

A close-up portrait of an elderly indigenous man, likely from the Kichwa or Mestizo community, smiling warmly. He is wearing a traditional headdress with a base of red and yellow fringes and a crown of numerous green feathers. His neck is adorned with multiple layers of beaded necklaces, including a prominent one with large, light-colored, pointed pendants. He is wearing a dark garment with a red shawl draped over his shoulders. The background is a soft-focus natural setting.

Claudia Ruiz  
Albert Arnavat  
Angélica Ordóñez  
David Ortiz

# GEOVANNY TAPIA

IMÁGENES DEL ECUADOR **INTERCULTURAL**

**UTN**



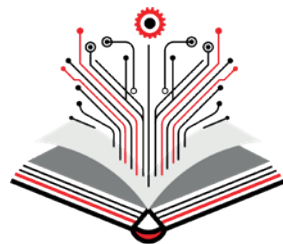


3

SERIE «JÓVENES FOTÓGRAFOS DE IMBABURA»



**GEOVANNY TAPIA**  
IMÁGENES DEL ECUADOR **INTERCULTURAL**









# **GEOVANNY TAPIA**

## **IMÁGENES DEL ECUADOR INTERCULTURAL**

**Claudia Ruiz**  
**Albert Arnavat**  
**Angélica Ordóñez**  
**David Ortiz**







# Sumario

## **7 / Presentación**

MIGUEL NARANJO-TORO

Rector de la Universidad Técnica del Norte

## **11/ ¿Quién es Geovanny Tapia?**

ALBERT ARNAVAT

## **16/ La fotografía terrenal de Geovanny Tapia**

ANGÉLICA ORDÓÑEZ CHARPENTIER

## **50/ Diversidad cultural del Ecuador en la cámara de Geovanny Tapia**

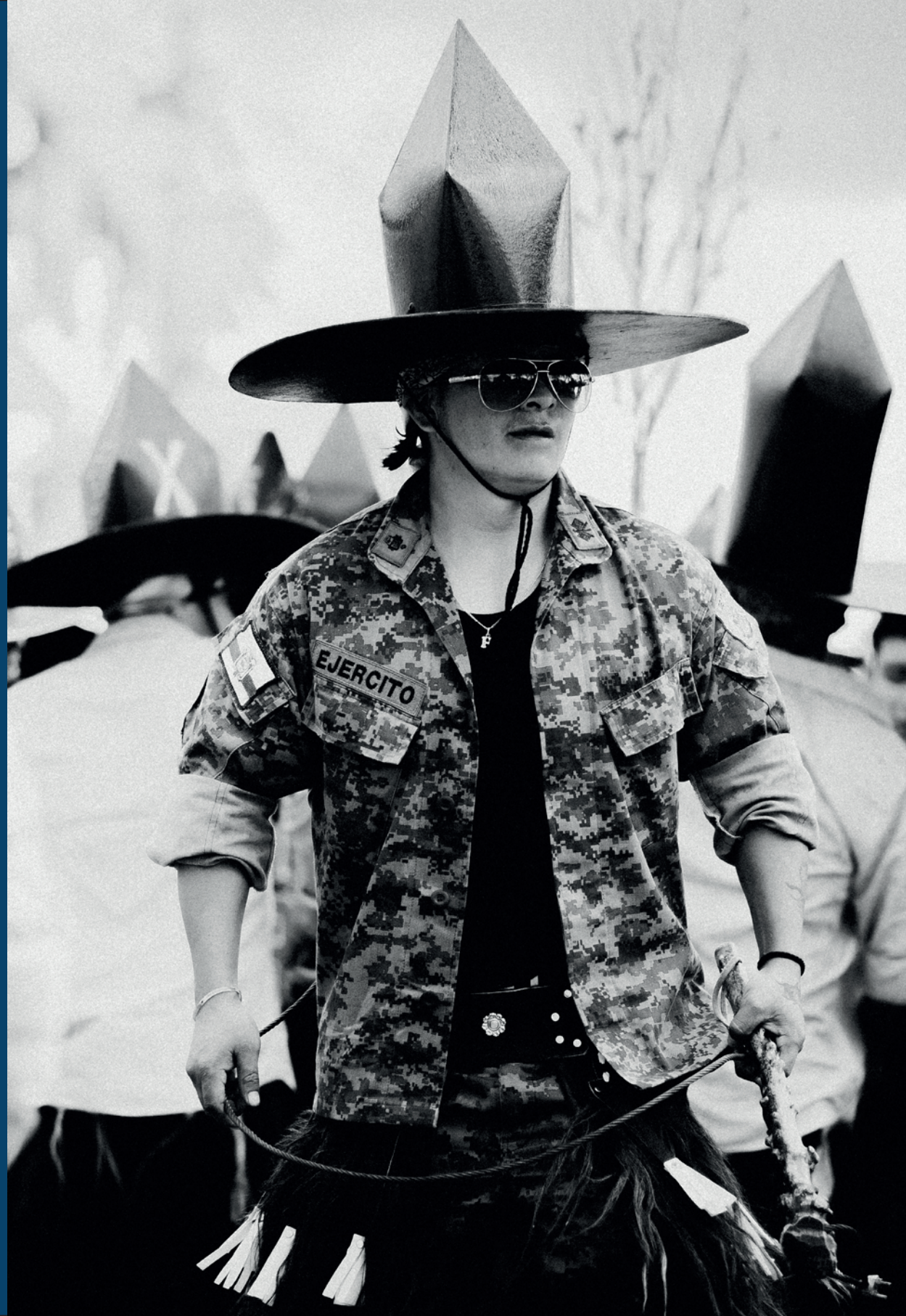
CLAUDIA RUIZ, ALBERT ARNAVAT, DAVID ORTIZ

## **88/ El Ecuador Intercultural, visto por Geovanny Tapia**

## **169/ Bibliografía**

## **174/ Los autores**

## **177/ Créditos**





# Presentación

**Dr. Miguel Naranjo-Toro**

Rector de la Universidad Técnica del Norte.

**L**a presentación del libro *Geovanny Tapia. Imágenes del Ecuador Intercultural*, representa una valiosa contribución al fortalecimiento del patrimonio cultural del país y reafirma el compromiso de la Universidad Técnica del Norte con la promoción y difusión de las artes. La obra se configura como una propuesta visual y reflexiva que recorre los paisajes, los rostros y las expresiones culturales que conforman la identidad diversa del Ecuador, invitando a una lectura de sus realidades interculturales. A través de la sensible y experta mirada de Geovanny Tapia, un talentoso egresado de nuestra Universidad, se nos invita a redescubrir la riqueza de un Ecuador que se define por la diversidad de sus pueblos, la majestuosidad de sus territorios y la profundidad de sus tradiciones. Cada imagen es un relato; un instante capturado que revela la belleza de la cotidianidad, la solemnidad de los ritos ancestrales y la vitalidad de la vida contemporánea.

La publicación de esta obra, que forma parte de nuestra colección «Jóvenes Fotógrafos de Imbabura», es un testimonio del inagotable potencial creativo de las nuevas generaciones. Es un recordatorio de que la fotografía es más que una técnica; es un lenguaje universal capaz de conectar, de inspirar y de generar un diálogo profundo sobre nuestra identidad. La Editorial de la Universidad Técnica del Norte se enorgullece de ser la plataforma desde la cual el talento de Geovanny Tapia y el de muchos otros jóvenes de nuestra provincia puede ser compartido con el mundo.

Esta obra es un reflejo de los valores de nuestra casa de estudios: la búsqueda de la excelencia, la promoción de la innovación y el respeto por nuestra herencia cultural. Confiamos en que será una fuente de inspiración para todos aquellos que lo tengan en sus manos, animándolos a mirar el mundo no solo con los ojos, sino también con el corazón. Gracias, Geovanny, por regalarnos esta visión de un Ecuador auténtico y multifacético. Que este libro sea solo el inicio de un camino lleno de éxitos y nuevas exploraciones.















# ¿Quién es Geovanny Tapia?

II

Geovanny Patricio Tapia Álvarez, nació el 13 de mayo de 1991 en la ciudad de Ibarra, provincia de Imbabura en la sierra andina de la República del Ecuador. Es Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Técnica del Norte, de Ibarra. Desde temprana edad vivió en San Antonio de Ibarra, denominada la «cuna del arte» ecuatoriano, por lo que siempre estaba rodeado de familia y amigos que se dedicaban a la escultura en madera, a la pintura, al dibujo y eso lo llevo a tener un gusto por las Bellas Artes. Vivió con su madre y su hermano. Su madre, Yolanda Janeth Álvarez, era profesora de educación secundaria y fue una de sus grandes inspiradoras y motivadoras en el dibujo y pintura y quién siempre ha estado presente en todo su proceso de vida artística. Estudió en el colegio de Artes Plásticas Daniel Reyes por tres años y otros tres años en otro colegio donde se graduó de físico matemático, materia que no le agradaba del todo en su pensar que iba seguir otra carrera relacionada con las matemáticas. Posteriormente, en la época universitaria, como cualquier post adolescente con sus crisis existenciales no sabía muy bien que carrera seguir, hasta que finalmente se decidió por la carrera que estaba más ligado con lo visual, la licenciatura de Diseño Gráfico en la Universidad Técnica del Norte, donde aprendió de todo un poco, según sus propias palabras, como las bases de producción visual fotográfica, entre otras muchas cosas.

Su madre, con esfuerzo, le compró su primera cámara fotográfica con la que hizo sus primeras tomas, sus fotografías iniciales, principalmente para los trabajos de universidad que les mandaba el docente de la asignatura de Fotografía, el Msc. David

Ortiz, a quién recuerda con mucho agradecimiento por la paciencia y motivación que le brindó, como a todos los alumnos del curso.

Geovanny nos explica que siempre percibía su realidad cotidiana de una forma profunda y detallada y se dio cuenta que la forma de poder mostrarla tal como la percibía era la fotografía y el vídeo. Poco a poco, el gusto por la fotografía fue creciendo, llevaba su cámara a todo lado en todo momento y se dio cuenta que una forma de aportar a la sociedad era con sus proyectos visuales donde las personas pudieran tener ese mismo encanto que tenía por ver y observar colores y formas y sobretodo el valor de las personas, que de alguna manera pueden congelarse, retratarse, en un fotografía. Para él, este proceso significa mucho ya que los recuerdos se quedan en eso, solo recuerdos, pensamientos, mientras que la fotografía lo cambia todo al ser visible y materialmente palpable, pudiendo ser una herramienta indispensable para generar sentimientos y emociones al contemplarla.

Muchos de sus proyectos visuales están enfocados a fortalecer la cultura andina, generando aprecio y orgullo por ella. Pero sus anhelos son llegar a conocer más personas con diferentes culturas no solamente ecuatorianas si no de otros países y poder mostrar a las personas el valor que hay en cada pieza, arte, vestimenta y del cómo poco a poco evolucionan la cultura y las tradiciones. La fotografía y el vídeo son parte de su profesión así como el documental que se le hace especialmente interesante ya que con el puede contar historias desde la perspectiva propia del personaje de comunidades que destacan por su sabiduría, habilidades e historias fantásticas que relatan.

Utiliza las redes sociales para la difusión de su obra y tiene cuentas en Facebook (@gio.tapiaalvarez), en Instagram (@giotapia13), en Threads (@giotapia13) y un canal de YouTube (@geovo656). Geovanny nos explica que el artista contemporáneo que más admira y que más le ha influido el fotógrafo indonesio Rarindra Prakarsa (@rarindra\_prakarsa).

Espera poder seguir en este camino de la fotografía y el video documental ya que le llena de mucha gratitud saber que los pensamientos y retrato de las personas quedarán inmortalizadas en imágenes. •















# La fotografía terrenal de Geovanny Tapia

**Angélica Ordóñez Charpentier, PhD.**

Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador, Quito

16

Si tuviera que definir en una palabra lo que expresa el conjunto de fotografías de Geovanny Tapia usaría el término dignidad. Sus retratados aparecen con donaire y gracia; sean mujeres, infantes, varones, o montañas. Las fotografías expresan un orgullo cultural que proviene también de una fuerza interior. No es casual que el contexto fotográfico de Geovanny Tapia sea una región ícono de la convivencia cultural de poblaciones indígenas, mestizas, afrodescendientes y extranjeras. Se trata de Imbabura, la provincia cuyo nombre hace honor a la poderosa montaña producto de un volcán, flanqueada por el también volcán Cotacachi, y por lagunas como San Pablo (originariamente *Imbakucha*), Cuicocha o Yahuarcocha.

En las líneas que siguen mencionaré algunos aspectos que evocan las fotografías de Geovanny Tapia. Primero, se tratará acerca de la función social de la fotografía. En segundo lugar, se mencionará un ritual específico que ocupa el quehacer fotográfico de Geovanny Tapia. Por último, se aludirá al carácter material de la fotografía, y a más que reconocer su contribución artística, se señalará la trascendencia de quienes han sido representados.







## La función social de la fotografía

*«La necesidad de fotografiar es el reflejo en la conciencia de los sujetos de la función social a la que sirve su práctica» (Bourdieu, 2003, 112).*

18

El fotógrafo estadounidense Edward Curtis, sin formación antropológica, plasmó en veinte volúmenes y en una vida entera dedicada a esta tarea, la fotografía de distintos grupos indígenas en *The North American Indian*. Su monumental obra no le significó un reconocimiento inmediato y las dificultades económicas para completar su tarea fueron la norma. A pesar de las críticas a la idealización y la supuesta fetichización de los indígenas norteamericanos, la obra de E. Curtis, y el respeto que manifestó por los indígenas y sus expresiones culturales, constituyen una de las etnografías visuales más relevantes jamás realizada.

Con esta extrapolación a un siglo atrás y a otra geografía, evoco los inicios de la fotografía como arte. Su surgimiento como técnica es discutida por filósofos y teóricos como Walter Benjamin, quien explica que *«la fotografía permite destacar aspectos del original no accesibles al ojo humano, sino tan sólo a una lente ajustable y capaz de seleccionar a su antojo diversos puntos de vista»* (Benjamin, 2007, 96). Gracias a la reproducción técnica de la fotografía, la copia puede llegar a contextos inasequibles a su original; así, sale al encuentro del receptor. Una de las principales discusiones versa sobre si la fotografía constituye un arte, al obedecer a una reproducibilidad técnica. Walter Benjamin afirma categóricamente que sí, y añade que la fotografía ha cambiado el carácter global del arte (Benjamin, 2007, 108).

La aproximación clásica a la fotografía la entiende como un espejo de «lo real». Se trata del modelo realista que entiende el arte como mimesis. Desde este punto de vista, la imagen fotográfica se considera una representación verídica de la realidad, que sirve para dar cuenta fiable del mundo, al provenir de







un proceso mecánico de producción de imágenes. En ese sentido, la fotografía sería un testimonio, una prueba del pasado. Este entendimiento de la fotografía tiene que ver con una idea específica de la representación (Marzal Felici, 2009, 57).

Tal como lo sugiero en la mención acerca de la obra de Edward Curtis, tradicionalmente la «*documentalidad fotográfica ha sido considerada como su valor más importante*» (Marzal Felici, 2009, 59). Sin embargo, la visión de la fotografía como mimesis de la realidad, es una forma simplista de definirla; pues esta sería –más bien– una mediación, una transformación de lo real. Produce un ‘efecto de realidad’; aquel conducente a crear la impresión de lo verídico, que trata de provocar una identificación entre la representación audiovisual y veracidad (Marzal Felici, 2009, 61).

De hecho, la facultad de la imagen es transformar o interpretar la realidad como un símbolo. Además, se podría entender que la fotografía, desde su experiencia referencial, no se puede separar del acto que la funda: la imagen como índice. La fotografía es una huella, rastro o marca, es indicial frente a otros sistemas de representación (Marzal Felici, 2009, 62; 75).

Actualmente, es ampliamente aceptado que la fotografía representa una determinada elección de un punto de vista, porque la técnica, lejos de ser neutral, es igualmente producto de una ideología. La fotografía reproduce una noción convencional del espacio y de la objetividad; busca crear una imagen ordenada del mundo.

En ese sentido, la fotografía no puede ser entendida como una reproducción objetiva, sino como un medio para obtener efectos, una impresión de cierta realidad. Está relacionada con una enunciación textual; es una puesta en escena que expresa una ideología concreta que debe ser analizada. Además, la historia de la ideología implícita a la técnica fotográfica debería develar que el significado de los mensajes fotográficos está determinado culturalmente (Marzal Felici, 2009, 63- 66).





La fotografía es un trabajo en acción y un acto de enunciación. El acto fotográfico significa un modo de transformación de lo real, inscrita en lo temporal y espacial. El espacio fotográfico también se relaciona con la exterioridad de la propia imagen en el momento de ser percibida por quien la mira. Implica un *«recorte con lo que no aparece en el campo fotográfico, sobre el que se apoya la verosimilitud del espacio representado»* (Marzal Felici, 2009, 79).

La tecnología digital ha fortalecido el potencial social de la fotografía, la cual es, ahora, un objeto cotidiano y omnipresente. La generalización de la fotografía digital tiene consecuencias importantes respecto a la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea (Marzal Felici, 2009, 92-93). Esto nos conecta con la reflexión sobre la función social de la fotografía y de su inscripción en el contexto cultural e histórico. En efecto, la fotografía, sea esta la más anodina o relevante, expresa, además de *«las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo»* (Bourdieu, 2003, 44).

Como se mencionó anteriormente, la idea de que la fotografía se atribuye a un automatismo técnico ignora que el acto fotográfico depende de una elección que involucra valores estéticos y éticos. Porque en las distintas sociedades y culturas, no todo se considera objetivamente ‘fotografiable’. De todas las posibilidades de enfoques y técnicas existentes, cada grupo social, y los fotógrafos individuales que son parte de una sociedad, se elige una serie limitada de sujetos, géneros y tipos de composiciones (Bourdieu, 2003, 43).

Al ser un arte o una actividad relativamente nueva, se esperaba que no existieran cánones que la regularan la práctica creativa individual. Sin embargo, Pierre Bourdieu argumenta que *«nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados»*. Porque el cuándo, cómo, dónde, qué, y a quiénes se fotografía obedece a pautas y criterios implícitos en la vida social de un grupo (Bourdieu, 2003, 45).

Lo que distingue a las artes populares, o a la artesanía de un supuesto Gran





Arte, es que las expresiones populares expresan «*funciones socialmente reguladas, mientras que la elaboración de formas 'puras', consideradas más nobles, supone la desaparición de cualquier aspecto funcional y de toda referencia a fines prácticos o éticos*» (Bourdieu, 2003, 46). De ahí que, el análisis fotográfico que ocupa este ensayo busca cuestionar el hecho de que la fotografía práctica sea menos artística que aquella no-utilitaria.

Pierre Bourdieu concluye que la fotografía siempre cumple funciones sociales. Así, la práctica popular de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial. Por ello, hay fórmulas socialmente definidas, que atañen a la elección de los objetos y personas que pueden ser fotografiados, tanto como sus técnicas de expresión. Ese es el principio de la fotografía y la determinación de sus límites. La fotografía está destinada a «*solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado*» (Bourdieu, 2003, 79).

Siguiendo con esta idea acerca de los cánones culturales de la fotografía, en Ecuador, fotografiar indígenas en el siglo XIX tiene distintos significados. Un antecedente clave es que, a fines de 1880 George Eastman lanza su cámara Kodak para el gran público, y se democratiza el acceso a la fotografía para personas no profesionales (Abram, 1994, 34).

En el principio de la fotografía de indígenas, el interés del fotógrafo era personal. En 1870 las fotografías expresan la posición que tiene toda una sociedad frente a los indios. No se lo capta en su medio natural; el ambiente se lo recrea artificialmente, dotándolo de vestidos, atributos y herramientas que los valores de la sociedad les atribuye. El interés no es retratar a un individuo, sino en un «*tipo ideal de indio*». Se los retrata en representación de su pueblo. Las fotografías colectivas eran llamadas «*fantasía*», por la puesta en escena artificial a la vida cotidiana (Abram, 1994, 38). En el Ecuador se sigue la línea fotográfica, de exploradores, cronistas, viajeros y etnógrafos aficionados, como lo era Edward S. Curtis. No obstante, algunas imágenes del siglo XIX «*respetan en el indio retratado un cierto derecho a la individualidad*»; se trata de personas





retratadas con altivez, y dignidad; dueñas de sí mismas (Abram, 1994, 35).

En los archivos existentes en Ecuador, la fotografía retrata a los indios que ejercían algún arte u oficio; al mismo tiempo que, las acuarelas o dibujos de indígenas los ilustraban. Se trata de composiciones que eran estudiadas al detalle. Sin embargo, la fotografía etnológica se convierte en una imagen visual que documenta las relaciones de dominación (Abram, 1994, 43-45). Las fotografías de hace un siglo, además del utilitarismo, el debatible interés estético o etnológico por lo indígena, se impone la dignidad de la persona en la fotografía. Es su orgullo y honor el testimonio de una realidad cultural que vive con fuerza (Abram, 1994, 47).

## **El *Tinkuy* y el *Inti Raymi* de Cotacachi**

*«Si admitimos, con Durkheim, que la fiesta tiene la función de revivificar y recrear al grupo, la fotografía proporciona el medio de solemnizar momentos culminantes de la vida social en los que el grupo reafirma solemnemente su unidad»* (Bourdieu, 2003, 58).

Parte de la serie de fotografías de Geovanny Tapia están aquellas relativas a una festividad en particular. Se trata del *Tinkuy*, que se celebra en Cotacachi y en Otavalo, localidades situadas en la provincia norteña de Imbabura. Coincide con un solsticio y se produce en el contexto más amplio del *Inti Raymi*, o Fiesta del Sol. Sin embargo, en países como Perú y Bolivia, el *Tinkuy* es una ritualidad separada de esta fiesta mayor.

El *Tinkuy* se expresa en un enfrentamiento físico entre comunidades inmerso en una ritualidad, que marca la ruptura de la cotidianidad y hace posible un temporalidad distinta (Kowii Alta, 2017, 28-30). Curiosamente, los estudiosos de la raíz *kichwa* de la palabra, la definen como encuentro y como choque, lo cual tendrían sentido en el marco de una cultura andina cuyos principios





filosóficos no rehúyen de la ambivalencia.

Debido a que se trata de una práctica ritual de lucha y confrontación, no ha sido sencillo contar con imágenes del día principal del ritual, sino hasta recientemente. En efecto, la película «*La toma de la plaza*» (2005), dirigida por Juan Pablo Barragán, es una de las más completas y novedosas documentaciones del ritual del *Tinkuy* en Cotacachi. En sus imágenes y guión se presentan los contrastes y ambigüedades que atraviesan a los habitantes de las comunidades que, más tarde, se enfrentan por ocupar la plaza central de Cotacachi. El video muestra la complejidad propia de una sociedad intercultural que se expresa en el día más grande del ritual.

El *Inti Raymi* es una de las más importantes en las comunidades *kichwa* del Ecuador. Desde sus inicios hasta la actualidad, sigue siendo una festividad y una práctica espiritual con trascendencia cultural y política. Precisamente, por ser símbolo de resistencia, es una fiesta que ha sufrido represión física y censura ideológica mediante el ejercicio de la violencia. O sea, esta manifestación cultural fue calificada como herejía, y el sistema colonial la incluyó dentro de la extirpación de idolatrías. A pesar de ello, la práctica de la fiesta mantiene su vitalidad (Kowii, 2023, 17).

En el Cusco, durante el apogeo del incario, el *Inti Raymi* era la festividad más celebrada. El sol, referido como *Punchaw*, era visto como la deidad más trascendente del panteón andino, pues prodigaba vida, alimentos y salud. En esta fiesta, los capitanes se constituyen en hijos del astro, *Intipak churikuna*. «*Esta pascua solemne del Sol es una forma de agradecimiento al Dios de los kichwas por las cosechas permitidas*» (Cevallos Calapi, 2021, 288).

Los cronistas desde el siglo XVII hasta el XIX se refieren a esta celebración como un reconocimiento de adorar al Sol en agradecimiento por la vida que crea su presencia, y como padre natural del primer inca, Manco Cápac, y de la *coya* Mama Ocllo. La fiesta es precedida por ayuno, sacrificios y cantos (Kowii, 2023, 18-19).





El 21 y 22 de junio los pueblos de los Andes rememoran el solsticio, y la noche más corta del año. Las poblaciones originarias poseían conocimiento de la astrología conectada con el calendario agrícola. La fiesta iniciaba con un ritual de fuego que se encendía en un espacio alto o en *wakas* (espacios sagrados), acompañado de oraciones, danza y música (Kowii, 2023, 24-25).

El *Inti Raymi* evidencia la reciprocidad entre familias y comunidades: se comparten cosechas y alimentos. La comida comunitaria, o *Pampamesa*, se realiza en dos espacios: en la comunidad y en la plaza (Kowii, 2023, 36-37). Durante la preparación, los instrumentos de música se llevaban a las *wakas* para consagrarlos y contagiarlos con la vitalidad de este espacio (Kowii, 2023, 29-30).

De la misma manera, en Cotacachi y Otavalo se realiza el *Armay Tuta*, un baño ritual a medianoche. Se acude en grupo, danzando y convocando a otras personas. En la vertiente se hace una sanación espiritual del cuerpo, con plegarias de gratitud. Con el *Armay Tuta* en la víspera del primer día de baile se consuma un acto de purificación (Kowii 2023; Kowii Alta, 2017, 35).

Como se ha señalado, en Cotacachi el *Inti Raymi* se distingue por la persistencia del ritual del *Tinkuy*. Este expresa la fortaleza del pueblo; implica una oposición física entre comunidades, que termina en reconciliación. Las batallas entre las comunidades representan el vigor de ambas. También se considera que el sacrificio de sangre humana es una ofrenda de celebración (Kowii, 2023, 39).

Hasta la década de 1970, aproximadamente, también se realizaba el *Tinkuy* o Toma de la Plaza en San Juan Capilla, en Otavalo. Tomar la plaza significa luchar por la ocupación del espacio símbolo de la *kurikancha*. «Tomar la plaza rememora el retorno a la waka sagrada», es una manera de decir «seguimos presentes» (Kowii, 2023, 36).

El *Tinkuy* de Cotacachi como parte central del ritual del *Inti Raymi*, se rea-





liza el 24 de junio<sup>1</sup>. Significa el encuentro entre distintas partes o mitades de la comunidad; las de arriba (*Hanan*) y las de abajo (*Uray*). El *chawpi*, el centro o mitad, entre arriba (*Inti*, el sol) y abajo (*Killa*, la luna), es el punto de armonía y de encuentro (Kowii, 2023, 38). En efecto, este encuentro ritual expresa una oposición entre arriba y abajo; comunidades que se oponen, se enfrentan, se separan y vuelven a unirse en una nueva vida distinta (Cevallos Calapi, 2021, 310). Así, la ejecución ritualista del *Tinkuy* permite la «ejecución vivencial, o representación vivida, de los principios de proporcionalidad y complementariedad, que toma forma en el enfrentamiento físico ritual» (Kowii Alta, 2017, 27).

Al haber un enfrentamiento físico, la municipalidad y la principal organización indígena, Unión de Organizaciones Indígenas de Cotacachi (UNORCAC), han lanzado continuas campañas para evitar pérdidas humanas durante el ritual (Kowii Alta, 2017, 35). Por ejemplo, se han realizado conversaciones con dirigentes de 43 comunidades y se ha sugerido que cada grupo realice la toma de la plaza en distintos horarios. También se ha solicitado la presencia de la Policía Nacional en puntos específicos del camino hacia la plaza, y se ha pedido que intervenga en caso de enfrentamientos (Alta, 2017, 19).

Durante el *Inti Raymi* de Cotacachi y Otavalo se presentan dos personajes importantes: el *Aya Uma* y los capitanes. El *Aya Uma*, usa una máscara de doble faz y un látigo, expresa la ambigüedad y el sentido del humor. Hace bromas a todos los participantes, tiene una risa histriónica y no revela su identidad. Su nombre viene del vocablo *Aya*, espíritu y *Uma*, cabeza. Puede tener de 6 a 12 cuernos; en ambas caras la lengua sale de su boca. La máscara comúnmente está hecha de tela o lana tejida.

En la primera parte del baile del *Tinkuy* cada comunidad nombra capitanes; quienes se dirigen a la casa de los comuneros, para reclutar danzantes.

---

1 Gladys Alta (2017, 20) afirma que el día de San Pedro, o 29 de junio, es el día de la toma de la plaza en Cotacachi. También alude al 24 de junio como fiesta de San Juan, 30 de junio como fiesta de San Pablo y 1 de julio como el día de Santa Lucía. Es importante reconocer el sincretismo entre las festividades incaicas y el santoral católico, que se combina en la vida de las comunidades indígenas del Ecuador.





Una vez que se han concentrado quienes participarán del ritual, se inicia la largada y avanzan las comunidades hasta la plaza central: primero reciben la bendición de un adulto mayor respetado (Kowii Alta, 2017, 37).

Los capitanes llevan ropaje específico y son personas consideradas serenas, sociables, respetuosas, carismáticas y fuertes. Los capitanes se encargan de coordinar el número de danzantes que participan. Su función es mantener el orden y la disciplina. Los capitanes son autoridades reconocidas por la propia comunidad, por sus dotes físicos, liderazgo, calidad moral y condición socioeconómica. Tienen la responsabilidad de llevar a los danzantes a la toma de la plaza y velar por la integridad física de todos ellos (Kowii, 2023, 34-35).

La vestimenta usada mimetiza a los representantes de la clase dominante: capataces de hacienda, con zamarros; autoridades policiales y militares (Cevallos Calapi, 2021, 305). Incluso se han adoptado insignias foráneas como la esvástica y el sombrero de charro mexicano. El uso de vestimenta de la cultura opresora tiene como fin subvertir el orden establecido. Los habitantes de la parte alta (*Hanan*), representados por El Topo usan vestimenta blanca, pañoleta roja o amarilla, sombrero, botas de cuero y zamarros. Los de la parte baja (*Urin*), representados por La Calera, usan ropaje negro, militar y sombreros de ala grande hechos de cartón (Ver Alta, 2017).

Los grupos antagónicos establecen una pelea con piedras y garrotes. La lucha es por ocupar la plaza, ubicada en el parque central de Cotacachi (Cevallos Calapi, 2021, 289-290). El recorrido se denomina *kallwak*, la gran marcha comunitaria, y sale de la comunidad hasta la *waka* principal de la ciudad: la plaza como símbolo del poder político y religioso (Kowii, 2023, 36). Al llegar a una intersección el grupo se detiene y danza en círculo. La llegada y toma de la plaza tiene gran importancia simbólica. La idea de tomar la plaza sería trastocar el orden jerárquico vigente<sup>2</sup> (Kowii Alta, 2017, 40).

---

2 Sin embargo, otro autor argumenta que las comunidades no consideran la toma de la plaza como acción de rebeldía, sino como un acto de posesión y de expresión de poder sobre las otras comunidades (Ver Alvear M., 2025, 10).





El ritual del *Tinkuy* es también un dispositivo de la memoria; del conocimiento donde se hacen concretos los principios de la filosofía andina como proporcionalidad y complementariedad. Es una reactualización de los códigos culturales y particularmente de la idea de oposición, tensiones y subversión de las jerarquías históricas y vigentes (Kowii Alta, 2017, 84).

Si bien se ha afirmado que el *Armay Tuta* y el *Tinkuy* son los principales rituales del *Inti Raymi* de Cotacachi, el primero de julio es el *Warmi Puncha*, el día de las mujeres, en las que ellas son protagonistas: bailan y tocan música en la plaza central. Es el último día de la fiesta y coincide con el santoral de Santa Lucía. Así como las otras expresiones rituales, este día se ha transformado a lo largo del tiempo. En la década de 1980 las mujeres se vestían con trajes masculinos; y los hombres vestían trajes femeninos para bailar (Alvear M., 2025, 14).

Esta parte del ritual está mucho menos documentada. De hecho, la participación del género femenino en el *Inti Raymi* ha sido erróneamente entendida como marginal, afirma Ariruma Kowii (2023). Sin embargo, esta situación está cambiando, como lo explica Gladys Alta: se reconoce que desde hace décadas las mujeres han preparado la comida y bebida para el *Inti Raymi*. Ellas acuden a la plaza para cuidar a sus familiares y alimentarlos mientras bailan. Sin embargo, el día del *Warmi Puncha* hay menos asistencia en la plaza, no suele haber música, y hay pocas mujeres que tocan un instrumento para el baile ritual. Se sugiere que las mujeres indígenas han perdido su espacio para la participación ritual debido a los códigos culturales que dictaminan que la música es una práctica masculina y el temperamento femenino se opondría a la gesta épica de tomar la plaza (2017, 26).

A pesar de ello, las mujeres más jóvenes, nacidas desde 1980 en adelante, están participando tanto del baile ritual durante todos los días de la fiesta, como de la ejecución musical, sea con flauta, rondín o guitarra. Ellas expresan que, al asumirse parte de la comunidad y honrar a su cultura, festejan igual que los hombres. Asimismo, ellas promueven relaciones más equitativas y la







ocupación de un espacio otrora masculino. Un cuestionamiento sobre los estereotipos de género dentro de la comunidad y de la fiesta, abrirán más espacios para la participación de todas y todos en una celebración tan importante, afirma Gladys Alta (2017, 35-36).

Todo rito ha cambiado a lo largo de la historia y tiene variaciones geográficas. El *Inti Raymi* puede ser entendido como la fiesta de agradecimiento al sol y como una reverencia a los santos católicos. También se trata de una tradición que se transmite generacionalmente a través de su práctica. Quienes participan aluden a la conexión de padres, abuelos e hijos durante el aprendizaje y la participación en el ritual. Además, se señala que se trata de un momento de ruptura con lo cotidiano, de reencuentro y de compartir. Es un tiempo para invocar la fuerza de una comunidad, la unión dinámica de todas y todos en un solo ritmo, como hijos de la *Warmi Razu*, el volcán Cotacachi (Alta, 2017, 21-22).

## **Fotografías de Giovanni Tapia: El rito y lo cotidiano**

Roland Barthes propone planos de análisis de la connotación fotográfica que se resume en: pose, objetos, fotogenia, trucaje, esteticismo y sintaxis. El código de la connotación es histórico y cultural (Marzal Felici, 2009, 68). Los planos de análisis de Barthes, nos muestran cómo la fotografía pretende crear una realidad. El trucaje se refiere a la credibilidad de la imagen y a modificar la percepción de la fotografía. La pose es la manera en la que las personas se presentan corporalmente para transmitir significados simbólicos. Los objetos que se presentan en la fotografía inducen asociaciones de ideas, de acuerdo con sus significados culturales o contextuales. La fotogenia implica mejorar o embellecer una imagen para sumar connotaciones emocionales. El esteticismo se refiere a crear la fotografía como imagen artística, por ejemplo, cuando la





fotografía se convierte, metafóricamente, en una pintura. La sintaxis aparece cuando varias fotografías pueden transformarse en una secuencia: su significado se produce a través de su encadenamiento. En la actualidad, los efectos del esteticismo y del trucaje se podrían lograr con los filtros y técnicas propios de la fotografía digital.

Considerando estos planos de las imágenes se analizarán algunas de las fotografías agrupadas en dos categorías arbitrariamente establecidas por la autora de este texto: trabajo y fiesta.

## **Trabajo, oficio y producción**

Este conjunto de imágenes muestra las labores cotidianas y cotidianas de las mujeres en San Clemente. Esta comunidad es conocida por contar con proyectos de turismo comunitario que incluyen la inmersión de los turistas en las actividades diarias de quienes habitan la comunidad. Estas fotografías son posadas, preparadas, aunque están fuera de un estudio fotográfico. El contexto es la propia comunidad y su composición aparece como previamente estudiada. En varias de estas fotografías, animales icónicos de los Andes (e.g. las llamas), también imponen su presencia como parte de la comunidad.

Se trata de fotografías donde las personas muestran su forma de trabajo como parte de su identidad y exponen los productos de su laboriosidad. Trasciende en ellas los semblantes orgullosos de quienes han sido representados y siempre tiene un medio natural como fondo, para recordarnos la indivisible unidad entre comunidad, entorno y animales.

Además de comunicar un quehacer laboral, también cumple con la idea de las mujeres realizando tareas socialmente adjudicadas a su género, como la preparación de alimentos y artesanías tejidas; mientras que los personajes masculinos aparecen airoso con sus instrumentos de trabajo. Las fotografías de la cotidianidad connotan la importancia del trabajo en la vida de las co-





munidades mestizas e indígenas de Imbabura. La pose de los retratados en las fotografías no resta la autenticidad de las prácticas retratadas; las resalta. El retrato de lo cotidiano contrasta con la fotografía que solemniza el rito.

## Fotografías de la fiesta

Las fotografías de los danzantes del *Inti Raymi* son afirmaciones de poder y brío: Estas imágenes en movimiento denotan vitalidad y acción. Las fotos representan escenas atípicas de la toma de la plaza y del *Inti Raymi*. Lo más llamativo de este conjunto de fotografías es el *Warmi Puncha*, con mujeres tocando música y organizando las rondas y la fiesta en la plaza. Además, hay un evidente contraste entre las tareas cotidianas de las mujeres, y su participación durante la festividad. Como con ningún otro grupo representado en las fotografías, las mujeres muestran la dicotomía de la vida material y cotidiana, frente a la ruptura que supone el ritual y la fiesta. La libertad que comunican sus movimientos espontáneos, oscila entre el orgullo y la fuerza asumida en sus cuerpos.

Durante el *Inti Raymi*, se fotografían paisajes humanos, se diría fantasías indígenas y mestizas por la explosión en el uso de colores, como los danzantes en zamarro. En algunas fotografías, el centro de la acción tiene un color nítido, mientras que el fondo puede estar difuminado. Se usa trucaje y esteticismo para establecer la realidad que el fotógrafo observa y comparte con los espectadores. Las fotos son magníficas en sus colores y perspectivas. El uso de filtros infunde las imágenes de una luminosidad celestial: los rayos de sol parecen flujos palpables de luz. Las fotografías simulan retablos, pesebres con niños representando lo indígena. La luz es sinónimo de grandeza, casi de gloria espiritual y material.

En resumen, las fotografías usan poses para representar un orgullo personal y cultural; los objetos comunican la importancia de la laboriosidad; el





trucaje y el esteticismo enfocan los aspectos que el autor quiere resaltar; y, en conjunto, las fotografías del *Inti Raymi* se pueden entender como una sintaxis que explica las etapas de la fiesta, sus personajes y la vitalidad de las comunidades. Se trata de una fotografía clásica, en el sentido de que cumple con las expectativas de un espectador respecto a la fiesta y a la representación de lo indígena. Eso hace de estas imágenes, casi un producto que idealiza el ritual y los roles de los indígenas en la festividad y en la sociedad.

Las fotografías de Geovanni Tapia muestran dos aspectos imprescindibles de las distintas comunidades de Imbabura: lo ritual y lo cotidiano. Se mezcla la trascendencia del trabajo, desde una ostensible dignidad en la laboriosidad. Por otra parte, la fiesta se representa en sus facetas menos conocidas y en las más espectaculares; ambas desde enfoques curiosos y únicos. El uso de filtros para producir imágenes más sublimes y estéticas tiene un resultado contundente en las fotografías de la fiesta. Todo ello, se combina en la omnisciencia del paisaje andino con las montañas como testigos. Aunque su representación no dista de la fotografía clásica que satisface los esquemas de percepción sobre el mundo indígena en la sociedad actual, las fotografías de Geovanni Tapia son un homenaje al mundo material y espiritual de un pueblo.

## Cierre

Se ha establecido en este texto que la fotografía es una mediación. Crean un efecto de realidad, y el acto fotográfico transforma e interpreta la realidad. La imagen fotográfica es un símbolo, una huella o marca que habla de una historia y está determinada por la cultura. Como lo afirma Pierre Bourdieu, está limitada por los esquemas de percepción y pensamiento que son parte de una sociedad específica. Es decir, las decisiones de cuál es el objeto de la foto, quiénes merecen ser fotografiados, hasta el tipo de enfoque y técnica son criterios que responden a cánones culturales.





Se mencionó el trabajo de Edward S. Curtis por ser un fotógrafo que realzó las culturas indígenas al plasmar fotografías que, si bien eran representaciones idealizadas y no-espontáneas, son un legado invaluable de la diversidad cultural norteamericana. En Ecuador, las primeras fotos de grupos indígenas expresan las relaciones de dominación, pero no necesariamente las cuestiona. Hoy los indígenas se fotografían a sí mismos, sin necesidad de intermediarios. Sin embargo, la fotografía de Giovanni Tapia se legitima, no como un ojo externo, sino como enraizado en lo local y que hace homenaje al sublime encanto de una provincia, desde un enfoque que cumple con las expectativas sociales.

Pierre Bourdieu explica que la fotografía con vocación funcional ha sido vista como popular y la no-utilitaria como Arte Puro. En el caso de las imágenes de Giovanni Tapia, se expresa una función social que responde a los cánones culturales que determinan el mundo indígena. Al mismo tiempo, estas imágenes presentan una ética por difundir percepciones de un pueblo, y hace de lo práctico un arte genuino. Hay un realce del descollante orgullo de ser indígena y mestizo; en toda su diversidad. Giovanni Tapia hace de lo terrenal la conjunción sublime entre lo material y lo espiritual, entre lo celeste y terreno, ambos vivos e imperantes en los habitantes de la provincia de Imbabura. •















# Diversidad cultural del Ecuador en la cámara de Geovanny Tapia

**Claudia Ruiz, PhD.**

**Albert Arnavat, PhD.**

**David Ortiz, MsC.**

Universidad Técnica del Norte

50

## Diversidad cultural del Ecuador

La riqueza cultural de Ecuador es sorprendente, más aún si se considera que su extensión territorial es de solo 283.561 Km<sup>2</sup>. Si bien puede ser considerado pequeño en territorio comparado con otros países de la región, su diversidad geográfica y su historia han permitido albergar una multiplicidad de pueblos y nacionalidades que forman un invaluable patrimonio intangible. Conocer y poner en valor esta diversidad cultural va más allá de un ejercicio académico o de una curiosidad folklórica, es, ante todo, una respuesta ante la necesidad de cohesionar una nación próspera y justa, que responda social, política y legalmente a esta realidad.

Poner en valor la diversidad cultural es un acto de justicia histórica que pasa por el reconocimiento de los derechos del otro. En este sentido, Ecuador ha logrado importantes avances legales, presentándose constitucionalmente, como un Estado intercultural y plurinacional (Constitución, 2008). Este principio fundacional, es el resultado de luchas históricas de los pueblos indígenas y afroecuatorianos, que durante años han buscado visibilizar su existencia y el reconocimiento de sus derechos y sistemas culturales.





En consecuencia, la realidad del Ecuador como país está ligada al reconocimiento de su diversidad, y negar esta diversidad conduce al fortalecimiento de las viejas estructuras de exclusión social, que han marginado a los grupos subordinados por siglos. Comprender y relacionarse con el mundo en diversas culturas, es un aspecto clave para comenzar a desmontar las estructuras hegemónicas que sostienen los prejuicios etnocéntricos (Descola, 2012) y de esta manera ayudar a construir puentes que permitan establecer un diálogo genuino entre los ciudadanos.

De igual manera, la diversidad cultural contribuye a la construcción de nuevos conocimientos que pueden, potencialmente, favorecer el desarrollo de alternativas para avanzar hacia la sostenibilidad. Los saberes ancestrales de las nacionalidades indígenas, por ejemplo, son fuente de métodos probados para atender los grandes desafíos actuales que pretenden equilibrar la conservación y la producción de alimentos. La agroecología andina, la farmacopea basada en la biodiversidad amazónica y los sistemas de manejo comunitario del agua, son patrimonios cognitivos que ofrecen respuestas frente a la crisis ambiental global. Por ello, La UNESCO, en su Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005), reconoce a la diversidad cultural como un factor tan importante como la biodiversidad de los ecosistemas para la supervivencia de la humanidad.

Más allá de la importancia de la riqueza cultural para salvaguardar el futuro de la humanidad a través del avance hacia la sostenibilidad, el reconocimiento de la misma por parte del Estado permitiría fortalecer la cohesión social y junto con ella se fortalecería la democracia. Cuando los ciudadanos del Ecuador conocen y respetan las tradiciones, lenguas y cosmovisiones de sus conciudadanos, adquieren mejores herramientas para el desarrollo de una sociedad más justa e inclusiva. Entonces, valorar la diversidad cultural del Ecuador se convierte en un proyecto ético, político y económico esencial que requiere de honrar la memoria histórica, aprovechar sabidurías ancestrales para innovar y, sobre todo, edificar una sociedad donde la diferencia no sea motivo de discriminación, sino la base de una identidad nacional más fuerte, inclusiva y resiliente.





## La fotografía como herramienta crítica y de memoria para la interculturalidad

54

En un país que se reconoce a sí mismo como intercultural y plurinacional, como Ecuador, la fotografía adquiere una relevancia que trasciende su valor estético o documental para convertirse en un recurso fundamental en la construcción de narrativas sociales y culturales. Desde sus inicios, la cámara fotográfica fue apropiada por visiones hegemónicas que reforzaban jerarquías coloniales, al punto de presentar a los pueblos indígenas, afroecuatorianos y montubios como sujetos exóticos, marginales o folklóricos. Sin embargo, con el paso del tiempo, la fotografía pasó de ser un instrumento de control simbólico a una herramienta que, en manos de las comunidades, ha permitido visibilizar la diversidad cultural y abrir espacios de resistencia. Así, la imagen fotográfica se configura como un dispositivo social que participa activamente en la preservación, construcción y resignificación de la memoria colectiva ecuatoriana (Edwards, 2021).

En este contexto, resulta fundamental reconocer que la fotografía no constituye una representación objetiva de la realidad. Toda imagen está mediada por relaciones de poder, por la intencionalidad del fotógrafo y por las condiciones históricas y culturales en las que se produce. Lizarazo (2022) advierte que las fotografías son siempre interpretaciones parciales, atravesadas por preconcepciones y narrativas dominantes que pueden reforzar desigualdades. Desde una perspectiva intercultural crítica, la práctica fotográfica demanda un ejercicio de reflexión constante que cuestione las representaciones estereotipadas y que fomente el diálogo horizontal entre culturas. Este enfoque implica reconocer la agencia de los sujetos representados, evitando reducirlos a simples objetos de contemplación.

Azoulay (2008) propone concebir la fotografía como un “contrato civil” entre fotógrafo y espectador, en el cual existen responsabilidades éticas ineludibles. En el caso ecuatoriano, esta idea cobra una relevancia especial, pues muchas imágenes históricas han contribuido a consolidar visiones coloniales sobre las comunidades





indígenas y afrodescendientes. Surge entonces la necesidad de plantearse preguntas críticas: ¿está la fotografía captando la esencia cultural de los pueblos de manera respetuosa o está reforzando imaginarios estereotipados al servicio de intereses turísticos o comerciales? Este cuestionamiento es crucial porque el registro visual, aunque pretenda revalorizar culturas, puede derivar en narrativas tradicionalistas que vacían de significado las prácticas sociales y espirituales (Ruiz Romero, 2018).

De allí que la fotografía debe ser entendida como un espacio de negociación entre intencionalidades diversas, donde el consentimiento y la contextualización son elementos esenciales. El registro de rituales, ceremonias o expresiones culturales no puede limitarse a un acto de apropiación visual; requiere de un proceso de diálogo en el que los sujetos acepten participar y puedan expresar cómo quieren ser representados. Este marco ético contribuye a garantizar que los rituales sean comprendidos como actos de memoria colectiva y de resistencia cultural, en lugar de convertirse en meros espectáculos para el consumo turístico (Molina, 2019).

La necesidad de una “mirada crítica” desde la fotografía se vincula directamente con el concepto de interculturalidad crítica. En contraste con una visión funcional, que se limita a gestionar la diversidad sin cuestionar las estructuras de poder, la interculturalidad crítica busca transformar las relaciones sociales en términos de igualdad y respeto mutuo (Walsh, 2009). En este sentido, la fotografía se convierte en una herramienta para confrontar el relato colonial y hegemónico, al tiempo que contribuye a abrir espacios de diálogo que reconozcan la pluralidad de voces y experiencias. Un aspecto fundamental en este proceso es la autorrepresentación. Lemus (2021) sostiene que los colectivos indígenas y afrodescendientes que producen sus propias imágenes generan un discurso visual descolonizado que reafirma identidades y cuestiona la mirada externa. Este tipo de prácticas no solo visibilizan a los sujetos desde su propia perspectiva, sino que también desafían las lógicas del mercado visual que tienden a reproducir estereotipos. La fotografía autogestionada, en este sentido, se convierte en un acto político de resistencia frente a las narrativas impuestas.





El territorio es otro elemento esencial en esta reflexión. No puede entenderse como un simple escenario sobre el cual se desarrollan rituales o se retratan comunidades, sino como una base material y espiritual de las culturas. La fotografía crítica que documenta conflictos socioambientales en el Ecuador ha permitido visibilizar la lucha de los pueblos por defender sus tierras ante los embates de proyectos extractivistas. García (2020) muestra cómo estas imágenes ponen rostro al sufrimiento y a la resistencia, generando una narrativa visual que articula la defensa de la vida y de la naturaleza con la afirmación de la identidad cultural.

Más allá de su función crítica, la fotografía cumple un papel central en la preservación de la memoria. Desde la oralidad hasta la escritura, la humanidad ha desarrollado mecanismos para transmitir y resguardar conocimientos, relatos e identidades. La invención de la fotografía marcó un hito en este proceso, al posibilitar un registro más inmediato y detallado de la realidad. Edwards (2021) resalta que, en contextos colaborativos, la fotografía permite construir historias colectivas que fortalecen la identidad comunitaria y transmiten saberes intergeneracionales. Así, las imágenes no solo capturan instantes, sino que se convierten en archivos vivos que resguardan la memoria cultural frente a las presiones de homogenización de las culturas dominantes.

Esta función de archivo es especialmente relevante en el Ecuador, donde conviven 14 nacionalidades indígenas, además del pueblo afroecuatoriano, montubio y mestizo. Históricamente, estas poblaciones han sido retratadas desde miradas externas que privilegian lo exótico o lo marginal. Sin embargo, cuando las comunidades participan activamente en la creación de las imágenes, se generan narrativas visuales que reflejan de manera más auténtica sus prácticas culturales y sus procesos de resistencia. En ese sentido, la fotografía se convierte en un lenguaje universal que permite superar barreras lingüísticas y generar empatía intercultural (Walsh, 2009).

No obstante, es indispensable mantener una reflexión constante sobre la intencionalidad y las consecuencias de cada registro. La fotografía, al igual que cualquier





otro lenguaje, tiene el poder de construir realidades. Por ello, el fotógrafo debe ser consciente de que su mirada nunca es inocente y de que sus imágenes pueden contribuir tanto a la emancipación como a la reproducción de relaciones de dominación. La ética de la representación, como plantea Molina (2019), implica reconocer la dignidad de cada sujeto retratado, evitando caer en la victimización o la idealización romántica.

En definitiva, la fotografía en el Ecuador cumple una doble función: como herramienta crítica que cuestiona narrativas coloniales y como archivo de memoria que preserva la diversidad cultural. Su potencial radica en articular estas dos dimensiones, promoviendo prácticas de autorrepresentación y de colaboración que reconozcan la agencia de las comunidades. Al hacerlo, la fotografía deja de ser un simple recurso estético para convertirse en una tecnología social capaz de transformar las relaciones interculturales. Así, se abre la posibilidad de avanzar hacia un Estado plurinacional e intercultural más sólido, en el que las imágenes sirvan como puentes para el reconocimiento mutuo, el respeto y la construcción de un diálogo verdaderamente horizontal.

## **Interculturalidad en el Ecuador: una construcción histórica y social desde el Incario hasta el estado plurinacional**

La interculturalidad en el Ecuador es el resultado de un largo proceso histórico que se nutrió de procesos devastadores y liberadores. Surge desde la construcción de una comunidad prehispánica fuerte y compleja, marcada por la colonización, resistencia, exclusión y múltiples luchas por el reconocimiento, en procesos complejos de autoafirmación de las identidades culturales. Es por ello que no se puede banalizar el concepto de la interculturalidad ecuatoriana como un enunciado abstracto o un ideal político. El camino construido para alcanzar la interculturalidad en el país, parte desde las estructuras jerárquicas del Tahuantinsuyo hasta la consagración constitucional del Estado plurinacional en 2008, y entrelaza relaciones





complejas entre los diversos pueblos y nacionalidades que conforman el país.

En consecuencia, para comprender la interculturalidad ecuatoriana se debe hacer un breve paseo histórico que parte de reconocer la diversidad previa a la conquista incaica, cuando el territorio que hoy se reconoce como Ecuador era habitado por una multiplicidad de pueblos (Quitus, Caras, Cañaris, Puruháes, entre otros), cada uno con su propia organización social, lengua y cosmovisión. Tras la expansión del Tahuantinsuyo en el siglo XV, se alcanzó el primer modelo de integración basado en la dominación y la asimilación cultural (Santos Quiróz, 2017), que fue el resultado de la implementación de un sistema de traslados forzosos de poblaciones completas (*mitmaq*), implementado por el Imperio Inca y la imposición del quechua como lengua franca y el culto al *Inti*. Por su naturaleza de rápida expansión y asimilación de los pueblos, es probable que el modelo fuese multicultural en la práctica, ya que permitía cierta autonomía local a cambio de lealtad y tributo al Cusco.

El violento proceso de colonización española fracturó el mundo indígena abriendo paso a la colonización del poder (Quijano, 2015), donde se instaura un nuevo patrón de dominación que impulsa una estructura de clasificación poblacional con bases raciales, en la cual los españoles (peninsulares y criollos) se posicionaban en la cúspide, mientras que indígenas y esclavizados africanos en la base, un proceso que fue permeando en todas las formas del ser, consolidados por la evangelización católica, que fue utilizada como instrumento de dominación cultural para enfrentar y anular la cosmovisiones ancestrales. Sin embargo, el proceso de resistencia cultural ante la imposición de la religión condujo al sincretismo, a través del cual los pueblos indígenas y afros reelaboraron sus narrativas y prácticas bajo el dominio colonial (Flores et al., 2023).

Con la fundación de la República del Ecuador en 1830, el proyecto homogeneizador se profundizó, permitiendo que las élites criollas, instruidas bajo el modelo liberal europeo, avanzaran hacia la construcción de Estado-nación en el cual, el ciudadano modelo se configura como el mestizo que habla español y asume los patrones culturales occidentales, percibiéndose la diversidad cultural como un obstáculo







para los estándares de progreso y civilización asumidos por esta sociedad (Sánchez, 2014).

La dominación cultural se manifestó a través de aspectos más concretos como la supresión de tierras comunitarias mediante leyes de tierras baldías, la educación españolizante, que prohibió las lenguas indígenas en las escuelas y su forma sutil de dominación como el indigenismo del siglo XX, que mostró la intención de integrar al indígena, pero desde una lógica paternalista, negando así su alteridad y con la intención de asimilarlo al modelo mestizo. Sin embargo, durante este periodo, la resistencia indígena y afroecuatoriana se mantuvo con firmeza, resguardando sus conocimientos y formas organizativas en espacios comunitarios (Moreno Zapata, 2014).

Estas presiones sociales generadas desde el modelo de dominación cultural occidental y postcolonizador, conducen inevitablemente a transformaciones sociales, políticas y culturales que abren las puertas a un concepto más concreto de sostenimiento de la interculturalidad. Durante la segunda mitad del siglo XX, procesos como la reforma agraria, la expansión de la educación (aunque fuera hispanizante), y el trabajo de la Iglesia católica progresista con la Teología de la Liberación, crearon las condiciones para el surgimiento de un movimiento indígena políticamente organizado (Serrano, 2021). Este movimiento se consolidó con la fundación de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) en 1986, mostrándose como una plataforma de lucha que permite trascender más allá de las reivindicaciones económicas para plantear demandas étnicas, culturales y territoriales (CONAIE, 1994). Dentro de este contexto organizativo y social, el levantamiento indígena de 1990 se convirtió en un fenómeno social que permite visibilizar al sujeto indígena como actor político que exige el reconocimiento de la diversidad cultural del país.

A partir de estas acciones se impulsa con fuerza el concepto de interculturalidad para que sea debatido públicamente en la escena política y más allá de un reclamo por la integración en términos asimilacionistas, se demanda una transformación del





Estado y la sociedad a partir de la construcción de un diálogo entre iguales, lográndose la educación intercultural bilingüe, como símbolo concreto de este nuevo paradigma (Turbino, 2016).

Debido a las tensiones sociales y a la construcción del concepto de interculturalidad gestándose con fuerza dentro de Ecuador, se alcanzan a través de la Asamblea Constituyente de Montecristi, los principios más avanzados del proyecto intercultural. La Constitución de 2008 declaró al Ecuador como un Estado plurinacional e intercultural (Art. 1º), que más allá de ser un adjetivo de identificación nacional, se concreta en un cambio de la estructura estatal, con la ampliación de los derechos colectivos y la autodeterminación de territorios, y el reconocimiento de la existencia de diversas naciones dentro del Estado lo que se refleja en la organización política e institucional, así como el deber primordial del Estado y derecho de los ciudadanos que la interculturalidad sea transversal en las políticas públicas.

La constitucionalización de la plurinacionalidad y la interculturalidad no es, sin embargo, el fin del camino, por el contrario, era previsible el desarrollo de nuevas tensiones a lo interno del Estado y sus ciudadanos (Trujillo, 2021). La implementación de un estado plurinacional e intercultural es una confrontación con el aparato estatal colonial y produce resistencia en las estructuras de poder. De igual manera, el modelo extractivista es una contradicción epistemológica con los derechos de la naturaleza y los derechos territoriales de los pueblos indígenas que aún debe ser superada.

## **Diversidad étnica, lingüística y territorial del Ecuador**

Es un distintivo actual del Ecuador considerar la importancia de los pueblos indígenas como habitantes originarios del territorio y asumirlos como el eje fundamental de la diversidad cultural del país. De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda (INEC, 2022), del total de 16.938.986 habitantes censados, 1.302.057 personas se autoidentifican como indígenas, aun cuando esta cifra puede ser mu-







cho mayor como consecuencia de un subregistro o de sesgo de la información proporcionada. Más allá de los registros formales, la realidad ecuatoriana evidencia el reconocimiento de un conjunto diverso de población indígena, conformado por 14 nacionalidades oficialmente registradas. Entre las principales se encuentran los Kichwa (la nacionalidad más numerosa, con pueblos como los Otavalos, Salasakas, Cañaris, Saraguros, entre otros), Kayambi, Karanki, Panzaleo en la Región Andina; en la Región Amazónica predominan los Shuar, Achuar, Waorani, Kichwa Amazónico, Shiwiar, Cofán, Siona, Secoya, Andoa; y los Épera, Awá, Chachi (o Cayapas), Tsáchila en la Región Costa.

Aunado a la autoidentificación, la conservación de las lenguas es un elemento clave dentro de la diversidad cultural y así se reconoce desde la interculturalidad crítica. En Ecuador se hablan 14 lenguas indígenas vivas, dentro de las cuales el kichwa es la lengua vernácula más hablada, con variantes regionales (kichwa unificado y kichwa del Napo, entre otras). También es importante el reconocimiento de otras lenguas como el shuar, awapit, cha'palaa (Chachi), paicoca (Cofán) y siapede (Siona) que son un acervo cultural de importancia y deben realizarse esfuerzos para su conservación (UNESCO, 2018).

Considerando la constitución de una nación como la tríada de pueblo, lengua y territorio, es importante reconocer, sobre todo en cuanto a los pueblos indígenas, que la relación con la tierra es parte intrínseca a su identidad y supervivencia cultural. La cultura inmaterial está fusionada con el contexto físico territorial, y los pueblos indígenas poseen territorios ancestrales, que legalmente se reconocen como Tierras Comunitarias o Circunscripciones Territoriales Indígenas.

La complejidad de la diversidad cultural de Ecuador se enriquece con la presencia del pueblo afroecuatoriano, descendiente de las personas esclavizadas durante la colonia y cuya cultura es otro de los pilares fundamentales de la identidad nacional. Los registros presentan al menos 569.243 autoidentificados como afroecuatorianos y negros a los que se suman 245.252 mulatos (INEC, 2022), pero al igual que el registro de los indígenas, es probable que el número sea mucho mayor.





Como consecuencia del desarrollo histórico social, la presencia de los afroecuatorianos es mucho mayor en la provincia de Esmeraldas, donde se conformaron palenques de resistencia, como el de Alonso de Illescas, así como en el Valle del Chota, entre las provincias de Imbabura y Carchi. Otras comunidades importantes se encuentran en Guayaquil, Quito y otras ciudades. En Esmeraldas existen Tierras Comunitarias de afrodescendientes que son reconocidas legalmente, y aunque su lengua es el español, esta posee rasgos distintivos con una riqueza léxica particular, y su mayor aporte cultural se manifiesta en rasgos inmateriales que enriquecen la gastronomía, la música y una manifestación religiosa que es símbolo de resistencia ante la dominación cultural colonial católica.

Por su parte, en el litoral rural ecuatoriano se concentra el pueblo Montubio representado por aproximadamente 1.305.000 habitantes (INEC, 2022), cuya identidad se construyó aunada al espacio geográfico, asociando sus actividades a las características productivas de la zona en haciendas agropecuarias, el mestizaje y la doma de caballos. Su jerga es particular y los caracteriza tanto como su habilidad como jinetes como su gastronomía (Antón Sánchez, 2011). Se distribuyen en las provincias de Guayas, Manabí, El Oro y Los Ríos.

Finalmente, la historia desde la colonización hasta la actualidad condujo a la constitución de un pueblo mestizo biológico y cultural, que conforma la mayoría de la nación ecuatoriana moderna. El censo de 2022 reportó que 13.122.337 personas se autoidentificaron como mestizos. Sin embargo, este grupo no es homogéneo, sino un *continuum* de identidades regionales, que responden al proceso por el cual la cultura dominante ha absorbido y reinterpretado elementos indígenas, afros y europeos, creando una síntesis única en cada región. Su distribución territorial responde al proceso histórico de ocupación del Ecuador, en las principales ciudades y valles interandinos.

En consecuencia, aun cuando la diversidad étnica, lingüística y territorial del Ecuador es una de sus mayores riquezas, también es fuente de tensiones profundas. La declaratoria constitucional y la construcción de un estado plurinacional e inter-





cultural son un paso fundamental para alcanzar una redistribución del poder y una justicia territorial real en el siglo XXI.

## **Convivencia, conflicto y diálogo intercultural en el Ecuador**

Aun cuando el establecimiento de la interculturalidad en el Ecuador, como un principio constitucional, es un avance clave para la justicia territorial y la equidad, su consecuencia inmediata es la apertura de espacios de discusión donde se enfrentan la memoria histórica, los proyectos políticos y las formas de conocimiento y saberes culturales ancestrales y coloniales, autóctonos y foráneos. La interculturalidad crítica evidencia la brecha entre el ideal constitucional de convivencia en igualdad y el legado colonial de un racismo estructural profundamente arraigado en el sistema social (Ramos et al., 2025). En este proceso, el diálogo es la herramienta fundamental para la construcción efectiva de un territorio plurinacional eficiente, pacífico y productivo.

Es notorio que los elementos que nutren el conflicto intercultural actual se desarrollaron a partir del colonialismo, que no es solo la acción de apropiación territorial y desplazamiento de los pueblos, sino la penetración cultural y la construcción de modelos mentales que reafirman los roles entre colonizador y colonizado, propietario y esclavo, entre otros (Quijano, 2015).

Esta construcción ideológica colonial se sustenta en el sistema de castas que establece jerarquías que se asocian al valor de la persona como resultado de su origen étnico-racial, estableciendo como ideal de valía el origen europeo caucásico. El fundamento era asociar el poder al ideal europeo de civilización y lo civilizado se asociaba a la raza blanca (Walsh, 2018). Esto dejó a los indígenas y negros relegados a la barbarie y la servidumbre, y esta apropiación de ideas es tan intensa que no pudo ser abolida con la Independencia.

De allí que el Estado criollo emanado del proyecto republicano del siglo XIX y buena parte del XX, se desarrollara a partir de la negación de la diversidad y con-





tinuara intentando homogeneizar la cultura del país. Las élites criollas de manera violenta o sutil continuaron desarrollando procesos de aculturación, enculturación y blanqueamiento, en los cuales el mestizaje se planteó como sinónimo de progreso. Este proceso de reelaboración de la identidad nacional se apoyó en la educación, el derecho jurídico y la fuerza, dando paso al desarrollo del racismo estructural, que se asume como un sistema de ventajas y privilegios para el grupo mestizo-hegemónico que se naturaliza y reproduce a través de las instituciones del Estado, el lenguaje, los medios de comunicación y las prácticas sociales cotidianas (Meza, 2021).

Este racismo estructural se manifiesta de diversas maneras, y todas ellas generan conflictos en menor o mayor escala. Algunos de estos conflictos son la desigualdad socioeconómica étnica, la discriminación en el espacio público, el acceso a la justicia y los derechos colectivos y el conflicto entre el territorio y el modelo extractivista (Garavito y Díaz, 2020). En todos los casos, los procesos de estigmatización y la percepción negativa por parte de algunos individuos con respecto a otros como consecuencia de su raza conducen a procesos de desigualdad e injusticia sistémica.

Sin embargo, a pesar del conflicto, existen experiencias significativas que apuntan hacia la construcción de una interculturalidad crítica y dialógica. El desarrollo de Las Mesas de Diálogo pos-levantamientos, como consecuencia de las movilizaciones indígenas, abrió diversas oportunidades para alcanzar acuerdos entre el gobierno y organismos representativos de identidades étnicas como la CONAIE. Más allá de los resultados, que pueden no ser los más justos, es importante reconocer que se produjo la posibilidad de establecer un diálogo donde los interlocutores se reconocen como válidos y legítimos.

Otros avances necesarios para ir desmontando el racismo estructural es la implementación de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB). Esta es una conquista de la lucha indígena, que centra su objetivo tanto en enseñar en la lengua materna, como en la construcción de un diálogo de saberes entre los conocimientos ancestrales y los universales, dando paso a la formación de sujetos con una identidad más fortalecida y con la capacidad para interactuar con otros interlocutores. La apertura





que genera la EIB en el marco social va acompañada del reconocimiento cultural de las naciones dentro del Ecuador. La producción cultural de artistas indígenas y afros en diversas esferas culturales como en el cine, la literatura, la música y las artes visuales, abre las puertas para ofrecer una mirada desde la propia identidad sobre la vida, creando narrativas propias que desmontan estereotipos y le hablan a la sociedad de una manera que difícilmente se logra a través de la política y la jurisprudencia.

Todos estos procesos de encuentro deben también verse reflejados en el desarrollo de iniciativas económicas. La economía solidaria y los proyectos turísticos comunitarios permiten a los pueblos proponer alternativas al desarrollo hegemónico, manteniendo y fortaleciendo la cultura propia, centradas en el *Sumak Kawsay* (Buen Vivir), lo que, de manera vivencial, invita a un diálogo desde la práctica. Esta y otras experiencias abren la posibilidad de establecer un diálogo intercultural genuino, que no debe ser solo una celebración de la diversidad folklórica, sino un diálogo de saberes y de poder (Walsh, 2018), que requiere que el sector mestizo hegemónico se desprenda de su lugar de privilegios para reconocer de manera horizontal las otras epistemologías que cohabitan en el país.

## **Pueblos y Nacionalidades Indígenas del Ecuador: Cosmovisiones y formas de vida**

La complejidad cultural de los pueblos indígenas del Ecuador exige conocer sus diversas cosmovisiones, es decir, conocer los sistemas integrales de pensamiento. Aun cuando es muy heterogéneo el mundo cultural indígena, mantiene un principio común en su interpretación de la realidad que se liga a la racionalidad. Mientras que la ontología occidental moderna se asocia y construye fundamentalmente en el dualismo naturaleza-cultura, las cosmovisiones indígenas se basan en principios monistas en los cuales animales, plantas, humanos y accidentes geográficos se interconectan de manera dinámica y recíproca, en una interacción que se aleja de la dominación y se ajusta más al respeto y al diálogo constante, incluso al parentesco





(Descola, 1986; Monfrinotti Lescura, 2021).

Los Kichwa constituyen la nacionalidad indígena más numerosa del Ecuador, presentes tanto en la Sierra como en la Amazonía, y aún con variaciones importantes entre sus pueblos (Otavalos, Salasakas, Saraguros, Napo, entre otros), comparten elementos fundamentales en sus cosmovisiones. Uno de estos aspectos clave, que guía el que hacer de la vida indígena Kichwa es el *Sumak Kawsay* (Buen Vivir), un concepto que no tiene paralelismo en bienestar material occidental, y se comporta como una filosofía de vida que propone la armonía en tres relaciones fundamentales: con uno mismo (saber ser), con la comunidad (saber convivir) y con la naturaleza o Pachamama (Madre Tierra) (Houtart, 2011; De la Torre Torres, 2021). La Pachamama es un ser vivo, sagrado y fuente de toda existencia, lo cual entra en clara contradicción con la visión de la Tierra como un recurso a explotar.

Otro elemento característico es el desarrollo de la vida comunitaria que se apoya en el trabajo colectivo recíproco (*minga*), que contribuye a la organización de la agricultura familiar diversificada y se ve reforzada por las fiestas rituales y la concepción de la chacra como espacio de producción alimentaria y reproducción cultural y espiritual, ya que, en este último aspecto, se debe señalar que la espiritualidad está ligada a ciclos agrícolas y festivos, con elementos de sincretismo católico pero con una base ancestral fuerte, como ocurre en el *Inti Raymi* (Fiesta del Sol). A su vez, este mundo espiritual está mediado por el *yachak* (sabio o chamán) quien es la figura central del conocimiento espiritual y medicinal, y que es una figura clave entre el mundo visible e invisible, cuyo conocimiento es transmitido oralmente entre generaciones.

Otras nacionalidades que se destacan son las Shuar y Achuar, las cuales pertenecen a las familias lingüísticas jíbaras o *shíwaras*, y comparten una cosmovisión guerrera y muy conectada con la selva amazónica. Su universo está poblado por espíritus (*aya*) y manejado por *wakaní* o *arútam*, que se analizan como fuerzas vitales. El *arútam* se conforma como un concepto central que representa una fuerza espiritual poderosa que se busca adquirir a través de visiones inducidas por la ingesta de





enteógenos como el *natem* (ayahuasca). Esta fuerza provee protección, éxito en la caza y en la guerra (Descola, 1986). La naturaleza no es un escenario pasivo; es un mundo de aliados y antagonistas con los que se debe negociar constantemente.

Su organización social responde a esta interacción de lucha constante y conformación de aliados, observando la constitución de unidades familiares extensas (*aents*) que se observan dispersas en el territorio, y son lideradas por un *uwishin* (chamán-guerrero). Su profunda transformación en la actualidad ha conducido a la conformación de federaciones como la FINAE, que busca defender su territorio frente a los procesos extractivistas centrados en el petróleo y la minería, buscando alternativas económicas como el turismo, de manera de preservar el conocimiento de la selva.

Otra nacionalidad indígena defensora de la selva es la Waorani, también conocidos como Huaorani. Ésta representa una de las culturas más emblemáticas de la resistencia en la Amazonía ecuatoriana. Su mundo está firmemente unido al *Óme* (la selva), en donde se desarrolla toda la vida material y espiritual, la cual es profundamente igualitaria y centrada en la autonomía del individuo y el grupo familiar. Esto conduce a una relación con la naturaleza de intimidad absoluta y en consecuencia un conocimiento muy amplio de las especies vegetales y animales, así como de sus usos y propiedades. Su contacto con los criollos es relativamente reciente y forzado por el avance hacia la selva de las compañías petroleras, siendo la lucha de los Waorani contra la expansión petrolera en el Yasuní un símbolo de resistencia en la defensa de la biodiversidad y la autodeterminación indígena.

En la costa, la nacionalidad Tsáchila, resguarda el conocimiento de este territorio. Su saber espiritual y medicinal es administrado por el *poné* (chamán supremo), quien ostenta la máxima autoridad. El *poné* adquiere su conocimiento a través de un riguroso entrenamiento y dietas con plantas maestras y su cosmovisión está ampliamente relacionada con la sanación y la conservación del equilibrio entre el cuerpo, el espíritu y la naturaleza. Su organización social se estructura alrededor de comunas y la autoridad del *poné*, y han logrado mantener una fuerte identidad cultural a





pesar de la enorme presión de la colonización mestiza de su territorio.

Otras variadas nacionalidades indígenas en el Ecuador aportan a la diversidad cultural y contribuyen a la identidad ecuatoriana. Los Chachis (Cayapas) y Épera en la costa norte, se destacan por su conocimiento de navegación fluvial, siendo los ríos elementos centrales en su cosmovisión. Los Cofán, Siona y Secoya presentes en la Amazonía norte, centran sus relaciones a través del chamanismo mediado por los rituales con ayahuasca (*yagé*) y protegen una biodiversidad extraordinaria.

Esta breve presentación de algunos aspectos de diversas cosmovisiones indígenas ecuatorianas, debe conducir a reflexionar sobre la importancia de estas formas de vida, no como reliquias para conservar en etnografías y museos, sino como sistemas de conocimiento vivo y dinámico que ofrecen respuestas críticas a las crisis globales modernas. Su énfasis en la relacionalidad, el equilibrio con la naturaleza y la vida comunitaria, se presenta como una alternativa al modelo de desarrollo extractivista e individualista. El desafío para el Ecuador y el mundo es aprender a escuchar y dialogar con estos saberes, reconociendo su valor y validez en pie de igualdad con la ciencia occidental.

## **Hacia un Ecuador más justo y plural: propuestas y desafíos**

El establecimiento de un Estado plurinacional es un reto que trasciende la descentralización o la concesión de algunos derechos culturales. Un verdadero Estado plurinacional requiere de una reestructuración radical de toda la arquitectura estatal monocultural heredada del siglo XIX, y la integración de los actores representativos de todas las naciones, en un modelo que permita la coexistencia y coordinación en todo el sistema normativo, epistemológico y de gobierno.

Un avance sustancial se lograría a través de una mejor implementación del derecho a la Consulta Previa, Libre e Informada (CPLI) para los pueblos y nacionalidades sobre proyectos que afecten sus territorios. Esto no solo respondería a los mandatos constitucionales, sino que ampliaría la democracia participativa directa (Ospina Pe-





ralta et al., 2021). Esto demuestra que el desafío sigue siendo la implementación de acciones que materialicen al Estado plurinacional de manera tangible. Por ejemplo, mediante un sistema judicial que practique de manera efectiva y respetuosa la coordinación entre la justicia ordinaria y la justicia indígena, o un sistema político que permita auténticas autonomías territoriales y formas de representación política que no subsuman las identidades diversas en los partidos nacionales tradicionales.

Paralelamente, la construcción de un Ecuador plural y justo es inviable sin una transformación radical del sistema educativo. La educación para la interculturalidad es una educación para la paz y no puede asumirse como una asignatura aislada, sino como un principio rector de todo el currículo y la praxis pedagógica. Esto implica una descolonización del conocimiento que deje de presentar la historia y los saberes de los pueblos mestizos, blancos y urbanos como el único canon válido, e incorpore de manera equitativa las cosmovisiones, lenguas, historias y sistemas de conocimiento de los pueblos indígenas y afroecuatorianos.

Su materialización incluye formar docentes con competencias interculturales, desarrollar materiales educativos co-creados con las comunidades y promover pedagogías que fomenten el diálogo de saberes. Asimismo, la educación intercultural debe abordar frontalmente los conflictos latentes en la sociedad ecuatoriana proporcionando herramientas para el manejo no violento de controversias, la empatía y la resolución colaborativa de problemas. El desafío exige vencer resistencias ideológicas profundas y destinar los recursos necesarios para una política educativa de Estado a largo plazo, que trascienda los gobiernos de turno.

Finalmente, tanto el Estado plurinacional como la educación transformadora descansan sobre un pilar fundamental que es el reconocimiento mutuo. La lucha por el reconocimiento es una lucha por la identidad, la autoestima y la pertenencia social plena (Honneth, 1995). En el contexto ecuatoriano, el reconocimiento no puede ser un gesto unilateral del Estado o de la sociedad mayoritaria hacia los grupos históricamente marginados. Debe ser mutuo, es decir, un proceso de aprendizaje recíproco donde se deconstruyan los estereotipos y se valore la contribución





de cada pueblo a la construcción de la nacionalidad. Esto requiere superar los “régimenes de alteridad” que han construido al “indio” como un otro interno, a la vez exotizado y subalternizado (Descola, 2012). El reconocimiento mutuo se practica en la vida cotidiana en donde los medios de comunicación deben evitar la folclorización y representar la diversidad con normalidad y complejidad. Esta representación en el espacio público se manifiesta a través del respeto de los símbolos y las prácticas culturales diversas, y en la economía mediante la valoración de los medios de producción y combatiendo la discriminación laboral.

### **La fotografía intercultural propuesta por Geovanny Tapia**

La fotografía intercultural propuesta por Geovanny Tapia nos convoca a pensar la imagen no como un simple reflejo de la realidad, sino como un espacio simbólico de encuentro entre saberes, memorias y formas de habitar el mundo. En cada una de sus composiciones, emerge una estética del respeto que evita las representaciones estereotipadas o superficiales con las que históricamente se ha mostrado a los pueblos indígenas y afrodescendientes en Ecuador. Su obra cuestiona las formas tradicionales de mirar y, al hacerlo, nos obliga a reconocer que la interculturalidad no puede construirse desde una sola perspectiva, sino desde el diálogo entre miradas que se reconocen y se valoran mutuamente.

Más allá de la imagen, el trabajo fotográfico y documental de Tapia se inscribe en una práctica comprometida que reivindica la dignidad de las culturas históricamente marginadas. Sus fotografías no son postales; son documentos de afirmación identitaria y de reconstrucción de memorias que durante mucho tiempo fueron silenciadas. En este sentido, su arte se convierte en una herramienta pedagógica que revela las fisuras del relato nacional uniforme y visibiliza los múltiples aportes que han dado forma al estado ecuatoriano contemporáneo.

Cada retrato, cada escena cotidiana capturada, se transforma así en una forma



de resistencia a la invisibilidad, y a la vez en una invitación a imaginar formas más justas de convivencia social.

La interculturalidad, por tanto, no puede reducirse a un marco discursivo ni a una consigna política sin compromiso real. En el contexto ecuatoriano, asumirla con seriedad implica reconocer los efectos históricos de la exclusión, cuestionar la jerarquización de los saberes y construir una ciudadanía intercultural efectiva. Geovanny Tapia, con su obra, contribuye a este proceso al generar un archivo visual desde donde repensar las relaciones entre cultura, poder y representación. Su lente nos recuerda que un país verdaderamente plural no es aquel que simplemente acepta la diferencia, sino aquel que la celebra como parte esencial de su identidad colectiva. •

# El Ecuador Intercultural, visto por Geovanny Tapia















































GEOVANNY TAPIA





























































































































































































GEOVANNY TAPIA



















GEOVANNY TAPIA























































Y T A P I A







# Bibliografía

- ABRAM, Matthias (1994). Fantasía de Indios. Apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano. En *Identidades Desnudas. Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio de los Andes* (pp. 23-48). ILDIS- ABYA YALA.
- ALTA, Gladys (2017). *Mujeres y estereotipos de género en el Inti Raymi. Análisis desde una visión de derechos humanos. Cotacachi 2014-2016*. Monografía. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- ALVEAR, César (2025). El Hatun Puncha de Cotacachi desde su propia tradición oral. *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, 2(1), 1-16. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13870689>
- ANTÓN SÁNCHEZ, J. (2011). El Pueblo Montubio del Ecuador: Aproximación histórica y sociológica. *Revista Cultura*, 24 (72), 133-162.
- ARNAVAT, Albert [dir.]; RUIZ, Claudia; ORTIZ, David; POSSO, Ángela (2016): *Imbabura Gráfica*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: <https://issuu.com/utnuniversity/docs/libro-imbabura-grafica>
- ARNAVAT, Albert [dir.]; BALANZATEGUI, Daniela; CEVALLOS, Raul C.; ECHEVERRÍA, José; LALANDER, Rickard; MORALES, Ana M.; POSSO, Miguel; ROSERO, Glenda; RUIZ, Ruth; TORRES, Jorge (2018): *Imbabura Étnica*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte.
- ARNAVAT, Albert [dir.]; ARELLANO, Lorena; BEDÓN, Iván; CEVALLOS, Raul C.; CHILQUINGA, Luis; ECHEVERRÍA, José; POSSO, Miguel; RUIZ, Claudia; TORRES, Jorge; VASALLO, Yoarnelys (2021): *60 Íconos Turísticos de Imbabura*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: <https://issuu.com/utnuniversity/docs/60-iconos-turisticos-de-imbabura>
- ARNAVAT, Albert [dir.]; ECHEVERRÍA, Vinicio; ORDÓÑEZ, Angélica; SCHLENKER, Alex (2022): *John Bautista: fotografiando la belleza indígena*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: [https://issuu.com/utnuniversity/docs/libro\\_john\\_bautista\\_atipak](https://issuu.com/utnuniversity/docs/libro_john_bautista_atipak)
- AZOULAY, A. (2008). *El contrato civil de la fotografía*. Zone Books.
- CONFEDERACIÓN DE NACIONALIDADES INDÍGENAS DEL ECUADOR (CONAIE). (1994). *Proyecto político de la CONAIE*. Quito.
- CONFEDERACIÓN DE NACIONALIDADES INDÍGENAS DEL ECUADOR (CONAIE). (2012). *Propuesta para la construcción del Estado plurinacional e intercultural*. Quito.
- Constitución de la República del Ecuador. (2008). *Registro Oficial* 449. [https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4\\_ecu\\_const.pdf](https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf)
- ECHEVERRÍA, Vinicio; ARNAVAT, Albert; ORDÓÑEZ, Angélica; ORTIZ, David (2024): *Jonathan Terreros © Pachay: Cosmovisión andina. Entre el Realismo mágico y el surrealismo*. Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte. En: [https://issuu.com/utnuniversity/docs/01.\\_libro\\_pachay](https://issuu.com/utnuniversity/docs/01._libro_pachay)
- BARBETA VIÑAS, Marc (2022): Avances en sociología de los sueños, *Revista Internacional de Sociología* 80 (3): e213. <https://doi.org/10.3989/ris.2022.80.3.N21.03>



- BENJAMIN, Walter (2007). *Sobre la fotografía* (J. Muñoz Millanes, Ed.). Pre-Textos.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- BONTEMPELLI, M. (1933). *Noventa: semblanza de la pintura contemporánea*. Laterza.
- CALVACANTI-SCHIEL, Ricardo (2007): *Las muchas naturalezas en los Andes*. *Periferia* 7, 1-11.
- CAMBRE, M. C. (2012): *El realismo mágico*. Ediciones Akal.
- CASTRO, J. (2004): *Guayasamín*. Quito, Editorial Abya-Yala.
- CEVALLOS CALAPI, Raúl (2021). Historia del Tinkuy o batalla ritual en la Fiesta del Sol (El caso de Cotacachi-Ecuador). *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, XCIX (206-B), 287-313.
- CORNIGLIO, Federico (2011): Umwelt y medio social: una referencia de Lacan a la biología de Jakob Von Uexküll. *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- DE LA TORRE TORRES, R. M. (2021). Derechos de la naturaleza y de los animales: vivir en armonía. *Revista Latino-Americana de Direitos da Natureza e dos Animais*, 4(1), 29-47. <https://doi.org/10.48209/9786500478048>
- DEREN, Maya y HAMMID, Alexander (1943): *Mesher of the Afternoon*. Estados Unidos: The Filmmaker's Cooperative.
- DESCOLA, Philippe (1986). *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Instituto Francés de Estudios Andinos / Abya-Yala.
- DESCOLA, Philippe (2006 y 2012): *Beyond nature and culture*. Proceedings of the British Academy 139, 137-155.
- DESCOLA, Philippe (2004): Las cosmologías indígenas de la Amazonía. En *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, IWGIA, 25-36.
- DESCOLA, Philippe y Florencia TOLA (2018): *¿Qué es la naturaleza?* Teseo.
- DI SALVIA, Daniela (2011): Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama. *Gazeta de Antropología*, 27(1), 1-13.
- DI SALVIA, Daniela (2016): Contribución a la ontología animal andina: funciones, poderes y figuras en los cultos telúricos de los Andes sur-peruanos. *Revista Española de Antropología Americana* 46, 97-116.
- EDWARDS, E. (2021). A fotografia e a performance da história. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 23(42), 27-47. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n42-2021-61871>.
- ESTERMANN, Josef (2015): *Más allá de Occidente. Apuntes filosóficos sobre interculturalidad, descolonización y el Vivir Bien andino*. Abya Yala.
- ESTERMANN, Josef (1998): *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Abya Yala.
- FLORES, B. P. E., MEJÍA, M. L. F., PEÑARANDA, L. A. F., HUAROTE, J. L. S., VERA, E. J. Z., & VERA, J. M. Z. (2023). *Interculturalidad y educación: filosofía, decolonialidad y diversidad con carácter inclusivo*.
- FOSTER, H. (1985): *Diseño y delirio: Cultura y Vanguardia en América*. Kairós.
- FOSTER, H. (1996): *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press.
- GARAVITO, C. R., & DÍAZ, C. A. B. (2020). *Conflictos socioambientales en América Latina: el derecho, los pueblos indígenas y la lucha contra el extractivismo y la crisis climática*. Siglo XXI Editores.
- GARCÍA, C. (2020). Imágenes de la resistencia: fotografía y conflictos socioambientales en el Ecuador contemporáneo. *Revista Andina de Estudios Culturales*, 15, 45-62.
- HONNETH, A. (1995). *The struggle for recognition: The moral grammar of social conflicts*. Polity Press.
- HOUTART, F. (2011). El concepto de *Sumak Kawsay* (Buen Vivir) y su correspondencia con el bien común de la humanidad. *Ecuador Debate*, 84.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INEC). (2022). *Censo de Población y Vivienda 2022*. <https://www.censoecuator.gob.ec/resultados-censo/>
- JAMESON, Fredric (1991): «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism».
- KOWII, Ariruma (2023). *Inti Raymi: la fiesta sagrada de los Andes*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- KOWII ALTA, Inkarrí (2017). *El Tinkuy kichwa: violencia ritual*



- y mecanismo cultural. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- LAHIRE, Bernard (2018): *L'interprétation sociologique des rêves*. La découverte.
- LEES-MAFFEI, G. (2012). *Iconic Designs: 50 Stories About 50 Things*. Bloomsbury.
- LEMUS, J. C. (2021). Autorrepresentación y descolonización de la mirada: Colectivos de fotografía indígena en América Latina. *Revista LiminaR*, 19(1). <https://doi.org/10.29043/liminar.v19i1.797>
- LIZARAZO, D. (2022). *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. Secretaría de Cultura – Gobierno de México, Centro de la Imagen.
- LURY, C. (2011). *Brands: The Logos of the Global Economy*. Routledge.
- MARZAL FELICI, José (2009). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- MEZA, E. W. R. (2021). Visiones y discursos sobre el mestizaje en la historia e historiografía peruana. *Espectra*, 3(5), 8-42. <https://doi.org/10.35699/2237-6295.2021.30444>
- MIRES, Alfredon (2000): *Así en las flores como en el fuego. La deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal*. Abya Yala.
- MOLINA, N. (2019). Hacia una ética del rostro en la fotografía documental contemporánea. *Revista Dixit*, 30, 24-37. <https://doi.org/10.22235/d.v0i30.1879>
- MONFRINOTTI LESCURA, V. I. (2021). El trasfondo ontológico de la modernidad occidental: Revisión crítica de la escisión naturaleza/cultura. *En-claves del pensamiento*, 15(30). <https://doi.org/10.46530/ecdp.v15i30.417>
- MORENO ZAPATA, F. J. (2014). *Mujer afroecuatoriana como sujeto político: Estrategias, resistencias o re-existencias* [Tesis de maestría, FLACSO Ecuador].
- OSPINA PERALTA, P. (2021). *La consulta previa en Ecuador: entre el ritualismo procedimental y el despojo*. Instituto de Estudios Ecuatorianos.
- PLANTINGA, C. (n.d.). Cornelius Plantinga Jr. [Profile]. Calvin University. <https://calvin.edu/directory/people/cornelius-plantinga>
- QUIJANO, A. (2015). Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2(5).
- RAMA, Ángel, «Transculturación narrativa en América Latina», (1982),
- RAMOS, R., RAMOS, L., & CAZORLA, A. (2025). *Hacia una universidad intercultural en el Ecuador: Avances, tensiones y desafíos en la inclusión de saberes y pueblos diversos*. Editora Dialética.
- RUIZ ROMERO, G. (2018). *Interculturalidad y comunicación: desafíos para una sociedad plurinacional*. Abya-Yala.
- SÁNCHEZ, J. A. (2014). El modelo de Estado Plurinacional en Ecuador: Ideas y reflexiones. *Antropología Experimental*, 14. <https://doi.org/10.17561/rae.v0i14.2467>
- SANTOS QUIROZ, L. C. (2017). *La invasión inca al actual Ecuador y la resistencia indígena de los pueblos del norte a finales del siglo XV*.
- SERRANO, F. G. (2021). *Del sueño a la pesadilla: el movimiento indígena en Ecuador*. FLACSO Ecuador.
- TRUJILLO, J. (2021). El Estado plurinacional e intercultural en la Constitución ecuatoriana: Significado, avances y desafíos. *Revista Andina de Estudios Políticos*, 11(1), 68-85. <https://doi.org/10.35622/j.rap.2021.01.004>
- TUBINO, F. (2016). *La interculturalidad en cuestión*. Fondo Editorial de la PUCP.
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=31038&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- UNESCO; Moseley, C. (2010). *Atlas of the world's languages in danger* (3ª ed.). UNESCO Publishing. ISBN 978-92-3-104096-2. <https://www.unesco.org/culture/en/endangeredlanguages/atlas>
- UNESCO. (2021). *World Atlas of Languages: summary document*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380132>
- WALSH, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- WALSH, C. (2018). “Raza, mestizaje y poder: horizontes coloniales pasados y presentes”. En *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*. FLACSO-Ecuador.











## LOS AUTORES



## Claudia Ruiz

Nacida en Ecuador, es docente investigadora titular de la Universidad Técnica del Norte. Doctora en Formación de la Sociedad del Conocimiento por la Universidad de Salamanca (España) y Posdoctora en Didáctica de la Investigación Científica. Sus líneas de investigación se centran en la educomunicación, interculturalidad, equidad e inclusión. Ha orientado su trayectoria al estudio de metodologías activas y procesos innovadores en la comunicación educativa. Con experiencia en gestión universitaria, participando en planificación estratégica de la comunicación, relaciones públicas, ceremonial y protocolo institucional. Su producción académica incluye artículos científicos, libros, y ponencias en congresos nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones destacan: *Imbabura Gráfica* (2016), *Muros que hablan. Grafitis en Imbabura, Ecuador* (2017), *60 íconos turísticos de Imbabura* (2020), *Modelos educativos para emprendimientos: orientaciones para la formación de emprendedores en Ecuador* (2021), y *La cosmovisión y la interculturalidad en la formación de emprendedores: un modelo de educomunicación participativa en el Ecuador* (2023).





**Albert Arnavat**

Nacido en Catalunya, es docente investigador titular de la Universidad Técnica del Norte. Doctor en Historia por la Universitat de Barcelona, ha sido profesor en la Universitat Rovira i Virgili en Cataluña. Sus líneas de investigación abarcan las relaciones de la imagen y la historia, la comunicación visual, el diseño y la historia del arte. Miembro de equipos interdisciplinarios de investigación de universidades europeas y americanas. Ha ejercido de director de arte, diseñador y publicista en Arnavat Asesores de Comunicación, durante más de 25 años. Ha publicado más de 90 libros, artículos y ponencias. Entre sus obras publicadas en Ecuador destacan *Imbabura Gráfica* (2016); *Fábrica Imbabura* (2017); *Muros que hablan* (2017); *Imbabura Étnica* (2018); *60 íconos turísticos de Imbabura* (2020); *Fortuny y Reus. La construcción de un mito* (2021); *John Bautista, ATIPAK: Fotografando la belleza indígena* (2022); *Jonathan Terreros ©Pachay: Cosmovisión andina entre el realismo mágico y el surrealismo* (2024); *Kif y orientalismo: el cannabis y los viajeros y artistas españoles en Marruecos* (2024) y *El legado de los inmigrantes catalanes en Ecuador* (2025).



**Angélica Ordóñez Charpentier**

Nacida en la ciudad de Quito, Ecuador, en diciembre de 1975. Doctora en Ciencias Sociales por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Ha trabajado más de 15 años como docente e investigadora en educación superior. Ha sido profesora e investigadora en la Universidad San Francisco de Quito, donde también dictó clases en el campo de la Sociología y la Antropología. Actualmente, es docente e investigadora titular en la Universidad Andina Simón Bolívar. Sus líneas de investigación y temas de interés son tan amplios como: ecología política, género y deporte, desastres socioambientales, animales, migración, interculturalidad y discapacidades. En investigación ha desarrollado numerosos proyectos individuales y colaborativos. En 2018 resultó ganadora del concurso de investigación Senescyt-Inédita con el proyecto: *Inclusión de las discapacidades en la educación superior*. Con la Editorial de la Universidad Andina Simón Bolívar publicó en 2017 *La Migración Transnacional en Peguche, Ecuador*, y *La Fiesta del Pawkar Raymi* y en 2022 *Agua y Desigualdad en Contextos de Desastre*.



**David Ortiz**

Quiteño, nacido en 1981. Coordinador de la carrera de Publicidad en la Universidad Técnica del Norte. Docente desde el año 2005 con experiencia en institutos superiores y universidades de Quito y Otavalo. Investigador desde el 2015, acreditado por el Senescyt desde el 2022. Graduado como Ingeniero en Diseño Gráfico Empresarial en la Universidad Israel en el 2005 y en el 2010 como Magíster en Gerencia Educativa en la Universidad Metropolitana. Doctorando en Diseño por la Universidad de Palermo. Apasionado por la ilustración, el diseño de carteles, la fotografía y los procesos creativos en el diseño y discurso; esta relación multidisciplinaria ha permitido que posicione carteles a nivel internacional en Japón, República Checa, España, Panamá, Corea del Sur, Polonia, México y a nivel nacional en eventos como Ecuador Poster Bienal, DCC, Carteles por Intag, Dignavidad, entre otros. Entre su producción investigativa se destacan los libros *Mutante* (2017), *Cartelismo ecuatoriano* (2017), *Evidencia, Origen y Forma* (2017), *Esencias de la madera y color* (2016); y varios artículos científicos sobre interrogantes propias del campo visual.







**Edita**



**Editorial Universidad Técnica del Norte**  
**Av. 17 de Julio, 5-21**  
**IBARRA -IMBABURA- ECUADOR**  
**www.utn.edu.ec / editorial@utn.edu.ec**

**Presentación**

**Miguel Naranjo-Toro, PhD.**

Rector de la Universidad Técnica del Norte

**Directora del Proyecto**

**Claudia Ruiz, PhD.**

Docente investigadora. Facultad de Educación Ciencia y Tecnología  
Grupo de Investigación Comunicación Visual e Interculturalidad  
Grupo de Investigación Comunicación y Periodismo Ciudadano  
Universidad Técnica del Norte, Ecuador  
caruiz@utn.edu.ec / <https://orcid.org/0000-0001-6682-7885>

**Imágenes fotográficas digitales**

**Geovanny Tapia, Lic.**

**Textos**

**Claudia Ruiz, PhD.**

**Albert Arnavat, PhD.**

Docente investigador. Facultad de Educación Ciencia y Tecnología  
Líder del Grupo de Investigación Comunicación Visual e Interculturalidad  
Universidad Técnica del Norte, Ecuador  
aarnavat@utn.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0002-4050-3580>

**David Ortiz, MSc.**

Docente investigador. Facultad de Educación Ciencia y Tecnología  
Grupo de Investigación Comunicación Visual e Interculturalidad  
Universidad Técnica del Norte, Ecuador  
adortiz@utn.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0003-4176-7403>

**Angélica Ordóñez Charpentier, PhD.**

Docente investigadora. Área de Estudios Sociales y Globales  
Grupo de Investigación Comunicación Visual e Interculturalidad  
Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador  
angelica.ordonez@uasb.edu.ec  
<https://orcid.org/0000-0003-4731-4114>

**Selección fotográfica, dirección de arte y diagramación**

**Albert Arnavat, PhD.**

Oficina de Diseño de la Editorial Universidad Técnica del Norte

**Asistente de diagramación**

**Denise Montenegro**

Oficina de Diseño de la Editorial Universidad Técnica del Norte

**Pares revisores académicos externos**

**Ana Iglesias,** Universidad de Salamanca, España

**Alex Schlenker,** Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

**Estudiantes asistentes de investigación**

**Denise Montenegro, Giulia Armas,** Carrera de Publicidad

**Revisión de estilo**

**Sandra Guevara, PhD.**

**Grupo de Investigación**



**GICOVEI**

Grupo de Investigación  
**Comunicación Visual  
e Interculturalidad**

© de los textos: Sus respectivos autores

© de las imágenes: Geovanny Tapia, 2020-2025

© de esta edición: Editorial Universidad Técnica del Norte

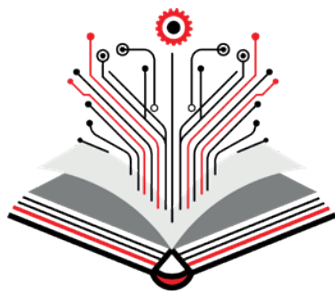
1ª edición, digital: Diciembre de 2025

e-ISBN: 978-9942-572-33-2 / DOI: 10.53358/libfecyt/LSSV9218

**Agradecimientos** al Grupo Cultural Las Choteñitas, del Valle del Chota.  
Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la previa autorización de la Editorial Universidad Técnica del Norte.

Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación «Geovanny Tapia: Fotografía Intercultural del Ecuador», dirigido por la PhD. Claudia Ruiz, docente investigadora titular, realizado entre Octubre de 2024 y Octubre de 2025, en la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología de la Universidad Técnica del Norte, Ibarra, República del Ecuador.





**COLECCIÓN  
JÓVENES FOTÓGRAFOS  
DE IMBABURA**

**VOLÚMENES PUBLICADOS**

**1**

Albert Arnavat, Vinicio Echeverría, Angélica Ordóñez, Alex Schlenker (2022):  
*JOHN BAUTISTA, © ATIPAK: FOTOGRAFIANDO LA BELLEZA INDÍGENA*

**2**

Vinicio Echeverría, Albert Arnavat, Angélica Ordóñez, David Ortiz (2024):  
*JONATHAN TERREROS, © PACHAY: ENTRE EL REALISMO MÁGICO  
Y EL SURREALISMO*

**3**

Claudia Ruiz, Albert Arnavat, Angélica Ordóñez, David Ortiz (2025):  
*GEOVANNY TAPIA: IMÁGENES DEL ECUADOR INTERCULTURAL*

**PRÓXIMAMENTE:**

**4**

Claudia Ruiz, Albert Arnavat, Angélica Ordóñez, David Ortiz (2026):  
*ROBERT GIBSON Z.: LA FASCINACIÓN POR LOS PAISAJES  
Y LA GASTRONOMÍA ANDINA*

**JÓVENES FOTÓGRAFOS**  
es una colección de  
generaciones de fo  
pectivas diversas y  
fotografía como le  
situados, sensibles  
que, más allá de la  
construcción de un  
una perspectiva de



## **FOS DE IMBABURA**

de la Editorial Universidad Técnica del Norte dedicada a visibilizar y difundir el trabajo visual emergente de nuevas fotografías formados en la provincia de Imbabura. Cada volumen reúne un proyecto fotográfico que explora, desde perspectivas contemporáneas, temas vinculados al territorio, la identidad, la memoria, el paisaje y la vida cotidiana. Apuesta por el lenguaje autónomo y como medio de pensamiento crítico, reconociendo su capacidad para articular discursos visuales y profundamente vinculados a las realidades locales. Las obras aquí reunidas reflejan una variedad de miradas jóvenes técnica, construyen narrativas visuales comprometidas con su contexto. A través de esta serie, se busca aportar a la archivo visual contemporáneo de la región, así como fomentar la producción cultural desde el ámbito académico con descentralizada, plural y creativa.







Este libro,  
*Geovanny Tapia : Imágenes del Ecuador intercultural*  
editado por la **Editorial Universidad Técnica del Norte,**  
se acabó de diseñar el 15 de noviembre de 2025,  
en Ibarra, capital de Imbabura,  
República del Ecuador.





3

SERIE «JÓVENES FOTÓGRAFOS DE IMBABURA»



