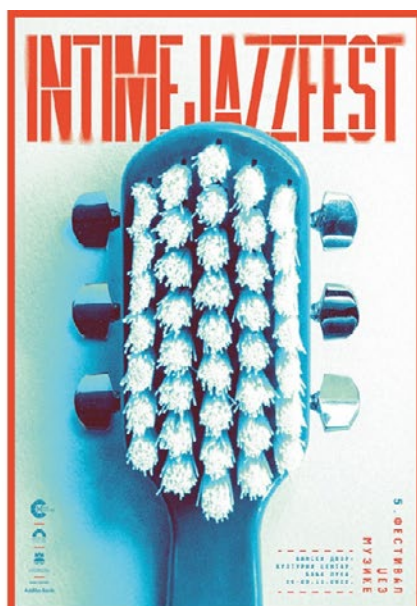
Casos de estudio

La narración a través de imágenes antecede a otras formas de comunicación. “Un ejemplo es el arte rupestre o los jeroglíficos egipcios para darse cuenta de que desde siempre hemos recurrido al arte de la narración visual, combinando el poder evocador de las imágenes con una estructura narrativa” (“Narrativa visual: qué es y cómo se hace”, s.f.).

La narrativa es una herramienta poderosa para comunicar ideas y experiencias. Al organizar los contenidos en torno a un relato, es posible compartir diferentes perspectivas, tomando en cuenta que la narrativa es fundamental en muchos ámbitos, como la literatura, la historia, la psicología, la educación y la comunicación. Es por eso que ponemos en consideración aspectos que sobresalen a esa mirada profunda, crítica y contestataria que puede tener una narrativa visual la interrogante que surge es cuál debe ser nuestro aporte desde el diseño gráfico, ¿cómo comprender y cómo facilitar diálogos entre la tradición y la contemporaneidad?. La exploración de nuevos formatos permite tener una mirada hacia el futuro, el diseño asume una responsabilidad con la cultura creando nuevos lenguajes con identidad asumiendo la responsabilidad de crear lenguajes visuales con historia.



Władysław Marcin / Polonia /
Fryderyk Chopin Piano Competition, 2024



Stefan Mijic / Serbia /
Intime Jazz Fest, 2024



Radoslava Boor / Bulgaria /
Don Juan returns from war, 2024

Es precisamente a través de la responsabilidad con la cultura que el análisis de esta dinámica permite comprender cómo ciertos eventos académicos llegan a transformarse en bienales, alcanzando una gran trascendencia no solo a nivel local, sino también internacional. El propósito es examinar algunos de estos encuentros y entender cómo se han consolidado como referentes culturales de gran valor, que siguen vigentes y siguen conquistando nuevos espacios donde la cultura visual mantiene su fuerza y relevancia.

Bienal del Cartel Mexicano

La Bienal Internacional del Cartel en México A.C. (Bienal Cartel AC) es una organización civil establecida en 2011, orientada al ámbito del cartel. Su propósito primordial es actuar como un ente responsable de la recopilación de datos relacionados con esta forma de expresión artística y de documentar su evolución gráfica, para conocer su efectividad como medio de comunicación, y el valor estético del diseño.

La Bienal Internacional del Cartel en México A.C. (Bienal Cartel AC), reúne a algunos de los más destacados representantes del diseño gráfico, a través de uno de sus formatos más potentes y universales de la comunicación visual como lo es El Cartel, esta es considerada entre las bienales más antiguas del mundo y una de la pioneras de América latina, este evento se ha consolidado como un espacio de referencia en el diseño, contempla 6 categorías que abarcan expresiones artísticas y sociales: Bellas artes, Biodiversidad, La NO violencia contra las mujeres, México libre de corrupción, etc. Desde 1990, la Bienal Cartel mexicano se ha consolidado como espacio de reflexión crítica, reflejando el trabajo de comunicadores visuales de distintas generaciones, de esta manera se ha creado un puente entre figuras emblemáticas y jóvenes talentos demostrando que la cultura visual está vigente, conquistando nuevos espacios y manteniendo su esencia.

Ecuador Poster Bienal

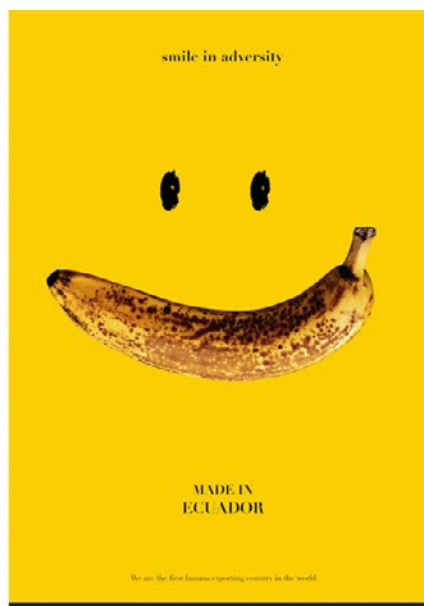
El objetivo de la Bienal, es abrir un espacio para los artistas visuales del Ecuador no solamente de diseño gráfico, sino también para arquitectos, estudiosos de publicidad o cualquier persona vinculada con el arte visual y ser parte activa de esta comunidad. Esta iniciativa surge como una vitrina para visibilizar el talento y la creatividad local, ya que antes no existía en el país un evento con la magnitud suficiente para mostrar el potencial artístico de sus creadores. Era común que las obras y proyectos ecuatorianos busquen nuevos escenarios y tuvieran que viajar al exterior para mostrar su trabajo. Frente a estas necesidades, la Bienal se establece como una plataforma que permite proyectar el talento local hacia un público externo, es decir global. Al recibir obras de más

Ecuador Poster Bienal.

Ecuador Poster Bienal
Fundada en 2016
<https://ecuadorposterbienal.com/>



Vianca Lema / Ecuador / Ojos ancestrales, 2024



Julián Posada / Ecuador / Smile in Adversity, 2021



Mono Alvarado / Ecuador / Axis ad Universum, 2021



Neue Gestaltung GmbH /Alemania, 2023



Canwei Lai / China, 2023



Erich Brechbühl / Suiza, 2023



Bienal de diseño y cartel de
Bolivia BICeBé
Fundada en 2009
<https://www.bicebebolivia.com/>

de 84 países, se convierte en un evento internacional que promueve el intercambio cultural y da visibilidad del talento y creatividad de todos los que participan.

Christopher Scott, fundador del Ecuador Poster Biennial, un evento que en 2020 recibió más de 11,000 obras de 84 países, posicionando el talento ecuatoriano en la mira internacional y elevando significativamente la cultura visual de la región. En la actualidad el Ecuador Poster Biennial va por su quinta edición, desde el año 2016 hasta el año 2024, teniendo esta última una participación de más de 77 países con más de 10186 carteles, siendo seleccionados 700, los mismos que se expusieron en el Centro Cultural Metropolitano de Quito.

La Bienal del cartel Bolivia

La Bienal del Cartel Bolivia BICeBé es el evento internacional de diseño y artes visuales más importante de ese país y el Cono Sur, este espacio se ha consolidado como un punto de encuentro que integra la región latinoamericana a través de la enseñanza y promoción de una práctica responsable del diseño. Desde su inicio en 2009 ha establecido los más altos estándares y se vincula con escuelas y universidades de América Latina, bienales del cartel y diseño, así como con asociaciones y organizaciones de diseño internacionales, en alianzas con objetivos en común.

Cada edición, Bolivia brinda su hospitalidad como anfitriona a renombrados maestros y profesionales destacados, tanto a nivel nacional como internacional, estableciendo un enfoque inclusivo y equitativo. Reconoce que la innovación, el saber y la historia representan los elementos más significativos que facilitan la creación de un entorno propicio para la reflexión y la proyección hacia las nuevas generaciones y la educación continua.

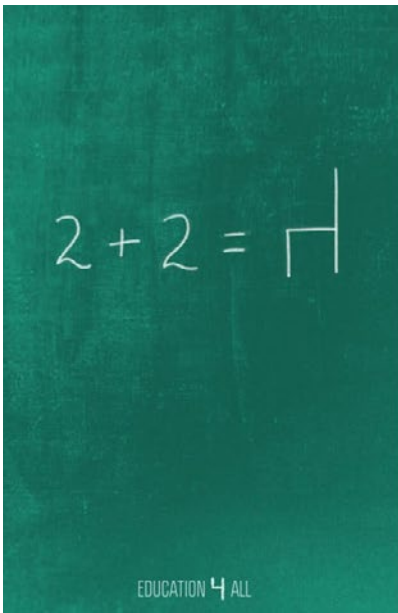


Poster for tomorrow
Fundada en 2009
<https://www.posterfortomorrow.org/>

La BICeBé se ha convertido en uno de los eventos culturales más esperados dentro del calendario del país, obteniendo reconocimiento en diversas ocasiones en los Mercados de Industrias Culturales de la región. Por lo tanto, se erige como el núcleo del diseño, enfocado en la gestión de la responsabilidad social, el desarrollo y como generador de impacto económico. Por esta razón, cuenta con la participación de reconocidos espacios académicos, institucionales y empresariales, quienes consideran la bienal como el contexto ideal para proyectar su implicación y fomentar una mayor conciencia en la comunicación dentro de la sociedad.

Poster Poster

Poster Poster es una comunidad en línea que celebra el poder y la influencia de los carteles en nuestra cultura. Este espacio ofrece a estudiantes, diseñadores gráficos y público en general información actualizada sobre todo lo relacionado con el ámbito del diseño de carteles. A



Moises Romero / Mexico, 2011



Teija Kellosalo / Austria, 2011



Mario Fuentes / Ecuador, 2011

través de sus contenidos, los usuarios pueden acceder periódicamente a nuevos carteles, así como a entrevistas realizadas en la sección Poster Master, en las que participan algunos de los diseñadores de carteles más influyentes a nivel internacional.

Asimismo, la plataforma proporciona información sobre próximos eventos, exposiciones y concursos de carteles que se desarrollan en diferentes partes del mundo. De esta manera, se convierte en un recurso valioso para quienes desean mantenerse informados sobre las tendencias, propuestas y oportunidades dentro del campo del diseño de carteles



Bienal Internacional del cartel de Estados Unidos

La Bienal Internacional del Cartel de Estados Unidos es una organización sin fines de lucro dedicada a la promoción del cartel como medio de comunicación visual tanto en Estados Unidos como a nivel internacional, además el uso del lenguaje gráfico y narrativas visuales significativas, la USIPB busca amplificar diversas voces y perspectivas en el ámbito del diseño.



Agnieszka Popek-Banach y Kamil Banach / Polonia, 2023



Pepe Menéndez / Cuba / 2022



Rashid Rahnama / Australia / 2023



Nace en 2022
<https://www.usipb.com/>

ico-D
international
council of
design

*El Concilio internacional
de diseño
fue fundado en 1963.
Y genera un documento
llamado el código de conducta
del diseñador*

En este contexto, el cartel se presenta como una herramienta de expresión que permite manifestar solidaridad, generar reflexión y en muchos casos, promover un llamado a la acción frente a diferentes problemáticas sociales y culturales. De esta manera, la bienal contribuye a fortalecer el papel del diseño gráfico como un medio capaz de comunicar ideas, sensibilizar al público y fomentar el diálogo dentro de la sociedad. Cabe destacar que la Bienal Internacional del Cartel de los Estados Unidos cuenta con el respaldo del Comité Coordinador de Bienales Internacionales del COPIB.

Internacional Council of Design

Fundado en 1963 como IcoD, el Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico, el Consejo Internacional de Diseño (ICoD) es una organización no gubernamental internacional con sede en Montreal, Canadá. "El International Council of Design (ICoD) lo conforman organizaciones de miembros independientes; es una comunidad global del diseño e impulsa un diálogo de alto nivel sobre el papel principal que desempeña el diseño en la sociedad, la cultura y la economía. ICoD es el mayor representante mundial de entidades de diseñadores profesionales" (ICoD, s. f., párr. 6).

Hace casi seis decenios, el mundo era un lugar muy diferente. Las distancias entre continentes eran mayores, la información escasa y el diseño gráfico era una profesión con límites muy claros. Mucho ha cambiado. Hoy en día, la tecnología ha conectado todos los rincones de la tierra, haciendo posible trabajar en diferentes zonas horarias, conectarse con solo tocar un botón y compartir una evolución común y continua del estado del diseño casi en tiempo real. La ubicuidad de herramientas digitales accesibles ha hecho que el "diseño" esté disponible para todos, incluidos los no diseñadores, elevando simultáneamente su importancia y desdibujando las líneas entre el trabajo profesional y no profesional.

Bienal Iberoamericana de diseño (BID)

La Fundación Diseño Madrid organiza la Bienal Iberoamericana de Diseño (BID), que se celebra cada dos años en la Centro Cultural "Matadero", un espacio de creación que es impulsado por el Área del Gobierno de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de la misma ciudad. Se trata del encuentro más relevante para el diseño iberoamericano actual. La BID es un proyecto que posibilita el acercamiento del público a la disciplina del diseño y su entorno, así como también se constituye como un lugar de encuentro para reflexionar, estableciendo a la vez vínculos entre empresas del

ICoD 2025
REGIONAL MEETING

6 JUNE 2025
LJUBLJANA, SLOVENIA

THE NEXT CODE OF CONDUCT

international
council of
design

In collaboration with
* EDWARDS
EUROPEAN DESIGN





Coco Cerrella, *Ingeniería Sin Fronteras*
Argentina, 2020



Pedro Garavaglia, *Museu do Amanhã*, 2021



Paula Fioretti et al., *Radio Madalena*, 2021

sector, profesionales y el campo académico. Se afianza, año tras año, como un espacio para crear ideas y compartirlas.

La participación en su convocatoria ofrece a los participantes el acceso al Sello BID, marca de calidad y estándar de excelencia que conlleva una serie de oportunidades de visibilidad. La exposición central de la BID reúne las expresiones más destacadas del diseño de Latinoamérica, España y Portugal, en la que se exponen trabajos de diseñadores de todas las áreas del diseño: diseño de espacios e interiorismo, diseño de producto e industrial, diseño gráfico y comunicación visual, diseño de moda, textil y complementos, diseño digital, diseño de servicios y diseños transversales. Entre estos trabajos, seleccionados por el Comité Asesor de la BID, un jurado internacional señala los mejores por disciplina y otorga los premios BID.

Es importante darse cuenta de que la comunicación visual son instrumentos potentes para fomentar cambios en la mentalidad de los individuos y crear conciencia, debido a las labores realizadas por varias organizaciones que han liderado proyectos relevantes donde la gráfica juega un rol principal. En este sentido, el diseño gráfico desempeña no solo una función estética, sino también una social y comunicativa, ya que se convierte en un medio para comunicar ideas, cuestionar realidades y promover la reflexión de las personas.

La comunicación visual está en constantes procesos de adaptación y evolución. El surgimiento de tecnologías emergentes, como la inteligencia artificial, es una oportunidad para extender las opciones creativas y hacer más sencillo el desarrollo de conceptos e ideas nuevas. Sin embargo, la creatividad, la sensibilidad y el punto de vista singular del ser humano son los elementos que dan sentido, profundidad y relevancia a las propuestas visuales.

Aunque la inteligencia artificial tiene el potencial de ser un instrumento auxiliar en el proceso creativo, no sustituye la perspectiva crítica, reflexiva y emocional que los diseñadores brindan a la creación visual. Por lo tanto, el trabajo creativo del ser humano supone un proceso incesante de observación, reflexión y análisis acerca de los contextos y ambientes en los que ocurre. Esto posibilita encontrar soluciones adecuadas a diversas problemáticas.

Por esta razón, se puede considerar que la creación gráfica es una manera de narrar e interpretar el mundo. La realidad no siempre muestra orden, estructura o simplicidad de las formas en que se intenta representarla. A menudo, el mundo se presenta de forma contradictoria, incierta, desorganizada y compleja. El diseño y la comunicación visual tienen como objetivo, ante esta situación, estructurar, resumir y otorgar un sentido a esa variedad de vivencias, lo que permite elaborar narraciones visuales que ayuden a entender la realidad diaria.

*Bienal iberoamericana
de diseño*

Fundada en 2007

<https://www.bid-dimad.org/>



bienal
iberoamericana
de diseño

Ejemplos de narrativas visuales

Las narrativas visuales pueden manifestarse de diversas formas y formatos: los cómics y las novelas gráficas combinan textos e ilustraciones para contar historias, el fotoperiodismo, la fotografía documental, usan imágenes para narrar un determinado evento. El cine y las series se construyen con ángulos de cámara, iluminación y ciertos efectos especiales que contribuyen a generar emociones, así como la publicidad y el diseño gráfico, que utilizan textos e imágenes para vender productos y marcas.

Formatos y medios de la narrativa visual

Fotografía: Utiliza imágenes reales para contar historias. fotoperiodismo, fotografía documental y todo tipo de fotografías que hoy encontramos en las redes sociales se convierten en un tipo de narrativa visual.

Ilustración y cómics: Los libros ilustrados, las historietas, los cómics, usan dibujos para contar historias.

Video animación: Las películas, series, documentales, etc. Son claros ejemplos de narrativas visuales, combinan imágenes en movimiento.

Diseño Gráfico: Los gráficos, mapas, infografías, la construcción de iconos o pictogramas, se reflejan en datos e información de manera organizada.

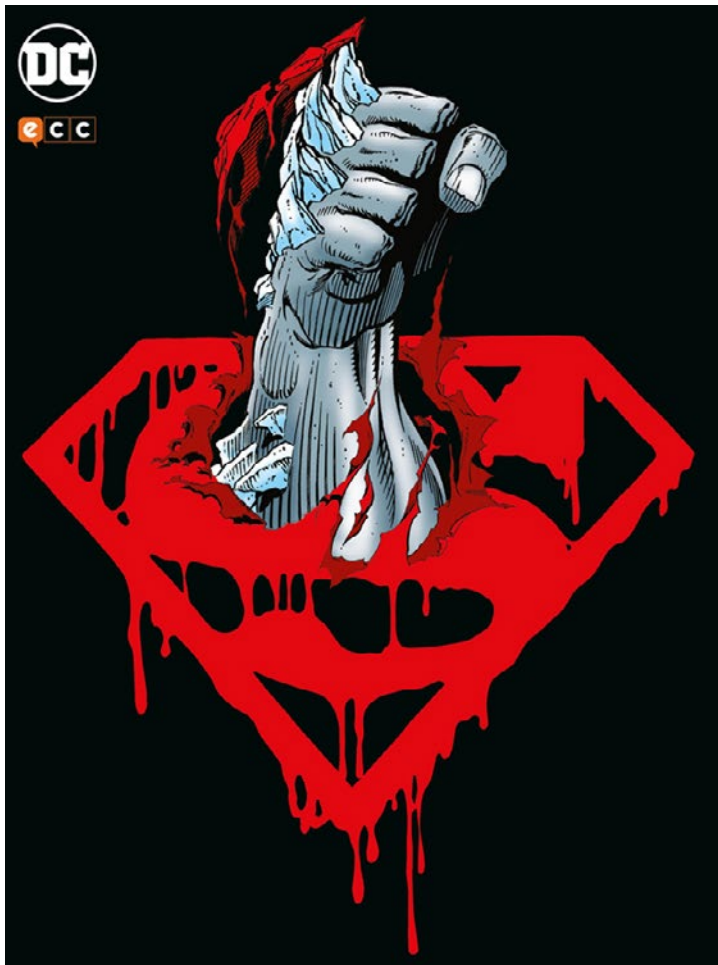
Texto y composición: La web, el diseño editorial y todo tipo de diseño que necesite de imágenes y textos en sus composiciones forman parte de este universo narrativo.

Narrativas visuales ejemplos

Cuando se aborda el concepto de narrativa visual, con frecuencia se recurre a teorías que vienen de otros campos, como la literatura. La narrativa, entendida como un género propio de la literatura oral y escrita en prosa, implica contar o relatar acontecimientos, incluyendo a un narrador o más personajes. Esta narración integra en su estructura un poco de ficción y un poco de realidad. Las narraciones visuales por su parte se encuentran presentes en la vida cotidiana, no solamente reflejan experiencias, pensamientos y valores, sino que también tienen la capacidad de moldearlos. Estas narrativas pueden presentar información, captar la atención del espectador e incluso participar en la construcción de realidades compartidas.

La muerte de Superman

<https://www.amazon.es/muerte-Superman-Especial-30-aniversario/dp/8410108739>



IDENTIDAD CULTURAL

Concepto de identidad cultural

La identidad cultural es el sentimiento de pertenencia que tienen las personas o los grupos hacia su cultura, es la conexión desde el interior con su forma de ser. Esto incluye cosas como el idioma, tradiciones, valores, costumbres y expresiones artísticas; dicho de otra forma, es todo eso que hace que una comunidad tenga su propio estilo o manera de hacer las cosas. Según Hall (2019), la identidad cultural no es algo que se queda quieto, es un proceso, que se va formando a través de las conversaciones y representaciones como sociedad, en acciones diversas, desde palabras, gastronomía hasta vestimenta.

Para Geertz (2020), la identidad cultural es como un conjunto de significados y simbolismos que todos en comunidad entienden y comparten, esto ayuda a darle sentido al mundo que los rodea (lo que comen, ven, escuchan, sienten) y también a diferenciarse del resto. Entonces, la cultura actúa como una especie de prisma simbólico que permite ver y entender el entorno, y también para que la gente se reconozca se identifique y comparta su cosmovisión.

En una mirada sociológica Castells (2021) explica que la identidad cultural se vuelve más fuerte en tiempos de globalización y de la digitalización. Los grupos buscan aferrarse a sus raíces para no perderse en medio de un mundo que a veces parece querer uniformarlo todo. Esto se ve de forma clara en los esfuerzos por revitalizar lenguas indígenas, rescatar prácticas ancestrales o mantener vivas las expresiones artísticas tradicionales.

Características de la identidad cultural

La identidad cultural pareciera que es algo estático, pero en realidad es algo que se va moldeando con el tiempo y los cambios sociales. Como dice Hall (2019), esta identidad se reconstruye constantemente a través de las conversaciones y los encuentros con otras culturas, lo que genera un sentido de pertenencia bien arraigado, basado en los lazos emocionales y simbólicos que las personas tienen con su comunidad cultural. Por su parte Castells (2021), destaca que la identidad cultural es como un puente que conecta las personas mediante una historia en la que comparten valores y tradiciones, que proporcionan un sentido de unidad.

Otro aspecto importante es la diversidad y pluralidad. Cada identidad cultural es única, pero está influenciada por factores como el lugar donde se desarrolla, su pasado histórico, los efectos de la globalización y particularmente de la digitalización según Flores y Ramírez (2022), las culturas conviven y se enriquecen unas a otras en un proceso de hibridación cultural, algo así como un cruce que da cabida a nuevas formas de expresión. Esto lleva a otra característica importante, la transmisión generacional: la cultura se mantiene viva porque se pasa de

*Mujer de la
Comunidad de Zuleta
Fotografía:
6to. Diseño Gráfico
2025*



generación en generación a través de la familia, la educación y las instituciones sociales Geertz (2020), menciona que las tradiciones, los mitos y las historias que contamos son importantes para que la identidad cultural no se pierda.

La aceptación de la globalización pone a la identidad cultural en constante diálogo con el mundo. Gracias al acceso a la información en especial a las redes sociales, tecnología y migraciones, las culturas se entremezclan, también crea tensiones. García y López (2023) explican que la globalización puede poner en riesgo las identidades locales, aunque al mismo tiempo da oportunidad a nuevas formas culturales. Aquí entra en juego la expresión simbólica, como el arte, la música, la lengua o la comida, improntas de una cultura. Flores y Ramírez (2022) dicen que estas expresiones son básicas para que una comunidad se reconozca y se diferencie de otras.

En los intentos de homogeneizar las culturas, surge la resistencia y transformación. Castells (2021) menciona que muchos grupos buscan fortalecer sus raíces a través de movimientos que preservan su cultura como una manera de recordar lo que son para continuar, aunque la identidad cultural se mantiene y se preserva, adaptándose, pero sin perder su esencia.

Elementos que conforman la identidad cultural

La identidad cultural está hecha de varios elementos que juntos, le dan a un conglomerado social el sentido de apropiación que hacen frente a otras culturas; son como los ingredientes de una receta que definen a una determinada cultura (Braganza-Benítez & Loaiza, 2025).

Lengua: La lengua es el centro de la comunicación de los humanos y es el canal principal para transmitir conocimientos, valores, costumbres y tradiciones de una generación a otra. Bravo Chimborazo y Bazante (2020), La lengua como idioma es la base para generar identidad, a través de ella una comunidad expresa lo que hace, con sus lingüismos y particularidades se cuenta la historia y memorias de un pueblo.

Costumbres y tradiciones: Las prácticas y las costumbres que pasan de los abuelos a padres, de los padres a los hijos, son los que reflejan la historia y las experiencias que se comparten en la comunidad. Estas experiencias van desde los rituales, fiestas populares o hasta las pequeñas cosas del día a día que generan tradición. Vargas (2008) menciona que estas tradiciones son como un escudo: fortalecen la identidad de un pueblo y lo ayudan a resistir los intentos de borrar su cultura o imponerle una extranjera.

Arte y símbolos: Las expresiones de arte, como la música, el baile, la pintura y la escultura, junto con los símbolos gráficos son las huellas de la cultura. Estos elementos transportan y transmiten historias, valores y creencias que ayudan a mantener viva la identidad de un lugar. Al respecto Bravo y Bazante (2020), argumentan que la música, las danzas, los juegos, la mitología, los ritos, las artesanías y la arquitectura son referentes de la identidad de una sociedad.

*Artesanía de
Imbabura
Fotografía:
6to. Diseño Gráfico
2025*



Valores y creencias: Los valores y las creencias, la religión y la moral, son el norte que guía las decisiones y el comportamiento de la gente en un determinado conglomerado social llamado comunidad. Estas dan un marco ético que la mayoría comparten. Vargas (2008) subraya que estos elementos unen a la gente; y son una herramienta para defender la identidad cultural frente a las fuerzas por homogeneizar todo con el pretexto de globalización.

Estos elementos están conectados y enlazados entre sí y forman la base de la identidad cultural; hacen que una comunidad mantenga su raíz y su historia viva, sin importar los cambios que vengan con el futuro.

Cómo se construye y transforma la identidad cultural

La identidad cultural es un proceso de vivencia colectiva que esta constantemente cambiando y modelándose por factores que se relacionan en distintos niveles y contextos, todos conectados entre sí para crear significados que se definen en una comunidad.

Historia: La historia en un pueblo o nación es la base de su identidad cultural. Esos relatos del pasado, las vivencias habladas y tradiciones que pasan de abuelos a nietos, generan un tejido de pertenencia y de continuidad algo que hace sentir a la gente parte de algo más grande. Nieto Mejía, (2020). Explica que hay una conexión directa entre el turismo, la literatura y la historia: juntos producen la identidad y el patrimonio, a través de historias de la ciudad, recuerdos personales y los colectivos unen a la sociedad.

Globalización: este fenómeno conecta al mundo de una manera impresionante, abriendo puertas al intercambio de culturas, ideas y valores. Así mismo esto trae sus complicaciones, la homogenización cultural que pone en riesgo las identidades locales. Un artículo de periódico el País expone: En las ciudades de todo el planeta, la estandarización está ganando terreno en cosas como la arquitectura, la moda y hasta en cómo nos comportamos, lo que lleva a una cultura más uniforme y con menos diversidad.

Genner Llanes-Ortiz (autor);
Ana Huiza Capo (ilustradora).
UNESCO
Año: 2023 (publicado el 18 de
octubre de 2023). UNESCO
URL (página de la publicación):
<https://www.unesco.org/en/articles/digital-initiatives-indigenous-languages>



Migración: los flujos migratorios traen culturas nuevas de la sociedad de llegada, lo que puede ser un acontecimiento para enriquecer la diversidad, pero también un reto para adaptarse y no perder lo propio. Un estudio sobre los profesores migrantes en Venezuela. Muestra cómo las diferentes culturas complican la adaptación al nuevo ambiente, haciendo más difícil crear lazos con alumnos y colegas, afectando tanto la identidad profesional, como la personal de quienes migran.

Tecnologías digitales: La digitalización y el Boom de las redes sociales cambian por completo como se expresa y se observa la cultura. Estas plataformas hacen que los contenidos culturales se esparzan de manera rápida, pero también pueden empujar hacia una estandarización de gustos y hábitos. Ese mismo artículo de El País menciona que los algoritmos de estas plataformas premian lo popular y no cuestiona nada, fomentando una cultura homogénea y un poco conformista.

Diferencia entre identidad individual y colectiva

Desde tiempos antiguos, incluso antes de Homo sapiens, hace unos 300,000 años, con el Homo erectus, los humanos ya vivían en comunidades y empezaban a construir identidades colectivas. Pero, cada persona desarrollaba su propia identidad individual, moldeada por el entorno y las circunstancias que los rodeaban. Brewer y Gardner (1996) plantean una teoría sobre los tres niveles del “yo” individual, relacional y colectivo demostrando con evidencia cómo estas formas de verse a uno mismo influyen en el comportamiento y cómo existe una perspectiva del mundo social.

Según el contexto, las personas activan uno de estos niveles de identidad. Cuando el “yo individual” toma la delantera, la gente se enfoca en metas personales y en lo que hace únicas a las personas, como si dijéramos: “Esto soy yo, y esto es lo que quiero”. Pero cuando se activa el “yo colectivo”, la gente se siente parte del grupo, se identifica con él y se vuelve más sensibles a sus normas y objetivos comunes. Esta idea de que el “yo” no es algo fijo, sino que cambia según el momento y el lugar, tiene un montón de implicaciones para entender temas como la identidad, la cultura, la comunicación, el diseño y disciplinas relacionadas.

Identidad cultural y representación visual

La conexión entre identidad y comunicación visual en distintas culturas

Lo visual tiene un poder tremendo para reflejar quiénes son las personas como individuos y como comunidades. Dependiendo de la cosmovisión de cada persona, una imagen, un símbolo o una obra puede resonar profundamente, haciendo que se sienta identificada y conectada con lo que representa, especialmente en contextos culturales.

La relación entre la identidad cultural y la comunicación visual es súper rica y compleja. La identidad de un grupo se expresa y se fortalece a través de elementos visuales que son únicos y cargados de significado para esa comunidad. Estos pueden incluir desde el arte, las ilustraciones y los diseños, hasta la ropa, los símbolos o incluso los contenidos audiovisuales que se usa hoy en día. En el mundo del arte y la representación visual, la identidad cultural deja una marca imborrable. Por ejemplo, Eltoukhy (2020) señala que la identidad cultural es como el punto de partida del patrimonio de un pueblo, y eso se ve reflejado en la cultura visual, desde las ilustraciones de épocas antiguas hasta las creaciones modernas que se sigue viendo ahora.

Ejemplos de cómo la identidad cultural se expresa a través del arte, el diseño gráfico y la publicidad

La identidad cultural se muestra al mundo a través de lenguajes visuales que reflejan lo que es la gente: costumbres, tradiciones, símbolos y valores. El arte, el diseño gráfico y la publicidad son puentes y también como conectores que dan forma estética y también funcional a esas identidades, y a su vez las convierten en mensajes con significancia social y político, que conectan con la gente.

El arte como espejo de la identidad cultural

En el arte, la identidad cultural se expresa en cosas como murales, esculturas, ilustraciones o gráficas populares que cuentan quiénes son las personas de ese grupo social. Estas obras reflejan

cosmovisiones ancestrales, historias propias o incluso luchas sociales, todo desde un enfoque estético. Salter (2020) argumenta lo siguiente: un cartel artístico es como un documento visual de un momento histórico, cargado de símbolos que todos en la comunidad entienden y sienten.

El diseño gráfico como herramienta de memoria colectiva

El diseño gráfico como herramienta de memoria colectiva, especialmente en carteles, da visibilidad a las historias culturales de un lugar Guffey (2015), Argumenta que estos mensajes gráficos son mediadores entre la cultura y la sociedad, creando imágenes que robustez en la memoria colectiva en la provincia de Imbabura, por ejemplo, los carteles para las fiestas del Amor en Otavalo o el Inti Raymi en Cotacachi usan patrones textiles andinos, tipografías que recuerdan el trabajo artesanal y colores como el rojo y el dorado que representan el sol y la fertilidad. Estos elementos son agradables y estéticos refuerzan el orgullo y el sentido de pertenencia de la gente (Rodríguez, 1999).

La publicidad como altavoz de la identidad

La publicidad, por otra parte, utiliza la identidad cultural para destacar y persuadir que lo único de un lugar o una comunidad. El caso “Imbabura, Geoparque Mundial” mezclan símbolos de la naturaleza, la vestimenta tradicional y palabras en kichwa para crear un mensaje auténtico que relaciona emocionalmente con el público. Márquez (2020) explica que este tipo de estrategias convierten la identidad en algo que marca la diferencia, creando un tejido fuerte entre la gente y lo que se promociona. Barnicoat (1995) lo pone aún más claro: un cartel puede ser un “grito visual” que combina estética con un mensaje cultural o ideológico que al final cumple una función.

Un ejemplo de Imbabura

La provincia de Imbabura, donde la diversidad étnica y las tradiciones se mantienen vivas, connotadas por el arte, diseño y la publicidad, los que se organizan para mostrar la abundancia cultural, Asimismo los carteles o afiches para eventos culturales usan símbolos gráficos ancestrales o prehispánica con colores que reflejan la tierra, el sol, palabras en kichwa que transmiten lo auténtico. Todo comunica y ayuda a preservar la identidad, para que las comunidades se vean reflejadas en su propio imaginario visual.

El arte, el diseño gráfico y la publicidad son herramientas para crear conceptos y estéticas a través de ellas se crea formas para construir, difundir y resignificar la identidad cultural, a través de símbolos, colores, patrones, haciendo que las comunidades, como las de Imbabura, puedan comunicar al mundo quienes son desde su cotidianidad.

Identidad cultural en Imbabura

La identidad cultural es ese conjunto de valores, símbolos, costumbres, tradiciones, lenguas y expresiones que dan a una comunidad su esencia y distinguen a una comunicación de las

*Culumpio en
Imbabura
Fotografía:
6to. Diseño Gráfico
2025*



demás. Desde un enfoque antropológico y comunicacional, no es algo fijo, sino que se construye y transforma con el tiempo, a través de las experiencias compartidas, las historias contadas y las formas en que se expresa visualmente, musicalmente o simbólicamente (Hall, 1997; UNESCO, 2024).

Imbabura es diversa y visual, inconfundible por sus paisajes, la provincia en sí es un mosaico multiétnico, hogar de pueblos indígenas y afrodescendientes, mestizos y otras comunidades que preservan sus saberes, lenguas, vestimentas y tradiciones desde hace algunos siglos. Imbabura se presenta como un lugar interesante para estudiarlo en sus culturas, como se narra y se muestra a propios y extraños a través de sus expresiones culturales, su naturaleza y cosmovisión.

El pueblo negro del Valle del Chota

La cultura afroecuatoriana tiene una fuerte identidad a pesar de las disonancias como la folklorización y la descolonización. Este pueblo lleva más de 400 años resistiendo, desde su llegada de África, enfrentándose a imposiciones culturales que buscaban deshumanizarlos (León Bernardo, 2017). Sus manifestaciones culturales, como la música, son base de la identidad.

La bomba, con sus instrumentos y el sonido constituyen un ejemplo que conecta a la comunidad afro-imbabureña con sus raíces, africanas, ceremonias de agradecimiento que influyen en lo sensorial, espiritual y cultural. Sin embargo, la folklorización reduce estas expresiones a algo “exótico”, que muestra sólo la superficie de sus luchas y reivindicaciones. Pero en realidad, el pueblo Negro usa esa misma folklorización como un acto de resistencia, manteniendo su cultura y fortaleciendo su sentido de pertenencia y empoderamiento frente al peso de la colonización.

Fiestas populares: escenarios de identidad

Las fiestas populares de Imbabura, como el conocido Inti Raymi, en Cotacachi, el Pawkar Raymi en Peguche, la Fiesta del Yamor en Otavalo y los desfiles culturales en Ibarra son eventos importantes donde la identidad se observa en cada comparsa. En estas celebraciones se juntan la danza, música, gastronomía, los rituales y la vestimenta tradicional, creando un ambiente donde se respira cultura. Además, estas fiestas generan varias piezas visuales, como afiches, carteles, programas, camisetas, murales, que se convierten en parte del imaginario colectivo de la provincia. Por ejemplo, la toma de la plaza durante el Inti Raymi es un acto importante que desplaza simbólicamente a la sociedad blanco-mestiza y desafía la cultura dominante. El San Juanito, con sus variaciones entre comunidades, es otra muestra de cómo la unidad étnica se mezcla con la pluralidad. Inclusive los otavaleños que han migrado celebran estas fiestas, reafirmando su identidad étnica como un acto de resistencia y memoria del colectivo.

*Jóvenes bailarinas
de Bomba
Fotografía:
Gto. Diseño Gráfico
2025*



Símbolos visuales y diseño gráfico

A nivel visual, elementos como los bordados otavaleños, tejidos andinos, figuras geométricas precolombinas, colores tierra o motivos del sol y la chacana (cruz andina) visibles principalmente en la plaza de los ponchos en Otavalo son muestras y emblemas de la identidad de Imbabura. El diseño gráfico es un mediador, es un traductor al tomar las herencias visuales y connotar con el fin de preservar nuevos significados en una estética local que todos puedan reconocer. Además, el uso del kichwa en logotipos, nombres de eventos o mensajes publicitarios visibiliza la riqueza lingüística ancestral, que tiene un lugar protagónico en la comunicación visual.

Imbabura como Geoparque Mundial



En 2019, la UNESCO declaró a la provincia de Imbabura como Geoparque Mundial, por su riqueza geológica, patrimonio cultural intangible. Esta distinción fortalece el orgullo de los imbabureños y e impulsa la valoración de sus saberes y expresiones culturales, que se reflejan en la comunicación visual de campañas institucionales, educativas y turísticas. Es como un reconocimiento a la identidad de Imbabura por la belleza de sus paisajes y también en la forma en que sus comunidades se cuentan a sí mismas.

La identidad cultural de Imbabura vive en lo cotidiano y en los rituales proyectados en la comunicación visual, el diseño gráfico y la publicidad, culturalmente son herramientas importantes para mostrar a la gente los símbolos, valores y discursos de una provincia con raíces ancestrales, donde la diversidad y la tradición se entrelazan para contar una historia única.

Identidad y visualidad de Imbabura

La identidad y la visualidad en Imbabura están entrelazadas en buena manera, hablando también de la vasta diversidad cultural de la provincia, por la presencia de pueblos indígenas como los otavaleños, la población afroecuatoriana y los mestizos. Esta mezcla de culturas se expresa en un sinfín de formas visuales que le dan a Imbabura características únicas de la sierra norte.

Wibbelsman (2009) Argumenta que las artesanías son una de las manifestaciones más notables que dice identidad y visualidad de Imbabura, especialmente en la ciudad de Otavalo. Los Textiles como ponchos, chales, cobijas, fajas, contrabajos de madera, tagua, piedra y cerámica sin duda son expresiones de la cultura local de antaño y contemporánea, Dichas piezas están llenas de simbología andina, con diseño que representan la naturaleza (animales, plantas, sol, luna entre otros) antropomorfismos, figuras geométricas que se conectan con la cosmovisión de los pueblos de la región.

Estos símbolos que se encuentran en la cultura de Imbabura, vienen desde antes de la conquista Española, precisamente de la época prehispánica, donde se encontraron vestigios icónicos y gráficos de varias culturas como la cultura Caranqui, Cultura Tolita y que hasta hoy se transmiten de generación en generación, en bailes y celebraciones en diferentes épocas del año.

La visualidad Imbabura es la forma en que se perciben, valoran y gestionan los elementos visuales que dan forma al paisaje urbano, rural y artístico de la provincia. Esto incluye tanto en el patrimonio, tangible, la arquitectura o el arte público, el patrimonio intangible, las tradiciones y los relatos que se transmiten.

La gráfica urbana, los carteles, los diseños y hasta la manera en que se planifican y construyen los espacios, que de una u otra manera contribuye a la identidad y a la calidad visual del territorio. Todo esto forma un concepto multidimensional que une el patrimonio, el arte, el diseño y la gestión urbana desde una perspectiva cultural y visual. La identidad y la visualidad de Imbabura es construida por su gente y su variedad cultural, observando los símbolos, artesanías, fiestas, y diseños, hablan de la historia de sus abuelos.

Desde los tejidos otavaleños, hasta la Chacana, en los bailes ceremoniales, cada elemento visual es un significado para entender y celebrar la pluridiversidad de la provincia de Imbabura.

Semiótica en la cultura imbabureña

La semiótica, como aduce Peirce (1991) y Eco (1988), es la ciencia que estudia los signos, cómo están estructurados, qué hacen y qué significan dentro de los procesos de comunicación. En un lugar tan rico como Imbabura, esta disciplina nos ayuda a descifrar los elementos visuales, lingüísticos y rituales que dan forma a la identidad colectiva de sus comunidades.

Imbabura es un florilegio étnico y simbólico, donde los pueblos kichwas, afrodescendientes y mestizos han creado sus propios sistemas de signos, cada uno con su manera única de contar quienes son en realidad, estos signos se ven reflejados en varios aspectos:

Lenguajes visuales

Los bordados otavaleños son un ejemplo claro. Sus diseños geométricos inspirados en la cosmovisión andina y en la naturaleza, usan símbolos decorativos como el sol, el maíz o la tan famosa chacana, con significados profundos. Los colores en los textiles tradicionales también cuentan historias; el rojo simboliza fuerza, el negro sabiduría, el blanco pureza, y así por el estilo. De igual manera pasa con los afiches o posters de las fiestas como el Inti Raymi o el Yamor, que usan íconos visuales para transmitir pertenencia e historia en para exhibir a la sociedad para que se reconozca al instante.

Lengua y oralidad

El Kichwa no es solo una forma de hablar, sino un signo de identidad que guarda la memoria colectiva de los pueblos. Haciendo énfasis a que existe el Quechua (Perú) y el Kichwa (Ecuador). Los nombres de lugares, comunidades y festividades en Kichwa están cargados de significados que nos conectan con el pasado ancestral. Cada palabra mantiene viva la historia en la oralidad y fortalece el orgullo cultural.

Cuerpo, vestimenta y ritual

La vestimenta o ropa tradicional, como el anaco, el sombrero, la faja indiscutiblemente son signos que cuentan cosas sobre el género, rol social y herencia étnica de quien las porta. Los bailes y ceremonias, como la limpia, los baños rituales o las ofrendas, también son actos con significado. Cada movimiento, tiene un mensaje que se relaciona con lo espiritual y lo cotidiano fortaleciendo la identidad de la comunidad.

*Artesanía en totora
de San Rafael
2025*

La semiótica da la oportunidad para entender técnicamente cómo los signos en Imbabura desde los bordados y colores hasta el Kichwa y los rituales construyen la identidad cultural de las poblaciones y ciudades. Estos elementos mantienen la historia y los valores de la provincia.



LA EVOLUCIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO GRÁFICO EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR

El diseño gráfico en la educación superior experimentó una evolución significativa, impulsada por cambios tecnológicos y pedagógicos. Este campo no solo se adapta a las nuevas demandas de la sociedad, sino que también incorpora innovaciones en métodos de enseñanza que lo preparan hacia un entorno profesional en constante cambio y evolución.

La evolución de la enseñanza del diseño gráfico inicialmente orientado a la aplicación técnica derivó en un escenario más reflexivo y analítico marcado por estrategias de solución a diversas problemáticas sociales, económicas, productivas, entre otros. En sus inicios la educación en diseño se basaba en la aplicación de talleres, lugares que promovían las destrezas manuales y la experimentación, todo esto, en parte limitaba las capacidades analíticas y críticas de los estudiantes y del propio entorno del diseño. Buchanan (1992) señala que los procesos manuales y meramente creativos dificultaban la comprensión de las implicaciones sociales del diseño, por lo tanto, integrar otros aspectos más allá del taller permite que el diseño cumpla un rol más transversal y que soluciones problemas en varios ámbitos de la sociedad.

En este contexto, Frascara (2004) enfatiza que la formación de los profesionales en diseño desde el punto de vista operativo, deben tener no solo la capacidad de dominar herramientas sino también tener una visión crítica de los entornos comunicacionales y culturales. Dicha comprensión según Lupton (2017) se fortalece con la implementación de metodologías activas cuyo fin es la experimentación, la investigación y por consiguiente la resolución de problemas.

*Socialización del evento
a miembros del jurado
calificador de la categoría de
Cartel Cultural para el Tercer
Congreso Internacional TSIE
2025*

La evolución del diseño desde la academia da un salto cualitativo al momento en que la teoría y la práctica comulgan en una relación más intrínseca dejando de lado evaluaciones meramente estética para fortalecer las dimensiones éticas, sociales y tecnológicas, dando como resultado la incorporación de nuevos rumbos interdisciplinarios. De esta manera se introducen conocimientos como la psicología, marketing, estudios semiológicos, etc., que desembocan en el diseño como herramientas que enriquecen el aprendizaje de la comunicación visual.



Por otra parte, no se puede hablar de la evolución del diseño sin que existan procesos y escenarios que permitan la investigación, Fidenli (2001) enfatiza que el diseño es una disciplina del conocimiento, por lo tanto, es pertinente que disponga de sus propias metodologías que respalden su gestión. Es por ello, que en la mayoría de escuelas y programas académicos se incorpore en el diseño la investigación como asignatura profesionalizante para integrar modelos, métodos, teorías y aplicaciones prácticas.

La transición de un aprendizaje basado únicamente en la ejecución técnica hacia un modelo que promueve la argumentación, la conceptualización y la justificación de decisiones de diseño ha sido clave para la transformación de la educación en diseño. La introducción del pensamiento y análisis crítico en los programas académicos permite que los estudiantes comprendan los fundamentos de la comunicación visual, la semiótica, la teoría del diseño, entre otros, otorgándoles herramientas para interpretar y responder con fundamentos y estrategias a las necesidades del usuario, consumidor y mercado.

En conclusión, si bien todavía hay un largo camino por recorrer, el horizonte evolutivo del diseño desde la enseñanza y aprendizaje alcanza importantes metas reflejadas en la calidad de profesionales que salen al mundo laboral. Actualmente el diseño es un componente holístico que va más allá de la creatividad para sumar investigación, análisis, innovación, argumentación y demás variables que contribuyen a responder los desafíos actuales.

Interdisciplinariedad y su Impacto en la enseñanza del diseño

*Socialización del evento a
estudiantes de las carreras
técnicas de la UTN para la
categoría de Cartel Cultural
para el Tercer Congreso
Internacional TSIE
2025*

La praxis interdisciplinaria en la enseñanza del diseño se consolida como un eslabón medular en la formación académica, su visión permite la comprensión de un mundo en constante evolución. Actualmente en la educación superior convergen un sinnúmero de tendencias donde integran disciplinas y saberes cuyo aporte desde la perspectiva del diseño permiten consolidar procesos orientados a fortalecer el conocimiento. Como señala Cross (2006) respecto a la inserción de diversos conocimientos tecnológicos que han enriquecido la enseñanza del diseño.

El aprendizaje interdisciplinario fomenta una visión holística del diseño, permitiendo que los estudiantes desarrollen habilidades para abordar problemas complejos desde múltiples



perspectivas. Este enfoque también diluye la rigidez de la formación tradicional del diseñador, promoviendo un diálogo abierto con otras áreas del conocimiento (Muratovski, 2016).

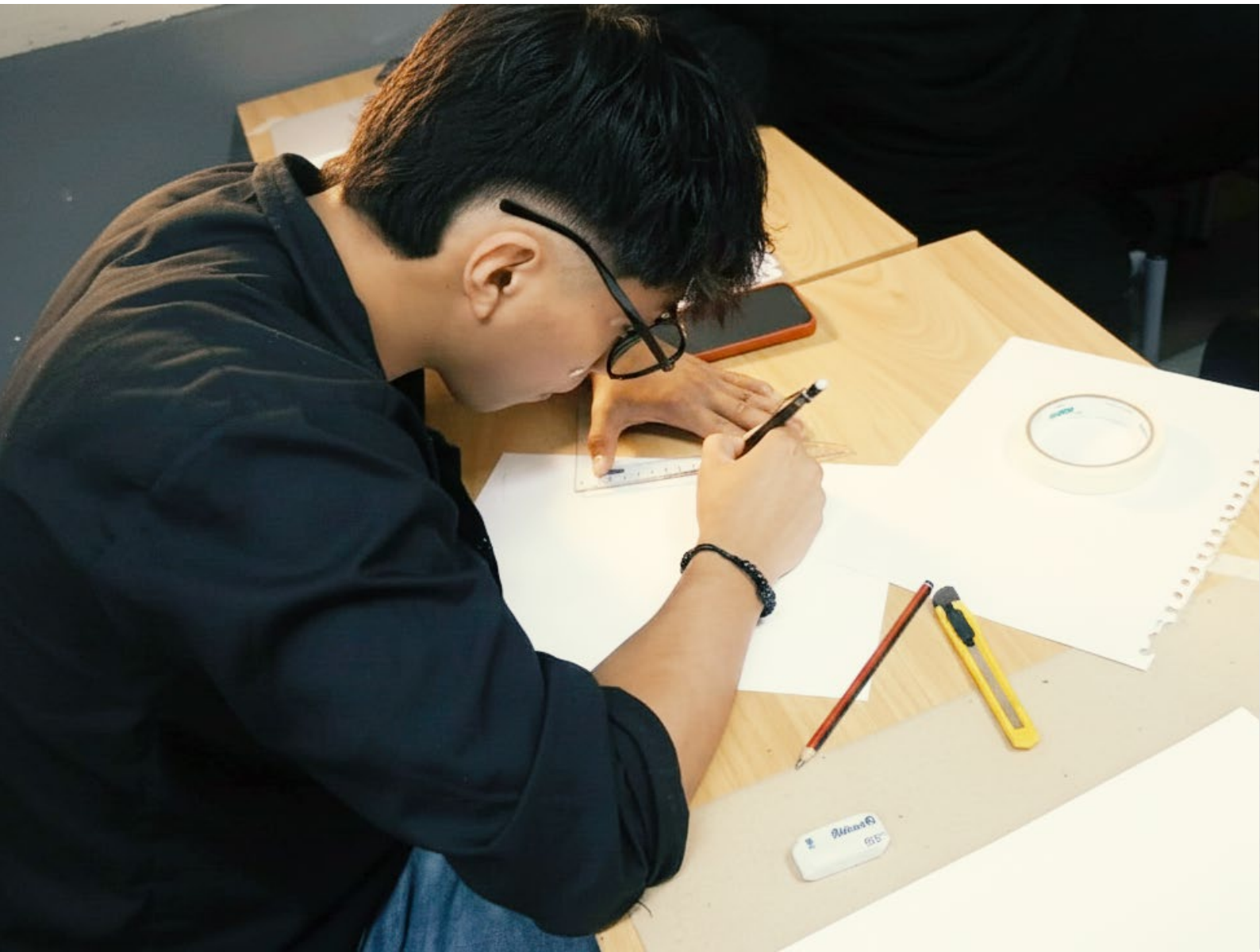
En este contexto, las diversas disciplinas que engloba el proceso del diseño permiten resolver problemas de forma innovadora, tomando enfoques, analizándolos y estableciendo conexiones que determinan el estado del problema, es así que el diseño converge en la resolución de factores tanto tangibles como intangibles siempre pensando en el público receptor a quien se dirige.

Desde la perspectiva pedagógica, la enseñanza del diseño necesita la aplicación del trabajo colaborativo y la participación activa tanto en el aula como en la práctica profesional, de esta manera se fomenta la adopción de diversas metodologías y estrategias que nacen desde la comprensión y aceptación del enfoque interdisciplinar. De esta forma el diseñador comprende de mejor manera su entorno, conoce los otros elementos de las disciplinas y los integra con el fin de lograr un proyecto común, pues la comunicación visual por su naturaleza abarca aspectos no solo estéticos sino de lenguaje, comprensión e intención.

Un aporte clave de la interdisciplinariedad en la enseñanza del diseño radica en que abre la posibilidad de cuestionar y ampliar los límites tradicionales de la disciplina. El diseño gráfico deja de entenderse como un campo aislado y cerrado, para asumirse como una práctica con alcance en diversos ámbitos. Así, se convierte en una herramienta que puede responder a problemas vinculados no solo a la comunicación visual, sino también a contextos tan variados como la educación, la salud, la sostenibilidad o la tecnología.

*Proceso de diseño de
estudiante de la carrera de
Diseño Gráfico
2025*

En este sentido, la incorporación de metodologías interdisciplinarias no solo mejora la capacidad de los diseñadores para afrontar los desafíos contemporáneos, sino que también amplía sus oportunidades profesionales.



Finalmente, la interdisciplinariedad también aporta un valor significativo a la investigación en diseño. Al colaborar con expertos en otras disciplinas, los diseñadores pueden contribuir a la generación de nuevos conocimientos y enfoques en áreas emergentes como la inteligencia artificial, la accesibilidad digital y el diseño de experiencias inmersivas. De este modo, el diseño gráfico se posiciona no solo como una práctica aplicada, sino como un campo de estudio en constante evolución que se nutre del diálogo con otras disciplinas.

Metodologías emergentes en la enseñanza del diseño

A continuación se describen algunas metodologías que se aplican en el diseño y su proceso de aprendizaje.

- Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP): permite que los estudiantes trabajen en problemas reales, integrando diversas áreas del conocimiento (Kolko, 2010).
- Trabajo colaborativo e interdisciplinario: fomenta el intercambio de perspectivas y la construcción conjunta del conocimiento.
- Uso de herramientas digitales y tecnológicas: no solo como instrumentos de producción, sino también como medios de investigación y exploración de nuevas formas de expresión visual.
- Desarrollo de competencias blandas: como el pensamiento crítico, la comunicación efectiva y la creatividad, habilidades esenciales en el diseñador contemporáneo.

*Proceso de diseño de
estudiantes de la carrera de
Diseño Gráfico
2025*

Sumado a lo anterior, existen otras metodologías que se adaptan orgánicamente a los procesos del diseño más allá de su posición pedagógica, entre las más destacadas están el Design Thinking, Lean Startup, Agile Design, User Centered Design, entre otras. Estas metodologías buscan entender al diseño como un proceso de resolución de problemas y se presentan como soluciones estratégicas con capacidad de atender los desafíos actuales.



ENTREVISTAS

Dr. Miguel Ángel Posso Yépez



Licenciado en Matemáticas, Doctor en Ciencias de la Educación, Diplomado Superior en Investigación, Especialista en Desarrollo de la Inteligencia, Magíster en Docencia Superior, Magíster en Desarrollo de la Inteligencia y Educación, Máster en Desarrollo Integral de Destinos Turísticos, PhD en Turismo, Interculturalidad y Sostenibilidad.

Se ha desempeñado como: director de educación e investigación de la Secretaría Nacional de Educación Superior, Zona 1; director de investigaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra; director de la revista de divulgación científica Axioma; editor de la revista de divulgación científica ECOS de la Academia; director de investigaciones de la Universidad Técnica del Norte (UTN), gerente del Proyecto Cultural, Turístico y Productivo Fábrica Imbabura; miembro correspondiente de la Academia de Historia Ecuatoriana. Actualmente es docente investigador de la UTN.

A más de la docencia secundaria en varias instituciones se ha desempeñado como profesor de grado y posgrado en varias universidades nacionales e internacionales. En su labor como investigador, docente y consultor ha tenido la oportunidad de desarrollar y dirigir una serie de proyectos e investigaciones nacionales e internacionales en áreas: históricas, sociales, educativas, turísticas y productivas.

Entre autorías y coautoría tiene publicado 25 libros, 20 capítulos de libros y más 20 artículos científicos en revistas indexadas; durante su vida profesional ha dado capacitaciones en varias temáticas a nivel de grado y posgrado; ha realizado ponencias y dictado conferencias a nivel nacional e internacional. En dos ocasiones obtuvo la condecoración "Educador Ecuatoriano".

1. Narrativa visual en culturas originarias (ejemplos)

Para mí, la narrativa visual es una forma de representación tangible que nos permite comprender lo que se está transmitiendo, sea de manera directa o indirecta. En nuestro medio hay muchos ejemplos: la vestimenta de los pueblos indígenas, las fiestas y las expresiones culturales de comunidades kichwa, afro y, por ejemplo, el pueblo de Otavalo.

Recordemos que, especialmente en la cultura kichwa, no existía una escritura como tal; por eso, gran parte del conocimiento se transmitía de forma visual y oral. Esa fue la manera en que aprendieron, mantuvieron su legado histórico-cultural y, a la vez, lo compartieron con otras comunidades del territorio: mestizos y población afro también reciben esas narrativas visuales.

2. Símbolos e imágenes en la transmisión de conocimiento y valores

Juegan un papel importantísimo. Por medio de símbolos e imágenes se transmite la historia y la cultura; y así mismo se busca que los demás la valoren. Un ejemplo claro es el Inti Raymi: ahí existe una narrativa visual tanto en lo físico como en la vestimenta y los adornos.

El problema es que el mestizo no siempre tiene la capacidad de interpretar estos códigos y los ve solo como "folklor". Pero ese folklor tiene narrativa visual y también narrativa oral: en el baile, en las actividades de la fiesta, en las expresiones que ocurren alrededor del Inti Raymi, hay mensajes y sentidos que se transmiten.

3. Cosmovisión y representaciones visuales

La cosmovisión es la manera en que cada cultura entiende el mundo y se conecta con él. En nuestro medio, las culturas originarias tienen una cosmovisión muy particular basada en la Pachamama. Aunque la religión católica se impuso con la llegada de los españoles, su cosmovisión sigue girando alrededor de la Pachamama.

Yo creo que, incluso, la Pachamama es asumida implícitamente como una fuerza o "dios" más poderoso que el que se impuso desde el catolicismo, porque ellos siempre han tenido una relación directa con la tierra, la naturaleza, los animales. Todo su andamiaje social, cultural y educativo se articula alrededor de esa relación.

4. Relación entre oralidad y visualidad

Hay una relación directa. Por ejemplo, cuando una mujer kichwa otavaleña usa su vestimenta de una manera específica, eso ya es una narrativa visual. Pero ¿cómo se interpreta? Se interpreta en lo visual y también en lo oral, porque al comunicarse entre ellos se explican oralmente qué significa esa forma de vestir. Así, no solo transmiten dentro de su cultura, sino también a la comunidad mestiza y a los turistas.

Otro ejemplo más evidente es el de la muerte. No se vive igual la muerte de un niño, un joven o un adulto. Cuando muere un adulto de forma natural, lo asumen como un ciclo: hay pena, pero no necesariamente un sufrimiento extenso. Eso se expresa incluso con cánticos y, en algunos casos, juegos. En cambio, cuando muere un niño, sucede lo contrario: la narrativa visual se organiza alrededor del féretro con un altar blanco, adornos, juguetes, prendas preciadas, elementos que cuentan quién fue ese niño.

Y a la vez se transmite oralmente lo que eso representa para la familia y la comunidad. Hay incluso danzas particulares, como el fandango, y cantos que expresan el dolor por la pérdida. Además, esas frases y ese diálogo con el niño pueden permanecer durante años: la madre va al cementerio, se sienta junto a la tumba, lleva imágenes, juguetes o cosas que le gustaban, incluso comida o ropa, y conversa con él aun sabiendo que ha muerto. Ahí se ve con claridad cómo lo material y lo visual se conectan con la oralidad, especialmente en el pueblo kichwa de Otavalo.

5. Elementos visuales clave para entender identidad cultural

En el caso del pueblo kichwa, el elemento visual más potente es la vestimenta, porque dice muchísimo. Incluso la época y el contexto importan: no es lo mismo cómo se viste una persona en un entierro que en una fiesta.

Por ejemplo, en el Inti Raymi, en celebraciones de la Pachamama, San Juan, San Pedro o San Pablo, la vestimenta es distinta: es alegórica, con adornos, sombreros, accesorios, botas, elementos que a alguien que no conoce pueden parecerle ridículos, pero tienen sentido cultural.

En el pueblo afro también hay identidad visual clara. Aunque llegaron históricamente con los españoles, hoy los afrodescendientes de aquí mantienen identidad. Y además de la vestimenta, diría que las artesanías son clave, especialmente lo textil: ahí se reflejan emociones, memoria, y una relación con la naturaleza, la Pachamama, los animales y las plantas.

6. Técnicas visuales como resistencia cultural o política

Yo creo que siempre han sido medios de resistencia cultural y política. El problema actual es que, con la masificación de la información, la internacionalización y las redes sociales, se está perdiendo parte de esa resistencia. Elementos culturales que no son propios de la provincia entran desde afuera, y eso puede llevar a una “culturización” con estragos negativos, sobre todo identitarios.

Por ejemplo, si usted va a la Plaza de los Ponchos en Otavalo, y luego va a ferias similares en Bogotá o en Perú, a veces encuentra artesanías muy parecidas. Esa globalización hace que existan menos elementos únicos de resistencia a través de lo visual. Aun así, el indígena, como pueblo históricamente excluido, mantiene resistencia; y en sus luchas políticas suele usar elementos visuales de su cultura.

Muchas veces el Estado, desde la represión, ha catalogado estas manifestaciones como vandalismo y las ha reprimido. Y también hay que decirlo: en algunos momentos, por la ira o el enojo acumulado de una opresión histórica, se ha llegado a extremos que el ciudadano común ve como vandalismo, incluso con afectaciones a población. Pero más allá de eso, como han dicho algunos líderes, es más grave y atentatorio que no existan políticas sociales reales: acceso a educación, vivienda, alimentación y condiciones de igualdad. Por eso, la cultura y lo visual se han convertido en herramientas de resistencia social y política.

7. Influencias externas y cambios en la narrativa visual

Creo que puede adaptarse sin perderse. Una cosa es que ciertos elementos visuales se estilicen por el avance de la ciencia, la tecnología y las artes: por ejemplo, que los bordados con cerros, animales o paisajes se mejoren en color, forma o técnica. Eso puede ser una evolución positiva, manteniendo el contenido simbólico.

Lo que no es loable es que se pierda la base y se adopten “a rajatabla” influencias externas sin criterio, reemplazando lo propio.

8. Diferencias entre comunidades migrantes y las que permanecen

Sí existen diferencias, muchas veces por comodidad, por integración con otras culturas y por dinámicas de interculturalidad. La cultura no es estática: cambia, y eso no está mal. El problema es cuando hay cambios bruscos que responden a modas y terminan debilitando la identidad.

Por ejemplo, antes se usaba pantalón blanco; ahora algunos usan jeans con marcas asociadas a estéticas de raperos. O en vez de alpargatas cómodas y económicas, se reemplaza por Nike o Adidas. Eso cambia la narrativa visual de manera abrupta. Y no pasa solo en la vestimenta: también puede ocurrir en otros componentes que deberían seguir siendo parte de su identidad.

9. Narrativas visuales en revitalización cultural o resistencia reciente

Hay muchos ejemplos. La chakana es un símbolo fuerte; también los instrumentos musicales y la forma de comportarse en fechas específicas del año. Estas expresiones aparecen con fuerza en el solsticio de verano y en fiestas propias.

Claro, muchas de esas fiestas han tenido sinergias: en ciertos casos fueron absorbidas, adaptadas o reguladas por costumbres españolas y por la religión, pero aun así permanecen elementos identitarios que siguen funcionando como narrativa visual.

10. Narrativa visual y memoria colectiva

Si se pierde la memoria colectiva, se pierde la identidad cultural. Eso no se puede negar ni permitir. Mantener los elementos identitarios y que sigan generando creación e intercambio dentro de la comunidad es lo que mantiene viva a la cultura.

En el momento en que se pierden narrativas visuales y oralidad, automáticamente se pierde identidad. Esto ya pasa en algunos sectores kichwa: cuando dejan totalmente la ropa tradicional o ciertas costumbres (que también son narrativas visuales). Por ejemplo, los matrimonios: si se conservan prácticas propias, aunque sea con rezagos de identidad, eso fortalece. Pero si se abandona por completo y se adopta solo el modelo españolizado-mestizo, se está perdiendo la identidad.

11. Desafíos para preservar y transmitir narrativas visuales

Veo dos desafíos principales. El primero es generar conciencia sobre la importancia de las narrativas visuales. Para eso no solo se necesitan espacios de reflexión, sino también política pública que permita sostener la identidad. Lamentablemente, esas dos cosas han existido poco.

Aquí la universidad tiene un rol clave: tiene una obligación moral, no solo desde la investigación, sino desde la vinculación, para generar acciones y estrategias que permitan preservar y transmitir estas narrativas a nuevas generaciones, e incluso mejorarlas.

El segundo desafío es el tecnológico. Si a los pueblos se les da herramientas y capacitación tecnológica para mantener estas narrativas visuales, sería ideal. Capacitación en software, equipamiento y maquinaria por ejemplo, para estampar camisetas con paisajes, símbolos, palabras en kichwa, representaciones de la familia, del sol, la luna, el cerro, etc.— puede ayudar a mantener viva la identidad. Pero todo eso implica recursos económicos, y justamente es lo que menos tienen muchos pueblos indígenas y afrodescendientes. Por eso insisto: tecnología sí, pero también capacitación y apoyo real.

12. Colaboración entre antropólogos, artistas y diseñadores

No solo los antropólogos; quienes han estudiado pueblos originarios deben generar sinergia con artistas y diseñadores visuales. No está bien que un artista use solo su técnica o su inspiración aprendida en la universidad y ya: se necesitan dos cosas.

Primero, autoeducación en culturalidad e identidad (hay bibliografía amplia). Segundo, colaboración con antropólogos e investigadores para comprender significados e interpretaciones. Si no se entiende lo que se está representando, difícilmente se podrá transmitir bien. Con esa sinergia, se construye una línea discursiva e interpretativa más sólida, y se logra comunicar mejor lo que se pretende con la narrativa visual.

13. ¿Por qué la mayoría mestiza se preocupa poco por estos temas?

Se abre el camino para la pérdida de identidad cultural. Lamentablemente, desde la educación formal y no formal, y desde el Estado, no ha habido políticas públicas fuertes ni conciencia suficiente sobre la importancia de mantener la identidad cultural de nuestros comuneros y de quienes conviven con nosotros.

Históricamente siempre ha existido una barrera de separación, muchas veces alienada y déspota, desde mestizos hacia indígenas y también hacia afros. Entonces ya es momento de romper esa barrera con una vivencia real y plena de interculturalidad.

*Máscaras
afroecuatorianas
de la zona
de Mascarillas
2025*



Dr. José Echeverría Almeida



Es un reconocido arqueólogo ecuatoriano de trayectoria nacional, dedicado durante décadas al estudio de la prehistoria de la Sierra norte del Ecuador, así como de las regiones amazónicas y costeras del país. Desde 1977 ha desempeñado la docencia en el campo arqueológico en diversas universidades e instituciones. Con una producción académica amplia, cuenta con 10 libros y más de 50 artículos publicados sobre arqueología y educación. Además, colabora con destacados especialistas e instituciones de prestigio internacional.

Actualmente aporta a la colectividad como consultor independiente, dedicando gran parte de sus investigaciones al Camino del Inca “Qhapaq Ñan”, una red de caminos con una extensión superior a 30.000 kilómetros que conecta Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú.

Por último se puede mencionar que el Dr. Echeverría colabora con distintas instituciones académicas y arqueológicas, del país como fuera de él. Es Doctorado en Educación, Magíster en Antropología Andina, Magíster en Arqueología e Identidad Nacional, Licenciado en Historia y Geografía. Entre los reconocimientos que ha recibido por su gran trayectoria, se puede mencionar el Premio Nacional otorgado por el Congreso del Ecuador en 2007.

El objetivo principal de este estudio es realizar un análisis desde una perspectiva antropológica, sociológica y cultural, razón por la cual, se está entrevistando a especialistas en estas áreas con el fin de comprender la función simbólica y cultural de las narrativas visuales dentro de los pueblos originarios; así como las transformaciones que se generan en el contexto contemporáneo.

1. ¿Cómo definiría la narrativa visual dentro del contexto de las culturas originarias?

El fenómeno de la narrativa visual en las culturas originarias está profundamente vinculado con la identidad de cada grupo humano; de esta manera las comunidades andinas, antes de que llegaran los incas y los españoles, edificaban y empleaban elementos visuales con el fin de reforzar su sentido de pertenencia y compromiso hacia sus líderes. Un ejemplo emblemático son las tolas, montículos artificiales de distintas formas y funciones, empleados por los Caranquis como símbolos identitarios.

Además, la geografía sagrada, como los cerros Imbabura y Cotacachi, también formaba parte de esta construcción visual de identidad. En un nivel más micro, la cerámica ofrecía rasgos distintivos propios de cada cultura, como en los casos de los Caranquis, Pastos o Puruá visibles en sus formas y decoraciones.

2. ¿Qué papel juegan los símbolos y las imágenes en la transmisión de conocimientos y valor dentro de las comunidades?

En cuanto al rol de los símbolos e imágenes, estos se convierten en elementos centrales tanto en el pasado como en la actualidad. En tiempos prehispánicos, los símbolos sirvieron para delimitar territorios y marcar la pertenencia a un cacicazgo. Esta lógica fue aprovechada posteriormente por los incas y los españoles, quienes utilizaron la identificación visual para organizar el cobro de tributos, clasificando a las comunidades según sus habilidades, ya fueran textiles, agrícolas, entre otras.

3. ¿Podría describir la relación entre la oralidad y la visualidad en las narrativas de los pueblos y su interrelación?

Sobre la relación entre oralidad y visualidad, no existe una separación real entre ambas. En las culturas originarias, estos elementos se integran como un solo cuerpo cultural. La oralidad se nutre de los símbolos y signos presentes en el entorno, y su transmisión se da naturalmente entre generaciones, especialmente a través de los mayores que aún conservan estas tradiciones. Aunque desde una perspectiva occidental puede parecer que hay una división, para las comunidades originarias todo forma parte de una misma narrativa viva y continua. En este sentido, aunque existían diferentes grupos como los Cayambis, Otavalos y Caranquis, compartían una base cultural común, con variaciones locales.

4. ¿Qué elementos visuales considera que son claves para entender la identidad cultural de una comunidad?

Al ser consultado sobre los elementos visuales clave para entender la identidad cultural de una comunidad, el entrevistado señala que todo comienza por las personas mismas. Menciona ejemplos como las comunidades de Angochagua y Zuleta, ubicadas en el cantón Ibarra, donde aún se conservan con claridad los rasgos identitarios tradicionales. En estos lugares, la identidad se manifiesta de forma evidente en la vestimenta, como las blusas bordadas y las faldas plisadas, pero también en la forma de hablar y expresarse, lo cual representa un signo cultural profundo.

5. ¿En qué medida las técnicas visuales como la parte, por ejemplo, la serigrafía, el audiovisual, los impresos, pueden ser considerados como medio de resistencia cultural o política?

En cuanto a las técnicas visuales contemporáneas, como la serigrafía, el audiovisual y los impresos, explica que pueden convertirse en medios de resistencia cultural y política, especialmente en un contexto actual donde lo visual y auditivo tienen mayor protagonismo. Advierte que el ser humano ha experimentado una reducción progresiva de muchas de sus capacidades sensoriales originarias, reduciendo su experiencia principalmente a lo que ve y oye. En ese marco, educar o influir mediante estos canales resulta no solo viable, sino necesario, aunque limitado si no se profundiza en las verdaderas necesidades del grupo.

6. ¿Cómo se puede convertir esto en una resistencia cultural o política?

Enfatiza que es fundamental desarrollar piezas gráficas o visuales que logren generar un impacto real en determinados sectores sociales. Reconoce que se trata de un proceso complejo, especialmente cuando existe una falta de interés o asistencia a eventos culturales. Según su criterio, es necesario realizar un diagnóstico profundo para entender lo que cada comunidad necesita, y desde allí influir en sus criterios y actitudes. Sin embargo, advierte que este cambio no puede imponerse, pues las comunidades son bombardeadas con mensajes externos que muchas veces reaccionan de forma defensiva; por este motivo, propone un trabajo progresivo y estratégico, casi como el de "hormigas" que permita identificar los puntos de vulnerabilidad o necesidad, por ejemplo, problemas relacionados con la tierra o la legalización de propiedades y abordar esos temas desde la narrativa visual para generar conexión y movilización.

7. ¿Cómo puede generarse esa apropiación por parte de los mismos miembros?

Respecto a la apropiación de estas estrategias por parte de los miembros de las comunidades, el Dr. Echeverría recurre a un ejemplo personal. Recuerda su época como estudiante en la Universidad Central, donde un grupo de líderes movilizó a gran parte de la comunidad universitaria en torno al objetivo común de conseguir vivienda. El éxito de esa causa se debió al hecho de que todos compartían una necesidad real. En contraste, explica que muchas comunidades actuales parecen haber adoptado una cierta pasividad o conformismo, al considerar que ya tienen asegurado su territorio o espacio vital. No obstante, también menciona casos donde la apropiación cultural sí ha tenido resultados positivos. Cita como ejemplo el caso de los bordados en ciertas comunidades, donde la elaboración de prendas para un presidente en turno dio visibilidad al arte local, lo que llevó a mejoras en infraestructura vial, gracias a que una autoridad reconoció y asumió un rasgo identitario como una oportunidad de desarrollo.

8. ¿Cómo cambia la narrativa visual de los pueblos al interno en contacto con las influencias externas?

Si bien se mantiene una base de identidad ancestral, las comunidades deben adaptarse a las condiciones contemporáneas. La realidad actual exige interactuar con el mercado, lo cual implica modernizar la narrativa visual según lo que sea más atractivo o comercializable. Esta adaptación no niega la tradición, pero sí demanda un equilibrio entre la memoria cultural y las exigencias del presente.

9. Ahora, por ejemplo, ¿qué es lo que pasa en Otavalo? ¿Usted considera que hay una pérdida de identidad por parte del pueblo Otavalo al utilizar elementos visuales de las culturas como Aztecas, Incas y norteamericanas y de los pueblos occidentales norteamericanos?

El caso de Otavalo es un ejemplo de cómo la globalización y las dinámicas del mercado influyen negativamente en la identidad visual de los pueblos originarios. Señala que espacios como la Plaza

Centenario se han transformado en mercados internacionales, donde los productos artesanales pierden su autenticidad debido a la adopción de elementos visuales de culturas ajenas, como la azteca, inca y norteamericana. Esta transformación ha diluido los rasgos tradicionales propios de la cultura otavaleña.

Un aspecto crítico abordado es la facilidad con la que los diseños artesanales son imitados y reproducidos, especialmente en zonas como Peguche. Esta práctica conlleva que muchos artesanos eviten el mercado local, optando por exportar directamente o incluso trasladar su producción a países como Perú, donde los costos son menores. Asimismo, resalta que se ha perdido el uso de métodos ancestrales debido a la presión por producir de manera rápida y rentable. Un ejemplo de esto es el teñido por amarre, el cual no pudo establecerse a pesar de haber sido fomentado en talleres especializados, debido al compromiso y tiempo que requiere. También menciona comidas tradicionales ligadas a épocas específicas del año, que constituyen parte del patrimonio cultural de los pueblos. Según el entrevistado, tanto en la vestimenta como en la forma de hablar, comer o relacionarse, se encuentran rastros visibles de la identidad colectiva, lo que evidencia que la cultura se expresa de forma integral en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

10. ¿Cuáles serían los desafíos que enfrentan los pueblos para preservar y transmitir sus narrativas visuales y orales a las nuevas generaciones?

Existen desafíos que enfrentan los pueblos originarios para preservar y transmitir sus narrativas visuales y orales. Aunque existen intentos por parte de muchas comunidades por revalorizar sus tradiciones, en ocasiones estas prácticas caen en el folclorismo superficial, sin comprensión profunda de su significado. Un ejemplo de ello es la enseñanza obligatoria de danzas como el San Juan en las escuelas, sin explicar su verdadero origen. Echeverría aclara que esta fiesta, conocida en Cotacachi como Hatun Puncha, es en realidad una celebración ancestral que fue reinterpretada primero por los incas como Inti Raymi (fiesta del sol) y luego cristianizada por los misioneros españoles bajo el nombre de San Juan. Esta superposición de capas culturales: caranqui, inca y cristiana, también se evidencia en estructuras como la iglesia del Señor del Amor en Caranqui, donde se evidencian restos constructivos de las tres etapas históricas.

Además, advirtió sobre la tendencia a la incanización de ciertas comunidades, como ocurre en Otavalo, donde se adopta un calendario inca sin verificar si este tenía vigencia antes de la conquista incaica. Él sostiene que existen evidencias visuales y materiales como los diseños de platos antiguos y las representaciones del sol en la cultura de los Pastos, que demuestran la existencia de un culto solar anterior a los incas. Subraya que los incas, más que creadores, fueron asimiladores de las culturas conquistadas, consolidando una religión oficial basada en mitos como el del “hijo del sol”.

Finalmente, plantea que los procesos de transmisión cultural deben ir más allá de lo estético y superficial, y recuperar el sentido profundo, histórico y simbólico de las prácticas ancestrales para lograr una verdadera resistencia cultural.

11. En su opinión, ¿cuál es el futuro de las narrativas visuales de los pueblos indígenas o tradicionales frente a la digitalización y la globalización de los medios?

El futuro de las narrativas visuales de los pueblos indígenas dependerá de su capacidad de adaptarse a la digitalización y la globalización, sin perder sus raíces. Señala que, aunque es necesario integrarse al mundo global, por ejemplo, dominando varios idiomas y herramientas digitales, también es fundamental mantener la identidad cultural como un rasgo diferenciador. Hoy más que nunca se trata de sobrevivir en un entorno cambiante, y las nuevas generaciones deben estar preparadas tanto para conectarse con el mundo moderno como para preservar sus saberes ancestrales. Critica que en el sistema educativo ecuatoriano se dé poca importancia a los conocimientos propios desde los primeros años escolares, en contraste con otros países como Brasil, donde se fortalece la identidad indígena desde la infancia.

12. ¿Cómo los antropólogos o los historiadores pueden colaborar con los artistas o diseñadores locales para interpretar y difundir estas narrativas visuales de las comunidades o pueblos originarios?

La búsqueda y reinterpretación de diseños precolombinos como fuente de inspiración para la creación artística contemporánea es fundamental. Menciona cómo su libro *El lenguaje simbólico de las danzas tradicionales* sirvió para motivar a emprendedores a dedicarse a la serigrafía y

estampado de camisetas con motivos ancestrales, lo que muestra el potencial de estas expresiones culturales para generar nuevas formas de arte y negocio. Sin embargo, insiste en que no se debe copiar simplemente el símbolo original, sino comprender el mensaje detrás de los motivos, como la rana, que representa llamadores de lluvia, para así promover también valores como la solidaridad y el compañerismo a través de la educación.

Además, explica cómo muchas representaciones simbólicas indígenas son tergiversadas o modificadas, especialmente por influencias coloniales y comerciales. Por ejemplo, habla de la máscara Aya Uma, que originalmente era blanco y negro para reflejar la dualidad y tenía detalles que representaban serpientes, símbolos de sabiduría y fertilidad, pero que actualmente se ha asociado erróneamente con la figura del diablo y colores folclóricos para atraer la atención.

La importancia de acercarse a los chamanes y conocedores originarios para recuperar el significado auténtico de estos símbolos y para mantener viva la tradición ancestral, más allá de las interpretaciones superficiales o comerciales. Hace una reflexión sobre la necesidad de reinterpretar y recrear estos motivos ancestrales en distintas artesanías y expresiones culturales, no solo para conservarlos, sino para adaptarlos y darles nuevos sentidos en el contexto contemporáneo. Reconoce que estos procesos pueden aportar a la educación y al fortalecimiento de la identidad, y menciona que está trabajando en nuevas publicaciones y proyectos que exploran estos símbolos en diferentes regiones, incluyendo Quito. En este sentido, su enfoque combina el respeto por la tradición con la innovación para mantener viva la memoria cultural indígena.

13. ¿Y algún estudio que tenga, algún libro que nos pueda recomendar suyo o una serie de investigaciones que ha hecho acerca de los motivos andinos precolombinos o ancestrales de las diferentes comunidades?

Entre las publicaciones más importantes se encuentra: El lenguaje simbólico de los Andes del Ecuador (1977), un libro que recopila diseños y motivos ancestrales de diversas culturas andinas, aunque señala que hay menos información sobre los caranquis debido a que no se enfocaron tanto en la cerámica y que el clima húmedo dificultó la conservación de tejidos. Explica que, además de la cerámica y los tejidos, los caranquis trabajaron en piedra y otros objetos, y resalta aspectos culturales como el uso de la cuchara como símbolo de estatus, mostrando la complejidad social y cultural de estas comunidades.

Asimismo, comenta que actualmente están desarrollando un proyecto educativo enfocado en el estudio de los elementos visuales ancestrales, principalmente textiles, para que los estudiantes puedan crear piezas gráficas basadas en motivos tradicionales de la región, como los tejidos, vasijas y orfebrería, buscando una conexión entre la historia ancestral y la expresión contemporánea.

Este enfoque se basa en la idea de reinterpretar los símbolos, como la rana o los espirales, que se repiten en diversas manifestaciones culturales y artísticas locales. Por último, recomienda consultar otras fuentes importantes para profundizar en la cultura caranqui y andina, como los archivos de la curia, el Banco Central y bibliotecas universitarias, donde se conservan documentos y estudios relevantes. Destaca su propio libro Sociedades prehispánicas de la Sierra Norte del Ecuador (2004), cuya segunda edición está próxima a salir, como un recurso clave para comprender estas culturas desde una perspectiva teórica y arqueológica.

*Sol de Oro de la
cultura prehispánica
Topilla.
Museo del Banco
Central del Ecuador
2025*



EL CARTEL CULTURAL

Integrado al evento académico del III Congreso Internacional

Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025)

La Universidad Técnica del Norte con una trayectoria de 40 años en la formación profesional, contribuye al desarrollo social, educativo y tecnológico de la zona norte del país, posicionándose así como una de las universidades más influyentes a nivel nacional. La UTN cuenta con 11 campus, 5 facultades donde oferta más de 45 carreras de pregrado y 36 de posgrado en varias modalidades (presencial, semipresencial, modalidad híbrida y en línea).

Dentro de sus actividades de orden académico se destaca la realización de eventos, foros, congresos, conversatorios, coloquios, entre otros, con la finalidad de fortalecer la articulación entre los ámbitos científico, social, tecnológico y económico. En tal sentido, la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología llevó a cabo el III Congreso Internacional Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025).

El objetivo del congreso fue generar espacios de diálogo interdisciplinario y multidisciplinario para evidenciar la producción científica y la innovación en aspectos como la tecnología, sustentabilidad y la educación.

*Dr. Miguel Naranjo Toro,
rector de la UTN, en la
presentación del Congreso
Internacional TSIE 2025*

Desde el año 2019, la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología mediante los congresos TSIE se convirtió en la promotora del intercambio de conocimientos e investigación entre académicos, estudiantes y sociedad para fomentar una cultura del saber y la aplicación en diversas áreas que requiere la sociedad ecuatoriana.

*Fuente:
<https://elnorte.ec/utn-presento-el-congreso-internacional-tsie-2025/>*

El congreso contó con la participación de expositores nacionales e internacionales, quienes dentro de los espacios de difusión expusieron sus investigaciones, estudios y análisis para derivar en aprendizajes y reflexiones que contribuyen al fortalecimiento del desarrollo científico para la comunidad académica y el país en general.



Los ejes temáticos que se presentaron en el congreso son:

1. Tecnología e innovación educativa:

- Diseño y desarrollo de recursos educativos digitales innovadoras.
- Integración de tecnologías emergentes en entornos de aprendizaje.
- Analítica de aprendizaje y minería de datos educativos.

2. Educomunicación, comunicación y sociedad digital:

- Alfabetización mediática y competencias digitales.
- Impacto de las redes sociales en la educación.
- Narrativas transmedia y storytelling en educación.

3. Educación, Neurociencia y Psicología:

- Neuroeducación y procesos cognitivos en el aprendizaje.
- Educación inclusiva: estilos de aprendizaje y estrategias de enseñanza personalizadas.
- Motivación y engagement en entornos educativos.

4. Educación, Diseño, Arte y Patrimonio:

- Educación artística y desarrollo de habilidades creativas.
- Museos y espacios interculturales como entornos de aprendizaje.
- Diseño, Publicidad, Narrativas Visuales y Cultura.

5. Educación, Actividad Física y Deportes:

- Beneficios cognitivos y psicológicos de la actividad física.
- Programas de educación física y deporte en contextos escolares.
- Entrenamiento deportivo y optimización del rendimiento.

6. Educación, Biodiversidad y Sustentabilidad:

- Educación ambiental y conciencia ecológica.
- Conservación de la biodiversidad y su integración curricular.
- Economía circular y educación para la sostenibilidad.

7. Educación e Inteligencia Artificial:

- Aplicaciones de IA en entornos educativos.
- Sistemas de tutoría inteligente y adaptive learning.
- Impacto de la IA en la transformación de la educación.

8. Educación intercultural

- Desarrollo de competencias interculturales en educadores y estudiantes.
- Implementación y evaluación de currículos interculturales.
- Competencia intercultural en entornos educativos: políticas, estrategias, retos y efectividad.

Fuente: Tomado del Proyecto aprobado por el Honorable Consejo Universitario UTN

Desde lo operativo el III Congreso Internacional "Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025) contó con un comité organizador conformado por académicos multidisciplinarios de diversas carreras que cuenta la facultad, así como académicos de otras instituciones de educación superior tanto nacionales como internacionales. Además, el comité científico se configuró, por una parte, con académicos internacionales de destacadas universidades de Argentina, España, Perú, Colombia, Cuba y México. Asimismo, para el comité científico nacional conformado por académicos e investigadores de la Universidad de Otavalo, Universidad Andina Simón Bolívar, Universidad Técnica Particular de Loja, Universidad Técnica Luis Vargas Torres, Universidad Yachay Tech y la Universidad Técnica del Norte.

Para llevar a cabo el III Congreso Internacional "Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025) se crearon otros comités como el de Diseño y Difusión, Museográfico, Logística, Moderadores, Evaluadores de Póster Científico y Evaluadores de Cartel Cultural.

Este último promovido por la carrera de Diseño Gráfico tuvo como objetivo evidenciar la producción científica desde la comunicación visual orientados a destacar la importancia de la narrativa visual como expresión tangible mediante el simbolismo, color, forma y mensaje que deriva en un recurso gráfico que se orienta en representar aspectos de la vida y la sociedad. En este caso, el objetivo fue evidenciar la importancia de la riqueza cultural que posee la provincia de Imbabura desde su gente, tradiciones, ritos y cosmovisión del mundo que le rodea.

A través del portal web <https://tsie.utn.edu.ec/2025/> se registraron alrededor de 250 propuestas cada una como parte del proceso de inscripción en el que se adjuntó el respectivo resumen (abstract) donde se detalla el proceso diagnóstico, objetivo de la investigación, metodología aplicada y resultados, incorporando al final el producto gráfico con los respectivos autores.

Un total de 140 productos gráficos clasificaron para la exposición que se desarrollo los días 20, 21 y 22 de mayo del 2025 en la Galería hall de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología. El comité evaluador empleó la rúbrica determinada en aspectos como: idea conceptual, calidad gráfica y análisis semiótico, en escala de 1 a 4 siendo 4 la puntuación más alta.

A cada uno de los carteles exhibidos se otorgó un certificado de participación. Finalmente, en el evento de premiación se entregó una mención honorífica a los 10 carteles más destacados y premiación a los 3 primeros lugares.

*Cartel promocional
del Tercer Congreso
Internacional TSIE
Tecnología, sustentabilidad
e innovación educativa
Categorías:
Ponencias
Póster científico
Artículo científico
Cartel cultural
2025*

UTN
UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
IBARRA - ECUADOR

TSIE
III Congreso Internacional
TECNOLOGÍA, SUSTENTABILIDAD E INNOVACIÓN EDUCATIVA

Trasciende con tus investigaciones
Revisa los ejes temáticos, escoge la modalidad y regístrate en la web:


<https://tsie.utn.edu.ec/2025/>

PONENCIAS
PÓSTER CIENTÍFICO
ARTÍCULO CIENTÍFICO
CARTEL CULTURAL

20 al 22 mayo 2025

Clarivate
Web of Science™

ELSEVIER
Scopus

latindex
catálogo

ECOS DE LA
ACADEMIA
EDITORIAL
UTN
IBARRA - ECUADOR

CARRERA DE DISEÑO GRÁFICO

en el III Congreso Internacional “Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025).



*Muestra de la exposición
Cartel Cultural en la sala de
exposiciones FECYT
2025*

A principios en el año 2006 se crea la carrera de Diseño Gráfico perteneciente a la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología, con la finalidad de atender el proceso de crecimiento de la sociedad y de la economía del norte del país respecto a las necesidades de comunicación visual requeridas y demandadas en todos los aspectos de la economía, sociedad y cultura de la zona 1 del Ecuador.

Posteriormente, el 12 de julio de 2017 se aprueba el rediseño de la carrera de Diseño Gráfico por parte de los organismos rectores de la educación superior, basados sobre los actuales horizontes que engloban a la comunicación visual orientados hacia el empleo de nuevas tecnologías de producción de información y contenidos, así como el establecimiento de una era digital donde convergen personas, instituciones, empresas, etc.

Todo esto genera una nueva forma de construcción de ideas, contenidos e insights donde la comunicación visual toma cada vez mayor notoriedad y responsabilidad estratégica. Actualmente, el sector del diseño gráfico tiene como meta solucionar las demandas generadas por el sincretismo de la sociedad, el mundo digital y el valor de los factores intangibles y su peso simbólico.

Como parte de su planificación académica desarrolla espacios de producción y exposición de resultados de aprendizajes de sus estudiantes y evidencia el proceso de enseñanza en los variados campos de la comunicación visual propios de la naturaleza intrínseca del diseño.

En este contexto, la creación desde la base investigativa y científica del Cartel se constituye en una de las herramientas más poderosas e insignes de la carrera, dando como resultado la integración de varias disciplinas del diseño, por lo tanto, varias de las asignaturas de la carrera tienen como horizonte contribuir y promover el desarrollo del cartel en los estudiantes como medio no solo de expresión y creatividad, sino como mecanismo donde se evidencia el proceso de la investigación.

Para la carrera de Diseño Gráfico, el cartel se consolida como uno de sus elementos cumbres donde convergen la praxis y el pensamiento científico. Los procesos de investigación arrancan desde una etapa diagnóstica con modelos de análisis tanto cualitativos como cuantitativos, con diversas herramientas como encuestas, entrevistas, observación de campo, grupos focales, entre otros.

Todo este antecedente impulsó a que la carrera de Diseño Gráfico por medio de los mecanismos formales e institucionales proponga la participación de una nueva línea de investigación en el marco del III Congreso Internacional "Tecnología, Sustentabilidad e Innovación Educativa (TSIE 2025) que se denominó Diseño, Publicidad Narrativas Visuales y Cultura.

En los anteriores congresos TSIE desarrollados por la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología, se dio énfasis a la participación ponente nacionales e internacionales en diversos contenidos de orden académico, científico y educativo. Así mismo, se receptaron artículos y posters científicos con sus propios espacios de difusión.

Para la edición del II Congreso TSIE 2025, la carrera de Diseño Gráfico llevó a cabo el proyecto de investigación "La narrativa visual en la contemporaneidad del diseño gráfico. Caso Imbabura" en el cual se impulsó la participación del Cartel Cultural como un nuevo espacio para mostrar la producción científica tanto de estudiantes como docentes relacionados a la comunicación visual.

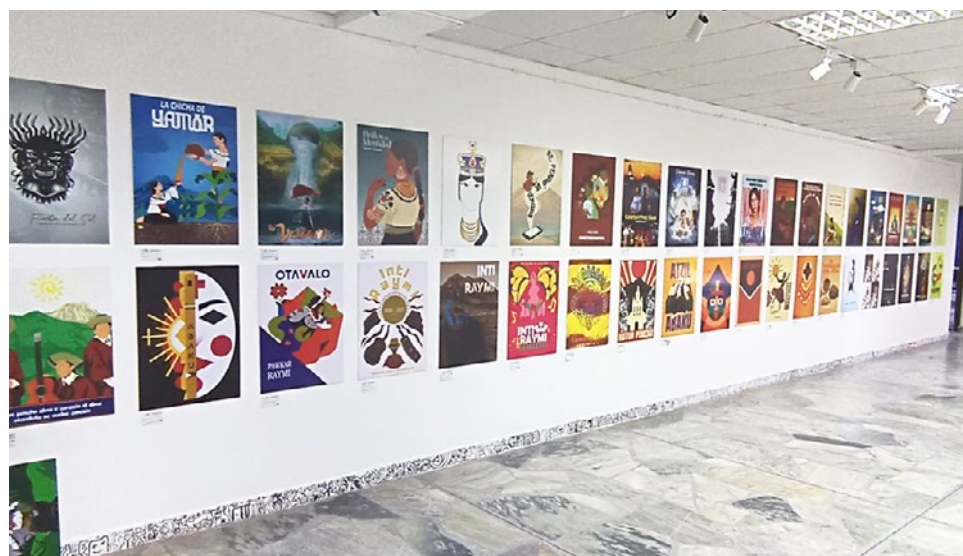
El proceso de planificación tuvo su génesis al inicio del periodo académico Abril – Agosto 2025, donde desde las aulas se organizó a grupos de estudiantes de la carrera en procesos de investigación orientados al análisis y creación de propuestas de diseño pensado desde la cultura de la provincia de Imbabura.

Fueron varias asignatura que se articularon y tributaron para que estudiantes y docentes tengan la posibilidad de presentar sus productos, entre ellas se destacan:

*Detalle de alguno de los
carteles expuestos durante el
evento TSIE 2025*



Muestra de la
exposición en la sala
de arte FECYT

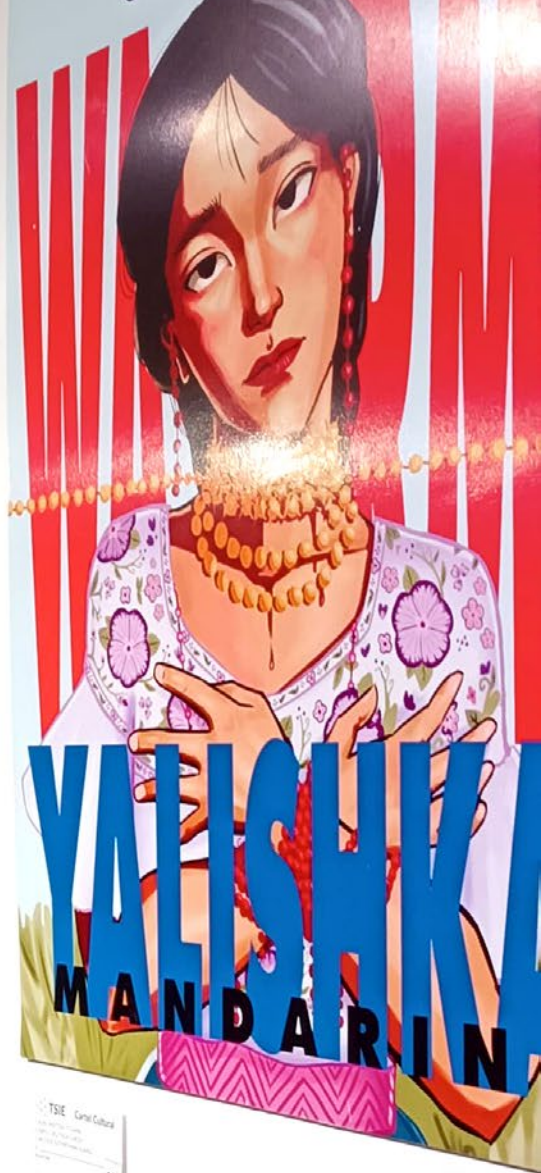


Fundamentos del Diseño	Tipografía	Diseño e Imagen de Marca
Dibujo aplicado al Diseño	Ilustración tradicional	Diseño Estratégico
Expresión Gráfica	Ilustración Digital	Investigación Científica
Diseño y Composición Visual	Infografía	Diseño de Nuevos Medios
Creatividad	Imagen Digital	Cultura Contemporánea del Diseño
Diseño Vectorial	Semiótica	Prototipos

La exposición tuvo una
participación de más de
250 carteles de los cuales
se eligieron 140 para la
exposición
2025

Sin embargo, debido al amplio espectro que abarca el cartelismo, otras carreras se sumaron a la iniciativa con la participación de estudiantes como son: carrera de Artes Plásticas, Publicidad, Comunicación y Pedagogía de las Artes y Humanidades, derivando así en una amalgama de expresiones y productos orientados a destacar desde lo científico la riqueza cultural de la provincia de Imbabura.





TSIE - Canal Cultural
127



EXPOSICIÓN DE CARTELES CULTURALES EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE TECNOLOGÍA, SUSTENTABILIDAD E INNOVACIÓN EDUCATIVA TSIE 2025

Universidad Técnica del Norte
20 al 22 de mayo de 2025
Sala de exposiciones FECYT UTN

CONTEXTO

En las siguientes páginas, se puede apreciar los carteles seleccionados en el III Congreso Internacional de Tecnología Sostenibilidad e Innovación Educativa 2025. Dicha exhibición que tuvo lugar en junio y estuvo disponible al público todo el mes en la sala de exposiciones de la Facultad de Educación Ciencia y Tecnología FECYT, fue punto de encuentro visual y cultural, ya que aglutinó a estudiantes, profesores y profesionales de varios campos diferentes.

El objetivo principal era explorar y dar a conocer las historias visuales de la provincia de Imbabura. Por lo mismo, los carteles cubrieron un amplio espectro de temas: desde los paisajes naturales más emblemáticos, como el impresionante cerro Imbabura, la laguna de Yahuarcocha y Cuicocha, hasta detalles arquitectónicos llenos de historia, como las iglesias coloniales o las construcciones urbanas tradicionales que forman las ciudades de la región.

Además, símbolos profundamente arraigados a la identidad cultural como figuras históricas que dejaron su huella, bailes populares que aún vibran en las celebraciones, el eco de la música andina, afrodescendiente y mestiza, además de elementos alimenticios como el maíz, como un símbolo de soporte, cimiento y comunidad.

De esa manera, la exhibición actuó como un mosaico de una visión diversa que fue desde lo natural, histórico, festivo, turístico y social; cada cartel, invitó al espectador a pensar y reflexionar en la belleza y resiliencia de la provincia de Imbabura.

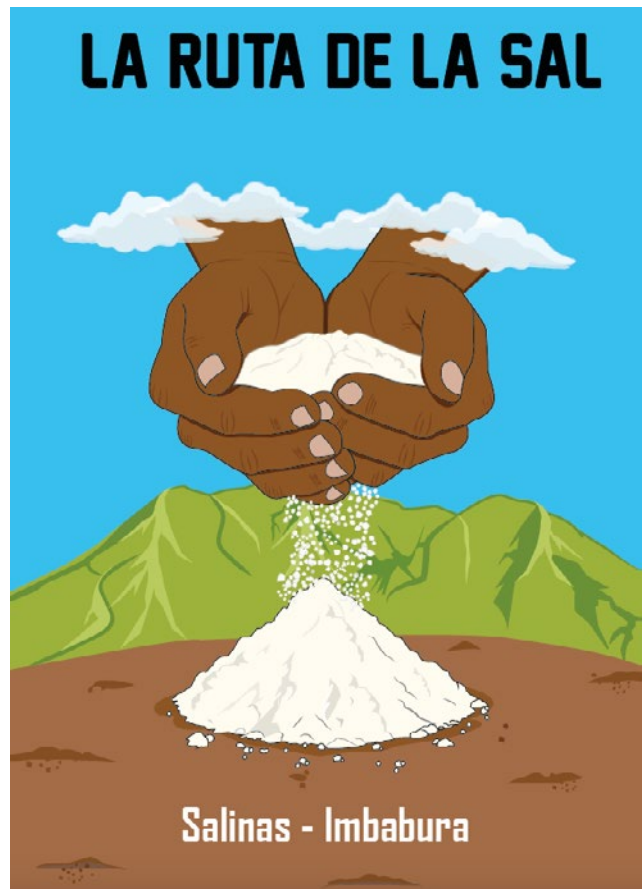
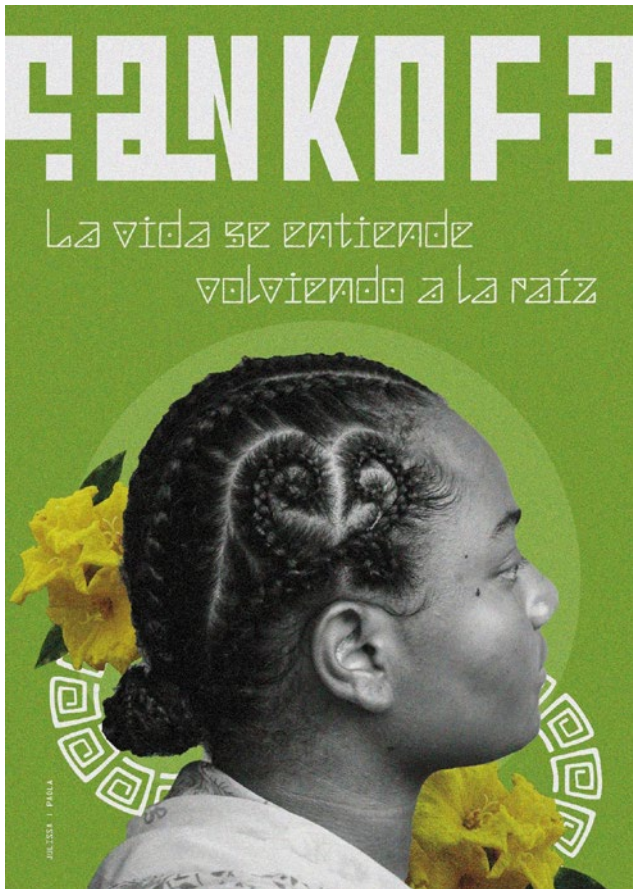
Las técnicas empleadas fueron tan diferentes como los puntos de vista de sus creadores; unos emplearon medios analógicos y tradicionales, como la pintura y el dibujo, con creaciones

llenas de expresividad y texturas; otros se aventuraron en herramientas modernas, utilizando la ilustración vectorial, el color digital, la fotografía o el fotomontaje, incluso se mezclaron recursos en un acto de experimentación visual. Es importante resaltar que más allá de la técnica el objetivo era para difundir mensajes, suscitar sentimientos y promover la reflexión.

Cada diseñador volcó en su creación una perspectiva personal de la provincia, lo que transformó la exhibición en un mapa colectivo, un registro visual que enseña cómo se ve Imbabura, desde diferentes sensibilidades y especialidades. Ahí reside su importancia, no fue solamente presentar imágenes, sino iniciar un diálogo acerca de la importancia de la cultura visual como instrumento de memoria, identidad y pensamiento crítico.

El siguiente repositorio visual es un acompañante de esta muestra, que detalla la información de cada pieza (autor, tamaños, técnica y registro visual), y, a la vez, sirve como una ampliación de la exposición, permitiendo que esta no tenga un paso efímero en el tiempo, sino que más bien el espectador puede volver a observar las obras, contrastarlas, meditar y distinguir como cada diseñador, artista o comunicador visual ofrece una lectura propia del mundo que lo rodea.

Finalmente, esta exhibición confirma el poder del cartel hoy día, a pesar de que la tecnología y los formatos ha cambiado con la era digital y el crecimiento exponencial de la inteligencia artificial, aún tiene esa asombrosa habilidad para comunicar fuerte y claro, simplificando ideas difíciles y conectando con todos. No es simplemente una colección de carteles sino es un ejemplo vivo de como el arte gráfico logra ser un vínculo entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo de la zona y el mundo entero, entre el recuerdo y la innovación.



Maira Medina
Arriba derecha
50 x 70 cm

La ruta de la sal Salinas-Imbabura

Paola Noboa y Adriana Jácome
Arriba izquierda
50 x 70 cm

Sankofa: volver a la raíz

Gabriela Ortiz
Izquierda
50 x 70 cm

La Bomba como ritmo representativo de resistencia y cultura afroecuatoriana

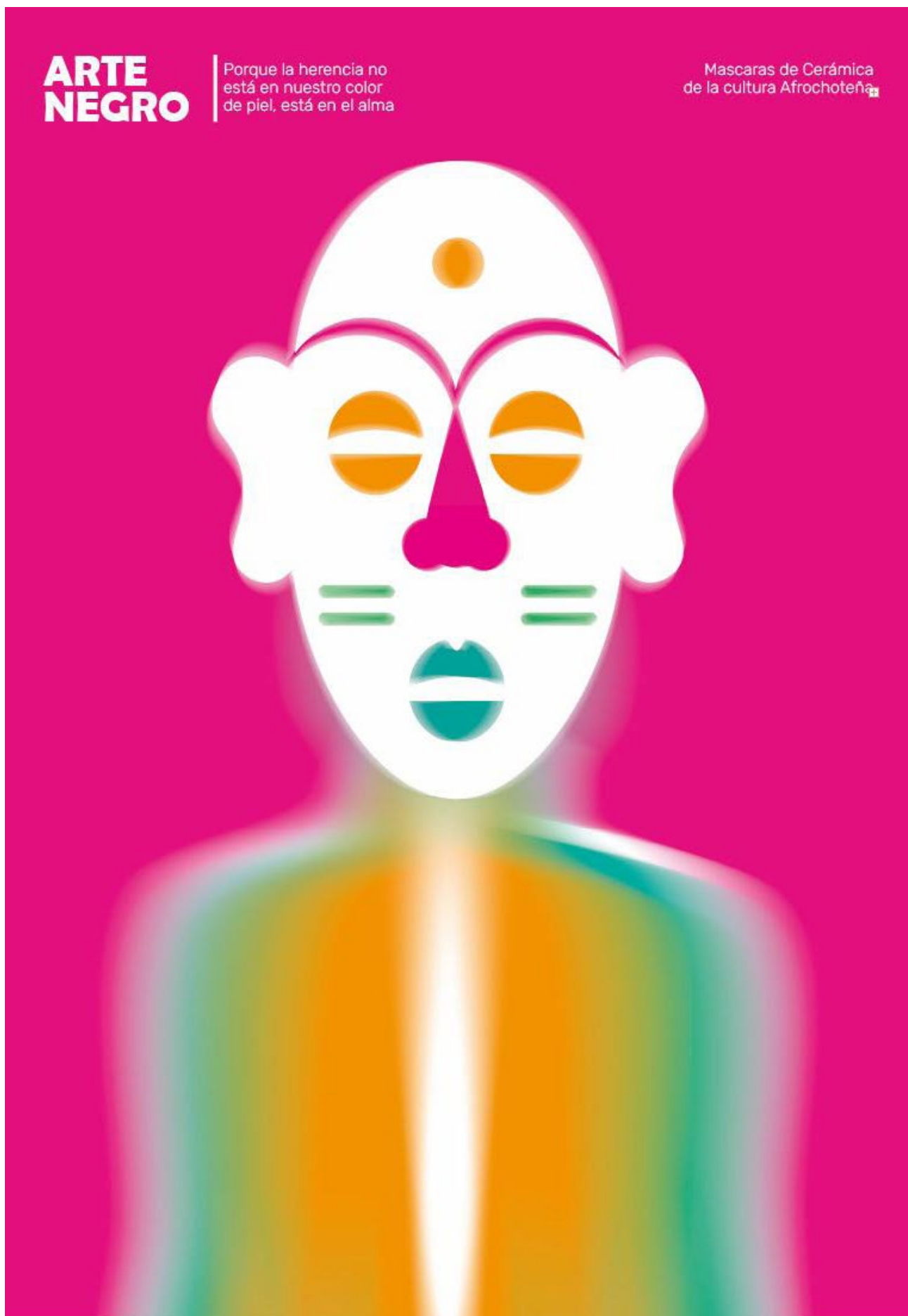
Doménica Molina
Derecha grande
50 x 70 cm

La máscara del Chota: símbolo de expresión artística y testimonio de la resistencia cultural afroecuatoriana

ARTE NEGRO

Porque la herencia no
está en nuestro color
de piel, está en el alma

Mascaras de Cerámica
de la cultura Afrochoteña





Odalys Andrade, Nathaly Benavides, Steven Coral y Snayder Velasquez
Arriba derecha
50 x 70 cm
El latido ancestral del Valle Del Chota

Yelari Montenegro
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Afrochoteños: un legado de resistencia y alegría

Carlos Villarreal
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Trenzadas en Imbabura, herencias afro e indígenas en el corazón trenzado de una provincia diversa

Ariana Realpe
Derecha grande
50 x 70 cm
Máscaras de arcilla: rostros ancestrales del Valle del Chota y su legado afroecuatoriano



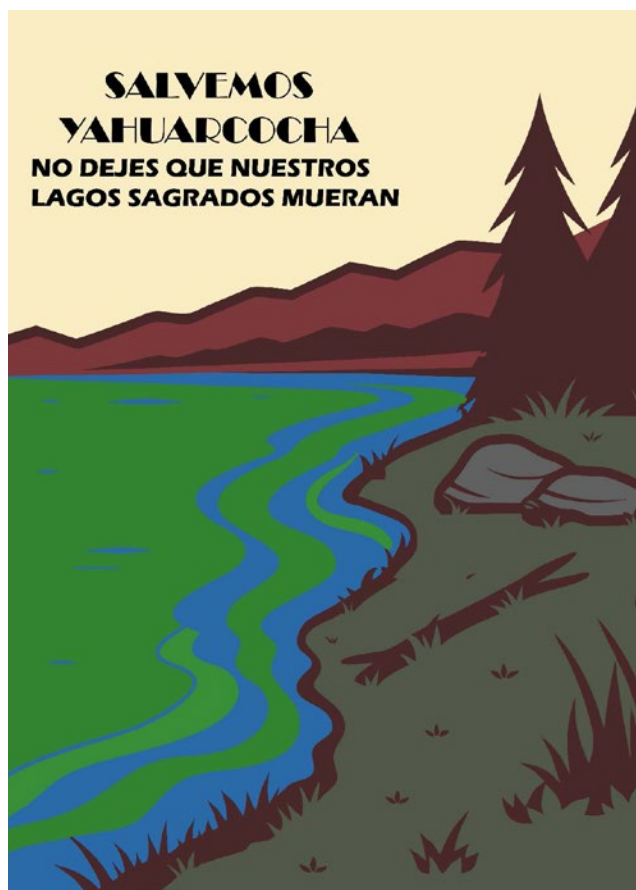
**MENCIÓN
DE
HONOR**

MÁSCARAS

ROSTROS ANCESTRALES DEL VALLE DEL
CHOTA Y SU LEGADO AFROECUATORIANO



MENTIÓN
DE
HONOR

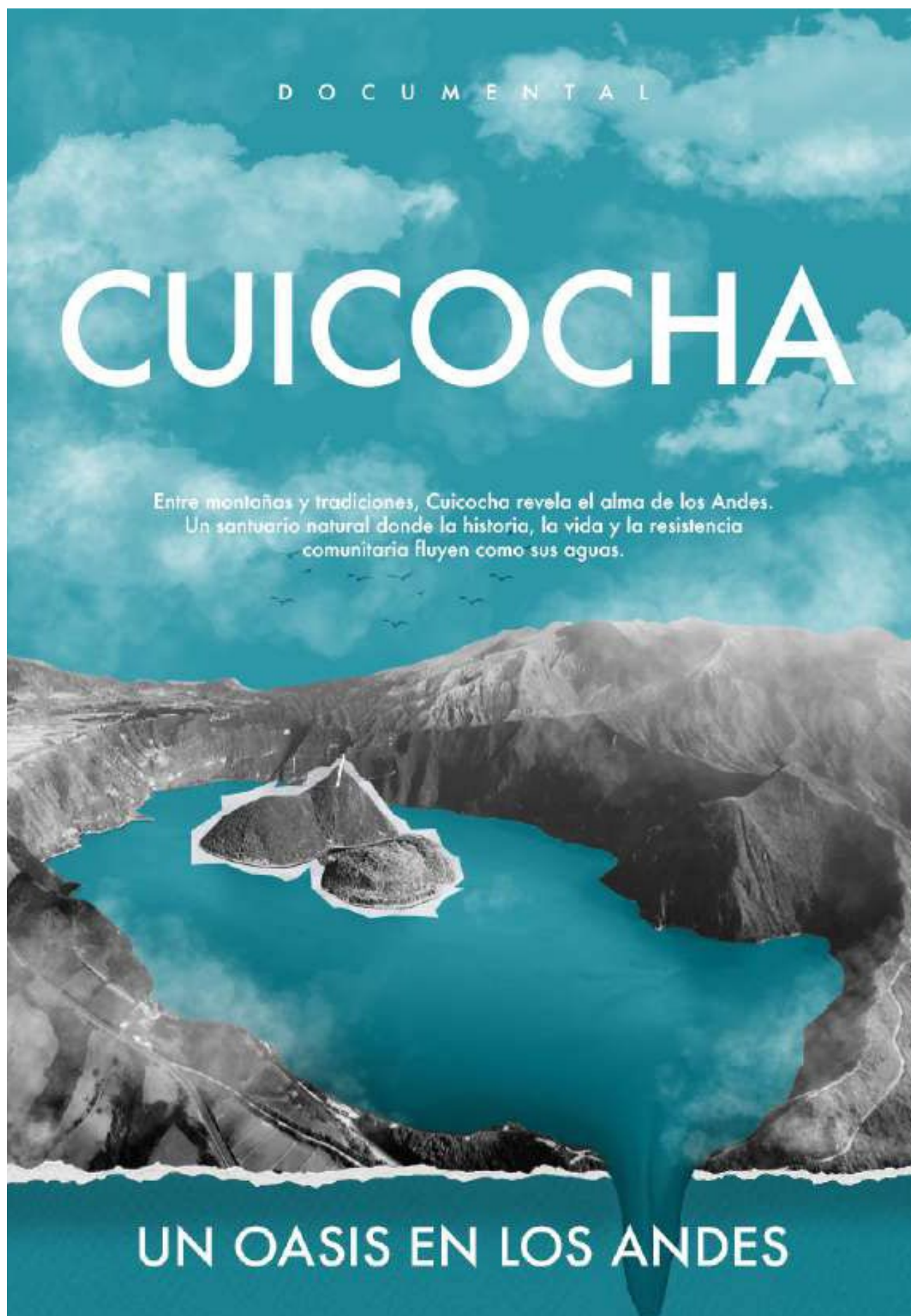


Jeremy Rojas
Arriba derecha
50 x 70 cm
Porque somos lagos

Edison Guerra
Arriba izquierda
50 x 70 cm
No dejes que nuestros lagos sagrados mueran

Danny Haro
Izquierda
50 x 70 cm
Cuicocha dualidad ancestral

Andrés Paredes
Derecha grande
50 x 70 cm
Cuicocha, un oasis en los Andes



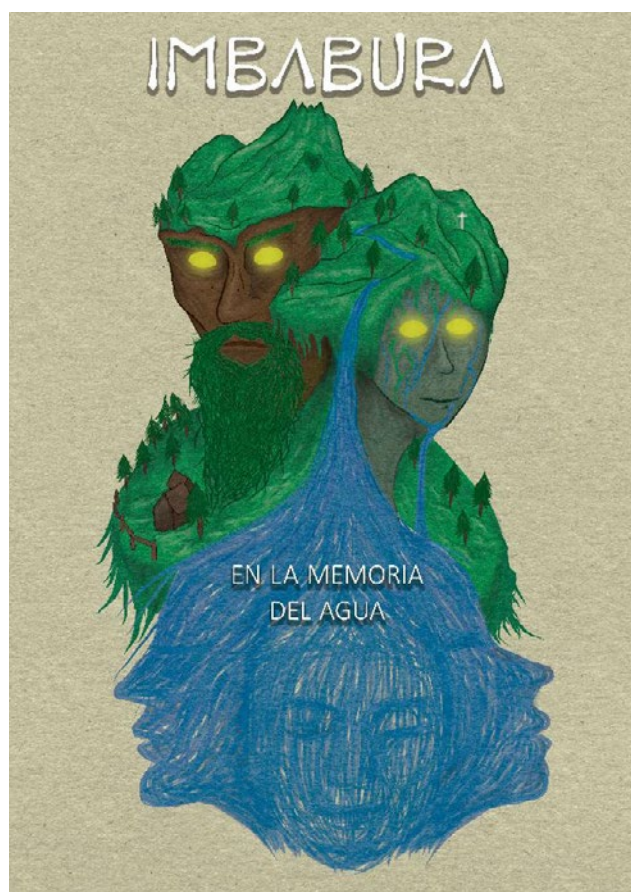


Jordan Montalvo, Mateo Maldonado y Justin Flores
Arriba derecha
50 x 70 cm
Imbabura en la memoria del agua

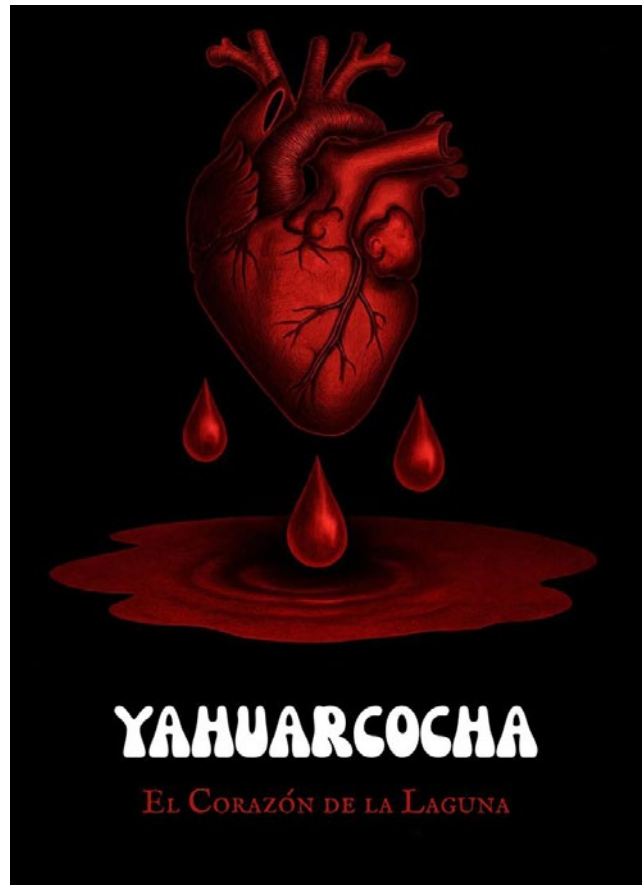
David Proaño
Arriba izquierda
50 x 70 cm
SOS Yahuarcocha

Naomi Cunguan, Jonathan Espinoza, Jordan Ibadango y Eifan Yamberla
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Los gigantes de Imbabura

Jhoel Catucuago
Derecha grande
50 x 70 cm
La ventana de Imbabura







Jeremy Maldonado
Arriba derecha
50 x 70 cm
El corazón de la laguna

Omar Gómez
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Yahuarcocha lago de sangre

Leonardo Hinojosa
Izquierda
50 x 70 cm
Imbabura. Tierra de leyendas

Camelia Mota, Martina Muñoz y Sara Peralta
Derecha grande
50 x 70 cm
Imbabura ancestral y la trilogía andina





Joseph Yaranga
Arriba derecha
50 x 70 cm

La Chificha hilos de identidad



Cindy Guerrón
Arriba izquierda
50 x 70 cm

El silencio de los antiguos

Doménica Benalcázar , Erick Torres
Derecha pequeño
50 x 70 cm

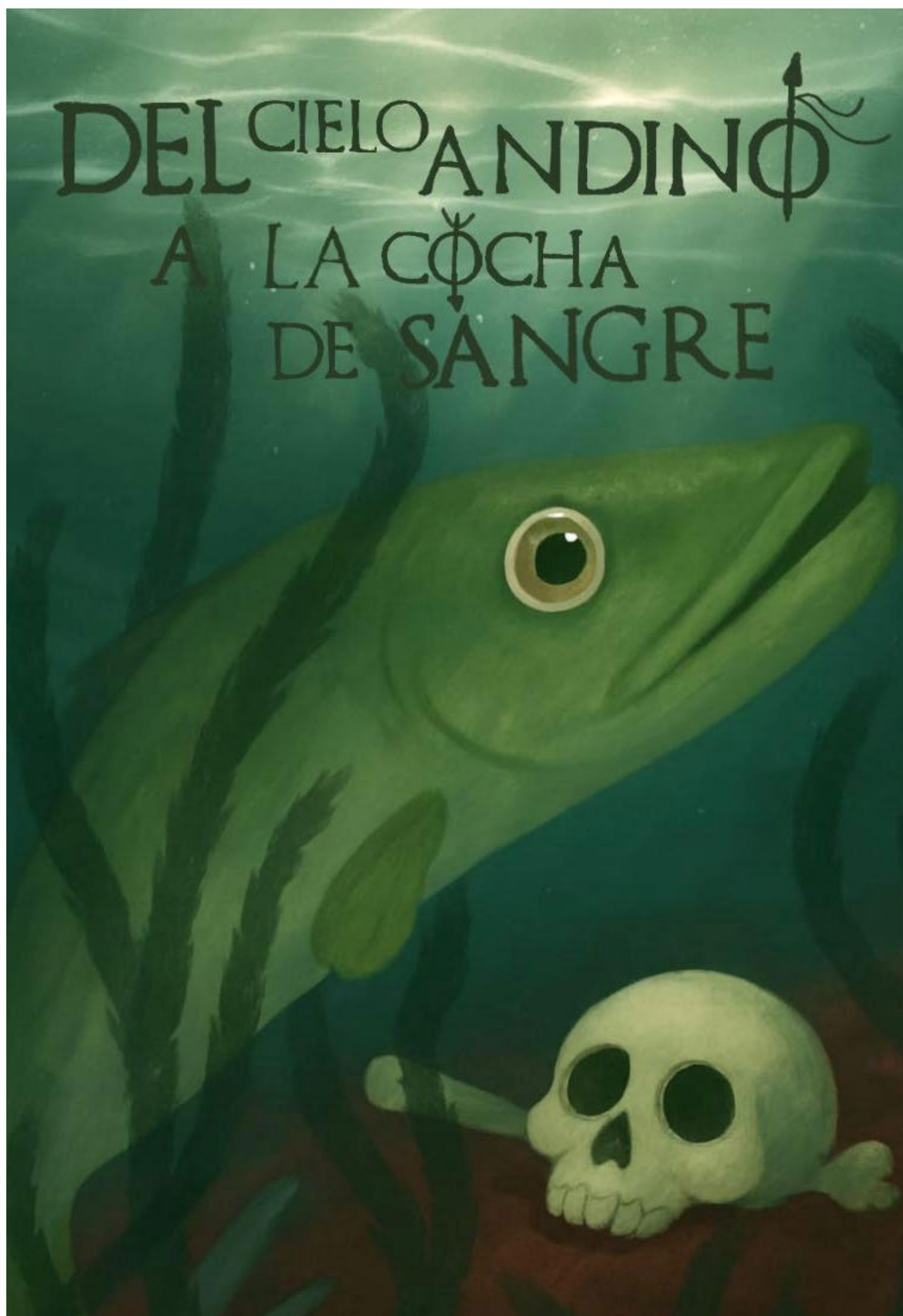
Verdades encerradas en un cuento

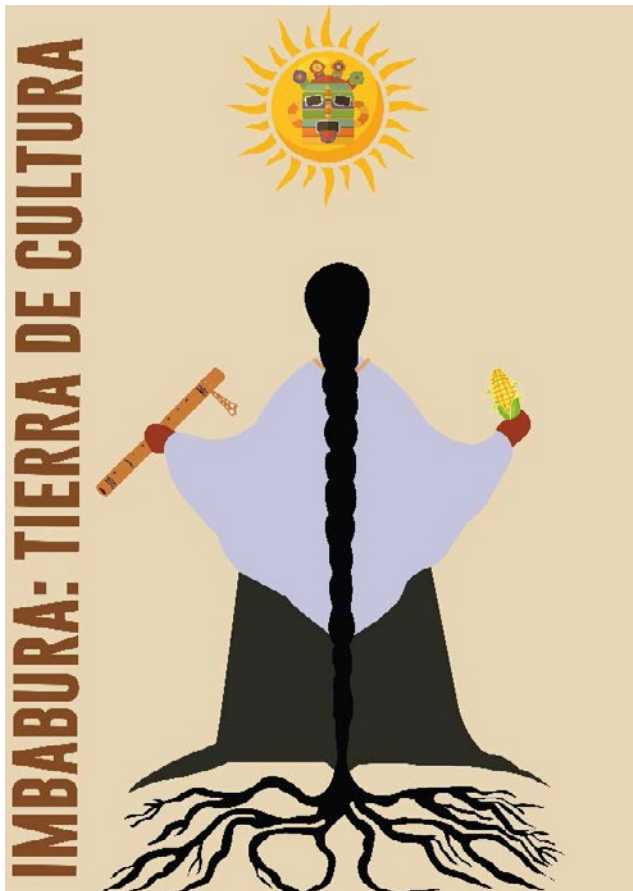
Saray Chantera, Cristina Yanacallo y Andrew Pozo
Derecha grande
50 x 70 cm

Del cielo andino a la cocha de sangre



**MENCIÓN
DE
HONOR**





Oscar Carrera y Lorena Juma

Arriba derecha

50 x 70 cm

Juventud otavaleña: identidad en reinención, como narrativa visual contemporánea de Imbabura

Curi Velásquez

Arriba izquierda

50 x 70 cm

Imbabura: identidad, raíces y cultura visual desde la memoria de sus pueblos originarios

Rony Alejandro León

Izquierda

50 x 70 cm

Otavalo lugar de antepasados

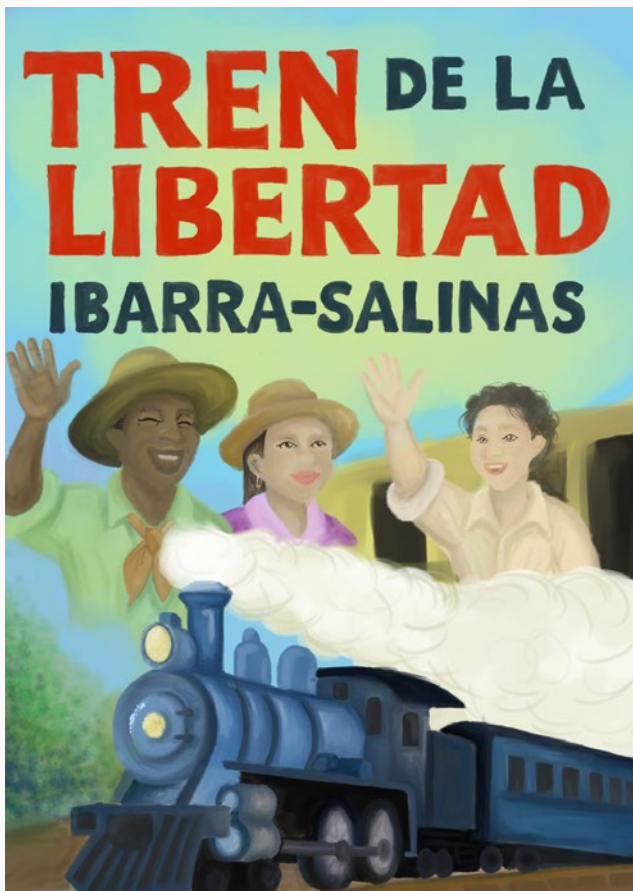
Britany Soffia Chauca

Derecha grande

50 x 70 cm

Zuleta borda economía para Imbabura



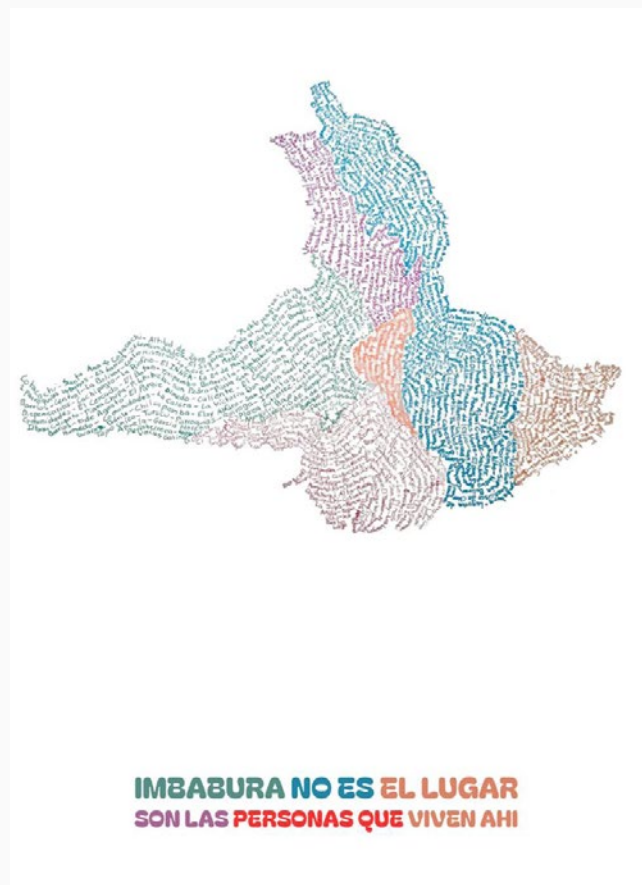
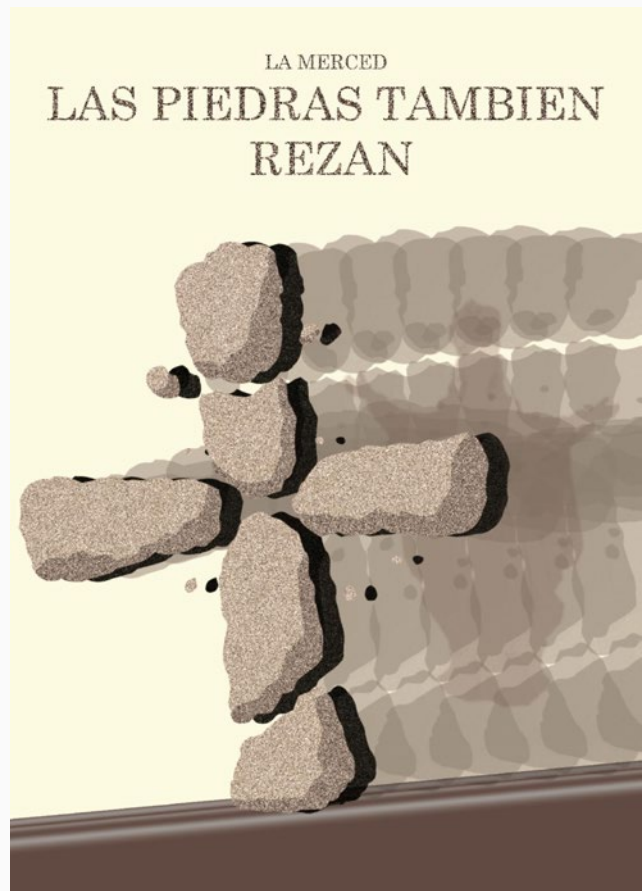


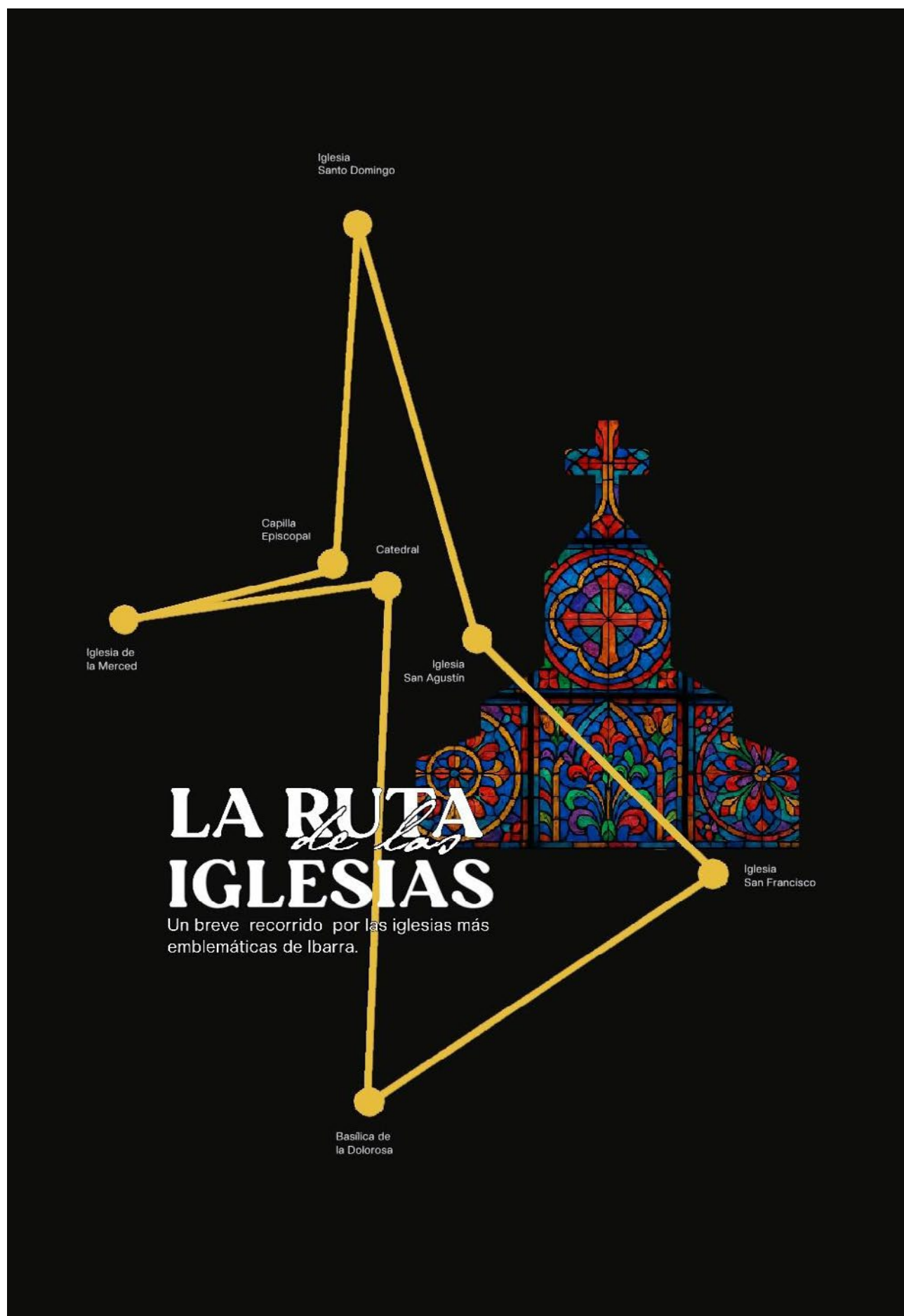
Gael Quelal
Arriba derecha
50 x 70 cm
Eco de piedra

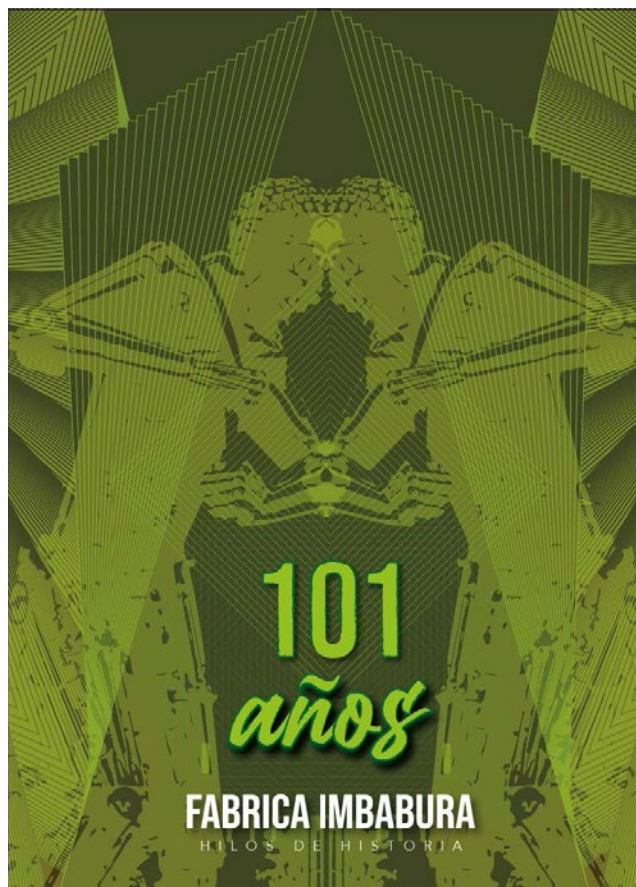
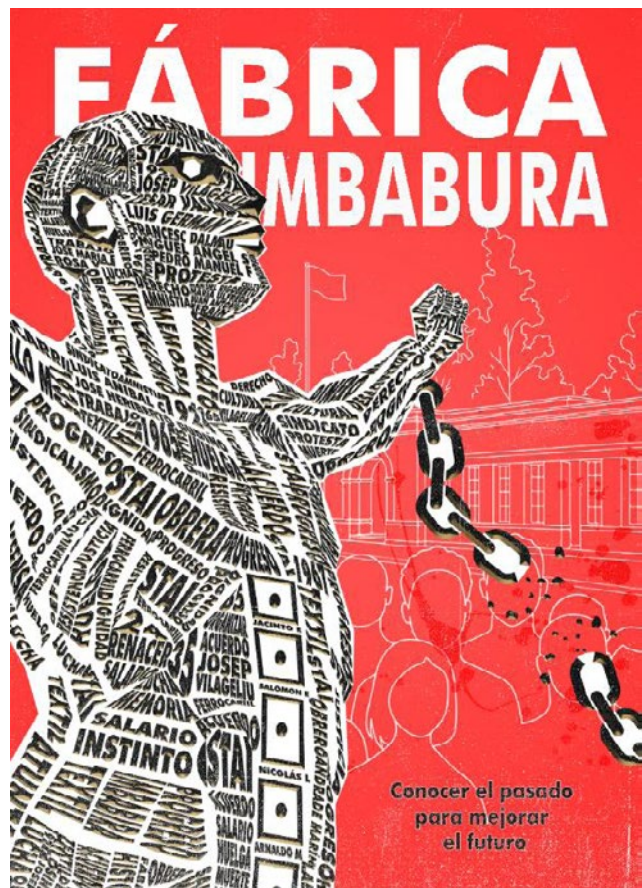
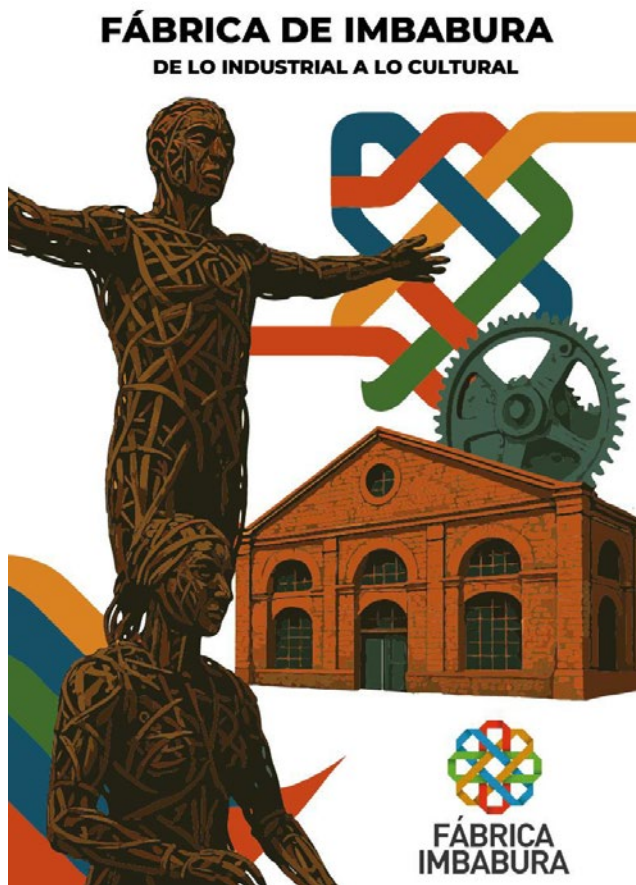
Lesly Quinteros
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Tren de la libertad Salinas - Ibarra

Stalin Tixicuro
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Imbabura no es el lugar, son las personas que viven ahí

Graciela Casierra y Juliana Cevallos
Derecha grande
50 x 70 cm
La Ruta de las iglesias







Joel Benavides, Evelyn Lopez, Carlos Hernández y Maverick Zhune

Arriba derecha
50 x 70 cm

La Fábrica Imbabura: referente cultural sobre la lucha de la clase obrera.

Henry Gordón
Arriba izquierda
50 x 70 cm

De lo industrial a lo cultural

Wilman López
izquierda
50 x 70 cm

101 años de la Fábrica Imbabura

Edison Ávila
Derecha grande
50 x 70 cm

La Fábrica Imbabura como símbolo de identidad en Antonio Ante, Imbabura





Jhuliana Vásquez, Karla Pozo, Emily Reyes y Oscar Cuenca
Arriba derecha
50 x 70 cm
Perdida de la lengua indígena

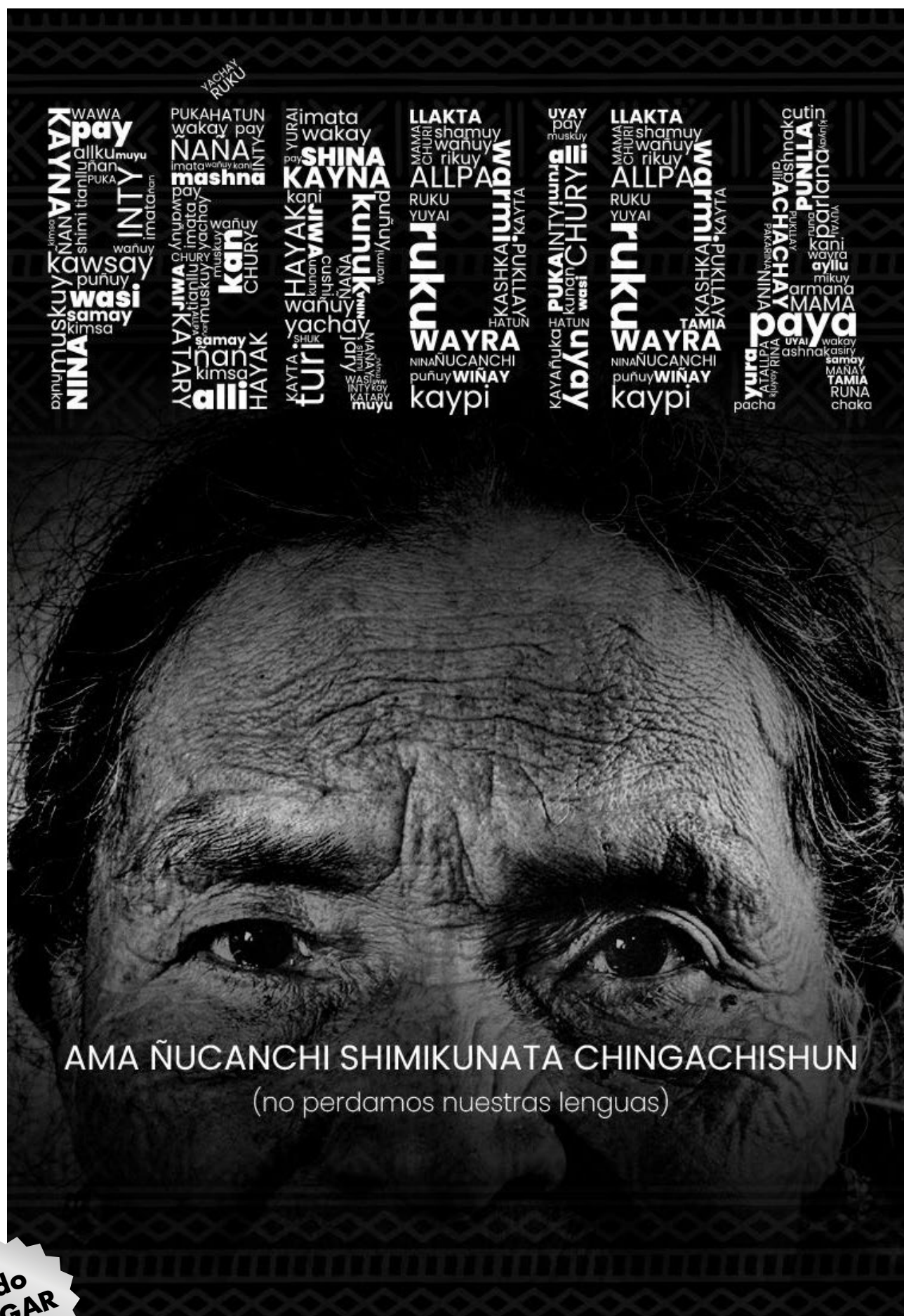


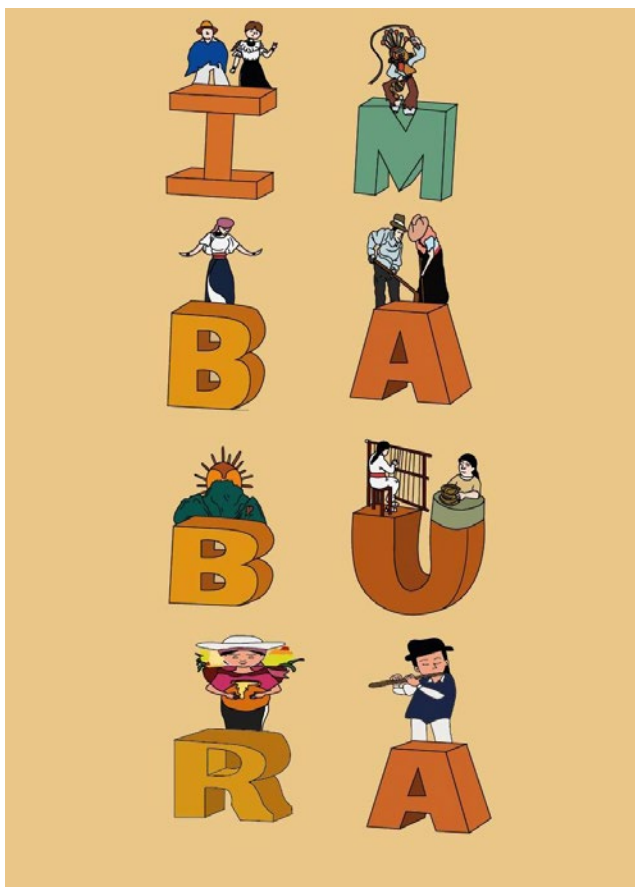
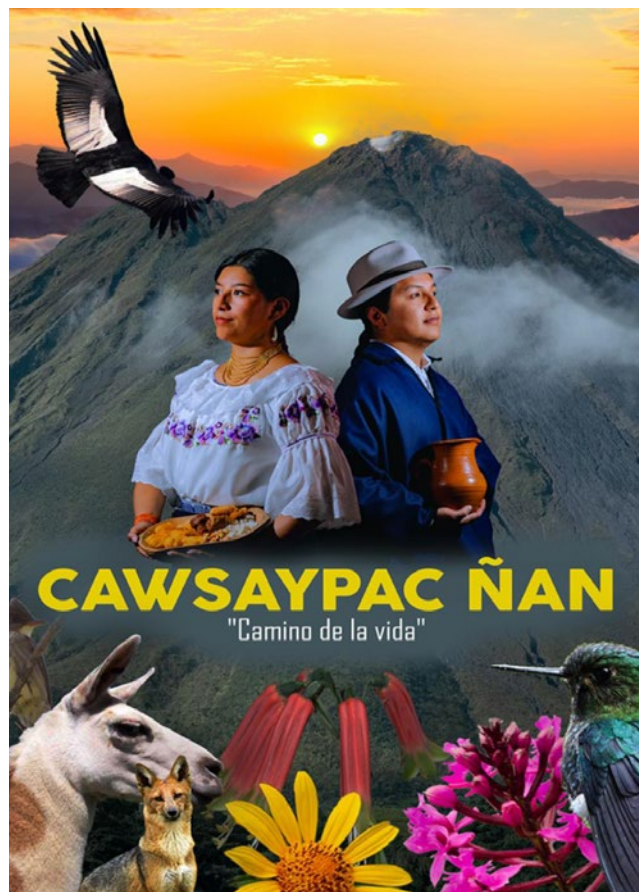
Demver Montenegro
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Hijos de identidad: el arte vivo del telar otavaleño

Jessica Paola Cantuña
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Moda, textil y cuero: la evolución cultural de Imbabura



Jimmy Arias
Derecha grande
50 x 70 cm
¿Quién habla Kichwa ahora?





Gabriela Estrada, Alessandro Acosta y Omar López
Arriba derecha
50 x 70 cm
Cawsaypac ñan "camino de la vida"

Shirley Toapanta, Bruce Erazo y Anderson Sandoval
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Celebrando el Yamor: maíz, cultura y tradición

Jaime Arias
Izquierda
50 x 70 cm
Cultura del Imbabura y sus cuatro festividades

Damian Cabascango
Derecha grande
50 x 70 cm
Imbabura





Paola Guerrero, Michelle Montalvo y Leonardo Catagua
Arriba derecha
50 x 70 cm

Representación visual de la leyenda del Yamor desde la cosmovisión andina de Otavalo

Edwin Freire, Nina Morales, Tamy Oyagata y Melany Espinoza
Arriba izquierda
50 x 70 cm

Imbabura, 9 de agosto, día nacional de la cultura

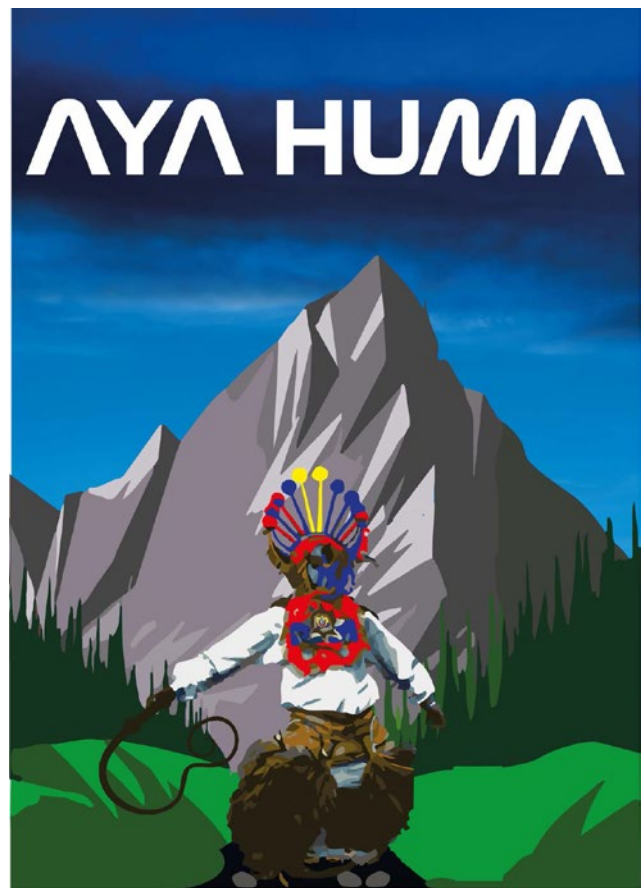
Sisa Yamberla
Derecha pequeño
50 x 70 cm
La chicha de Yamor

Marjorie Colcha
Derecha grande
50 x 70 cm
Tayta Imbabura kaypi mi kani





No hay montaña sin espíritu, ni tierra sin memoria...



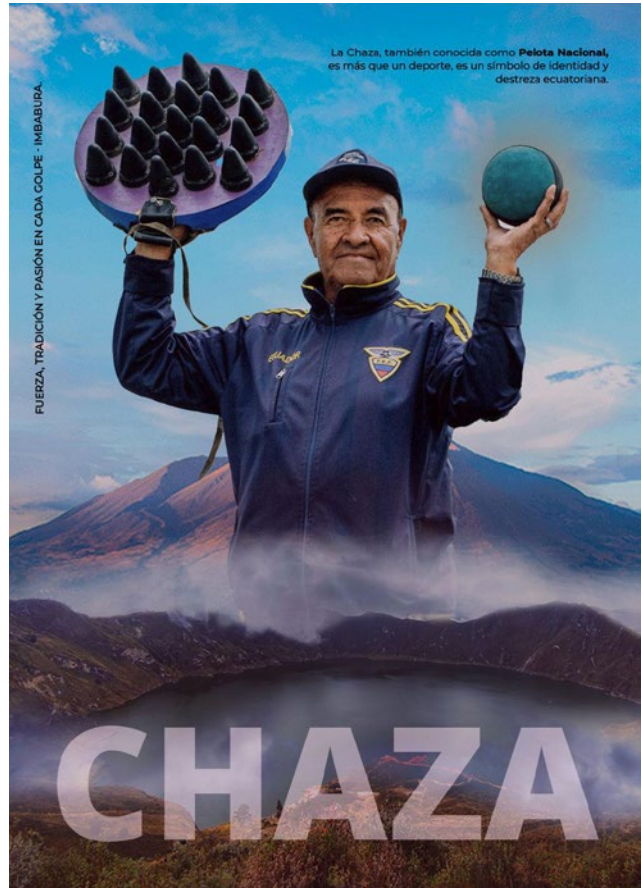
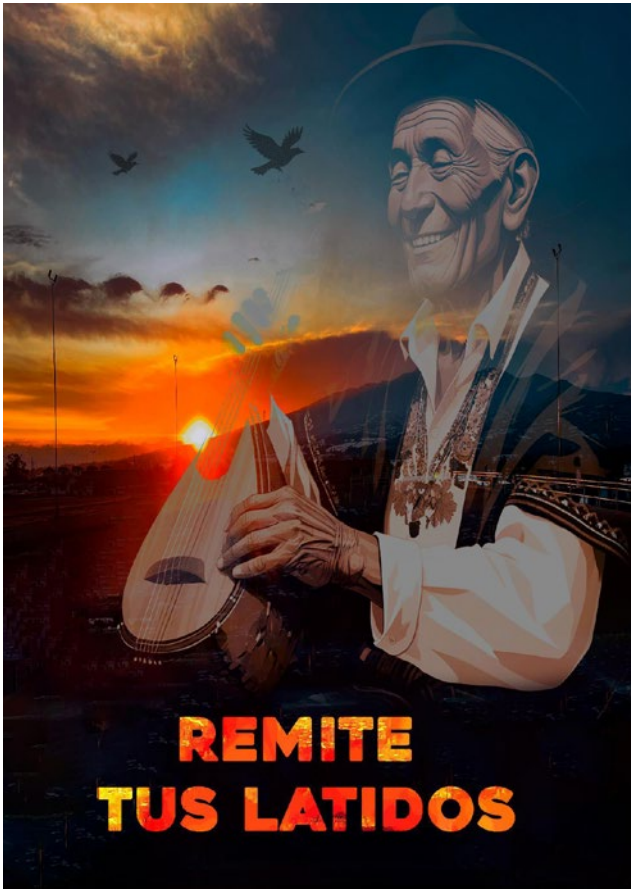
Herbert León
Arriba derecha
50 x 70 cm
Aya huma

Daniel Isizan
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Fiesta del sol: celebración ancestral de Cotacachi

Henry Mejía, Justin Proaño, Steven Ponce
Izquierda
50 x 70 cm
Taita Imbabura y el Diablo Huma: mitos e Identidad en Imbabura

Elena Minango, Valeria Basurto y Angie Lechón
Derecha grande
50 x 70 cm
Aprendiendo a Vivir (Yachay Kawsay)



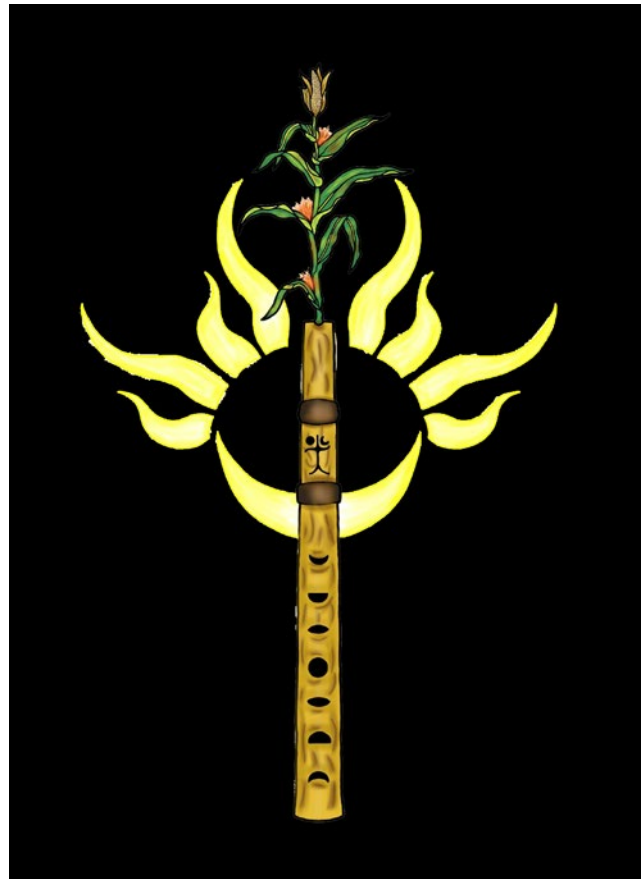


Nadia Díaz, Aracely Mera, Andrea Salazar y Juliana Paguay
 Arriba derecha
 50 x 70 cm
Pelota Nacional: más que un deporte, un patrimonio cultural.

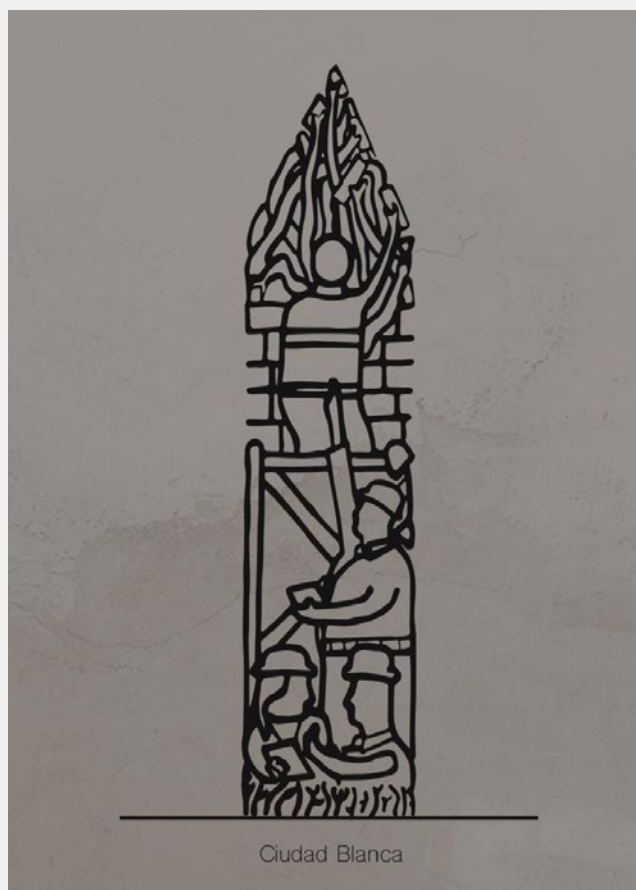
Pablo Jácome
 Arriba izquierda
 50 x 70 cm
Remite tus latidos

Leiver Solano
 Derecho pequeño
 50 x 70 cm
La relación de nuestra identidad

Pablo Posso
 Derecha grande
 50 x 70 cm
**Cultura viva a través de la música andina.
 Resistencia**







Dilan Pinchao
Arriba derecha
50 x 70 cm

Legado en piedra: el obelisco de Ibarra

Jean Marcos Morocho
Arriba izquierda
50 x 70 cm

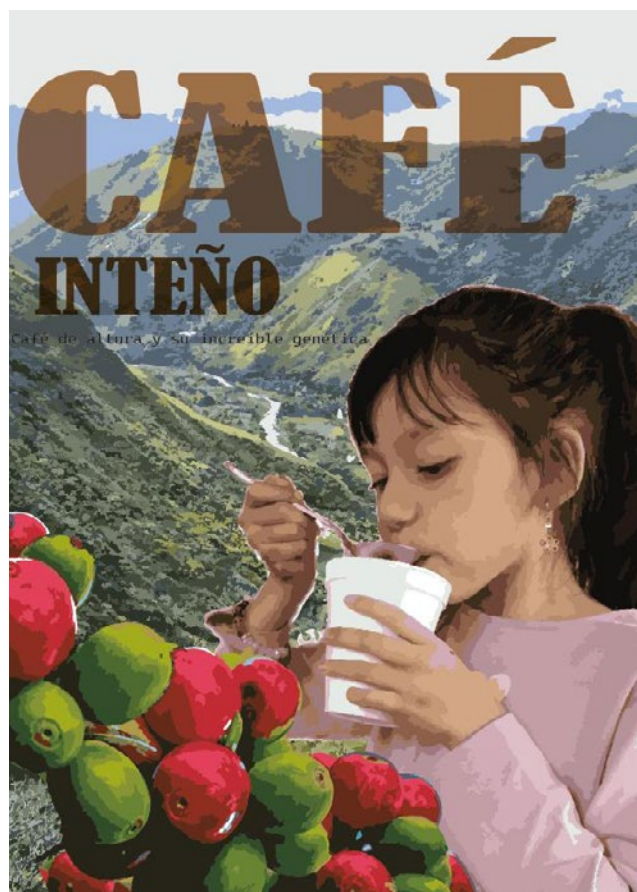
El obelisco: homenaje a los inicios de nuestra historia

Johana Santacruz
Izquierda
50 x 70 cm
Imbabura - casa maíz

Paulina Gissell Castro
Derecha grande
50 x 70 cm
Moras amarillas

Moras Amarillas

La *Rubus Ellipticus*, más conocida como mora amarilla, es una fruta silvestre de color amarillo-dorado y sabor agridulce que crece en zonas andinas del Ecuador, como la provincia de Imbabura. En algunos lugares se usa en la preparación de coladas, mermeladas y postres, sin embargo, la planta suele ser quemada por considerarse una especie invasora, ignorando sus beneficios nutricionales.

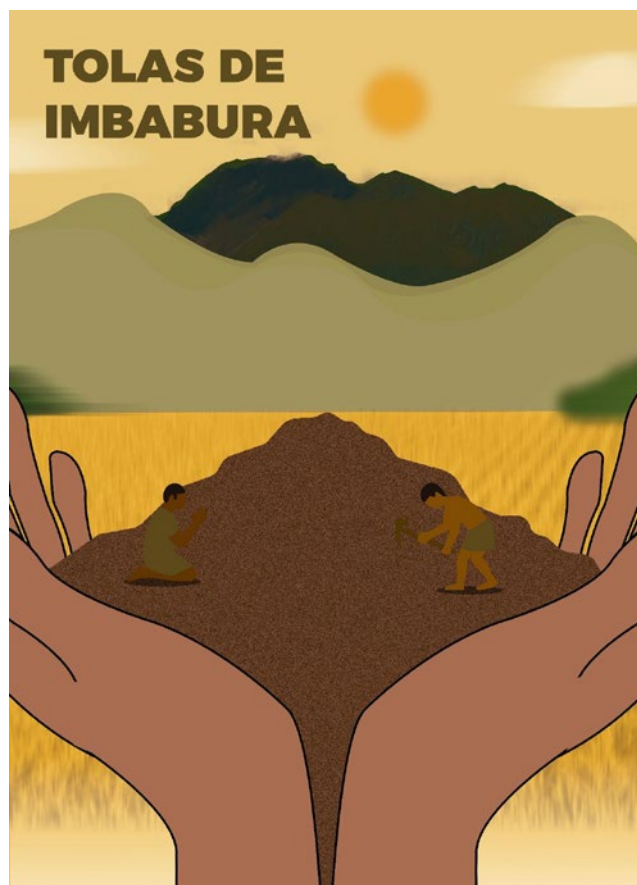


Micaela Cevallos
 Arriba derecha
 50 x 70 cm
Café inteño, café de altura y su increíble genética

Yanel Jaramillo
 Arriba izquierda
 50 x 70 cm
San Juanes de Ibarra

Gloria Guachamin
 Izquierda pequeño
 50 x 70 cm
Tolas de imbabura

Danny Males
 Derecha grande
 50 x 70 cm
Cuerpo de maíz y alma de tierra





CADA GRANO, CADA BORDADO, ES MEMORIA VIVA DE UN PUEBLO QUE AUN RESISTE.

CUERPO DE MAÍZ Y ALMA DE TIERRA



Geovanny Simba
Arriba derecha
50 x 70 cm
Imbabura: lugar de impacto y cultura

Alisson Johanna Álvarez
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Reinas de nuestra tierra

Juan Fernando Salazar
Izquierda
50 x 70 cm
Un legado inmortal

Esteban Chicaiza, Elías Orozco, Holger Ruiz y Francisco Salazar
Derecha grande
50 x 70 cm
Fiesta del sol, rostro de la tradición textil



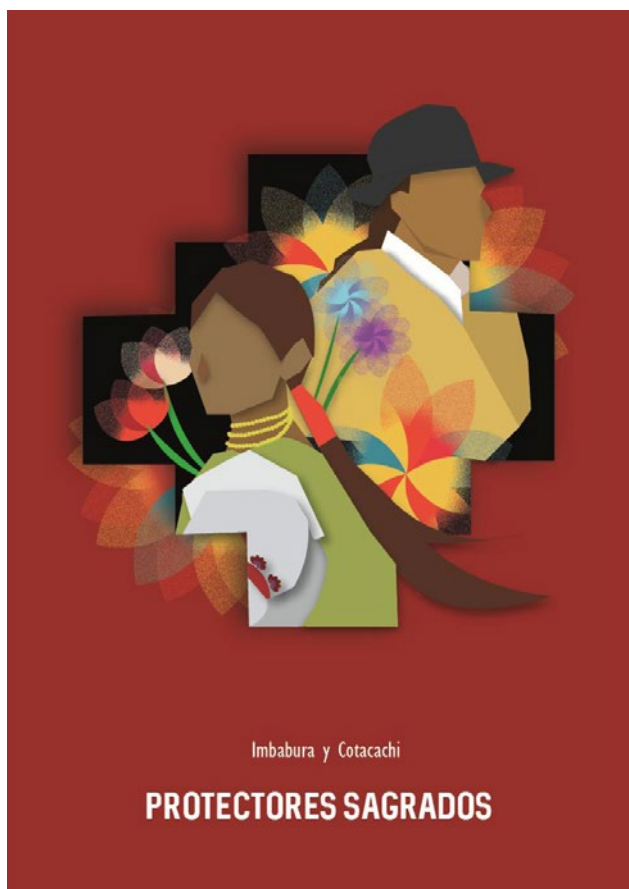


Sayri Espinosa
Arriba derecha
50 x 70 cm
Atizil - Abaku: máscara y color del patrimonio cultural de Cotacachi

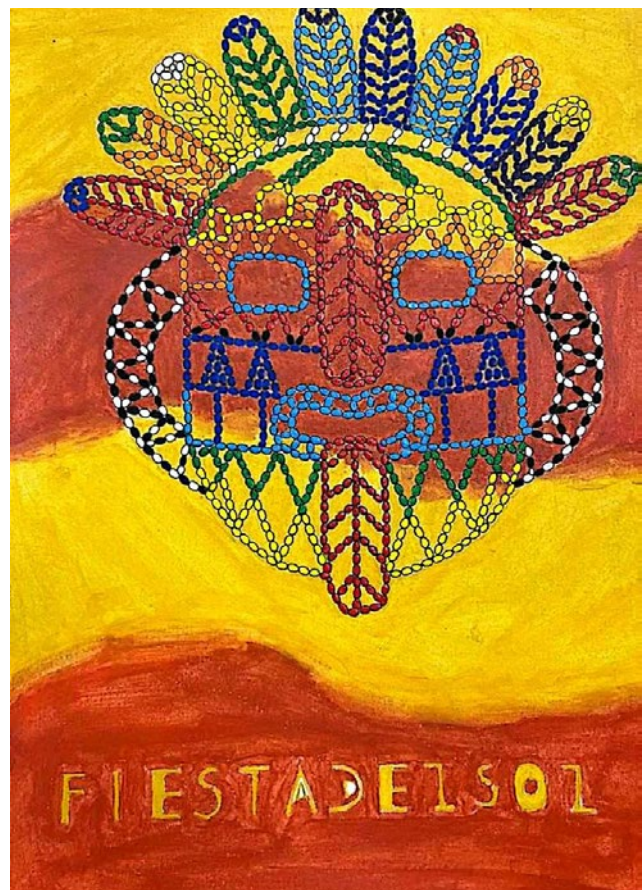
Charic Ajala
Arriba derecha
50 x 70 cm
Inti Raymi, caminando junto a tus tradiciones

Carolina Fuentes
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Importancia del Taita y la Mama en la cosmovisión andina

Helyana Páez
Derecha grande
50 x 70 cm
Abaku: el rostro de la resiliencia ancestral







Milady Guerrero

Arriba derecha

50 x 70 cm

Diablo huma de chaquiras: arte y tradición

Amaury Bonilla

Arriba izquierda

50 x 70 cm

Chakana de los Raymis: Identidad visual de los ciclos festivos andinos en Imbabura

Tamia Oyagata

izquierda

50 x 70 cm

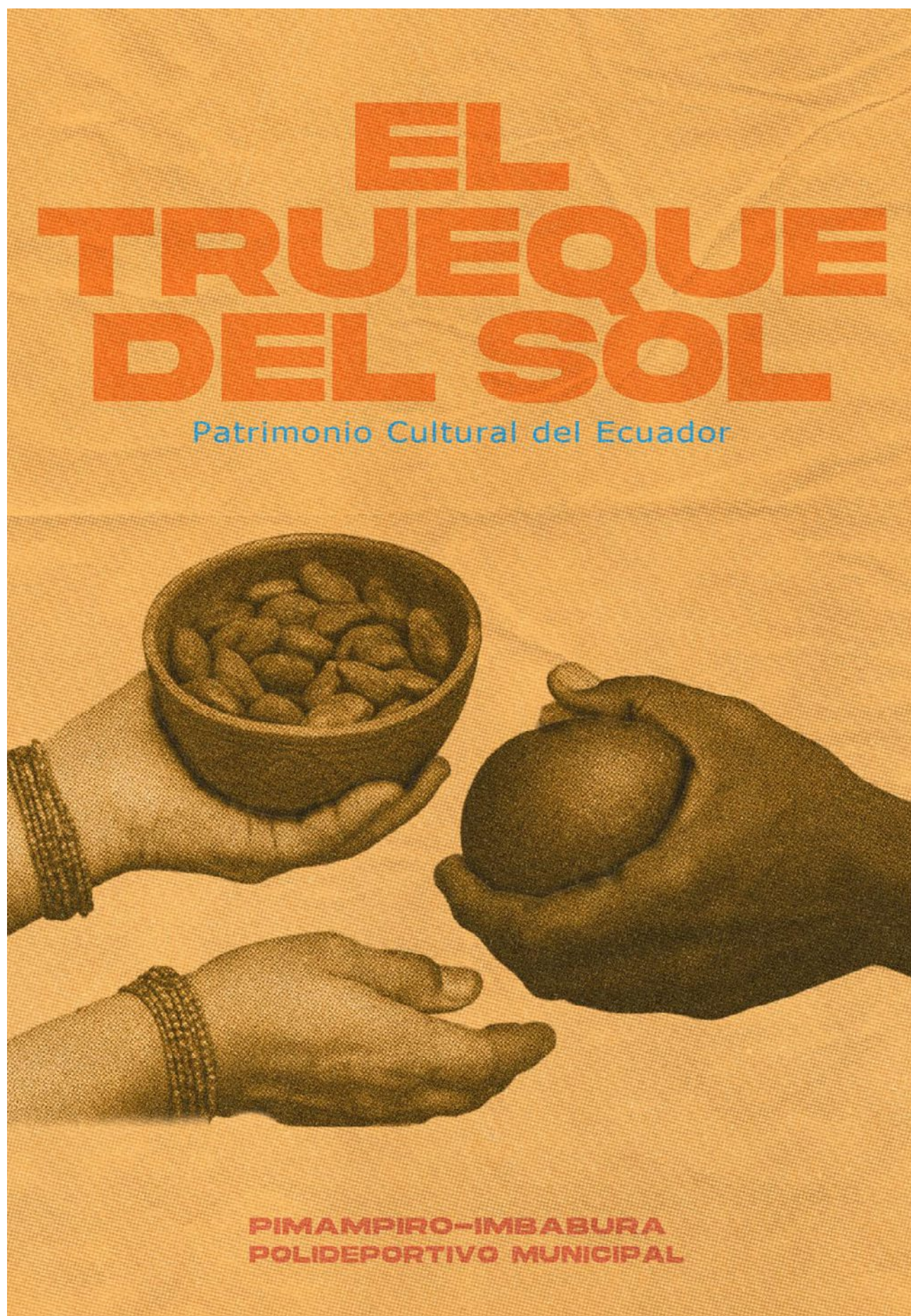
Los colores de la identidad

Cristian Morocho

Derecha grande

50 x 70 cm

El trueque del sol





Camila Proaño, Dennise Jarrín, Luis Chávez y Edith Siza
Arriba derecha
50 x 70 cm
La pedida de mano

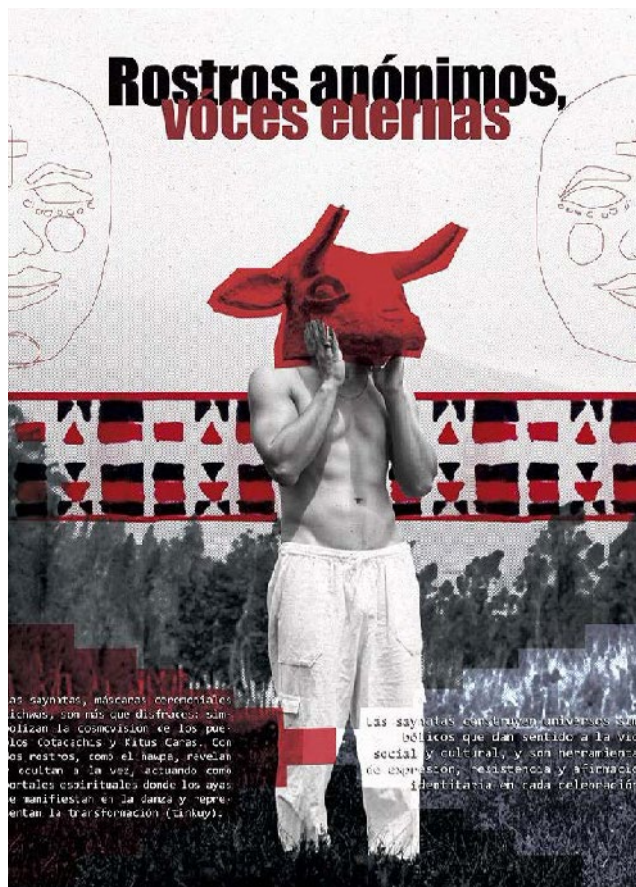
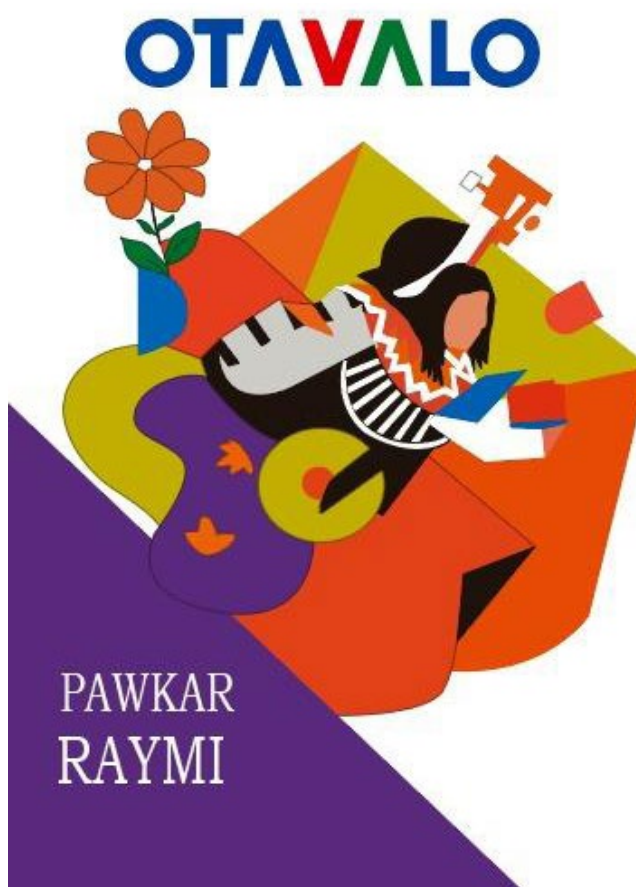
Dayana Hualca, Angel Muñoz, Alejandro Perugachi y
Sebastián Reyes
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Colores vivos en carne propia del lago San Pablo

Isack Satizábal
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Cuicocha espejo sagrado de Imbabura

Adriana Coyaguillo, Nayeli Suárez, Derci Taipe y Dany Saráuz
Derecha grande
50 x 70 cm
Brillos de Identidad







Isaí Juma
Arriba derecha
50 x 70 cm
Narrativas visuales Imbabura

Daniel Chicaiza
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Taracea, La cultura y la fiesta del Pawkar Raymi

Sebastián Angamarca
Izquierda
50 x 70 cm
Rostros anónimos, voces eternas

Jeniffer Rosales
Derecha grande
50 x 70 cm
Hatun Pucha-Cotacachi





Anguaya Christian, Terán Hawi, Morocho Brayan y Flores Juan
Arriba derecha
50 x 70 cm

La Identidad de la artesanía otavaleña través de su cultura

Tupac Vaca y Aisha Cañamar
Arriba izquierda
50 x 70 cm

Alimento para el alma: cosmovisión indígena del día de los difuntos en Otavalo

Camila Almeida
Derecha pequeño
50 x 70 cm

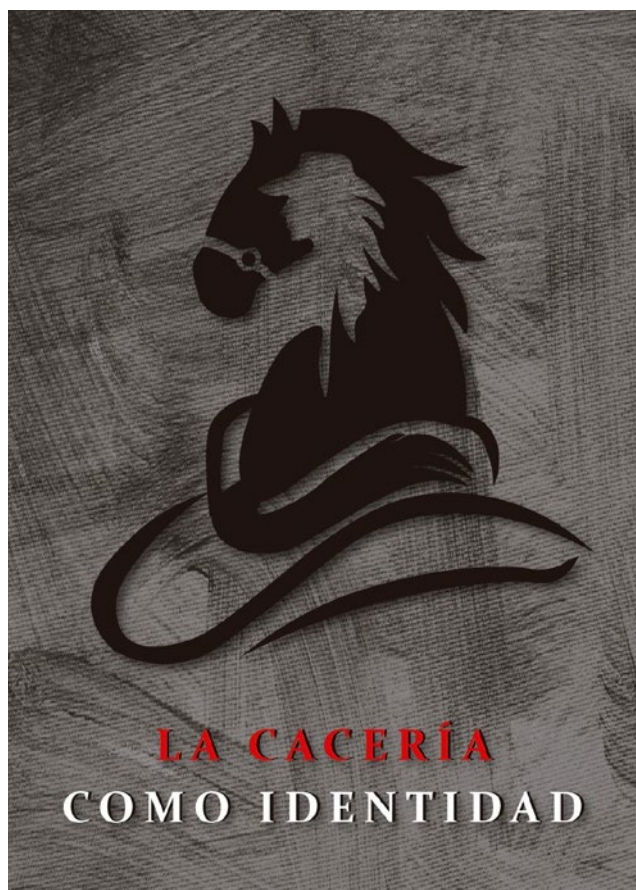
Taita rurana - padre protector

Isabella Moncayo, Karla Rodríguez, Jonathan Paladines y Mateo Delgado
Derecha grande
50 x 70 cm

Florecimiento - Pawkar Raymi Imbabura







Mateo Alvear
Arriba derecha
50 x 70 cm

Cuando Ibarra caza al zorro: un legado de identidad

Erika Reyes
Arriba izquierda
50 x 70 cm

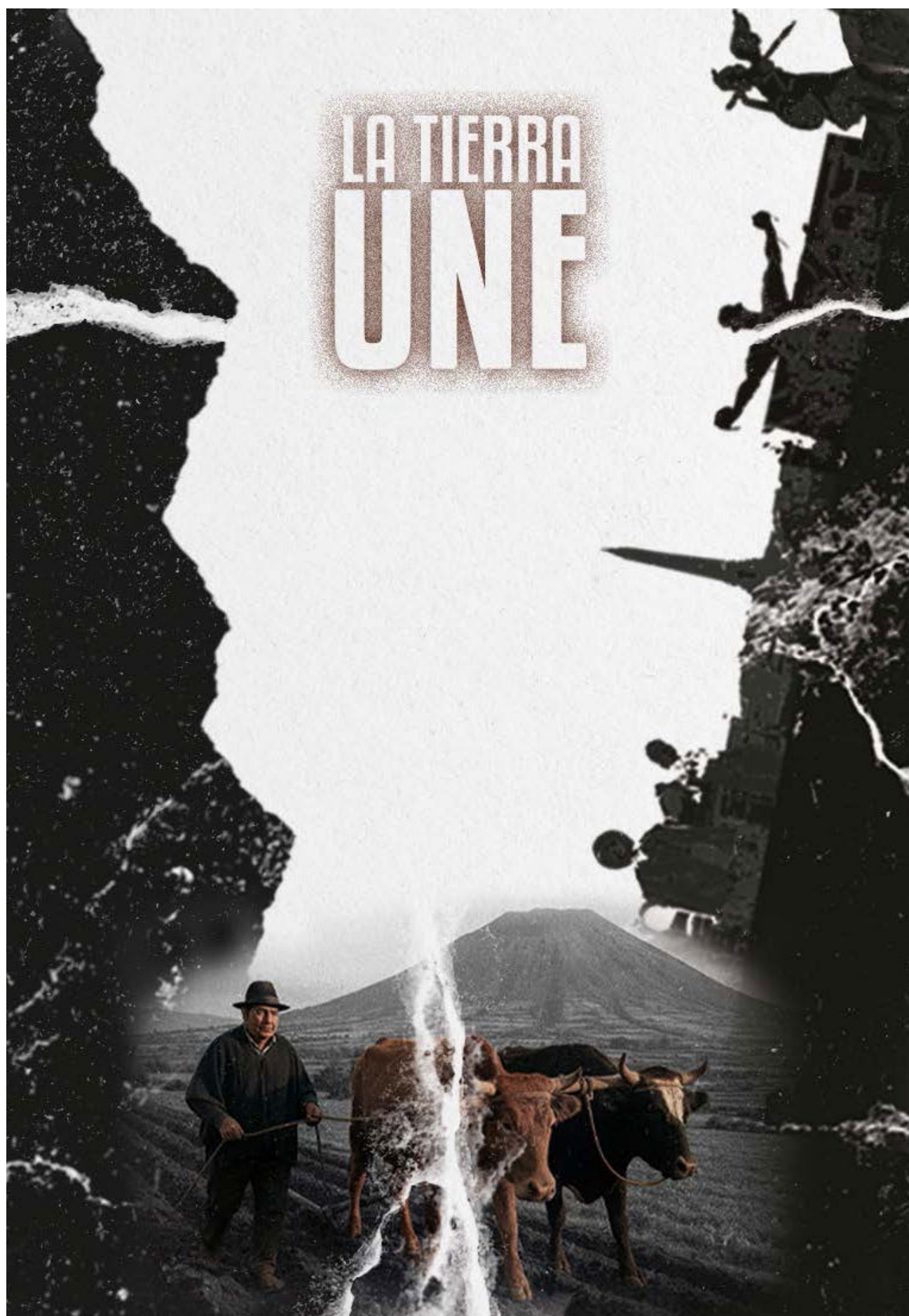
La cacería como identidad

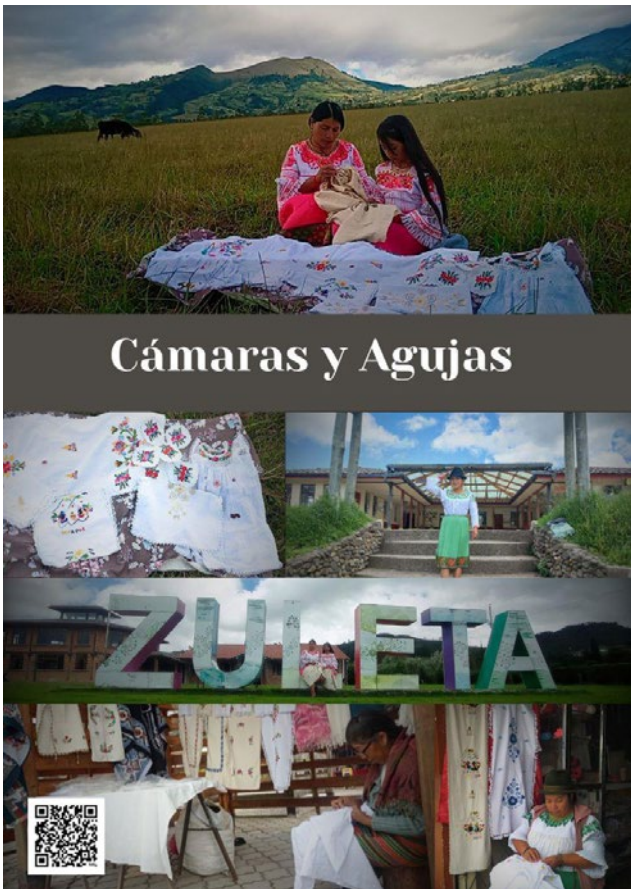
Anthony Galarza
Izquierda
50 x 70 cm

La cacería del zorro

Santiago Torres
Derecha grande
50 x 70 cm

Nos une la tierra





Cámaras y Agujas

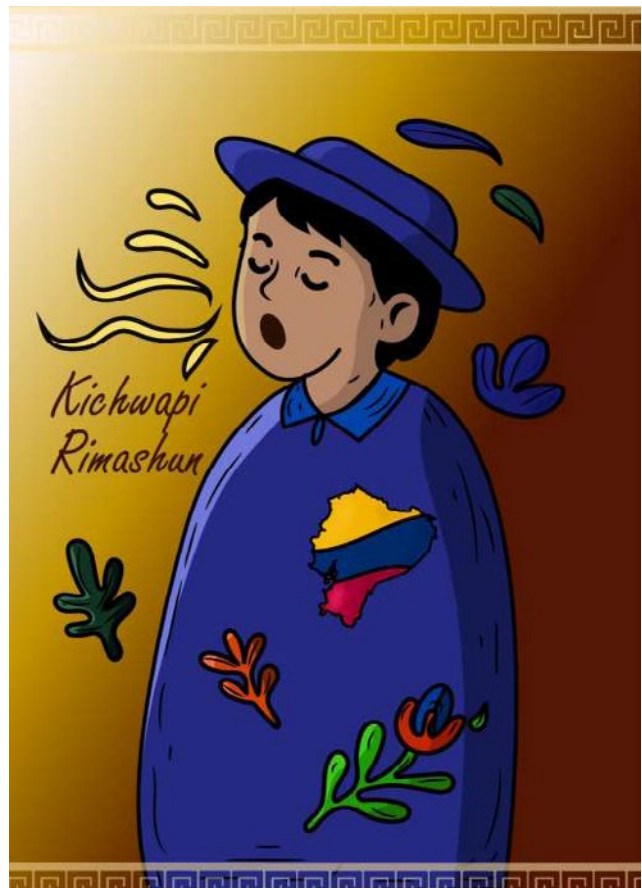


Margoriet Alomoto
Arriba derecha
50 x 70 cm
Historia de la hacienda de Galo Plaza

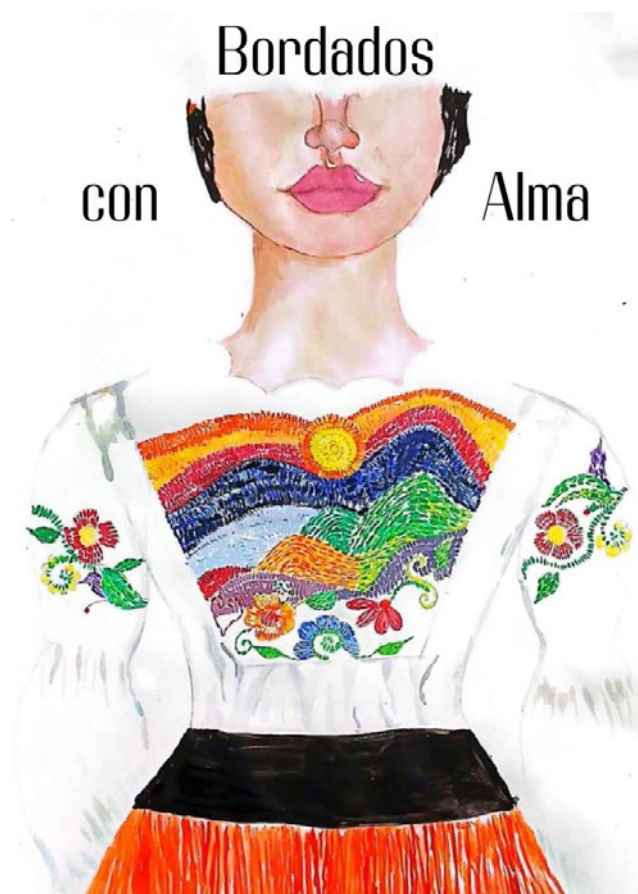
Jennifer Guerrero, María Belén Loyo y Leidy Pozo
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Cámaras y agujas

Alhenn Maldonado
derecha pequeño
50 x 70 cm
Kichwapi Rimashun

Anthony Benavides
Derecha grande
50 x 70 cm
Bordado





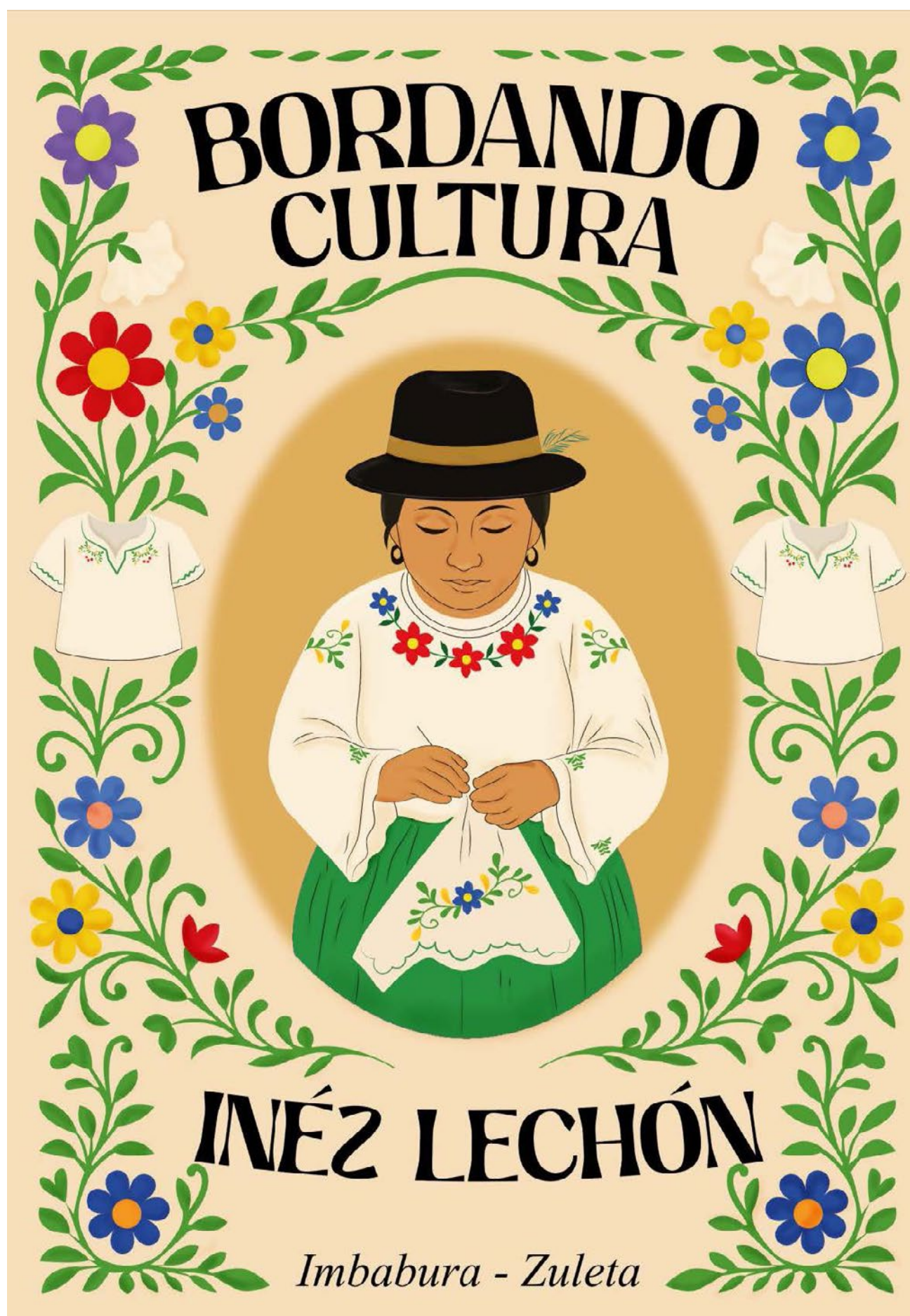


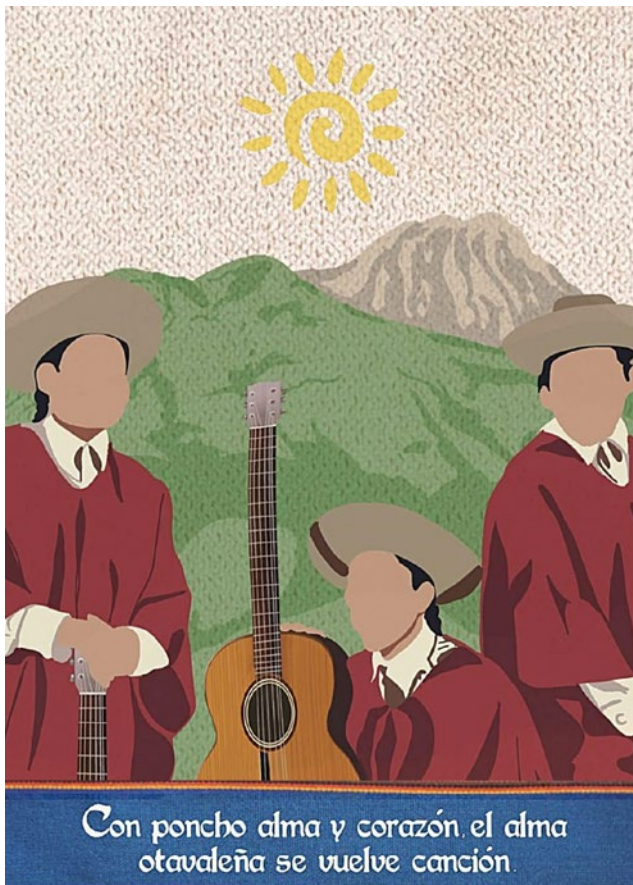
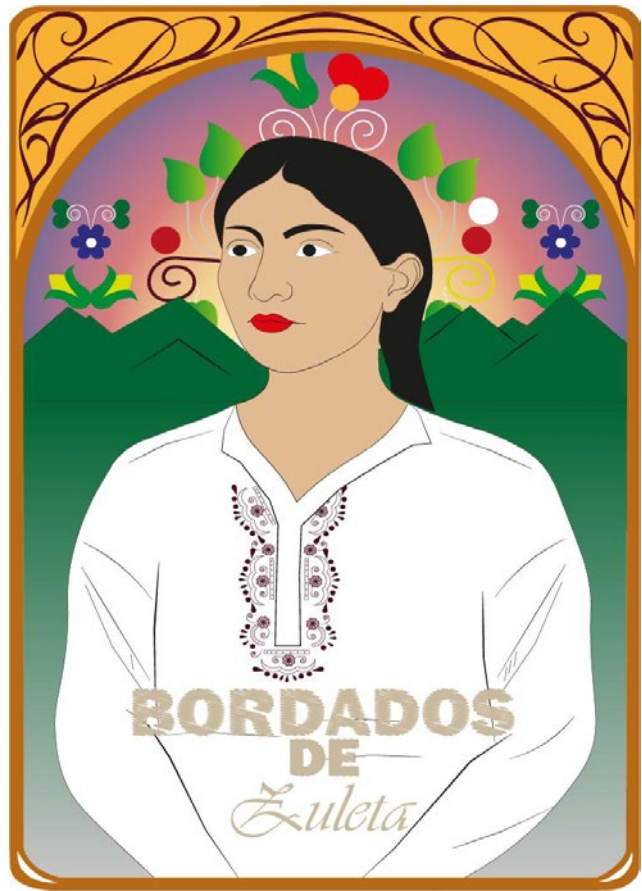
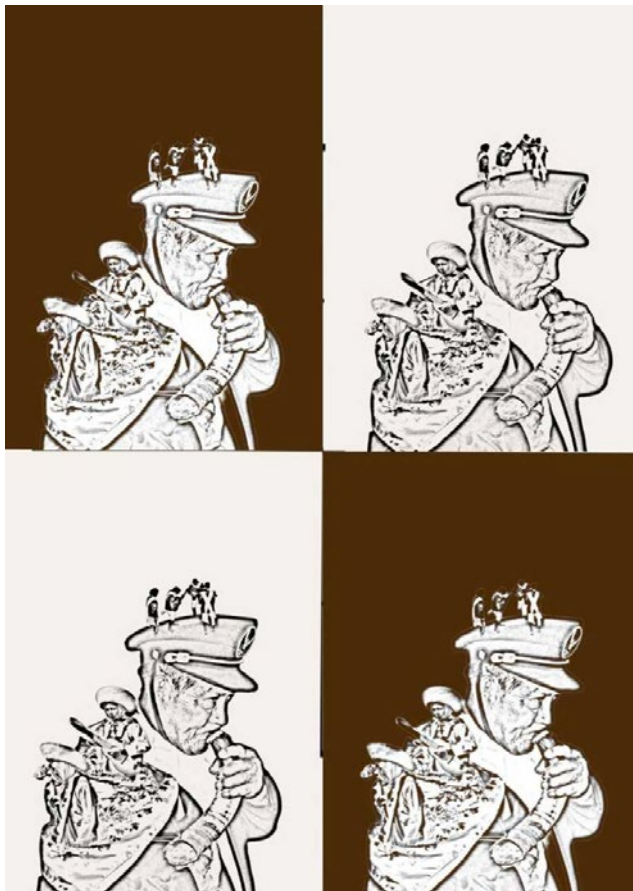
Julissa Casco
Arriba derecha
50 x 70 cm
Puntadas que entrelazan

Nuria Eskola y Josselyn Cisneros
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Zuleta: bordados con alma

Anahi Teran, Wendy Gramal y Emelyn Paca
Izquierda
50 x 70 cm
Hilando historia otavaleña

Lenin Ichao y David Vega
Derecha grande
50 x 70 cm
Bordando cultura





Dilan Sandoval

Arriba derecha

50 x 70 cm

Una mirada a los bordados de Zuleta

Josías Perugachi y Dennis Cualchi

Arriba izquierda

50 x 70 cm

Guardianes de la memoria: San Pedro en Chaltura memoria viva, danza y resistencia cultural.

Mayra Simisterra y Damaris Meneses

Izquierda

50 x 70 cm

Ecos de los Andes que resuenan en el alma: Ritmos, leyendas y tradición viva de Otavalo

Melisa Jaramillo y Katherine Ulcuango

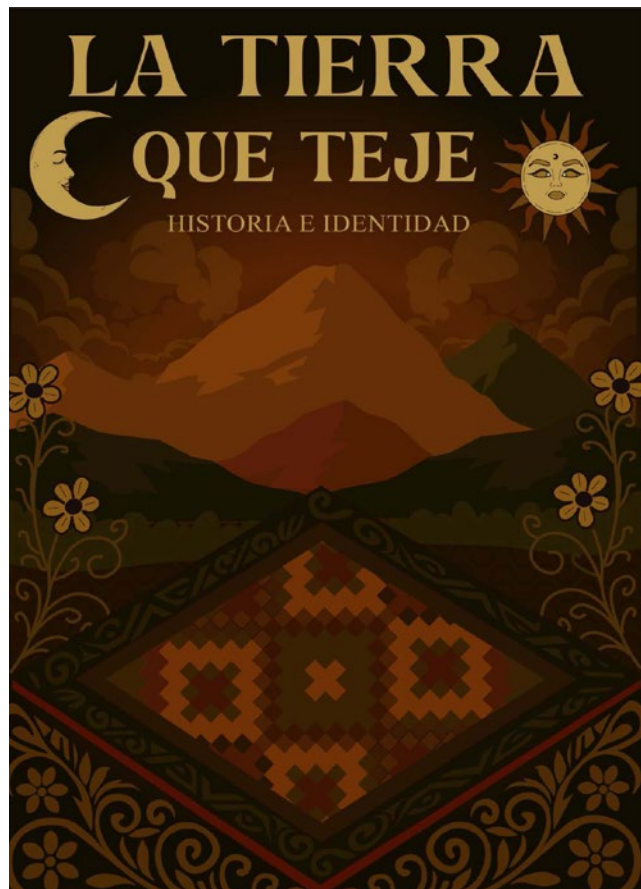
Derecha grande

50 x 70 cm

Zuleta: arte en cada puntada

Con poncho alma y corazón el alma
otavaleña se vuelve canción.





Melanie Salinas y Eduardo Arciniega
Arriba derecha
50 x 70 cm
La tierra que teje historia e identidad

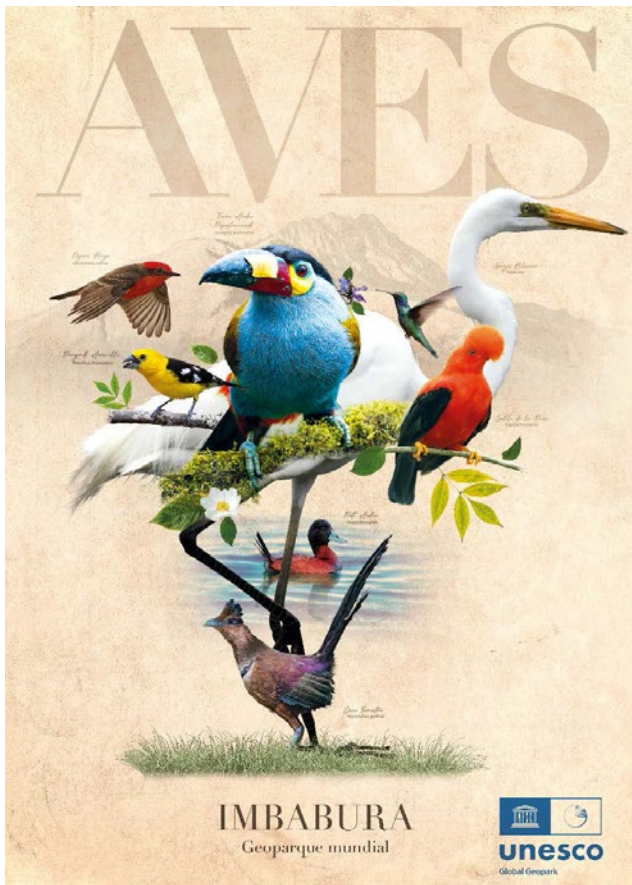
Daniel Leyton
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Nuestra raíz

Brandon Ramos
Derecha pequeño
50 x 70 cm
El sol como memoria y resistencia en imbabura

Andrés Tontaquimba, Jhon Morales, Rumy Espinoza y
José Saransig
Derecha grande
50 x 70 cm
**Conexiones que trascienden.
Ñujanchik Msjkuy - nuestros sueños**







Justin Cuaycal
Arriba derecha
50 x 70 cm
Un pequeño elevo

Stefano Mejía
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Poncho orgullo y tradición

Julián Posada
Izquierda
50 x 70 cm
Aves de Imbabura – Geoparque Mundial Unesco

María Belén Rosero, Dayana Salazar y Michael Rosero
Derecha grande
50 x 70 cm
Quinde - colibrí

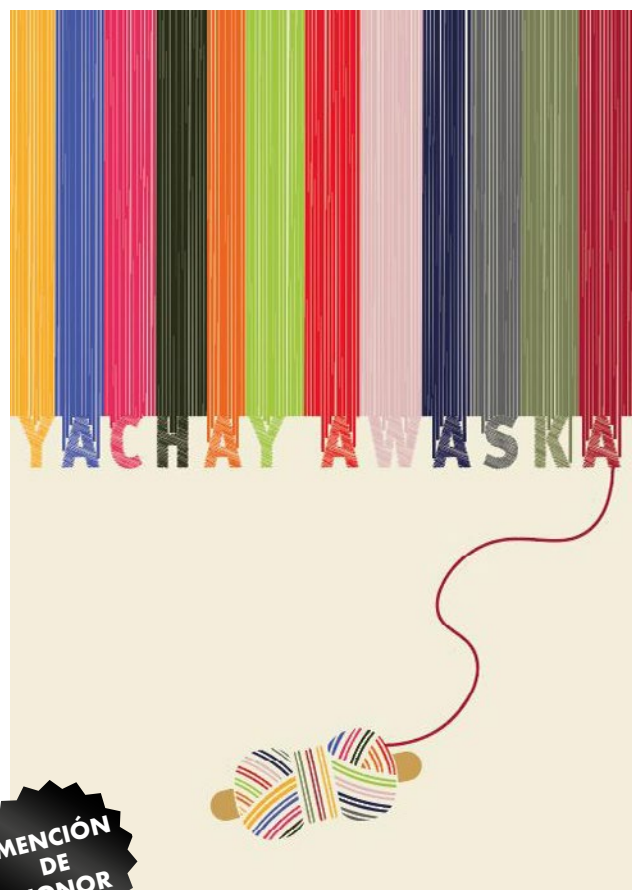


Quinde

by: Mabelle.
Ale. Snow

"Cada ser tiene una misión, cada vuelo un mensaje"

MENCIÓN
DE
HONOR



Jennifer De la Torre
Arriba derecha
50 x 70 cm
Hilos forjando historia

Dilan Simbaña
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Cultura Otavalo - Imbabura

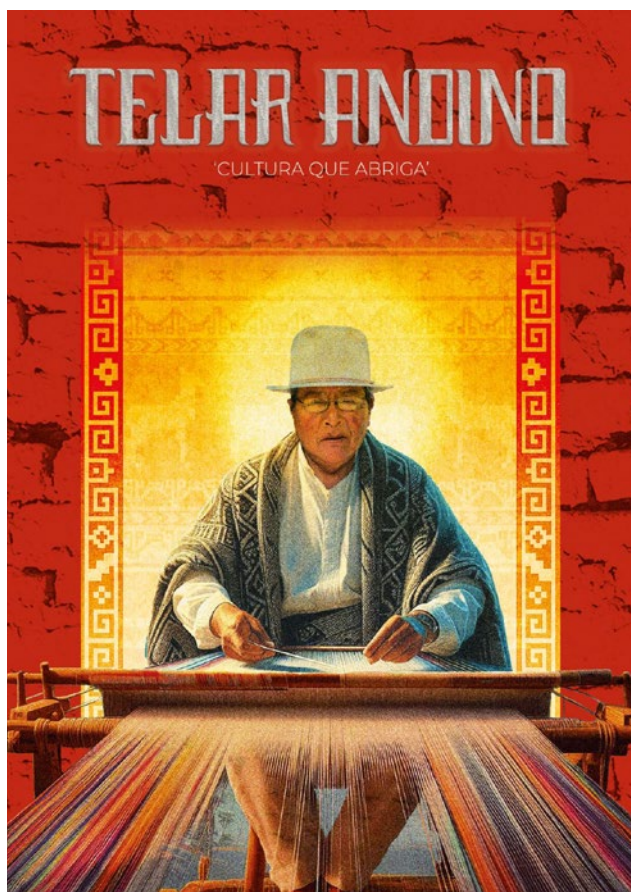
Brandon Tito
Derecha pequeño
50 x 70 cm
Casas que hablan, historias que resisten

Melissa Chingal
Derecha grande
50 x 70 cm
Legado



LEGADO





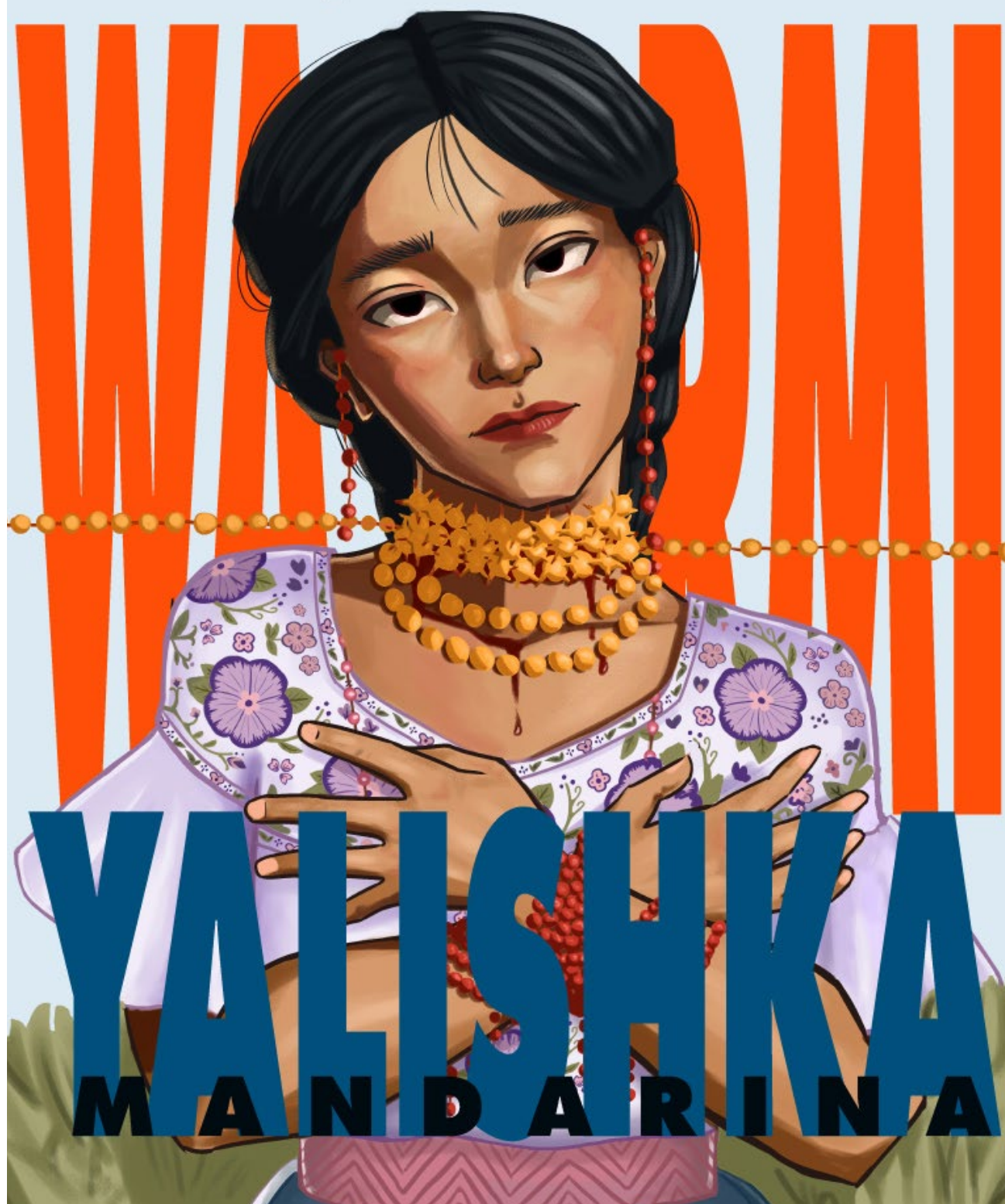
Edison Tuquerres
Arriba derecha
50 x 70 cm
Telar otavaleño, cultura que abriga

Stev Terán
Arriba izquierda
50 x 70 cm
Inti Raymi

Ana Paula Terán
izquierda
50 x 70 cm
Soy maíz

Auki Tituaña, Emyli Cheza y Nicole Suárez
Derecha grande
50 x 70 cm
Warmi Yalishka, un término machista normalizado en las comunidades indígenas de Otavalo

**Opinar duele, cuando a tu
esposo le dicen:**





Jorge Sebastián Yépez

Arriba derecha

50 x 70 cm

Entre hilos y montañas Imbabura borda su historia

Grace Argothy, Luis Cusin, Hugo Galarraga y Kevin Paspuezan

Arriba izquierda

50 x 70 cm

Kayambi

Angie Lechón

Derecha pequeña

50 x 70 cm

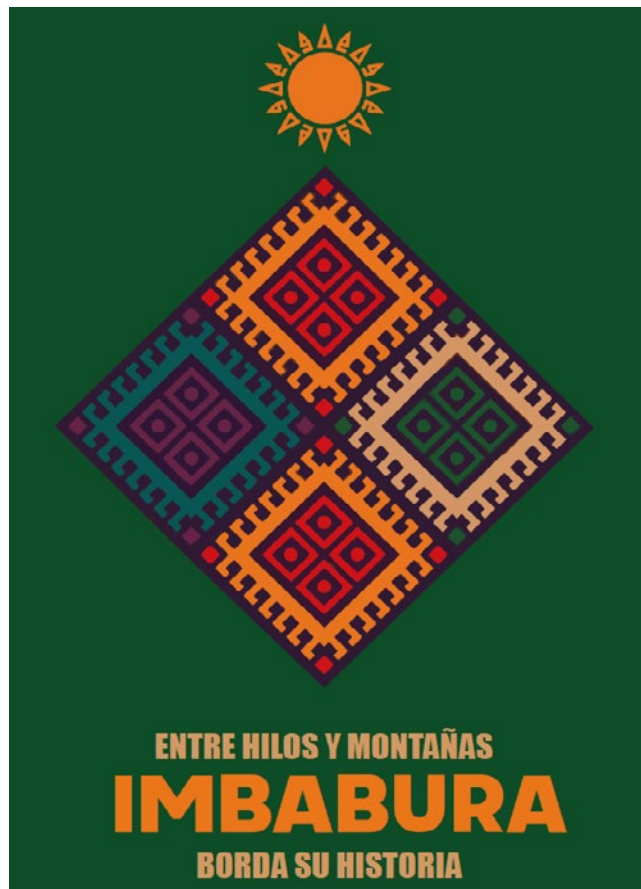
El alma de Imbabura

Luis Humberto Tituaña

Derecha grande

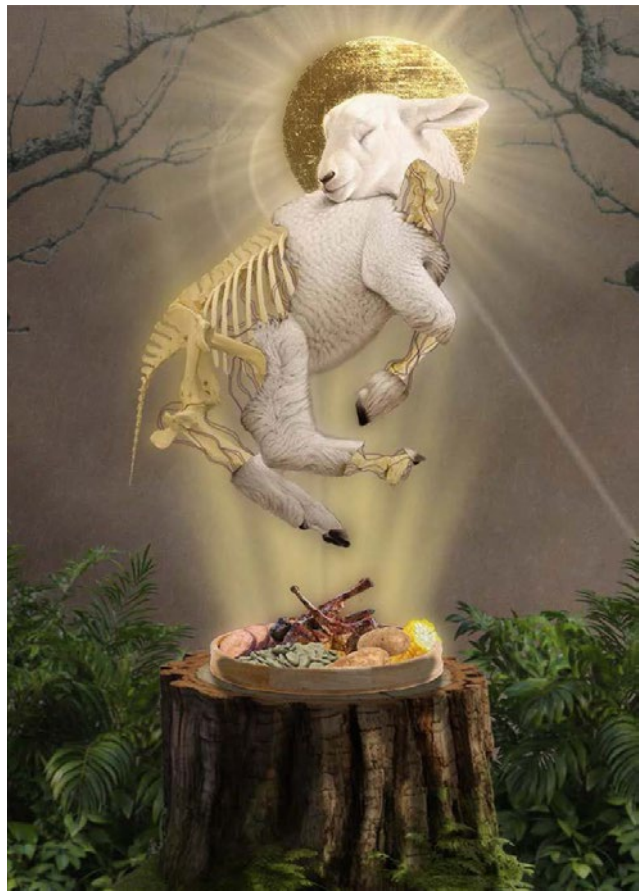
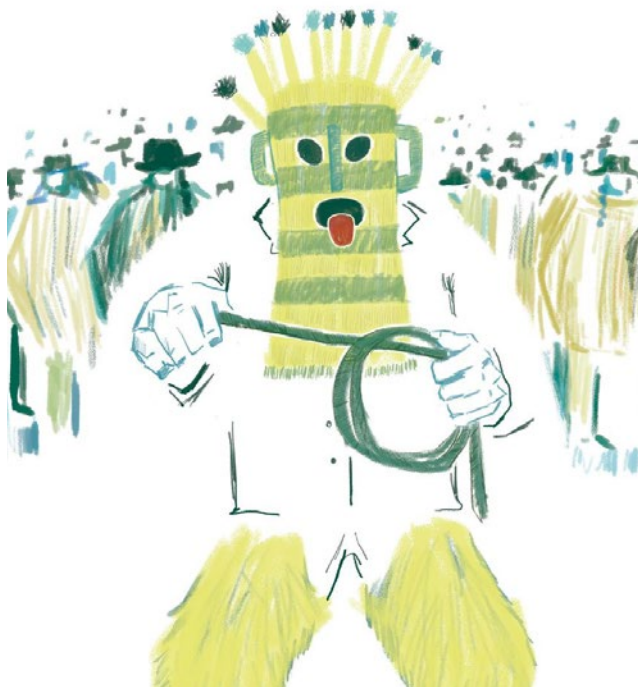
50 x 70 cm

Intiñan: el camino hacia la identidad desde la sombra hasta la luz





NO TEMAS, EL AYA UMA GUIARÁ EL CAMINO



Javier Guagalango y Joel Cuatis

Arriba derecha

50 x 70 cm

Con sabor a historia: el cordero y la bandeja chagra

Jhordan Cabascango

Arriba izquierda

50 x 70 cm

Aya Uma: Un emblema de resistencia y continuidad cultural

Luis Braganza y Santiago Loaiza

izquierda

50 x 70 cm

Imbabura es una jora

Yarina Espin Perugachi, Karen Almeida Almeida y

Sofia Farinango Bibao

Derecha grande

50 x 70 cm

El cabello largo como símbolo de orgullo, herencia y resistencia del pueblo Kichwa Otavalo



TRENZA ES TRADICIÓN





Jenifer Yacelga - 50 x 70 cm
El cuy como un ícono de la cultura andina en la provincia de Imbabura



Litzy Alcivar - 50 x 70 cm
Ecos del Chota: ritmo, raíz y resistencia



Pablo Benalcázar - 50 x 70 cm
Lágrima del Taita



Milton Andrade - 50 x 70 cm
Semillas de identidad andina



Stefanny Guerra - 50 x 70 cm
Gastronomía Imbabura



Miembros del jurado de la categoría Cartel Cultural

Nombres de los miembros
del jurados de Izquierda a
derecha

La evaluación de los carteles se llevó a cabo con un proceso transparente que valoró tanto el proceso investigativo como la propuesta gráfica, cada participante entregó un informe acompañado de un resumen de la obra, lo cual permitió que el jurado tuviera un contexto antes de analizar directamente el cartel.

El comité estuvo conformado por 14 docentes de cinco carreras relacionadas con la comunicación visual: Diseño Gráfico, Publicidad, Artes Plásticas, Pedagogía de las Artes y Comunicación, todas pertenecientes a la Universidad Técnica del Norte; con el fin de optimizar el proceso de revisión, los docentes se distribuyeron en cuatro comisiones, que trabajaron de manera autónoma evaluando cada cartel con el apoyo de una rúbrica, donde se analizaban aspectos como la idea conceptual, la calidad gráfica y el enfoque semiótico.

Una vez finalizada la fase de observación por comisiones, se realizó una plenaria final en la que los jurados compartieron sus observaciones, debatieron sobre los puntos fuertes de cada obra y contrastaron diferentes miradas. Este espacio de diálogo fue fundamental, ya que permitió integrar distintas perspectivas y llegar a un consenso colectivo sobre cuáles eran las propuestas más destacadas.

Más allá de un simple procedimiento, la evaluación se convirtió en un ejercicio académico enriquecedor: combinó la rigurosidad propia de un análisis técnico, con la apertura para valorar la originalidad y la sensibilidad cultural de los participantes. En ese sentido, el proceso no solo seleccionó carteles, sino que también puso en práctica algo esencial en la educación: el intercambio de ideas y la construcción conjunta de criterios.

MSc. Miguel Bonifaz
MSc. David Ortiz
MSc. Andrea Vaca
MSc. Karina Suárez
MSc. Paola Chuquín
Phd. Lorena Toro
MSc. Ana Mediavilla
MSc. Estefany Torres
MSc. Carlos Almeida
MSc. Luis Machado
MSc. Manuel Montúfar
MSc. Marcelo Cervantes
MSc. Cristhian Velasco



Rúbrica de evaluación del Cartel Cultural

Para mantener la rigurosidad en todo el proceso de evaluación se diseñó una rúbrica que fue entregada a cada miembro del jurado para que procedan a evaluar cada uno de los carteles seleccionados:

Tema: Narrativas Visuales – Caso Imbabura

Esta rúbrica es una herramienta para evaluar carteles culturales diseñados en el marco del TSIE 2025. Se consideran tres criterios principales: Idea Conceptual, Calidad Gráfica y Análisis Semiótico. Cada criterio se evalúa en una escala de 1 a 4, siendo 4 el nivel más alto de logro. Esta estructura permite una valoración más precisa y objetiva del trabajo de los participantes, promoviendo la excelencia en la representación visual de la identidad cultural de Imbabura.

Criterio	Excelente	Bueno	Regular	Insuficiente
a) Concepto	Concepto excelente, con una interpretación coherente y relevante del tema. Genera impacto en el espectador.	Concepto coherente con el tema. Es relevante a nivel visual y conceptual.	Concepto regular con una interpretación comprensible del tema.	Concepto con escasa creatividad y originalidad. No tiene una idea clara.
b) Calidad visual	Excelente calidad visual y ejecución gráfica. Uso armonioso del color, tipografía e imagen con gran impacto visual.	Buena calidad visual, en el empleo de elementos tipográficos, cromáticos y fotográficos o ilustrativos	Calidad visual regular, en el empleo de elementos tipográficos, cromáticos y fotográficos o ilustrativos.	Baja calidad gráfica, errores evidentes en técnica, color, tipografía o imagen que afectan la comunicación visual.
c) Análisis Semiótico	Excelente análisis semiótico en relación con el uso de símbolos y metáforas. Añade una capa de significado que enriquece el mensaje cultural del cartel.	Buen análisis semiótico en relación con el uso de signos y símbolos que enriquecen la lectura visual. Se percibe intención comunicativa clara.	Regular análisis semiótico, con uso básico de signos y símbolos con una interpretación limitada del mensaje.	Insuficiente análisis semiótico. No existe un uso claro de signos o símbolos, por lo que no aportan a la narrativa visual del cartel.

Proceso de evaluación por parte de los miembros del jurado 2025



GANADORES DE LOS CARTELES CULTURALES



Listado de nombres de derecha a izquierda

Primer lugar:

Yarina Espín

Karen Almeida

Sofía Andrango

"El cabello largo como símbolo de orgullo, herencia y resistencia del pueblo Kichwa Otavalo"

Segundo lugar:

Jimmy Arias

¿Quién habla Kichwa ahora?

Tercer lugar:

Luis Tituaña Cáceres

Intiñan: El camino hacia la identidad desde la sombra hasta la luz



Listado de nombres de derecha a izquierda

Menciones honoríficas:

Ariana Realpe

Máscaras de arcilla: rostros ancestrales del Valle del Chota y su legado afroecuatoriano

Carlos Villarreal

Trenzadas en Imbabura, herencias afro e indígenas en el corazón trenzado de una provincia diversa

María Belén Rosero, Dayana Salazar y Michael Rosero

Quinde - colibrí

Melisa Jaramillo y Katherine Ulcuango

Zuleta: arte en cada puntada

Doménica Benalcázar, Erick Torres

Verdades encerradas en un cuento

Jennifer Xiomara De la Torre

Hilos forjando historia



BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Bade, P. (2014). *Alphonse Mucha*. Parkstone International.
- Barnicoat, J. (2000). *Los carteles : su historia y lenguaje*. Barcelona : Gustavo Gili
- Barnicoat, J. (1995). *Posters: Art and Design*. Thames and Hudson.
- Barthes, R. (1977). *Image-music-text*. (S. Heath, Trans.) London: Fontana Press.
- Bienal Internacional del Cartel en México. (s.f.). Bienal Internacional del Cartel en México. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://bienalcartel.org/>
- Bienal de Diseño y Cartel Bolivia BICeBé. (s.f.). Bienal de Diseño y Cartel Bolivia BICeBé. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://www.bicebolivia.com/>
- Braganza-Benítez, L. & Loaiza, S. (2025) *Ecos prehispánicos preservación cultural del Ecuador, énfasis Jama Coaque*. Editorial Universidad Técnica del Norte
- Bravo, C., Chimborazo, J. C., & Bazante, F. V. (2020). Análisis en torno a la noción de cultura e identidad en los estudiantes de la Residencia Universitaria Intercultural Don Bosco de la Universidad Politécnica Salesiana. En R. Bravo, S. Granda, & A. M. Narváez (Eds.), *Prácticas educativas, pedagogía e interculturalidad: V Congreso internacional de etnografía y educación*, julio de 2020 (pp. 533-550). SciELO Libros. Recuperado de <https://books.scielo.org/id/65pmf/pdf/bravo-9789978108253-40.pdf>
- Brewer, M. B., & Gardner, W. (1996). Who is this "We"? Levels of collective identity and self representations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 71(1), 83-93. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.71.1.83>
- Briceño, M., Izquierdo, H., Tamayo, J. R., Sánchez, A., Ponsot, A., Camacho, L., Ulloa, R., & Patiño, F. (2019). Proceso metodológico para la valoración de la calidad visual del paisaje urbano del centro histórico de Ibarra, Ecuador. *AXIOMA*, (19), 97-110. Recuperado a partir de <https://axioma.pucesi.edu.ec/index.php/axioma/article/view/546>
- Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, 8(2), 5-21.
- Castells, M. (2021). *The Power of Identity*. Wiley-Blackwell.
- Castillo Gómez, L., Castellanos Llanos, G., Grueso Vanegas, D & Rodríguez, M. (2010). Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas [reseña]. Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53739>
- Cross, N. (2006). *Designerly ways of knowing*. Springer.
- Eltoukhy, E. A. M. (2020). The effect of identity and visual culture on illustrations. *Journal of Artistic and Applied Research Studies (JAARS)*, 1(2), 167-179. <http://jaars-fa.helwan.edu.eg>
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Ecuador Poster Bienal. (s.f.). Ecuador Poster Bienal. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://ecuadorposterbienal.com/>
- Findeli, A. (2001). Rethinking design education for the 21st century: Theoretical, methodological, and ethical discussion. *Design Issues*, 17(1), 5-17.
- Flores, J. & Ramírez, L. (2022). *Cultura y globalización: Identidades en transformación*. Editorial Universitaria.
- Frascara, J. (2004). *Communication design: Principles, methods, and practice*. Allworth Press.
- García, P., & López, M. (2023). *Identidad cultural y globalización: desafíos contemporáneos*. Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2.ª ed.). Grijalbo.
- Geertz, C. (2020). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.
- Guffey, E. E. (2015). *Posters: A global history*. Reaktion Books.
- González Ruiz, J. (1994). *Identidad visual corporativa*. Gustavo Gili.
- Gombrich, E. (2017). *Historia del arte* (16.ª ed.). Editorial Diana.
- Guffey, E. (2015). *Posters: A global history*. Reaktion Books.
- Hall, S. (1996). *Questions of cultural identity*. SAGE Publications.
- Hall, S. (2019). *Cultural Identity and Diaspora*. Routledge.
- Heller, S. (2009). *Soy Cuba: El cartel de cine en Cuba después de la revolución*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

- Instituto Europeo de Diseño. (s.f.). Narrativa visual: qué es y cómo se hace. Recuperado de <https://www.ied.edu.hk/eng/what-is-visual-narrative-and-how-to-do-it>
- International Council of Design. (s.f.). International Council of Design. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://www.theicod.org/en>
- Kanižaj, I., & Skoko, B. (2010). Mediji i identitet: trendovi i izazovi [Medios y identidad: tendencias y desafíos]. En Zbornik radova s međunarodne konferencije 'Mediji i identitet' (pp. 15–27). Sveučilište u Dubrovniku. Recuperado de <https://www.croris.hr/crosbi/publikacija/prilog-skup/540757>
- Kolko, J. (2010). Abductive thinking and sensemaking: The drivers of design synthesis. *Design Issues*, 26(1), 15–28.
- Lefebvre, H. (1991). La producción del espacio. Ediciones Cátedra.
- León Bernardo, A. N. (2017). Conflictos identitarios del pueblo negro en el Valle del Chota: entre la folklorización y la descolonización [Tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana]. Repositorio Institucional UPS.
- Lupton, E. (2017). Design is storytelling. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum.
- Márquez, I. (2020). El cartel de cine en la cultura remix. *Historia y comunicación social*, 25(1), 161–169.
- Marcos, J. (2025, 16 de marzo). ¿Por qué todo parece lo mismo en todas partes?. EL PAÍS. <https://elpais.com/ideas/2025-03-16/por-que-todo-parece-lo-mismo-en-todas-partes.html>
- Meggs, P., & Purvis, A. (2016). Historia del diseño gráfico (5.ª ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Mirzoeff, N. (1999). An introduction to visual culture. Routledge.
- Morena, F. (2001). Hokusai. Parkstone Press.
- Muratovski, G. (2016). Research for designers: A guide to methods and practice. Sage.
- Nieto Mejía, A. (Ed.). (2020). Perspectivas turísticas: una discusión entre lo social y lo cultural (1.ª ed.). Fundación Universitaria San Mateo. <https://books.scielo.org/id/z8c8x/pdf/nieto-9786289558265.pdf>
- Orosz, I. (2002). Posters. Bratislava: Rabbit & Solution Studio.
- Poster for Tomorrow. (s.f.). Poster for Tomorrow. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://www.posterfortomorrow.org>
- Poster Poster. (s.f.). Poster Poster. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://www.posterposter.org/>
- Rampley, M. (Ed.). (2005). Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrfsr>
- Rojo, V. (2014) Vicente Rojo diseño gráfico. Editorial: Ediciones Era
- Rodríguez, M. (1999). El cartel cubano: Conversando con Rostgaard. Editora Política, La Habana.
- Satué, E. (2012) El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días, Alianza Editorial.
- Salter, C. (2020). 100 Posters That Changed The World. Pavilion Books.
- Senón, A; Golec, L. (2013) El cartel expositivo polaco, 1918–1939, Revista digital universitaria (14) Núm. 8,
- Taylor, R. (2020). "Stuart Hall". In English radicalism in the twentieth century. Manchester, England: Manchester University Press. Retrieved Mar 20, 2025, from <https://doi.org/10.7765/9781526151308.00014>
- UNESCO. (2024). Imbabura Global Geopark. <https://www.unesco.org/en/igpp/geoparks>
- United States International Poster Biennial. (s.f.). United States International Poster Biennial. Recuperado el 26 de septiembre de 2025, de <https://www.usipb.com>
- Vargas, G. (2008). Vicisitudes de la identidad y el desarrollo nacional. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 14(2), 213–228. Recuperado de https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1012-15872008000200009&script=sci_arttext
- Wheatley, M. C. (2024). Media representation and cultural identity. *Premier Journal of Social Science*, 1, 100004. <https://doi.org/10.70389/PJSS.100004>
- Wibbelsman, M. (2009). Ritual encounters: Otavalan modern and mythic community. University of Illinois Press.
- Zambrano Oñate, M. A. (2014). Análisis de la simbología andina como recurso de identidad cultural de las artesanías manufacturadas en la ciudad de Otavalo, provincia de Imbabura durante el año 2012 [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Chimborazo].



UTN – DISEÑO GRÁFICO

Hablar de narrativa visual implica reconocer la capacidad de las imágenes para contar historias, transmitir ideas y despertar emociones. Se trata del arte de articular y organizar intencionalmente elementos gráficos, como colores, formas, líneas y texturas, para construir mensajes visuales coherentes.

Más allá de comunicar información, la narrativa visual busca generar interpretaciones y experiencias significativas en quienes la observan, estableciendo un diálogo sensible entre la imagen, el contexto y el espectador.

En este campo, el cartel ha ocupado históricamente un lugar central dentro de la comunicación visual. Ha servido como medio para difundir ideas y visibilizar manifestaciones culturales en espacios urbanos, escenarios artísticos y, en la actualidad, también en entornos digitales y redes sociales. Su potencia radica en la capacidad de condensar conceptos complejos mediante una síntesis visual cargada de significado, donde convergen elementos textuales, visuales y cromáticos para construir discursos dirigidos a públicos específicos. ***Narrativas visuales Imbabura*** explora este territorio donde la imagen se convierte en relato y el diseño en una forma de pensamiento visual.



ISBN: 978-9942-572-62-2

