

Hacia una memoria gráfica ecuatoriana: análisis de fanzines y ferias independientes como espacios de identidad.

Julianna Montes de Oca y Esteban Vallejo⁽¹⁾

Resumen: El estudio aborda la memoria gráfica en el Ecuador a partir del análisis de fanzines y ferias gráficas independientes, reconociendo su valor como artefactos efímeros que condensan prácticas sociales, estéticas locales y procesos de construcción identitaria. Aunque existen investigaciones sobre gráfica popular en el país, estas no se articulan dentro de un marco conceptual y geográfico comparable al desarrollado por la Memoria Gráfica Brasileña, lo que vuelve pertinente adaptar dicha metodología para comprender la dimensión cultural de estos objetos. El objetivo de la investigación es analizar cómo la producción, circulación y atribución de sentido de los fanzines permite identificar dinámicas contemporáneas de memoria gráfica y visualizar repertorios emergentes de identidad visual local. Metodológicamente, se emplea un enfoque apoyado en análisis de artefactos, observación de ferias gráficas (Furia, BU y Sinistra), revisión documental y los aportes teóricos de Nora, Canclini y Cardoso. El estudio contribuye a consolidar un campo de investigación situado en el diseño ecuatoriano.

Palabras clave: memoria gráfica - fanzines - cultura visual - circulación - identidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 188]

(1) Ver CV en pág. 188

Introducción

Lena-Farias (2017), en *Acerca del concepto de memoria gráfica*, y Fonseca (2021), en *Memória gráfica brasileira*, invitan a reflexionar sobre cómo los estudios de memoria gráfica en Brasil surgieron en respuesta a la escasa investigación sobre los artefactos visuales cotidianos, las prácticas de producción y la cultura material que configuran identidades nacionales. Asimismo, reconocen que el diseño ha sido históricamente definido desde discursos hegemónicos que tienden a invisibilizar las producciones visuales provenientes de territorios subordinados¹. Su metodología combina investigación documental, lectura de

objetos vernáculos, análisis de impresos efímeros y la integración de enfoques históricos y culturales, lo que ha permitido consolidar un campo de estudio sólido y en expansión. Consideramos que este enfoque resulta especialmente pertinente para el Ecuador. Si bien en el país existen aportes académicos valiosos sobre gráfica popular, cultura visual, diseño editorial y prácticas comunitarias, estos estudios han abordado el fenómeno desde perspectivas aisladas o centradas en casos específicos, sin articular un marco conceptual capaz de integrar la dimensión histórica, material, territorial y social de la gráfica tal como lo propone la memoria gráfica brasileña, lo que ha impedido construir una comprensión más profunda del papel que estos objetos desempeñan en la configuración de identidades y experiencias locales.

En este sentido, adoptar y adaptar la propuesta brasileña permitiría llenar este vacío articulando elementos que hoy se estudian de manera dispersa. Incorporar este marco ampliaría la comprensión de la cultura material gráfica ecuatoriana y ofrecería herramientas para reconocer, narrar y estudiar de forma sistemática los procesos de diseño que emergen desde nuestro propio territorio. Aunque implica un esfuerzo amplio y desafiante, su implementación constituye un paso fundamental para consolidar un campo de estudio del diseño más situado, coherente y representativo de nuestras realidades contemporáneas. Este artículo busca desarrollar una aproximación teórico-metodológica a la memoria gráfica ecuatoriana a partir del estudio de los fanzines y de las ferias gráficas, entendiendo estos objetos como artefactos de memoria, expresiones de identidad visual y documentos culturales que requieren ser analizados en su producción, circulación y atribución de sentidos.

Aspectos teóricos para la conceptualización del término memorias gráficas

Pierre Nora (1993) sostiene que memoria e historia son conceptos en tensión: mientras la memoria se vive y se transmite en el presente, anclada en experiencias y recuerdos encarnados, la historia constituye una reconstrucción necesariamente incompleta de aquello que ya no existe y que requiere análisis crítico. A medida que las prácticas de la memoria se cristalizan con el paso del tiempo se la percibe en objetos, lugares, rituales y acontecimientos que retienen huellas simbólicas de una época. Por ello, los lugares de memoria se distinguen de otros objetos históricos, pues ya no remiten a un referente directo en la realidad; son signos en estado puro, condensaciones de sentido. La propuesta de Memoria Gráfica Brasileña amplía esta noción al reconocer que la memoria no se aloja exclusivamente en los objetos, sino que se expande a las prácticas de historia oral, los testimonios y las narraciones comunitarias que constituyen espacios fértiles para su estudio. Asimismo, se entiende que, aunque el recuerdo se experimente individualmente, este se sostiene siempre en estructuras sociales que permiten su interpretación y continuidad, de modo que la comunidad se configura como un ámbito central para la preservación de una memoria colectiva cohesionada.

Para definir la gráfica señalan que esta no se restringe únicamente a los procesos tradicionales de impresión. A partir de esta base, proponemos ampliar dicha conceptualización incorporando materialidades análogas, híbridas y también digitales, especialmente

considerando el contexto de 2025, en el que la producción y circulación de imágenes en entornos digitales es masiva y ampliamente accesible. Este aporte permite pensar la gráfica como campo expandido de prácticas visuales contemporáneas. Desde esta perspectiva, los artefactos gráficos en cualquier soporte se entienden como productos culturales que median prácticas sociales, configuran experiencias y generan reconocimiento simbólico; en otras palabras, producen cultura.

Para analizar estos objetos, Canclini (1983) *Culturas populares en el capitalismo* sostiene que no pueden estudiarse de manera aislada, sino en relación con los procesos de producción, circulación y atribución de sentido. En sintonía con esta propuesta, Cardoso (1998) en *Diseño, cultura material y fetichismo de los objetos*, profundiza en la dimensión de la producción, señalando que esta implica considerar las tecnologías empleadas, los materiales, las decisiones formales, los actores involucrados y los estilos que predominan en un contexto determinado. La circulación, por su parte, tradicionalmente se ha rastreado en archivos de prensa, documentos institucionales o registros empresariales; sin embargo, añadimos que hoy debe incluirse también el análisis de los flujos digitales, en particular los generados en plataformas y redes sociales, donde la gráfica adquiere nuevas dinámicas de visibilidad y distribución. Finalmente, la atribución de sentido requiere comprender los usos y significados que los usuarios otorgan a los artefactos gráficos a lo largo del tiempo, ya que estos poseen la capacidad de conservar sentidos originales y, simultáneamente, incorporar otros según los contextos en los que circulan, aun cuando su forma y materialidad permanezcan relativamente estables.

Por último, los estudios de Memoria Gráfica Brasileña se preguntan qué puede considerarse lo brasileño o qué elementos describen a la nación. La respuesta, como plantean los autores se encuentra en los propios objetos que la sociedad produce y conserva. Son estos artefactos los que condensan prácticas, gustos, tensiones y estéticas que, al permanecer en el tiempo, configuran formas específicas de memoria e identidad. En este sentido, el propósito central de los estudios de memoria gráfica es insertar los objetos visuales sobre todo aquellos cotidianos y efímeros dentro de los procesos de construcción cultural e identitaria de un territorio, reconociendo su capacidad para revelar dinámicas sociales, tecnológicas y simbólicas.

De manera complementaria, estos estudios buscan rescatar y organizar colecciones de fuentes primarias de material gráfico para su consulta futura, contribuyendo así a la identificación de una cultura visual local y a la consolidación de una historia del campo gráfico y del diseño. Asimismo, permiten reconstruir aspectos de la historia social de las comunidades donde estos objetos circularon y generar un repertorio visual capaz de nutrir futuros proyectos y lenguajes creativos. Con ello, se fortalece una cultura proyectual situada, sensible a los procesos históricos y a las particularidades materiales de cada contexto.

En conjunto, esta perspectiva reconoce que los objetos gráficos en todas sus materialidades son portadores de memoria cultural y constituyen un punto de partida indispensable para reflexionar sobre la identidad desde lo cotidiano, lo popular y lo comunitario. Esta conceptualización se vuelve especialmente relevante para trasladar la metodología al contexto ecuatoriano, donde es necesario visibilizar y estudiar los procesos propios del diseño local que, hasta ahora, han permanecido dispersos o poco documentados.

Ferias gráficas y fanzines como campo para la investigación de memoria gráfica ecuatoriana

Uno de los aportes centrales de la propuesta de Memoria Gráfica Brasileña es reconocer a los objetos efímeros como parte legítima del corpus de estudio. Estos materiales, ligados a la vida cotidiana, suelen quedar fuera de los sistemas tradicionales de preservación porque no encajan en las lógicas de archivo propias de bibliotecas y hemerotecas. A diferencia de revistas o periódicos, no se organizan en series estables y, por ello, han sido históricamente excluidos. Esta ampliación metodológica abre un espacio clave para nuestro análisis, pues permite estudiar productos culturales que circulan en el contexto ecuatoriano, especialmente los fanzines, cuya materialidad artesanal, autogestiva y de distribución limitada los convierte en artefactos efímeros por excelencia.

Siguiendo la perspectiva de la Memoria Gráfica Brasileña, el análisis de artefactos efímeros requiere considerar sus procesos de producción, circulación y atribución de sentido, como plantean Canclini (1983) y Cardoso (1998). En el contexto ecuatoriano, los fanzines son un objeto privilegiado para aplicar esta metodología, pues reúnen prácticas autogestivas, materialidades híbridas y formas alternativas de distribución que inscriben experiencias. En Ecuador, tres ferias se han convertido en los principales espacios de producción, visibilización y circulación de fanzines. Aunque cada una posee un enfoque curatorial distinto, todas se realizan anualmente, impulsan talleres y laboratorios de creación, y convocan a artistas locales y latinoamericanos para producir publicaciones que se lanzan durante los eventos, contribuyendo así a la preservación de memorias gráficas locales y al fortalecimiento de la cultura visual independiente.

Furia Fanzine Fest, con cinco ediciones en Guayaquil, surgió de iniciativas estudiantiles de la Universidad de las Artes interesadas en visibilizar la gráfica independiente desde perspectivas interseccionales. La Feria Siniestra, en su cuarta edición, se orienta a las artes gráficas y al diseño independiente a través de una curaduría centrada en el terror, los mitos y los imaginarios del miedo, reactivando repertorios simbólicos locales. La Feria BU, con dos ediciones gestionadas por la editorial Rey Neblina, se enfoca en la narrativa gráfica y la ficción extraña, abriendo un espacio para experimentaciones que dialogan con los límites entre ilustración, literatura gráfica y narrativa visual contemporánea.

Estas ferias, en su conjunto, comparten la preocupación por fortalecer la gráfica independiente en formato fanzine y, al hacerlo, se constituyen en verdaderos lugares de memoria, en el sentido planteado por Nora, donde se reúnen, intercambian y resignifican imágenes, estilos y relatos visuales que de otro modo quedarían dispersos o invisibles. Al mismo tiempo, mantienen vínculos estrechos con espacios y colectivos culturales, y en varios casos han logrado utilizar de forma estratégica infraestructuras estatales, lo que amplía su alcance y legitimidad dentro del campo cultural. Esta articulación entre comunidad gráfica, instituciones, plataformas públicas y prácticas autogestivas permite comprender los fanzines como artefactos que condensan procesos sociales, modos de producción alternativos y formas emergentes de identidad visual local.

Desde la dimensión de la producción, es posible observar que los fanzines ecuatorianos se elaboran mediante técnicas de bajo costo y alta adaptabilidad, como la fotocopia, la

risografía, la impresión casera o la serigrafía artesanal. Estas tecnologías determinan tanto la estética como la experiencia material de los objetos, pero también revelan redes de colaboración entre artistas, colectivos y espacios culturales. Los materiales empleados papeles reciclados, tintas experimentales, encuadernaciones artesanales muestran una economía de medios ligadas a la resistencia estética de sus propuestas. Este tipo de producción coincide con la definición ampliada de gráfica que hemos propuesto, en la que se incluyen tanto materialidades análogas como digitales, ya que muchos de estos proyectos combinan ilustración manual, collage, diseño digital y apropiación de imágenes.

En términos de circulación se subraya que los objetos culturales adquieren sentido en los procesos que los ponen en movimiento. Las ferias Furia, BU y Sinistra constituyen plataformas donde los fanzines circulan mediante dinámicas alternativas que incluyen el trueque, la venta directa, la exposición conjunta y la difusión en redes sociales. Aquí añadimos un componente contemporáneo: además de los circuitos presenciales, los fanzines se visibilizan y distribuyen a través de plataformas digitales, donde las comunidades amplían sus redes y generan nuevas formas de reconocimiento simbólico. Esta doble circulación material y digital sitúa a los fanzines en un sistema híbrido de movilidad donde las prácticas comunitarias se combinan con estrategias de autopromoción, convocatorias abiertas, preventas y publicaciones en línea. La circulación en ferias, además, funciona como un mecanismo de legitimación social, ya que los fanzines se incorporan a un entramado cultural donde la comunidad gráfica valida, comparte y resignifica estas producciones.

La atribución de sentido, por su parte, se construye a partir de las experiencias individuales y colectivas que los usuarios otorgan a los fanzines. Los objetos pueden conservar significados originales y, al mismo tiempo, incorporar nuevos sentidos cuando circulan en contextos distintos. Los fanzines ecuatorianos operan como espacios de expresión política, exploración identitaria, experimentación visual, humor, memoria barrial y crítica cultural. Al adquirirlos en una feria, intercambiarlos, hojearlos colectivamente o digitalizarlos para compartirlos, las comunidades generan significados que van más allá de la lectura del objeto: lo integran en prácticas de afecto, resistencia, colaboración y archivo informal. Este proceso coincide con las ideas de Nora (1993), quien sostiene que la memoria se concreta en prácticas vividas que se condensan en objetos capaces de atravesar el tiempo aun cuando sus referentes cambien.

Finalmente, desde la perspectiva de la identidad visual local, los fanzines ecuatorianos permiten reconocer imaginarios, tensiones y formas de representación del territorio, del cuerpo y de lo comunitario. Cada feria constituye un lugar donde estas identidades emergentes se encuentran y se reconfiguran, convirtiendo a los fanzines en artefactos con un fuerte potencial para estudiar la memoria gráfica del país. Así como en Brasil los objetos efímeros permitieron responder a la pregunta por lo brasileño, en Ecuador estos materiales permiten rastrear lo que podríamos llamar lo local contemporáneo: estéticas, voces, colectividades y narrativas que no suelen ocupar los espacios formales del diseño institucionalizado. Las ferias, al consolidar redes y prácticas recurrentes, actúan como ámbitos donde los fanzines adquieren continuidad histórica y comienzan a desempeñar el rol de archivos vivos de la producción gráfica independiente.

Este análisis demuestra que los fanzines ecuatorianos, cuando se examinan desde los aportes de la metodología de Memoria Gráfica Brasileña arraigada en los aportes conceptuales y metodológicos de Nora, Canclini, Cardoso, constituyen un campo privilegiado para estudiar la cultura visual contemporánea del país. Su carácter efímero, su circulación alternativa y su producción autogestiva los convierten en artefactos significativos para comprender cómo la gráfica opera como memoria del presente y como espacio emergente de identidad colectiva.

Nota

1. Estas preocupaciones se consolidaron como campo académico desde los años 2000, impulsadas por iniciativas como PROCAD – Rede de Pesquisa Memória Gráfica Brasileira (MGB), un proyecto respaldado por la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que contribuyó de manera decisiva a la conceptualización de este enfoque en Brasil.

Referentes

- Canclini, N. G. (1983). *Culturas populares en el capitalismo*. Brasiliense.
- Cardoso, R. (1998). Diseño, cultura material y fetichismo de los objetos. *Arcos: Design, Cultura Material e Visualidade*, 1, 14–39.
- Farias, P. (2017). Acerca del concepto de memoria gráfica. *Bitácora Urbano Territorial*, 27(4), 61–65. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v27n4Esp.65744>
Acerca_del_concepto_de_memoria_...
- Fonseca, L. P. (2021). *Memória gráfica brasileira*. Blucher.
- Halbwachs, M. (2002). *Los marcos sociales de la memoria* (Trad. M. A. Pérez). Anthropos. (Obra original publicada en 1925).
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Trad. M. A. Pérez). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Obra original publicada en 1950).
- Lima, G. C. (1997). *O designer gráfico amador: Origens da tipografia brasileira moderna*. Editora UFRJ.
- Nora, P. (1993). Entre la memoria y la historia: El problema de los lugares. *Projeto História*, 10, 7–28.

Abstract: This study examines graphic memory in Ecuador through the analysis of fanzines and independent graphic fairs, recognizing their value as ephemeral artifacts that embody social practices, local aesthetics, and processes of identity construction. Although

research on popular graphics exists in the country, it is not framed within a conceptual and geographic scope comparable to that developed by Brazilian Graphic Memory, which makes it relevant to adapt this methodology in order to understand the cultural dimension of these objects. The aim of the research is to analyze how the production, circulation, and attribution of meaning in fanzines allows us to identify contemporary dynamics of graphic memory and to visualize emerging repertoires of local visual identity. Methodologically, the study employs an approach based on artifact analysis, observation at graphic fairs (Furia, BU, and Siniestra), document review, and the theoretical contributions of Nora, Canclini, and Cardoso. The study contributes to consolidating a research field grounded in Ecuadorian design.

Keywords: graphic memory - fanzines - visual culture - circulation - identity.

Resumo: O estudo aborda a memória gráfica no Equador a partir da análise de fanzines e feiras gráficas independentes, reconhecendo seu valor como artefatos efêmeros que condensam práticas sociais, estéticas locais e processos de construção identitária. Embora existam pesquisas sobre gráfica popular no país, elas não se articulam dentro de um marco conceitual e geográfico comparável ao desenvolvido pela Memória Gráfica Brasileira, o que torna pertinente adaptar essa metodologia para compreender a dimensão cultural desses objetos. O objetivo da pesquisa é analisar como a produção, circulação e atribuição de sentido dos fanzines permite identificar dinâmicas contemporâneas da memória gráfica e visualizar repertórios emergentes de identidade visual local. Metodologicamente, emprega-se uma abordagem apoiada na análise de artefatos, observação de feiras gráficas (Furia, BU e Siniestra), revisão documental e nos aportes teóricos de Nora, Canclini e Cardoso. O estudo contribui para consolidar um campo de pesquisa situado no design equatoriano.

Palavras-chave: memória gráfica - fanzines - cultura visual - circulação - identidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Julianna Belén Montes De Oca Coral. Máster en Estudios de la Cultura UASB. Se especializa en comunicación audiovisual con un enfoque que combina arte, cultura y antropología visual. Destaca en proyectos de gestión cultural y memoria en contextos de vulnerabilidad.

Esteban Francisco Vallejo Cifuentes. Máster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales por la UASB. Licenciado en Artes Plásticas con mención en Grabado.