

MAESTRÍA EN GESTIÓN DE DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

CUERPO

B

El diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales

El caso de los billetes macro numerarios
ecuatorianos: el Sucre (1987 - 1999)

Hans Duque

0107424

Maestría en Gestión del Diseño

**Actualidad y Devenir de los Lenguajes
Visuales
Diseño de Billetes
Entrega Final**



Facultad de Diseño
y Comunicación

Agradecimientos

Llegar a este punto fue una verdadera hazaña. En medio de la pandemia, estuve a punto de abandonar mi maestría en gestión del diseño, pero finalmente todo valió la pena. Quiero expresar mi gratitud a Dios y a todas las personas que contribuyeron a hacer posible esta tesis, incluyendo a mi esposa, mi familia y mis amigos. También quiero agradecer a mi directora de tesis, Andrea Cuestas, y a mi co-director, Karim Solache. Además, no puedo dejar de mencionar a las docentes Fabiola Knop y Marina Matarrese, quienes creyeron en este proyecto que sin duda tendrá un impacto significativo en el mundo del diseño y la comunicación visual. Y, por supuesto, mi agradecimiento también a la Universidad de Palermo.

Desglose

Tema

El diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales. El caso de los billetes macro numerarios ecuatorianos: el Sucre (1987 - 1999)

Pregunta Problema

¿Cuál era el mensaje visual de los billetes macro numerarios del Sucre y cómo se relacionaba este mensaje con la construcción de la identidad nacional?

Hipótesis

En el diseño gráfico de los billetes macro numerarios del Sucre emitidos entre 1987 y 1999, se comunicaba un mensaje visual contradictorio. Esta contradicción residía en que se utilizaban símbolos eurocéntricos junto con ciertos elementos identificados como autóctonos por parte del imaginario ecuatoriano, tales como personajes ilustres, animales, arquitectura, monumentos y escudo de armas.

Objetivo General

Analizar el mensaje visual, a través de los elementos del diseño gráfico, de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 y 1999 y su relación con la construcción de la identidad nacional.

Objetivos Específicos

1. Analizar la relación del diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales a partir del diseño del billete.

2. Identificar y analizar los elementos del diseño gráfico tales como formas, tipografías, símbolos, colores, patrones, viñetas decorativas, ornamentos, texturas, estilos visuales y temáticas de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 a 1999.

3. Analizar los símbolos y estilos visuales predominantes en el diseño gráfico de los billetes del Sucre en el período de 1987 a 1999.

4. Analizar el mensaje visual de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 a 1999.

Resumen

El diseño de billetes es una disciplina especializada dentro del diseño gráfico, que contribuye a la formación de identidades nacionales, el cual está influenciado por un contexto social, político y económico.

Por lo general, uno de los componentes que los diseñadores usan para comunicar visualmente son los símbolos. Los símbolos representan una idea, creencia, acción o entidad (De Heij, 2015). En el caso de Ecuador, los símbolos que se utilizan en los billetes tienen un origen, el cual se relaciona con el nacimiento de una nación independiente.

Ante el acontecimiento de una hiperinflación en el Ecuador previo a su dolarización, emergieron cuatro billetes macro numerarios de una antigua moneda oficial conocida como el Sucre, en el que se toma como objeto de estudio al diseño gráfico de los mismos.

Por lo tanto, en el desarrollo de esta tesis se buscó analizar el mensaje visual, a través de los elementos del diseño gráfico, de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 y 1999 y su relación con la construcción de la identidad nacional.

Asimismo, las metodologías de investigación utilizadas para esta tesis fueron las siguientes: Desde un enfoque cualitativo se tomó como referencia a Hernández, Fernández y Baptista (2014), para realizar entrevistas semiestructuradas. El fin de esta metodología es conocer el problema a profundidad desde diferentes miradas de profesionales ecuatorianos y extranjeros con una amplia trayectoria en sus campos, que poseen una relación cercana al diseño gráfico de billetes.

Además, se utiliza otra metodología como el análisis de contenido propuesto por Panofsky (1962), el cual permite llegar por medio de la interpretación iconológica al significado intrínseco que se encuentra en el diseño gráfico de los billetes del Sucre.

Palabras clave: Diseño gráfico de billetes, comunicación visual, identidad nacional, comunidad imaginada

Índice General

Introducción	9
Capítulo 1: Relación del diseño gráfico, la identidad nacional y el billete	23
1.1 Un diseño complejo: los billetes en el mundo	24
1.1.1 Definiciones, conceptos y analogías clave: Diseño y comunicación visual de billetes	26
1.2 Componentes gráficos de los billetes.....	30
1.2.1 Estructura gráfica del billete: el símbolo, las viñetas decorativas, la tipografía, los colores	31
1.3 La intervención del diseño gráfico y comunicación visual en las Comunidades Imaginadas	34
1.3.1 Diseño gráfico de billetes en Latinoamérica.....	35
Capítulo 2: Elementos del diseño gráfico de los billetes macronumerarios ecuatorianos	38
2.1 Identidad nacional ecuatoriana	39
2.2 Diseño gráfico de billetes en el Ecuador.....	41
2.2 Análisis del contenido de los billetes macronumerarios del Sucre.....	44
2.4.1 Billeto de 5000 Sucres Anverso y Reverso.....	45
2.4.2 Billeto de 10000 Sucres Anverso y Reverso.....	48
2.4.3 Billeto de 20000 Sucres Anverso y Reverso.....	51
2.4.4 Billeto de 50000 Sucres Anverso y Reverso.....	54
Capítulo 3: Simbolismos, estilos y mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos.....	58
3.1 Simbolismos predominantes autóctonos y eurocéntricos del Ecuador	60
3.1.1 Personajes ilustres.....	61
3.1.2 Animales	65
3.1.3 Arquitectura	68
3.1.4 Monumentos	70
3.1.5 Escudo de armas	72
3.2 Estilos visuales en los billetes del Sucre.....	74
3.2.1 El barroco.....	75
3.2.2 El futurismo	77
3.3 Una sociedad, un mensaje visual	78
3.3.1 El mensaje de los billetes macronumerarios ecuatorianos.....	80
Conclusiones	85
Lista de Referencia bibliográficas	88
Bibliografía	90

Índice de Figuras

Figura 1. El Sucre. Anverso y reverso del billete de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000

Figura 2. El Marco. Anverso y reverso del billete de 100,000,000,000.

Figura 3. El Euro. Anverso y reverso del billete de 20.

Figura 4. Diseño y Rediseño del Cruzeiro. Anverso y Reverso.

Figura 5. Comparativo entre el billete ecuatoriano de 5.000 sucres y el mexicano de 100.000 pesos. Anverso y Reverso.

Figura 6. Mapa Político Alemán. Año 1905. Cartografía Moderna.

Figura 7. Marca país de España. El sol de Miró, Año 1984.

Figura 8. Billete emitido por un banco comercial en Indiana-Estados Unidos en 1858. Alegoría de la mujer.

Figura 9. Billete emitido por un banco en Halifax-Canadá en 1880. Barco navegando.

Figura 10. Componente Gráfico. Viñeta decorativa en billete brasileño.

Figura 11. Microletra. Billete de 100 dólares. Viñeta decorativa.

Figura 12. 100 Marek, Polonia 1918; 25 Gulden, Países Bajos 1944; 5 Rubles, Russia 1918; 50 Złoty, Polonia 1929. Colección de viñetas decorativas.

Figura 13. Diseño y Rediseño de la Libra Esterlina. Anverso y Reverso.

Figura 14. Billete de 100 pesos convertibles argentinos. Anverso y Reverso.

Figura 15. Comparativo entre el billete ecuatoriano de 1.000 sucres y el peruano de 20 soles. Anverso.

Figura 16. Billetes del Sucre emitidos desde 1928 a 1999.

Figura 17. Águila Bicéfala en el escudo de armas del Imperio Romano Germánico. Siglo XVI.

Figura 18. Escudo de Nueva Granada decretado en 1834.

Figura 19. Comparativo entre el retrato en el anverso del billete macronumerario de 5.000 Suces y pintura realizada de Juan Montalvo.

Figura 20. Comparativo entre el retrato en el anverso del billete macronumerario de 10.000 Suces y pintura realizada de Vicente Rocafuerte.

Figura 21. Vicente Rocafuerte en la epidemia conocida como fiebre amarilla en 1842.

Figura 22. Comparativo entre el retrato en el anverso del billete macronumerario de 20.000 Suces y pintura realizada de García Moreno.

Figura 23. Comparativo entre el retrato en el anverso del billete macronumerario de 50.000 Suces y la fotografía de Eloy Alfaro.

Figura 24. Comparativo de la fotografía del Solitario George en otros soportes.

Figura 25. Comparativo de la fotografía del Solitario George con un sello postal ecuatoriano.

Figura 26. Palacio de Carondelet, 2012. Creado bajo el mandato de Francisco Luis Hector de Carondelet.

Figura 27. Comparativo de la columnata de Palacio de Carondelet con la columnata del Palacio del Louvre.

Figura 28. 

Figura 29. Comparativo de la dama de la independencia con otras estatuas.

Figura 30. Identificación del barco a vapor dentro del actual escudo de armas ecuatoriano.

Figura 31. Comparativo del estilo barroco con el diseño de los billetes de 20.000 y 50.000 Suces. Anverso y Reverso

Figura 32. Comparativo del estilo futurista de la pintura del Auto in Corsa con los billetes de 5.000 Suces.

Figura 33. Escala inflacionaria en Ecuador. Años 1990 - 2018.

Introducción

La presente investigación se refiere al papel fundamental que juega el diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales en los billetes. En este sentido, se empezará a estudiar con sumo detalle cómo los elementos gráficos y visuales que conforman un billete, pueden transmitir de manera efectiva los valores culturales y la identidad de un país. Según Munar y Gacha (2017), este pequeño objeto se lo define de la siguiente manera:

El papel moneda, entonces, es un término heredero de la asociación entre el valor de una representación cuantitativa y el medio metálico que porta dicha representación en unidades de cuenta estandarizadas. Hoy en día, las transformaciones en el medio material con el que se realizan dichas transacciones de intercambio nos inscriben en una estrecha relación con múltiples objetos que representan el dinero y, simultáneamente, con el contenido visual que los identifica y distingue de otros. (p. 129).

El billete, tal y como lo conocemos hoy en día, tuvo su origen en China durante el siglo VII. Posteriormente, a partir del siglo XVII se extendió por Europa como una forma de facilitar las transacciones comerciales, evitando el traslado de grandes y pesadas cantidades de moneda metálica. De esta manera, si alguien depositaba una determinada cantidad de dinero en el banco, recibía a cambio un papel que certificaba la cantidad depositada, con el cual podía realizar la compra de bienes (Chacón, 1999; Mendoza, 2009; Hoyos, 2019).

Este papel certificado, Mendoza (2009) lo describe como una forma en la que se transforma el concepto del dinero, en la que se supera esa barrera mental de tener un papel impreso como algo confiable. Dicho en otras palabras, para que la gente confíe en el papel moneda, se necesita tener fe, ya que este carece de valor intrínseco, a diferencia del oro y la plata (Hewitt, 1994).

En efecto, lograr esta confianza sobre un papel es posible a través de un proceso de abstracción en donde el valor para el intercambio económico ya no reside más en lo material como lo es el oro, sino más bien, en el símbolo que se estableció convencionalmente que es el billete (Simmel, 1977).

Por otra parte, desde el siglo XVII, la imprenta también toma protagonismo en la elaboración y masificación de billetes. Esto se debe al uso de la tipografía como elemento de comunicación visual. Sin embargo, la impresión de billetes, fue una actividad regulada por los bancos. Dado que al ser el billete un objeto de deseo, se pueden manifestar falsificadores en cualquier momento (Frere-Jones, 2015; Torres, 2006).

Asimismo, Anderson (1993) menciona que el desarrollo de la imprenta y la disciplina emergente del diseño gráfico posibilitaron el acercamiento de imágenes a las comunidades, multiplicando así la importancia de lo visual en el proceso de intercambio de mercancías como establecimiento de imaginarios colectivos. Estos imaginarios colectivos como expresan Castillo y Naranjo (2003), son el fundamento base de las visiones del mundo, antes de cualquier proceso particular de abstracción y de representación, en donde el estado, es uno de los principales intervinientes.

A partir del siglo XIX, estas representaciones que se hacían de los billetes en el mundo, se volvieron cada vez más demandadas y a su vez más complejas, por lo que un diseño gráfico desarrollado, permitió a los billetes transformarse de manera visual; se transformaron sus matices, sus grafismos, sus tipografías, sus ornamentos y sobre todo su cromática. Ciertamente, esto ofrece al diseñador una variedad de medios para la expresión visual del contenido en un billete (Dondis, 2014; Satué, 1988).

Esta transformación del diseño gráfico de billetes, daba solución a esta necesidad de querer legitimar su poderío como nación frente a las otras, en el que comunicando masivamente a través de representación o representaciones icónicas-simbólicas, se lograba instaurar su cultura, su gente, sus patriotas, sus valores, sus riquezas, sus fortalezas, sus diferenciales y su historia (Ávila, 2007).

De igual manera, De Gennaro (2021), Munar y Gacha (2017) y Ávila (2007) argumentan que las representaciones que existen en los billetes dependen de códigos en los

que son impuestos por el estado. Estos códigos, también se encuentran en las representaciones de los billetes latinoamericanos, en donde se narra los cambios políticos-económicos de una determinada época (Solache, 2013).

No obstante, para poder crear estos códigos visuales en un billete, De Heij (2012) menciona un punto clave, en el que no se puede diseñar un billete sin una identidad nacional previamente aprobada por parte del estado. En otras palabras, el estado previamente explica cómo es esta identidad nacional del billete que se quiere representar, para luego ser diseñada gráficamente.

Ahora bien, para abordar la construcción gráfica del diseño de un billete, se debe comprender de manera breve el concepto de identidad nacional mencionado por Traverso (1998) el cual lo relaciona a un sentimiento o conciencia de pertenencia atribuido a un grupo de personas. Este autor hace énfasis que este concepto se lo tomó a manera de consenso debido a las diferentes interpretaciones que el mismo ha recibido.

Una vez comprendido el concepto anterior se puede dar paso a la problemática local del diseño gráfico de los billetes del Sucre. Según Hoyos (2019) y Ayala (2012), el nombre de la moneda, el Sucre, nace en homenaje al prócer triunfador en la guerra del Pichincha, que fue un conflicto armado que sucedió el 24 de mayo de 1822, en las cercanías del volcán de Pichincha. Fue esta batalla que selló la independencia del territorio del que posteriormente se convirtió en lo que hoy conocemos como Ecuador. Ciertamente, se establece una nación independiente en Latinoamérica (König, 2014; Lynch, 1976; Bustos, 2017).

Po ot t A (20 3) o q “ o E o o t t ó o o estado independiente a inicios de la década de 1830, el panorama del mundo y de América Latina era agitado. Grandes cambios se estaban dando en la economía, la política, las t t o o t o ” ()

Durante la última década del siglo XX, Acosta (2004) y Naranjo (2004) mencionaron que el Estado ecuatoriano buscó frenar la volatilidad cambiaria y la hiperinflación que afectaban su moneda nacional mediante la dolarización. Este proceso de cambio oficializó el uso de la moneda estadounidense en las transacciones económicas del país. Según Castañeda (2014) y Hoyos (2019), el tipo de cambio establecido para la nueva divisa fue de 25,000 sucres por dólar.

Sin embargo, Naranjo (1999) argumenta que la dolarización trajo consigo continuos y permanentes desequilibrios macroeconómicos, vividos por la economía ecuatoriana desde 1980, que han llevado al sucre a una depreciación acelerada. Es decir, la dolarización generó altas tasas de inflación, déficits fiscales endémicos, crisis de balanza de pagos, la quiebra de entidades financieras, fugas de depósitos, fugas de capitales y sobre todo, permanentes devaluaciones que hicieron que el sucre no cumpla las funciones clásicas del dinero.

La consecuencia es claramente evidente, tal como lo menciona Naranjo (1999), de que la dolarización puso fin a la existencia de la moneda ecuatoriana del Sucre. Según Polanco (2019), el Sucre se mantuvo en circulación durante 116 años en el Ecuador y se consideró el símbolo más relevante de la identidad nacional, después de la bandera y el escudo. Esto se debe a que la moneda es una de las condiciones principales que una nación necesita para ser libre e independiente (Silva, 2004; Abrams, 1995; Sheffi y First, 2021).

Si se habla específicamente de los billetes macronumerarios del Sucre, es importante destacar que los mismos, debían incluir elementos específicos del diseño gráfico, que permitan comunicar visualmente acerca de las características que identifican la nación, y por ende, reforzar la confianza pública en la economía de la sociedad ecuatoriana (De Heij, 2012; Munar y Gacha, 2017; De Heij, 2015; Navarajo, 2014).

A partir de lo expuesto, la pregunta problema que guía la presente investigación es la siguiente: ¿Cuál era el mensaje visual de los billetes macronumerarios del Sucre y cómo se

relacionaba este mensaje con la construcción de la identidad nacional? A su vez, esta pregunta busca corroborar la siguiente hipótesis: En el diseño gráfico de los billetes macronumerarios del Sucre emitidos entre 1987 y 1999, se comunicaba un mensaje visual contradictorio. Esta contradicción residía en que se utilizaban símbolos eurocéntricos junto con ciertos elementos identificados como autóctonos por parte del imaginario ecuatoriano tales como personajes ilustres, animales, arquitectura, monumentos y escudo de armas.

De acuerdo con esto, el aporte de esta tesis se basa en la intervención de la disciplina del diseño gráfico en procesos complejos como la consolidación de una identidad nacional a través de los billetes, en el que se debe tomar en cuenta factores como la autonomía productiva, la independencia económica y la identidad cultural de una comunidad en específico. (Redig, 2017).

Asimismo, se identificó que la construcción de identidades nacionales a través del diseño gráfico se integra al campo académico de Diseño y Comunicación, en la línea de investigación Actualidad y Devenir de los Lenguajes Visuales. Esto se debe a que dentro de las áreas de estudio con las que se vinculan los conceptos que se integran al corpus de esta investigación, se involucran la comunicación visual, el diseño gráfico y su articulación con la historia, la sociología, la semiótica y la antropología.

Ante esto, se despliega una investigación de tipo descriptiva-explicativa en donde se toma como objeto de estudio (figura 1) a 4 billetes macronumerarios del Sucre. Su alcance consta de un objetivo general y 4 objetivos específicos.

En el objetivo general se propone analizar el mensaje visual, a través de los elementos del diseño gráfico, de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 y 1999 y su relación con la construcción de la identidad nacional. A partir de lo antedicho, surge el primer objetivo específico, el cual se basa en comprender la relación del diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales a partir del diseño de un billete. Luego, le acompaña el segundo

objetivo específico, que consiste en identificar y analizar los elementos del diseño gráfico tales como formas, tipografías, símbolos, colores, patrones, viñetas decorativas, ornamentos, texturas, estilos visuales y temáticas de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 a 1999. Seguidamente, al tercer objetivo específico, que se basa en analizar los símbolos y estilos visuales predominantes en el diseño gráfico de los billetes del Sucre en el período de 1987 a 1999. Y, por último, se sigue al cuarto objetivo específico que es analizar el mensaje visual de los billetes del Sucre emitidos entre 1987 a 1999.

En razón de lo expuesto, para cumplir con estos objetivos específicos se utilizaron 2 técnicas metodológicas con un enfoque cualitativo. En la primera técnica metodológica se utilizó entrevistas semiestructuradas en donde se toma a Hernández, Fernández y Baptista (2014), con el fin de conocer el problema a profundidad, desde diferentes miradas de profesionales ecuatorianos y extranjeros que poseen una amplia trayectoria profesional con relación al diseño gráfico de billetes. Y como segunda técnica metodológica, se utilizó el análisis de contenido propuesto por Panofsky (1962) que a través de la interpretación iconológica permite obtener el significado intrínseco que se encuentra en el diseño gráfico de los billetes del Sucre.

Con respecto al desarrollo de los objetivos específicos, en el primer capítulo se expone la relación que existe entre diseño gráfico y la comunicación visual con la construcción de identidades nacionales a partir del diseño del billete, en donde se llegó a comprender cómo se imaginaban diferentes naciones para construir una identidad nacional que luego fue representada en uno de sus billetes. Más aún, en el segundo capítulo se puede identificar y analizar el contenido de los billetes macronumerarios de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres, que a través de la interpretación iconológica permite obtener el significado intrínseco que se encuentra en el diseño gráfico de los billetes del Sucre. De igual forma, en el tercer capítulo se hace un análisis de los símbolos y estilos visuales predominantes,

asimismo como de su análisis del mensaje visual de los 4 billetes macronumerarios del Sucre mencionados anteriormente.

El estado de la cuestión permitió identificar el área de vacancia en el diseño de billetes a través de una exploración multidisciplinaria que involucró disciplinas como la sociología, el diseño gráfico, la semiótica, la antropología y la historia. A su vez, se buscó mejorar la comprensión del diseño gráfico de los billetes, incluyendo cómo se desarrolló a lo largo de la historia, cómo se construye la identidad en los billetes y cómo se comunican visualmente ciertos elementos del diseño gráfico.

En consideración a lo dicho, se dividió este estado de la cuestión en seis ejes principales a tratar como: los estudios centrados en el diseño gráfico de billetes; los antecedentes enfocados en la representación visual; los trabajos que abordan la iconografía en los billetes latinoamericanos; aquellos que articulan la historia, memoria e identidad de los billetes; los trabajos enfocados desde la antropología visual; y los estudios sobre la representación de la nación en los billetes. A partir de los mismos, se explicará qué autores figuran y de qué manera contribuye cada investigación.

En lo que se refiere al eje sobre el diseño gráfico de billetes, los estudios realizados por De Heij (2012, 2015), Redig (2017), el Banco Central Europeo (2007), Hewitt y Keyworth (1987) y Fernández (2005), serán una base fundamental en el desarrollo de esta tesis.

En primer lugar, se toma como principal exponente a De Heij (2012) que, desde una investigación especializada sobre el diseño gráfico de billetes, explica con precisión cómo es el proceso de construcción gráfica de una identidad nacional en el mismo. Este autor da de manifiesto al diseño del billete de 100,000,000,000 marcos (figura 2) como ejemplo clave. El mismo surge en consecuencia ante una hiperinflación en Alemania después de la primera

guerra mundial en el año de 1923, con el objetivo de reforzar la confianza pública a través de personajes simbólicos.

Sin embargo, en el diseño de los billetes del euro sucede todo lo contrario. Se renuncia completamente a los rostros para usar otros elementos gráficos de la historia, en donde se refleja la construcción europea con un estilo arquitectónico en común. Como ejemplo se puede tomar a uno de los billetes del Euro (figura 3), en donde se analiza, los mensajes que el Banco Central Europeo (2007) quería comunicar visualmente a la sociedad europea de aquella época (De Heij, 2015).

Por otra parte, en un estudio exploratorio presentado por Redig (2017) donde aborda el diseño de billetes y explica, cómo interviene el diseñador gráfico Aloisio Magalhães en 1970, para generar un cambio (figura 4) en el diseño gráfico de los billetes brasileños con el propósito de buscar una identidad nacional autónoma y no depender de identidades extranjeras.

De acuerdo con esto, Aloisio Magalhães, innovando en la forma, en el uso de la tecnología, cambiando radicalmente su comunicación visual, e integrándola a su tiempo. Por otro lado, si se habla de una dependencia de identidad, esto se debía a dos razones: La primera razón era porque existían pocos centros de producción de billetes en el mundo. Esta producción de billetes, eran encargadas a empresas como la American Bank Note Company de Estados Unidos y Thomas de la Rue de Gran Bretaña. Y la segunda razón era, porque las excolonias iberoamericanas aún estaban en proceso de estructuración política y territorial, sobre todo en aquella época, el billete no era un símbolo nacional representativo como lo es hoy en día. (Redig, 2017).

Más aún, este estudio sobre el diseñador gráfico de los billetes brasileños, se divide en tres partes: la primera parte se basa en los fundamentos del diseño de billetes, la segunda parte se basa en las construcciones de los

mismos y t t o t o o t o t t ó
A o o o o t o

Luego, en la investigación de Hewitt y Keyworth (1987) se menciona sobre el desarrollo del diseño de billetes en el Reino Unido a principios del siglo XIX. Su investigación es un trabajo especializado en donde se estudia la transición de la representación de los billetes de los bancos públicos y privados británicos, que van desde la caligrafía hasta los diseños pictóricos dentro de un periodo de 300 años.

En este sentido, estos autores muestran cómo el diseño gráfico de los billetes del banco británico refleja circunstancias sociales, económicas, tradiciones locales, innovaciones tecnológicas y estilos visuales cambiantes. Estas circunstancias eran diseñadas en aquella época por el artista, en el que creaba un producto nuevo con las especificaciones del banco británico, que a su vez pueden ser una fuerza para el cambio o para la tradición.

Por último, estos autores llegan a la conclusión de que los billetes son una herramienta fundamental para presentar una imagen pública en donde se refleja la necesidad de la seguridad y de una clara identidad propuesta por un banco. A partir de esta identidad definida por el banco, el diseñador gráfico, comenzaba su trabajo en la investigación que permitía recopilar más información acerca de la misma.

De esta manera, se podían crear bocetos para que se pueda tener una idea de cómo se verá el billete y a su vez, recibir una recomendación de los impresores sobre los elementos de seguridad necesarios.

En otro orden de ideas, Fernández (2005) describe los diversos elementos que conforman el diseño de billetes de banco de la República Argentina desde sus inicios hasta la actualidad. Según el autor, al diseñar los billetes no se debe ignorar al estado de un país, ya que este es el que elige las imágenes que se incorporarán en el diseño, siempre orientadas a reflejar el espíritu nacional y a representar lo mejor posible al país.

Asimismo, Fernández (2005) menciona que las imágenes utilizadas en los billetes argentinos, se refieren a eventos y personajes que marcaron una época en la historia de este país. Las viñetas representan a próceres que contribuyeron a forjar la nación, como San Martín y Belgrano, y destacan el gran aporte de Sarmiento en lo que se relaciona a la alfabetización de los habitantes del territorio argentino.

Asimismo, Fernández (2005) da un nuevo aporte en la conclusión de su investigación.

Este autor menciona lo siguiente:

Al diseñar un billete de banco, lo primero que hay que tener en cuenta es el formato de la pieza y el color. El formato porque es muy importante contar con uno que sea fácil de maniobrar, que no sea incómodo para llevarlo, ya que es una pieza que la estamos acarreado de un lugar a otro, ya sea en el bolsillo o en una billetera. (p. 51)

En resumen, el autor resalta la relevancia de considerar el color de los billetes debido a su uso por diversas personas, como extranjeros, discapacitados, y su capacidad para actuar como un elemento distintivo que permite diferenciarlos fácilmente. En efecto, se enfatiza la necesidad de que los billetes se puedan distinguir para evitar confusiones.

Entenza (2008) realiza un análisis crítico sobre los elementos fundamentales de las representaciones visuales funcionales en el eje de la representación visual. En esta investigación se aborda este tema desde una perspectiva multidisciplinaria, que integra el diseño gráfico, las teorías audiovisuales, las teorías de la comunicación, a la historia, la teoría del arte, la psicología y la semiótica. De esta manera, se examina exhaustivamente el tema de las representaciones visuales y se consideran múltiples aspectos que influyen en su efectividad y capacidad de comunicación.

En cuanto al eje que conecta la historia, la memoria y la identidad, De Gennaro (2021) examina la iconografía de los billetes argentinos y sostiene que estos son una forma tangible de expresión estatal. En sus conclusiones, la autora compara la historia con un álbum de fotografías, ya que los billetes actúan como una forma de capturar y preservar momentos significativos de la historia de un país y su identidad. En otras palabras:

E t o t t o t q t
 mane t t o t t t : q
 o o to t t o q o o
 o to t o t o t
 o t ó o t ó o o to t ó o ;
 t t o t t o o o t o
 o t ó t t o o t (o 2021,
 p. 199)

A partir de lo antedicho, se puede afirmar que el billete constituye un espacio fértil para la comunicación de un pasado compartido, a través de elementos gráficos que pueden ser pensados como estrategias de la historia y de la memoria, que recuperan características de posibles identidades colectivas (De Gennaro, 2021).

En cuanto al eje sobre la iconografía del billete latinoamericano, Solache (2013) o o t ó q o “ o o o t ” o países como Chile, Ecuador, Perú, Brasil, Venezuela y México, de esta manera es posible entender el imaginario-cívico colectivo de una sociedad y a su vez identificar esas estrategias de identificación visual comunes en más de una nación.

Una de las cosas que argumenta Solache (2013) en su investigación es que, la elaboración del diseño gráfico en los billetes latinoamericanos por parte de los estados no solo tiene sus bases en la política, la economía y los movimientos sociales, sino también se apoya en la iconografía y la historia del arte.

En consideración a lo mencionado, se toma uno de los casos (figura 5) expuestos por este autor, en donde hace un análisis crítico comparando un billete de 5.000 Sucres con un billete de 100.000 pesos mexicanos, en donde afirma que Ecuador cede parte de su identidad ante la imposibilidad de elaborar propio diseño político-visual debido a que se evidencia una semejanza reveladora. Este diseño del billete de 5.000 Sucres expuesto en la comparación, lo asumió el Banco de México, en donde se descubrió que ambos diseños de billetes se crearon

a inicios de la década de 1990. Este comparativo plantea una interrogante adicional que aún no ha sido investigada.

Con relación al eje sobre la antropología visual, Castañeda (2014), estudia a los ecuatorianos de la tercera edad en Quito, que manejaron la moneda nacional ecuatoriana conocida como el Sucre desde su infancia. Esta autora menciona que el proceso de dolarización implicó para ellos una ruptura económica y cultural. Por tanto, se realiza un estudio etnográfico de un grupo de personas ecuatorianas de tercera edad, y a su vez analiza al rol del estado como gestor de memorias en el que toma medios impresos de comunicación.

Además, esta autora afirma tres cosas en la conclusión de su investigación. La primera afirmación es que existe un sentimiento de nostalgia con respecto a tener una moneda nacional como el Sucre. Luego, se menciona que el Sucre es un elemento que formaba parte de la nación y se lo considera como un objeto-puente que guarda el pasado y el mundo sensorial de los ecuatorianos. Por último, se afirma que el proceso de dolarización, que la autora define como "des-sucretización", fue un acontecimiento traumático que se desarrolló en un contexto social, en donde la moneda Sucre era el soporte, y a su vez, el vínculo de esta memoria.

Del mismo modo, esta autora deja dos interrogantes abiertas en su investigación. La primera interrogante es si se puede cambiar de divisa sin que haya impactos a nivel cultural o social y la segunda es si se puede cambiar de divisa sin que haya impactos a nivel cultural o social.

En lo concerniente al eje sobre la representación de la nación, las investigaciones realizadas por Ávila (2007) y Penrose (2011), contribuyen al entendimiento de este proceso complejo, en el que se representa a la nación en un billete.

Cabe destacar la investigación Ávila (2007), en la que se estudia, de manera multidisciplinaria e introductoria, cada aspecto de la representación de la nación en el billete

argentino. Asimismo, se menciona sobre qué es el dinero desde un punto de vista filosófico, se habla sobre los grabados y el diseño gráfico, el signo, la cultura, la ideología, la iconografía, la iconología y sobre todo, hace un análisis de contenido de billetes que salieron en circulación en Argentina en el periodo de 1891 hasta el 2007.

En este sentido, Ávila (2007) afirma que “ el billete argentino es un espacio de memoria de lo que sucede en un determinado tiempo, haciendo referencia a la historia Argentina. En ese sentido, esta autora, describe a los billetes argentinos como un lugar de reconocimiento y decepción, de orgullo y de admiración.

Uno de los puntos clave que menciona Ávila (2007), es la presencia del héroe nacional en los billetes argentinos que se establece como figura mítica. La misma, servía de mediador entre lo individual y lo colectivo en una nación, y a su vez, funciona como referente de un pasado glorioso y una simbolización imaginaria de un futuro esperanzador. Esta autora concluía que la imagen en el billete cumplía una función importante en el sentido de ir creando un culto patriótico de las personas, que al pasar del tiempo, la historia se convertiría en algo atemporal para adquirir un valor simbólico.

Llegados a este punto, Penrose (2011) analiza el contenido de los billetes para mostrar cómo el estado controla su contenido simbólico. A través de este análisis, se identifica la participación del estado en el diseño de los billetes. El autor concluye que actores no estatales e instituciones suelen ser responsables de la representación gráfica en los billetes, lo que plantea interrogantes sobre el concepto del estado en relación con ellos.

En resumen, las investigaciones especializadas en los seis ejes mencionados al inicio de este estado de la cuestión señalan una falta de estudio en el campo del diseño de billetes en Ecuador. Aunque hay dos investigaciones, "Iconografía Política en el Papel Moneda Latinoamericano" de Solache (2013) y "Memoria y Tránsito del Sucre" de Castañeda (2014),

que han contribuido a la originalidad de este estudio al plantear una nueva interrogante sobre un problema de comunicación visual en los billetes del Sucre, que aún no ha sido explorado a profundidad. Como resultado, se espera que esta investigación aporte nuevos conocimientos en esta área y contribuya al desarrollo de un diseño de billetes más efectivo y significativo.

Capítulo 1: Relación del diseño gráfico, la identidad nacional y el billete

En el presente capítulo se explicará la relación que existe entre diseño gráfico y la construcción de identidades nacionales a partir del diseño del billete. Este capítulo consta de 3 apartados que se mencionan a continuación:

En el primer apartado se expone la complejidad comunicar un mensaje visual a través del diseño de un billete. En ese sentido, se identifican los actores y disciplinas involucradas para luego explicar cómo y por qué intervienen en los mismos. Para mejorar la comprensión de este apartado y los próximos, se harán analogías y se darán de manifiesto todos los siguientes conceptos y definiciones como: comunicación visual, símbolo, nación, nacionalismo y el eurocentrismo.

En el segundo apartado en cambio, se expone sobre los componentes gráficos del billete, en el que destaca su estructura, en dónde se involucran los símbolos, las viñetas decorativas, las tipografías y los colores con la finalidad de entender cómo se construye gráficamente el billete para propósitos comunicacionales.

Y para finalizar, en el tercer apartado, desde un ámbito latinoamericano se presentará dos casos sobre el diseño de billetes argentinos y ecuatorianos. En estos casos se puede observar que a partir de una comunidad previamente imaginada logra consolidarse una identidad nacional a través de la elección de símbolos en la representación de un billete.

En definitiva, estos 3 apartados permitirán entender a profundidad esta relación del diseño gráfico con la construcción de identidades nacionales sobre todo si se habla específicamente de los billetes del Sucre.

1.1 Un diseño complejo: los billetes en el mundo

Para empezar, De Heij (2012) menciona que existen 4 aspectos fundamentales que se deben tomar en cuenta al momento de diseñar un billete. En primer lugar, que evite la falsificación, en segundo lugar, que el billete sea reconocible, en tercer lugar, que se puede usar el billete sin inconvenientes y en último lugar, que el billete permita comunicar visualmente.

A partir de lo último mencionado, se destaca la importancia de comunicar visualmente las diferencias entre los billetes del mundo para que sean fácilmente distinguibles. El Banco de Canadá (2014) y De la Rue (2019) proponen tres puntos para lograr una comunicación visual efectiva: Como primer punto, el diseño del billete debe promover sus valores, su cultura, su historia, sus tradiciones, sus logros y patrimonio natural. Como segundo punto, los billetes deben ser claramente identificables y diferenciarse de otras naciones mediante el uso de símbolos, palabras o imágenes, y como tercer punto, debe evocar orgullo y confianza.

Entonces para explicar esta complejidad de comunicar visualmente en un billete se toma en primera instancia a Munari (2016) que define a la comunicación visual de la siguiente manera:

Es todo lo que ven nuestros ojos; una nube, una flor, un dibujo técnico, un zapato, un cartel, una libélula, un telegrama como tal (excluyendo su contenido), una bandera. Imágenes que, como todas las demás, tienen un valor distinto, según el contexto en el que están insertas, dando informaciones diferentes (2016, p. 79).

A partir de esta definición se puede decir que para producir una comunicación visual hasta el día de hoy, se necesitan de imágenes, símbolos, gestos u otros elementos gráficos, que se elaboran y se difunden en un canal o en un medio, que dependiendo del contexto, se puede dar una información diferente. En este caso, si se habla de comunicar un mensaje

visual a través los billetes, se debe tomar en cuenta que cada billete de un país surge en un contexto diferente influenciado por lo social, político y económico.

Luego de definir qué es comunicación visual, el próximo paso es entender como es el proceso que permite consolidar gráficamente una identidad nacional en un billete. Aquí se hace énfasis en lo que mencionaba De Heij (2012) que para diseñar un billete es necesario contar con descripción de identidad nacional por parte del estado y sus involucrados en la que se explique las construcciones simbólicas de la nación en donde se toman elementos como: escudos de armas, banderas, himnos nacionales, mapas, bestias heráldicas, patrones folclóricos, mitología, prototipos y arquetipos (De Heij, 2015; Penrose, 2011; Mandoki, 2007).

Una vez que se define una descripción de identidad nacional en específico, el diseñador gráfico puede empezar a diseñar los billetes con un método en específico que va desde investigar, documentar y representar épocas o contextos históricos a través de componentes gráficos que hace posible esta comunicación visual, que busque generar esa interacción entre cada elemento gráfico elegido para que llegue un mensaje con fuerza a su público (Frascara, 2012; Bergström, 2009).

En vista que solo se tiene billetes que ya fueron emitidos por un banco como punto de estudio, se interpretará el mensaje visual a través del apoyo de otras disciplinas. En el transcurso de la tesis, se desarrollarán los conceptos o áreas clave como “*ó y nacionalismo*” propuesto por Anderson (1993); el “*símbolo*” Peirce (1974); seguidamente desde el color en donde se toma a Itten (2020).

Además, resulta pertinente mencionar que motive de que la tesis estudia 4 billetes ecuatorianos se toma autores que mencionan sobre la “*identidad nacional ecuatoriana*” en donde destaca Traverso (1998) y Silva (2004); “*la historia del papel moneda ecuatoriano*” donde se toma a Hoyos (2019); desde la “*representación de la nación ecuatoriana*” en donde

En los mapas imperiales de Londres las colonias británicas a veces solían aparecer en rosa y rojo, las francesas en púrpura y azul, las holandesas entre amarillo y marrón, etc. Teñida de este modo, cada colonia parecía ser una pieza inseparable de un rompecabezas. Al volverse normal este efecto de rompecabezas, cada pieza podía separarse por completo de su contexto geográfico. En su forma final, se podían suprimir sumariamente todas las glosas explicativas: las líneas de longitud y latitud, los nombres de lugares, las señales de los ríos, mares y montañas, los vecinos. Señal pura, ya no brújala para el mundo. De este modo, el mapa dentro en una serie infinitamente reproducible coma que podía colocarse en carteles, sellos oficiales, marbetes, cubiertas de revistas y libros de texto, manteles y paredes de los hoteles. El mapa-logotipo, al instante reconocido y visible por doquier, penetró profundamente en la imaginación popular, formando un poderoso emblema de los nacionalismos que por entonces nacían (Anderson, 1993, pp. 244-245).

Esta afirmación propuesta por Benedict Anderson se hace presente en los colores de un mapa (figura 6) político de Europa, realizado en Alemania en el año de 1905, de la misma forma que se imaginan años atrás, a su vez se puede ver el mapa representado y diferenciado a través de los colores.

Si Anderson (1993) desde su perspectiva de nación y nacionalismo toma al mapa como si fuera un logotipo, no es descabellado pensar que, el billete tenga un diseño gráfico y comunicación visual que permita representarse y diferenciarse de cada nación en el mundo.

Del mismo modo, esta relación aplica para un caso de actualidad como el de una marca país, que según Dennie (2008) busca diferenciación cultural y su relevancia radica en todas las personas que viven en un territorio compartido o una nación en específico. Un ejemplo según De Heij (2012) es la marca país de España (figura 7) en donde expresa su identidad nacional. Esta marca país es basada en el sol del pintor español Miró. Cabe enfatizar que en una marca país no se diseña para evitar la falsificación y tampoco se muestra una denominación en particular cómo se lo hace en un billete.

Por lo tanto, los billetes, los mapas y la marca país poseen características distintas, sin embargo, algo en común entre los tres es que, al momento de querer diferenciarse del resto de naciones, se hace uso de la comunicación visual, el cual Munari (2016), Frascara (2012) , Bergström (2009) y Martín (2021) afirman que la misma es intencional.

Para llegar a esto, Hewitt (1994) menciona que el contenido visual es clave para poder llegar a su función comunicativa intencional. Aquí resulta pertinente mencionar el concepto de Peirce (1974) sobre el símbolo: “Un símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se presente en el lugar de algo ausente sin una relación causal y se lo utiliza como su representación por convención. En efecto, entender la aceptación colectiva del símbolo es fundamental (Sosa, 2011).

En este sentido, se toma como ejemplo a dos billetes que salieron en la revolución industrial en el año de 1851, que según De Heij (2015) y Hewitt (1994) fue donde aparecieron los primeros mensajes visuales en los billetes expresando bienestar económico.

En el primer ejemplo expuesto, se destaca a las figuras alegóricas femeninas en un billete de Estados Unidos en el que se representa a la riqueza con un concepto universal en donde toma protagonismo la abundancia (figura 8). Más aún, Hewitt (1994) hace énfasis en su mensaje visual el cual lo interpreta como una nación con prosperidad en la cual las mujeres cosechan en abundancia.

En cambio, en el segundo ejemplo presentado, se puede apreciar cómo la prosperidad económica se refleja en imágenes de barcos a vela (figura 9) o chimeneas humeantes en el billete de Canadá. Se puede decir que el uso de alegorías con barcos simbolizaba el comercio, la industria y la agricultura, así como los símbolos de permanencia y vigilancia, como anclas, colmenas, torres, ojos abiertos, lámparas o gallos, ayudaban a aumentar la confianza en los billetes de esa época (De Heij, 2015; Hewitt, 1994).

Si desde la perspectiva de Peirce (1974) el símbolo se produce a partir de una representación por convención, en el segundo ejemplo, la imagen de un barco a vela (figura

9) como símbolo da de manifiesto una perspectiva eurocéntrica. Esta perspectiva eurocéntrica viene desde el viejo continente en la que visualmente unifican estilos e imágenes hacia los nuevos estados americanos (Anderson, 1993; Ávila 2007).

o o to o t o o o “t o o
valores culturales, sociales y políticos de tradición europea como modelos ” (R
Academia Española, s.f., definición 1). A su vez, se toma a Wallerstein (2001) para describir
este profundizar este concepto de eurocentrismo en donde se manifiesta en 5 formas
diferentes como: la historiografía, el universalismo, la civilización, el orientalismo y el
progreso.

Para empezar, Wallerstein (2001) argumenta que la historiografía, es un supuesto fundamental, que es pensar en todos los logros que tiene Europa como méritos propios, por ejemplo: la revolución industrial, luego describe que el universalismo, es el que impone la propia experiencia europea como experiencia universal. Después, este autor sostiene que cuando se habla de civilización, se refiere a que la Europa moderna se consideraba como la única u especial civilizada en la que consigue un lugar dominante a partir de la conquista de América. En cuarta instancia este autor menciona que el orientalismo, es la idea que se construye de que Europa es occidente y el resto es oriente. En otras palabras, se construye una idea de identidad construyendo la identidad de otro. Y en última instancia, este autor menciona sobre el progreso. El mismo que se considera como todo cambio determinado por la razón. Es decir, cuando los cambios se determinan por la razón produce una mejora.

En síntesis, las definiciones, conceptos, analogías y los de billetes ejemplos citados anteriormente dan una visión general de esta comunicación visual intencionada en la que están de acuerdo autores como Munari (2016), Frascara (2012), Bergström (2009) y Martín (2021). Igualmente, para completar esta visión general, en el próximo apartado se dará cuenta

de los componentes gráficos del billete, con la finalidad de entender cómo se construye gráficamente el billete para propósitos comunicacionales.

1.2 Componentes gráficos de los billetes

Así como Wegbrait (2017) menciona que existen componentes en el diseño gráfico de una marca país, de la misma manera existen para los billetes. En el caso de los componentes gráficos de los billetes, la entrevistada Faustina de Gennaro, hace énfasis que los mismos, se construyen a partir de la diferencia con otras naciones (comunicación personal, 29 de abril del 2021).

Pero, antes de empezar a explicar sobre los componentes gráficos en los billetes, se debe comprender de dónde nacen los mismos. En el libro *Sintaxis de la imagen*, Dondis (2014) menciona lo siguiente:

Siempre que se diseña algo, o se hace, boceta y pinta, dibuja, garabatea, construye, esculpe o gesticula, la sustancia visual de la obra se extrae de una lista básica de elementos. Y no hay que confundir los elementos visuales con los materiales de un medio, con la madera, el yeso, la pintura o la película plástica. Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Aunque sean pocos, son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis (p. 53).

En el mismo sentido, los elementos visuales como el punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento son fundamentales para diseñar gráficamente y contribuyen a la construcción de estos componentes. Esto, también va de la mano de lo que White (2011) decía en su libro *"The Elements of Graphic Design"*, en donde comenta que los componentes son los elementos básicos de cualquier diseño y son esenciales para crear un mensaje efectivo y un diseño coherente.

En esa misma línea se define a la palabra componente como algo "que compone o entra en la composición de un todo". (Real Academia Española, s.f., definición 1) En otras palabras, un componente es una selección de elementos visuales que se combinan para crear

otro elemento en la que forman otro conjunto completo. Un ejemplo fundamental para entender qué es un componente gráfico serían las viñetas decorativas encontradas en un billete (figura 10) de Brasil. Estas viñetas decorativas es el resultado que se obtiene a partir de la tipografía y los ornamentos en la que forman un nuevo elemento gráfico.

Por lo tanto, los componentes gráficos son esenciales para que se pueda facilitar el procesamiento y la comprensión del mensaje visual que se encuentra en el billete y de esta manera las personas en el mundo puedan reconocer al billete como tal. Asimismo, es indispensable que el billete cuente con 4 componentes gráficos en su diseño los cuales son: símbolos, viñetas decorativas, tipografías y colores (Redig, 2017; Frascara, 2012).

No obstante, cuando las personas de un determinado país poseen un billete extranjero en sus manos, no siempre puede saber con exactitud de qué país proviene un billete, especialmente cuando se utilizan elementos gráficos desconocidos. Esta es una clara evidencia de que lo social influye sobre el billete, el mismo que puede ser entendido o reconocido por las personas que habitan en un país (De Heij, 2012).

En el próximo sub apartado se detallará sobre la estructura de los componentes gráficos que más se usan en los billetes del mundo, en el que se menciona que es necesario un funcionamiento e interacción entre los mismos para llegar hacia esta comunicación visual intencional, que se venía mencionando en apartados anteriores (Redig, 2017; Frascara, 2012; Munari, 2016; Bergström, 2009).

1.2.1 Estructura gráfica del billete: el símbolo, las viñetas decorativas, la tipografía, los colores

Como se mencionó en el apartado anterior, los elementos visuales tales como el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la dimensión, la escala y el movimiento son indispensables para diseñar gráficamente y contribuyen a la construcción de componentes (Frascara, 2012).

Por esta razón, dentro de la estructura gráfica del diseño de un billete se tiene en primera instancia a la construcción del símbolo como componente gráfico. Se considera al símbolo como componente gráfico porque, según Rand (2014), se lo usa para mostrar un lenguaje en común entre el emisor y receptor. Asimismo, el símbolo puede ser representado bajo una figura abstracta, una figura geométrica, una fotografía, una ilustración, una letra de un alfabeto o un numeral.

En segundo lugar, se presenta a las viñetas decorativas como componente gráfico del diseño de billetes en el que según De Heij (2012) y Redig (2017) ayudan a evitar la falsificación por estilo sofisticado que se maneja. Esto era posible a través de un diseño con características diferenciales en la denominación del billete, que permitan identificar cuál es el original del falsificado (Stilitz, 1982, como se citó en De Heij, 2007).

En esa misma línea, esta idea (figura 11) es respaldada de lo que Silveyra (2011) menciona en su libro “billetes falsificados” en donde hace referencia que los detalles de las viñetas decorativas ayudan a enfrentar la falsificación. Como caso típico se puede mostrar otras viñetas decorativas que expone (figura 12) Frere-Jones (2016) en el que cumple el mismo objetivo mencionado anteriormente.

Por lo tanto, las viñetas decorativas es uno de los componentes de mayor relevancia después del símbolo en el que cumple un aspecto funcional del billete que es proteger su falsificación a partir de las dificultades incorporadas en su diseño gráfico (Hewitt, 1994; Hewitt y Keyworth, 1987; Bottero, 2002; De Heij, 2007, 2012, 2015; Banco de Inglaterra, 2023).

Por otra parte, como tercer componente gráfico del diseño de billetes se tiene a la tipografía. Según Bergström (2009) la tipografía se trata de las formas de las letras, su uso y el entorno en el que aparecen. Durante miles de años, las letras, cada día y cada hora, han

transmitido pensamientos, sentimientos, advertencias y esperanzas, empaquetados en mensajes del emisor al receptor.

Si bien es cierto, el diseñador debe elegir el enfoque más adecuado en términos de comunicación. Pero también debe darle legibilidad a cualquier lenguaje escrito que se quiere comunicar en los billetes (Redig, 2017; De Heij, 2012; Bergström, 2009).

Y por último, en el cuarto componente gráfico del diseño de billetes, Dondis (2014) manifiesta lo siguiente:

El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales. Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc., en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado. También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos. El rojo significa algo, por ejemplo, incluso cuando no tiene conexión ambiental alguna. El rojo asociado a la furia, se ha extrapolado hasta la «bandera roja (o capa) que se agita ante el toro». El color rojo apenas si tiene significación para el toro, que carece de sensibilidad hacia el color, y sólo se mueve por el hecho de que se agita ante él un trozo de tela. El rojo significa peligro, amor, calidez, vida y tal vez otras cien cosas más. Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos. (pp. 64-67).

De igual forma, Itten (2020) está de acuerdo que cada color tiene muchos significados

simbólicos. Este autor menciona que el color a

o o t o o o o t E to q q o

color puede variar su significado en diferentes contextos.

Así pues, desde el siglo XIX hasta la actualidad se busca una diferenciación entre naciones con estos 4 componentes gráficos mencionados anteriormente en un billete, con la única diferencia de que ahora se incorporan elementos de seguridad adicionales como la filigrana y los hologramas. Esto se puede evidenciar en un ejemplo comparativo (figura 13) de un billete de 5 libras esterlinas de 1957 con un billete de 5 libras esterlinas del 2016 en el que se mantiene estructura similar en su diseño gráfico, sobre todo si se habla del componente simbólico en el que aparece Britannia desde el año 1964. (Banco de Inglaterra, 2022 ; Hewitt y Keyworth, 1987; Pointon, 1998).

1.3 La intervención del diseño gráfico y comunicación visual en las *Comunidades Imaginadas*

Cuando se habla de intervención, se refiere a la forma en que el diseñador comunica un mensaje específico. Para esto, también se debe tomar en cuenta que antes que un diseñador intervenga, existen involucrados los cuales forman parte del proceso de diseño gráfico (De Heij, 2012; Redig, 2017).

Por lo tanto, el proceso de intervención comienza por una fuente el cual es un cliente, un productor el cual es el medio el cual se utiliza para transmitir el mensaje. Una de las formas a seguir el cual es el medio de comunicación especial el cual define el contenido, un contexto el cual es el medio de comunicación. El proceso de intervención se define como el proceso de comunicación que se realiza a través de un medio de comunicación especial el cual define el contenido, un contexto el cual es el medio de comunicación. El proceso de intervención se define como el proceso de comunicación que se realiza a través de un medio de comunicación especial el cual define el contenido, un contexto el cual es el medio de comunicación.

Asimismo, De Heij (2012) menciona que tanto el cliente y el diseñador gráfico trabajan en conjunto con impresores o rotulistas. En el caso de los billetes, el banco central es el cliente y el diseño lo realiza un diseñador gráfico independiente o una imprenta especializada en billetes.

Si el cliente es el banco central de una nación en específico, se puede decir que se involucra directamente al estado, el cual es el principal interviniente. Se define al estado como “el conjunto de personas que viven en un territorio determinado y que están sometidos a una autoridad común” (Ramos Eñola, s.f., definición 6). A su vez, Polanco (2019) menciona que la idea de estado ha evolucionado a lo largo de la historia, pero sigue manteniendo su esencia fundamental: autoridad y subordinación entre sus miembros,

ejercicio exclusivo de poder por parte de quienes detentan dicha autoridad, existencia de un orden jurídico, relativa estabilidad y dimensión institucional.

En los billetes, son los miembros de un estado-nación que ayudan a materializar una comunidad imaginada por sentirse identificados con respecto a las imágenes que se están comunicando y a través de la confianza que se genera en el billete y en su uso como valor monetario. Es aquí, a partir de una comunidad imaginada, donde el diseñador gráfico puede obtener información de la identidad de una nación para plasmar un diseño gráfico en un billete desde su cosmovisión (Penrose, 2011; De Heij, 2012).

En la siguiente subsección, se ilustran dos ejemplos de cómo el diseño gráfico y la comunicación visual han intervenido en la creación de una identidad nacional a través de la selección de símbolos que se representan en los billetes.

1.3.1 Diseño gráfico de billetes en Latinoamérica

El propósito del diseño de los billetes es comunicar su identidad y generar confianza en las personas que los utilizan. En otras palabras, los billetes buscan mostrar su autenticidad y garantizar la seguridad de quien los posee, reflejando la solidez de la moneda, la estabilidad del banco y la grandeza de la nación (Hewitt, 1994).

En este subapartado se presentarán dos ejemplos a nivel latinoamericano, el diseño de billetes argentinos y el diseño de billetes ecuatorianos. En los mismos, se puede observar que, a partir de una comunidad previamente imaginada, logra consolidarse o materializarse una identidad nacional a través de la elección de símbolos en la representación de un billete.

Retomando estos términos de identidad nacional, desde la teoría de las comunidades imaginadas, Anderson (1993) argumenta que las naciones son construcciones sociales y culturales imaginadas por sus miembros. Es decir, las naciones son comunidades imaginadas en las que los miembros, aunque nunca se hayan conocido personalmente, sienten que pertenecen a una misma entidad política y cultural. Se puede decir que, en consecuencia, nace

otro concepto por parte de Anderson (1993) llamado nacionalismo, que es visto como un sentimiento colectivo que surge de esta imaginación compartida.

En este sentido, Billing (1995) se apoya en Anderson (1993) y menciona que las naciones tienen que ser imaginadas como comunidades porque a causa de este elemento imaginario, el nacionalismo contiene una fuerte dimensión social psicológica.

Otro aspecto clave, según Hobsbawm y Ranger (2002) es el que toda nación moderna incluye algún componente construido o inventado. Es decir, las naciones se asocian con los símbolos apropiados más o menos recientes que arrastran consigo un discurso conveniente como por ejemplo la historia nacional.

No está de más decir que la historia nacional, es parte de las construcciones de estos símbolos en los billetes, porque la historia es uno de los documentos de identidad para el estado, que por medio del mismo pueden producir y reproducir narrativas nacionales en los billetes (De Gennaro, 2021; Pointon, 1998).

De cualquier modo, König (2014), Lynch (1976) y Pointon (1998) también mencionan que al examinar las representaciones de los billetes se puede encontrar que existe una diferenciación visual por parte del estado-nación a través de su historia. Aquí, se vuelve a hacer énfasis en lo mismo que decía Anderson (1993), en que las comunidades se distinguen “o t o o q o ” (24)

En este sentido, si se toma de ejemplo el diseño billete (figura 14) de 100 pesos convertibles argentino, se puede observar que existe una intervención del diseñador gráfico de la Casa de la Moneda Carlos Rodríguez con la intención de comunicar un mensaje visual de avances económicos y en el reverso del billete, un mensaje visual de avances económicos (De Gennaro, 2021).

Esta intervención, según la perspectiva de De Heij (2012), se basa en una descripción de identidad que Ávila (2007) describe como europea, en vista a que el diseño gráfico de los

permite diferenciar su identidad como nación a través de la promoción de sus valores, su cultura, su historia, sus tradiciones, sus logros y su patrimonio natural.

A su vez, Anderson (1993), menciona que el estilo con el cual son imaginadas las naciones es lo que les hace diferenciarse. Esto se puede evidenciar en los colores del mapa imperial y en la marca país que se expuso en un sub apartado anterior.

También, los ejemplos de cómo se imagina y se consolida una identidad nacional por medio de una representación en un billete, muestra la relevancia de la elección de símbolos para poder comunicar visualmente a través de un diseño gráfico.

En el próximo capítulo, a partir de los hallazgos encontrados en Solache (2013) se pondrá en discusión con otros expertos entrevistados y otros autores que ayudarán a profundizar este tema.

Capítulo 2: Elementos del diseño gráfico de los billetes macronumerarios ecuatorianos

En el capítulo anterior se explica sobre la relación entre el diseño gráfico de billetes y la construcción de identidades nacionales a partir del diseño del billete. En el mismo, se detallan los siguientes puntos: se comienza por el porqué es complejo comunicar un mensaje visual a través del diseño de un billete, luego se presenta la estructura que hace al diseño gráfico del billete en donde se describen sus componentes y a su vez se argumenta sobre cómo a partir de una comunidad previamente imaginada, se logra consolidar una identidad nacional por medio de la elección de símbolos en la representación de un billete.

En el presente capítulo, se explicará la problemática local de los billetes macronumerarios ecuatorianos, que empieza desde cómo se imagina el Ecuador, en el que se presenta un proyecto de nación diversa por parte del estado ecuatoriano desde antes del siglo XX hasta llegar al diseño gráfico de los billetes macronumerarios ecuatorianos (Ayala, 2013; Pajuelo, 2007; Silva, 2004; Hoyos, 2019).

Después de descubrir los resultados de la investigación de Solache (2013), se discutirá con un experto entrevistado y con otros autores, para analizar el diseño gráfico y la comunicación visual. De esta discusión, emerge un símbolo ecuatoriano que aún posee características eurocéntricas y que está presente tanto en el diseño gráfico de los billetes del Sucre y en otros soportes vinculados a la nación ecuatoriana.

A partir de lo antedicho, con el fin de saber si existen otros símbolos con características eurocéntricas, se usa de la técnica metodológica propuesta por Panofsky (1962), la cual permitirá identificar y se analizar, los elementos del diseño gráfico del anverso y reverso de los billetes de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres en el periodo 1987 a 1999 hasta llegar a la respectiva interpretación del diseño gráfico del billete.

2.1 Identidad nacional ecuatoriana

En principio, Sosa (2011) considera que el concepto de libertad y nacionalismo que surgió en América Latina a finales del siglo XVIII y principios del XIX permitió que el pueblo americano tomara conciencia y comenzara a surgir el patriotismo. Así, la lucha por la libertad y el surgimiento de un sentido de identidad nacional se convirtió en la meta de los pueblos, en especial los de América Latina, para cuestionar el orden colonial existente y allanar el camino hacia la independencia. En el proceso surgieron figuras heroicas que dejaron su huella en el desarrollo de la nueva identidad nacional. Al final del proceso de independencia, América Latina estaba dividida en 19 estados nacientes, los cuales estaban casi todos inmersos en el proceso de consolidación de sus naciones y definición de sus fronteras.

Para entender cómo se representó la identidad nacional ecuatoriana en los billetes del Sucre, se exploraron diferentes perspectivas como la de Pajuelo (2007), Silva (2004), Ayala (2011, 2013, 2017) y Traverso (1998), en la que explican cómo se imaginaba el Ecuador en el

periodo de 1987 a 1989, desde la definición de nación propuesta por Anderson (1993), como una comunidad políticamente imaginada, limitada y soberana.

En este sentido, el Ecuador se imagina en la actualidad diverso, porque se termina incluyendo a los indígenas por parte del estado ecuatoriano, en un proyecto de nación que se modifica y se desarrolla desde antes del siglo XX, en donde el criollo y el mestizo figuraban en el mismo. (Pajuelo, 2007; Silva, 2004; Ayala, 2011, 2013; Traverso, 1998). Aquí, se entiende por proyecto de nación a una forma particular de cómo un sector de la sociedad debe de imaginar su comunidad nacional, en este caso, la comunidad ecuatoriana. (Polanco, 2019).

Asimismo, esta *comunidad imaginada* que varios autores la consideran diversa, se sustenta en lo que menciona Ayala (2011) en el *Mito de la Nación Uniforme*:

En medio de una gran diversidad geográfica, aquí no hay sólo mestizos. Existen compatriotas, individuos y pueblos indígenas enteros, que siendo ecuatorianos, tienen costumbres, lengua, identidad diversa, asentada en la resistencia a la Conquista, la Colonia y su continuidad republicana, o surgidos de la implantación de comunidades negras que han logrado mantener su especificidad cultural. Aún más, es claro que inclusive entre los mestizos hay una gran diversidad. (p.8).

Conforme a ello, se puede decir que este proyecto de comunidad imaginada diversa, se la reconoce como legítima en el año de 1998 cuando en la constitución se define al Ecuador como un país multiétnico y pluricultural, en donde se reconocen los derechos de los pueblos indígenas y negros. En efecto, se aceptó un proyecto nación diversa (Ayala, 2017).

Si Anderson (1993) menciona que las comunidades se distinguen por la forma en que son imaginadas, entonces un proyecto de nación diverso como el ecuatoriano, permite crear símbolos autóctonos que den un factor diferenciador en frente a otras naciones del mundo, en las que se posea la capacidad de inspirar lealtad y unidad (Penrose, 2011; Sheffi 2019).

Por lo tanto, si este proyecto nacional de la diversidad se desarrolla a inicios del siglo XX, también debería reflejarse en los billetes macronumerarios del Sucre del periodo 1987 a 1999, en donde se utilicen símbolos autóctonos que sean reconocidos por cualquier ecuatoriano, principalmente, porque los billetes actúan como un artefacto unificador, en el

que permite imaginar a la comunidad ecuatoriana y a su cuerpo político como libres, autónomos, autodeterminados (Silva, 2004; Penrose 2011).

Sin embargo, a pesar de que en el Ecuador se posee un proyecto de nación diverso en donde incluía a la mujer, al indígena, al negro y al mestizo en el periodo de 1987 a 1999, no se ha dejado de lado este pensamiento eurocéntrico que se manifiesta en el diseño gráfico de los billetes del Sucre. Esto, puede evidenciarse a lo largo de esta investigación, sobre todo cuando se profundiza en su estilo visual y en su simbología (Traverso, 1998).

2.2 Diseño gráfico de billetes en el Ecuador

A partir de la semejanza encontrada en la investigación de Karim Solache, sobre el billete de 5.000 Sucres con un billete de 100.000 pesos mexicanos, se pudo profundizar a través de una entrevista con este experto en semiótica visual. El entrevistado sustenta su hallazgo basándose en 2 puntos fundamentales: su estructura y su estilo visual. En lo que respecta a la estructura (figura 5), en el anverso del billete 5.000 Sucres se puede observar un personaje con su respectiva denominación en la misma posición del billete de 100.000 pesos mexicano, asimismo se evidencia un estilo visual en donde se utilizan formas en diagonales (comunicación personal, 11 de mayo del 2021).

El hallazgo anterior, se lo mostró al entrevistado Pablo Iturralde, diseñador gráfico experto en patrimonio gráfico nacional ecuatoriano, el mismo que consideró al diseño gráfico del billete de 5.000 Sucres como algo auténtico, porque según él, rompe con una visión eurocentrista con respecto a todo el resto de los diseños existentes de los billetes (figura 16) del Sucre. Sin embargo, esta visión eurocéntrica aún se refleja en el escudo del Ecuador, así como en los escudos de las ciudades y en los escudos de las provincias, los cuales son símbolos que también están presentes en los diseños de los billetes del Sucre (comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

El primer argumento para sustentar esta afirmación es que en el periodo de 1928 a 1999, se puede observar que tanto el billete macronumerario de 5.000 y 10.000 Sucres poseen un estilo visual semejante y a su vez contrastan con el estilo visual del resto de los billetes de ese periodo. También, se puede observar que el diseño de los billetes de 20.000 y 50.000 Sucres (figura 16) retoma este antiguo estilo visual conocido como barroco que se venía manejando desde el año de 1928.

Asimismo, otro de los argumentos a tomar en cuenta es cuando Pablo Iturralde menciona que el tener escudos con águilas o con aves poderosas, no es algo ecuatoriano (comunicación personal, 12 de mayo del 2021). Se puede evidenciar esto en Europa, con la utilización del símbolo del (17), en donde una de sus cabezas mira hacia lo infinito del pasado, mientras que la otra lo hace hacia el infinito del futuro (Navarijo, 2014).

Además, Sosa (2014, 2019) respalda esto que menciona Pablo Iturralde, diciendo que los escudos de armas no vienen de Ecuador, sino que son de origen europeo, específicamente de Nueva Granada (figura 18).

De igual manera, Sosa (2014) menciona lo siguiente en su tesis *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*:

o t q q o o t o o o to
 preceptos o to o ó o o ot o o o q
 o o o q o q q
 t o o t to o o o t ó t t t ó
 to q o ó o o o to
 otros, quedar obsoleta. Por ello y, dependiendo de su o t to o ó
 ó o o o o

Según Sosa (2014), después de la independencia, la necesidad más urgente del nuevo estado fue construir un aparato gubernamental republicano que pudiera institucionalizar la autoridad, administrar los asuntos públicos y primordialmente crear nuevos símbolos de

unificación colectiva. Era esencial reemplazar las antiguas banderas, estandartes, liturgias y escudos con iconos modernos y de progreso que comenzaban a difundirse en toda América. En efecto, ante estos desafíos, la nueva clase política comenzó a generar los escudos de armas nacionales, los cuales desde su creación, se convirtió en un reflejo de las contiendas políticas del momento.

En resumen, como menciona el entrevistado Pablo Iturralde haciendo referencia al escudo del Ecuador, a los escudos de las ciudades, y a los escudos de las provincias, se tiene un concepto de subordinación a Europa en su totalidad en donde Ecuador es una especie de apéndice de esta visión del eurocentrismo, razón por la cual conlleva a que el Ecuador se obligue a hacer una gráfica parecida (comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

A través de las entrevistas realizadas a Karim Solache y Pablo Iturralde, es evidente que los diseños de los billetes macronumerarios del Sucre se asumieron por el Banco de México. Al tener una restricción al acceso de la información de los billetes que esta institución diseñó, sigue estando inconclusa esta parte de los mensajes visuales que el estado ecuatoriano quería comunicar sobre su identidad nacional.

A pesar de esto, se encontró un punto de partida a través de la entrevista con Pablo Iturralde sobre los mensajes a comunicar de la identidad ecuatoriana en los billetes. El entrevistado manifiesta lo siguiente:

El Ecuador a nivel cromático debería ser multicolor, porque uno de sus componentes es la diversidad: climática, ideológica, étnica, idiomática, pisos climáticos, todo. El Ecuador es diverso, es fértil, diverso y equinoccial. Si esos elementos pudieran ser transmitidos a un billete, ese billete parecería ecuatoriano. (Iturralde, comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

De hecho, las ideas expresadas por el entrevistado en esta cita textual son coherentes con el proyecto de construir una nación diversa mencionado en la sección anterior. (Pajuelo, 2007; Silva, 2004; Ayala, 2011, 2013, 2017; Traverso, 1998). Por lo tanto, en las secciones siguientes se seguirá profundizando en el mensaje visual de los billetes a través de la

identificación y el análisis de los elementos gráficos de los billetes macronumerarios del Sucre.

2.2 Análisis del contenido de los billetes macronumerarios del Sucre

Para llegar a entender el mensaje visual de los billetes macronumerarios de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres, se va a describir los elementos gráficos contenidos en los mismos. Para esto, se aplicó una metodología de análisis de contenido propuesta por Panofsky (1962), en donde se identifica y analiza los elementos del diseño gráfico del anverso y reverso de cada billete macronumerario ecuatoriano para llegar a su respectiva interpretación.

La aplicación de este método de análisis de contenido permite a estudiar a profundidad cada billete macronumerario del Sucre como una sola pieza gráfica, en donde Panofsky (1962) sustenta que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para poder llegar hacia ellos.

En este sentido, para poder llegar hacia la interpretación iconológica, la metodología se la realiza a través de 3 fases: En la primera fase está la descripción pre iconográfica, que consiste en el reconocer las formas de manera general, luego la segunda fase del análisis iconográfico, que se apoya en la descripción y clasificación de las imágenes, y en la tercera y última fase, está el análisis iconológico que se reclina en la determinación del comportamiento de fondo en un periodo, en una nación, en una clase, en una cultura, haciendo referencia al contenido de los billetes macronumerarios ecuatorianos. De la misma manera, se incorpora un espacio en una matriz para identificar las características eurocéntricas en el análisis de cada billete del Sucre. En los siguientes sub apartados se puede dar cuenta de aquello en los resultados obtenidos.

2.4.1 Billete de 5000 Sucres Anverso y Reverso

Este análisis de contenido se lo realizó desde el anverso del billete de 5.000 Sucres hasta llegar a su reverso. Una vez definido el cómo se va a analizar el billete, se procede con la descripción pre iconográfica del mismo. De acuerdo con esto, se realizó dos matrices en donde figura el anverso y reverso del billete.



Descripción Pre iconográfica Anverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 5.000
Formato: Rectangular	Retrato: Juan Montalvo
Año de emisión: 1987	Tipografía predominante: Palo seco
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Banco de México



Descripción Pre iconográfica Reverso	
Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 5.000
Formato: Rectangular	Alegoría: Tortuga, pingüino y el cormorán no volador de las Islas Galápagos.
Año de emisión: 1987	Tipografía predominante: Palo seco
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Banco de México

Una vez realizada la descripción pre iconográfica se procede con el análisis iconográfico. Por un lado, en el anverso del diseño gráfico del billete de 5.000 Sucres se distinguen 3 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del mismo. El primero se encuentra del lado izquierdo en donde se manifiesta en forma de personaje llamado Juan Montalvo, en donde se evidencia el mayor peso de la composición visual del anverso del billete. El segundo, también se localiza del lado izquierdo de la composición y se manifiesta en forma de pluma de ave abstracta, haciendo referencia a que Juan Montalvo fue escritor. El tercero se ubica de lado derecho de la composición y se manifiesta en forma de un escudo en el que contiene un árbol, una llave, un volcán, un río y 2 cuernos de forma simétrica llenos de vegetales y frutas. De la misma manera, se resaltan colores como el púrpura y el café en diferentes tonalidades, se manifiestan tipografías sin serifas y manuscritas, 3 patrones gráficos distintos, y formas geométricas con opacidad en diagonal.

Por otro lado, en el reverso del diseño gráfico del billete de 5.000 Sucres, se distinguen 4 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del mismo. El primero se encuentra del lado derecho de la composición y se manifiesta en forma de un ave. El segundo, está en el lado derecho, en donde se manifiesta en forma de una tortuga terrestre, en donde se evidencia el mayor peso de la composición visual del reverso del billete. El tercero, también se localiza del lado derecho de la composición y se manifiesta en forma de pingüino. El cuarto, se ubica de lado derecho de la composición, el cual se presenta como un escudo de armas del Ecuador que contiene elementos como un cóndor, un río, 4 astas, el

laurel, 4 signos del zodiaco, un sol, un volcán, un hacha, la palma, un marco ovalado, 4 banderas, un caduceo, un barco a vapor, fasces consulares y 4 listones. De la misma forma, desde el punto de vista de Itten (2020), se resalta un equilibrio de colores como el púrpura y el café en diferentes tonalidades. A su vez, se manifiestan tipografías sin serifa, 2 patrones gráficos distintos, y formas geométricas con opacidad en diagonal.

Luego de hacer el análisis iconográfico, se procede con el análisis iconológico en el anverso del billete de 5.000 Sucres, en donde se interpreta que en el año de 1987, reaparece la imagen del retrato de una pintura de Juan Montalvo representado en este billete macronumerario, con el fin de contar la historia de la nación ecuatoriana a través de este personaje intelectual.

Además, una información adicional que se obtiene en la entrevista con dos personas del Museo Numismático del Banco Central del Ecuador señalan que en el anverso de este billete de 5.000 Sucres, se conmemoró a la provincia del Tungurahua en donde se utilizó como representación al retrato de Juan Montalvo (comunicación personal, 26 de mayo del 2021).

En esta representación, figura un personaje que destacó intelectualmente como escritor de la nación ecuatoriana en el siglo XIX. Aquí es donde Ayala (2013) hace énfasis en que Juan Montalvo se vuelve un personaje relevante porque escribió los capítulos que se le olvidaron a Cervantes, el cual es un complemento del Quijote de la Mancha, así como también escribió El Cosmopolita, y El Regenerador, las cuales son obras literarias cargadas contra el gobierno de un expresidente ecuatoriano Gabriel García Moreno (Ayala, 2013; Toro, 2000).

Por otro lado, en el reverso del billete de 5.000 Sucres representa la megadiversidad de las Islas Galápagos con la imagen de la tortuga terrestre, el pingüino y el cormorán no volador. Según una entrevista a dos representantes del Banco Central del Ecuador, esta

representación tenía un objetivo conmemorativo y hacía referencia a la provincia de Galápagos. (comunicación personal, 26 de mayo del 2021). Cabe indicar que en este billete conmemorativo el animal que figura es una tortuga que vivió aproximadamente 100 años en las Islas Galápagos llamada George, que fue adoptado también como ícono de la Estación Charles Darwin desde la fecha de su fundación en 1959 (Bolaños, 2012; Vilema, 2017).

Para finalizar, después de pasar por la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico y el análisis iconológico se identificó un elemento en su diseño gráfico con características eurocéntricas en el anverso del billete en donde se puede encontrar al cuerno de la abundancia, el cual es un símbolo de prosperidad y abundancia cuyo origen viene del siglo V a. C. No obstante, en el reverso del billete, el primer elemento gráfico encontrado con características eurocéntricas es el escudo de armas del Ecuador en donde se posa un ave sobre el marco ovalado, luego el segundo elemento gráfico encontrado con características es el caduceo que está encima del barco a vapor, y el tercer elemento gráfico encontrado con características eurocéntricas son las fasces consulares.

2.4.2 Billete de 10000 Sucres Anverso y Reverso

Este análisis de contenido se lo realizó desde el anverso del billete de 10.000 Sucres hasta llegar a su reverso. Una vez definido el cómo se va a analizar el billete, se procede con la descripción pre iconográfica del mismo. De acuerdo con esto se realizó dos matrices en donde figura el anverso y reverso del billete.



Descripción Pre iconográfica Anverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 10.000
Formato: Rectangular	Retrato: Vicente Rocafuerte
Año de emisión: 1988	Tipografía predominante: Palo seco
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Banco de México



Descripción Pre iconográfica Reverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 10.000
Formato: Rectangular	Arquitectura y monumento: Palacio de Carondelet y el monumento a los héroes

	del 10 de agosto de 1806
Año de emisión: 1988	Tipografía predominante: Palo seco
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Banco de México

Una vez realizada la descripción pre iconográfica se procede con el análisis iconográfico. Por un lado, en el anverso del diseño gráfico del billete de 10.000 Sucres se distinguen 2 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del mismo. El primero se encuentra del lado izquierdo en donde se manifiesta en forma de personaje, el cual es un expresidente llamado Vicente Rocafuerte, en donde se evidencia el mayor peso de la composición visual del anverso del billete. El segundo, también se localiza del lado derecho de la composición y se manifiesta en forma de 5 plantas de arroz abstractas. De la misma manera, desde el punto de vista de Itten (2020), se resalta un equilibrio de colores como café, gris, naranja, verde y rojo en sus diferentes tonalidades, se manifiestan tipografías sin serifas y manuscritas, un elemento gráfico en forma de llama, 3 patrones gráficos distintos, y formas geométricas con opacidades en diagonal.

Por otro lado, en el reverso del diseño gráfico del billete de 10.000 Sucres, se distinguen 2 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del mismo. El primero, se encuentra del lado derecho en donde se manifiesta el palacio de Carondelet en Quito, junto con el monumento a los héroes del 10 de agosto de 1809, en donde se evidencia el mayor peso de la composición visual del reverso del billete. El segundo, se localiza de lado derecho de la composición, el cual se presenta como un escudo de armas del Ecuador que contiene elementos como un cóndor, un río, 4 astas, el laurel, 4 signos del zodiaco, un sol, un volcán, un hacha, la palma, un marco ovalado, 4 banderas, un caduceo, un barco a vapor, fascas consulares y 4 listones. De la misma forma, desde el punto de vista de Itten (2020), se resalta un equilibrio de colores como café, gris, naranja verde, y rojo en sus diferentes

tonalidades, se manifiestan tipografías sin serifas y manuscritas, un elemento gráfico en forma de llama, 2 patrones gráficos distintos, y formas geométricas con opacidad en diagonal.

Luego de hacer el análisis iconográfico, se procede con el análisis iconológico en el anverso del billete de 10.000 Sucres, en donde se interpreta que en el año de 1988 reapareció la imagen del retrato del expresidente Vicente Rocafuerte en este billete macronumerario, con el fin de que los ecuatorianos puedan seguir confiando en su moneda a través de las obras que este personaje hizo. (De Heij, 2012).

Por otro lado, en el reverso del billete de 10.000 Sucres, se interpreta que la principal razón de utilizar como elemento gráfico a la arquitectura Palacio de Carondelet y a su vez el monumento a los héroes del 10 de agosto de 1809 en Quito en donde figura una mujer, es para recordar su independencia e historia como nación a través de ambas representaciones.

Para finalizar, después de pasar por la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico y el análisis iconológico se identificó elementos en su diseño gráfico con características eurocéntricas en el reverso del billete. El primer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el escudo de armas del Ecuador en donde se posa un ave sobre el marco ovalado, luego el segundo elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el caduceo que está encima del barco a vapor, el tercer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas son las fasces consulares, el cuarto elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el monumento a los héroes del 10 de agosto de 1809 en la que figura la dama de la independencia y el quinto elemento gráfico con características eurocéntrica que se encontró es la arquitectura Palacio de Carondelet en Quito.

2.4.3 Billeto de 20000 Sucres Anverso y Reverso

Este análisis de contenido se lo realizó desde el anverso del billete de 20.000 Sucres hasta llegar a su reverso. Una vez definido el cómo se va a analizar el billete, se procede con

la descripción pre iconográfica del mismo. De acuerdo con esto se realizó dos matrices en donde figura el anverso y reverso del billete.



Descripción Pre iconográfica Anverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 20.000
Formato: Rectangular	Retrato: García Moreno
Año de emisión: 1995	Tipografía predominante: Con serifa
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Thomas De La Rue & Company Limited



Descripción Pre iconográfica Reverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 20.000
Formato: Rectangular	Escudo de Armas: Diseño del año 1900.
Año de emisión: 1995	Tipografía predominante: Con serifa
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Thomas De La Rue & Company Limited

Una vez realizada la descripción pre iconográfica se procede con el análisis iconográfico. Por un lado, en el anverso del diseño gráfico de 20.000 Sucres se distinguen 3 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del billete. El primero se encuentra del lado derecho en donde se manifiesta en forma de personaje. El segundo, se localiza en el centro de la composición y se manifiesta en forma de tipografía con serifa. El tercero, son 2 guiloches que se ubica de forma simétrica en la composición. De la misma manera, se resaltan colores como el café, gris, ocre, verde y turquesa en sus diferentes tonalidades, se manifiestan tipografías con serifas y manuscritas, 1 elemento gráfico en forma de candelabro, 5 viñetas decorativas, y 2 franjas onduladas, 4 viñetas decorativas, y 5 ornamentaciones.

Por otro lado, se distingue 1 elemento gráfico predominante dentro de la composición del reverso del billete. En el mismo, está el escudo de armas del Ecuador que contiene elementos como un cóndor, un río, 4 astas, el laurel, 4 signos del zodiaco, un sol, un volcán, un hacha, la palma, un marco ovalado, 4 banderas, un caduceo, un barco a vapor, fascas consulares y 4 listones. De la misma forma, desde el punto de vista de Itten (2020), se resalta un equilibrio de colores como el verde, gris, naranja, amarillo, azul, rojo, café en sus diferentes tonalidades, se manifiestan tipografías con serifas, 1 elemento gráfico constituido de varios círculos, 7 viñetas decorativas, y 2 franjas onduladas, 4 viñetas decorativas, y 2 ornamentaciones.

Luego de hacer el análisis iconográfico, se procede con el análisis iconológico en el anverso del billete de 20.000 Sucres, en donde se interpreta que en el año de 1995 reapareció la imagen del retrato del expresidente García Moreno en este billete macronumerario, con el fin de que los ecuatorianos puedan seguir confiando en su moneda a través de las obras que este personaje hizo. (De Heij, 2012).

Por otro lado, en el reverso del billete de 20.000 Sucres, se interpreta que la principal razón de utilizar como elemento gráfico al escudo del Ecuador es para otorgar visibilidad, protagonismo del mismo para que puedan ser apreciados los detalles del mismo realizado por la ornamentación barroca y listones.

Para finalizar, después de pasar por la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico y el análisis iconológico se identificó elementos en su diseño gráfico con características eurocéntricas en el anverso del billete en donde se puede encontrar ornamentaciones barrocas. No obstante, en el reverso del billete el primer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el escudo de armas del Ecuador, en donde se posa un ave sobre el marco ovalado, luego el segundo elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el caduceo que está encima del barco a vapor, después el tercer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas son las fascas consulares, y por último la cuarta característica eurocéntrica que se encontró son las viñetas decorativas y sus ornamentaciones barrocas.

2.4.4 Billete de 50000 Sucres Anverso y Reverso

Este análisis de contenido se lo realizó desde el anverso del billete de 50.000 Sucres hasta llegar a su reverso. Una vez definido el cómo se va a analizar el billete, se procede con la descripción pre iconográfica del mismo. De acuerdo con esto se realizó dos matrices en donde figura el anverso y reverso del billete.



Descripción Pre iconográfica Anverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 50.000
Formato: Rectangular	Retrato: Eloy Alfaro
Año de emisión: 1996	Tipografía predominante: Con serifa
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Thomas De La Rue & Company Limited



Descripción Pre iconográfica Reverso

Medidas del billete: 140 × 65 mm	Denominación del billete: 50.000
Formato: Rectangular	Escudo de Armas: Diseño del año 1900.

Año de emisión: 1996	Tipografía predominante: Con serifa
Emisor: Banco Central del Ecuador	Casa Impresora: Thomas De La Rue & Company Limited

Una vez realizada la descripción pre iconográfica se procede con el análisis iconográfico. Por un lado, en el anverso del diseño gráfico de 50.000 Sucres se distinguen 3 elementos gráficos predominantes dentro de la composición del billete. El primero está situado del lado derecho en donde se manifiesta en forma de personaje. El segundo, está ubicado en el centro de la composición y se manifiesta en forma de tipografía con serifa. El tercero, son 2 guilliches que está ubicado de forma simétrica en la composición. De la misma manera, se resaltan colores como el rojo, gris, ocre, verde, naranja en sus diferentes tonalidades, se manifiestan tipografías con serifas y manuscritas, 1 elemento gráfico en forma de candelabro, 5 viñetas decorativas, y 2 franjas onduladas, y 8 viñetas decorativas.

Por otro lado, se distingue 1 elemento gráfico predominante dentro de la composición del reverso del billete. En el mismo, está el escudo de armas del Ecuador que contiene elementos como un cóndor, un río, 4 astas, el laurel, 4 signos del zodiaco, un sol, un volcán, un hacha, la palma, un marco ovalado, 4 banderas, un caduceo, un barco a vapor, fascas consulares y 4 listones. De la misma forma, desde el punto de vista de Itten (2020), se resalta un equilibrio de colores como rojo, gris, verde, azul, amarillo, café en sus diferentes tonalidades. A su vez, se manifiestan tipografías con serifas, 1 elemento gráfico constituido de varios círculos, 7 viñetas decorativas, y 2 franjas onduladas, 4 viñetas decorativas, y 2 ornamentaciones.

Luego de hacer el análisis iconográfico, se procede con el análisis iconológico en el anverso del billete de 50.000 Sucres, en donde se interpreta que en el año de 1995 reapareció la imagen del retrato del expresidente Eloy Alfaro en este billete macronumerario, con el fin de que los ecuatorianos puedan seguir confiando en su moneda a través de las obras que este personaje hizo. (De Heij, 2012).

Por otro lado, en el reverso del billete de 50.000 Suces, se interpreta que la principal razón de utilizar como elemento gráfico al escudo del Ecuador es para otorgar visibilidad, protagonismo del mismo para que puedan ser apreciados los detalles del mismo realizado por la ornamentación barroca y listones.

Para finalizar, después de pasar por la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico y el análisis iconológico se identificó elementos en su diseño gráfico con características eurocéntricas en el anverso del billete en donde se puede encontrar ornamentaciones barrocas. No obstante, en el reverso del billete el primer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas es el escudo de armas del Ecuador, en donde se posa un ave sobre el marco ovalado, luego el segundo elemento gráfico que se encontró con características es el caduceo que está encima del barco a vapor, después el tercer elemento gráfico que se encontró con características eurocéntricas son las fasces consulares, y por último la cuarta característica eurocéntrica que se encontró son las viñetas decorativas y sus ornamentaciones barrocas.

Como resumen de todo lo expuesto, en este capítulo se demostró que Ecuador como comunidad imaginada se define como diversa, en donde destaca la multietnicidad y pluriculturalidad en un proyecto de nación ya establecido por el estado, que en efecto vendría a ser la identidad nacional ecuatoriana.

Más aún, la creación de un proyecto nacional brindó la oportunidad de generar símbolos propios que permitieran la distinción frente a otras naciones del mundo, a la vez que fomentaran la unión colectiva de los ciudadanos ecuatorianos.

Por otra parte, desde una perspectiva de diseño gráfico, se descubrió en los billetes macronumerarios del Sucre, que los símbolos como el escudo de armas del Ecuador, provienen de una tradición europea, específicamente de las figuras heráldicas.

Es más, al realizar el análisis de contenido propuesto por Panofsky (1962) para profundizar sobre el mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos, se identificó en los billetes de 5.000, 10.000, 20.000, 50.000 otros elementos visuales aparte del escudo de armas del Ecuador con características eurocéntricas como el cuerno de la abundancia, ornamentaciones barrocas, viñetas decorativas, monumentos y un caduceo.

Además, no se encontró una característica multicolor en cada diseño de los billetes macronumerarios, que haga referencia al proyecto de nación diverso, que el Ecuador venía desarrollando, porque desde un punto de vista simbólico, Dondis (2014) menciona que “el color está cargado de información.” (p.64).

En el próximo capítulo, se explicará a profundidad sobre los símbolos predominantes autóctonos y eurocéntricos, estilos y mensajes visuales presentes en los billetes ecuatorianos emitidos entre 1987 y 1999, a través de los resultados de las entrevistas y el relevamiento bibliográfico.

Capítulo 3: Simbolismos, estilos y mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos

En este apartado se llevará a cabo un análisis de los símbolos autóctonos y eurocéntricos predominantes, así como de los estilos y mensajes visuales presentes en los billetes ecuatorianos emitidos entre 1987 y 1999. Se utilizarán los elementos gráficos identificados en el análisis de contenido propuesto por Panofsky (1962) en el capítulo 2, junto a los resultados obtenidos en las entrevistas y en la revisión bibliográfica.

El propósito del análisis es alcanzar una conclusión acerca del mensaje visual que transmiten el diseño de los billetes macronumerarios del Sucre y su influencia en la formación de la identidad nacional en el Ecuador. A través del análisis de los símbolos autóctonos y eurocéntricos predominantes en los billetes, se pretende obtener una

comprensión más profunda de cómo se representan y se relacionan con la cultura y la historia del país.

Después de llevar a cabo seis entrevistas con destacados profesionales, se descubrió lo siguiente: que los símbolos que sobresalen en los billetes son los que tienen la importancia de identificar ciertos símbolos que sobresalen sobre otros en los billetes. Este hallazgo no es una coincidencia, porque, como afirma Frascara (2012), el diseñador gráfico busca seleccionar componentes apropiados para el contenido de un mensaje visual, con el fin de facilitar la construcción de significados, en especial en lo que se refiere a símbolos.

Tal como lo expresó Joan Costa cuando hacía referencia sobre el símbolo:

El hombre es un animal simbólico. Algunos signos simples han atravesado la historia. El tiempo los ha cargado de sentido porque los hombres han proyectado en ellos sus miedos, sus sueños y sus quimeras, y así se han convertido en símbolos. Muchos de estos símbolos han desaparecido en el olvido, pero su figura mínima de signo convencional ha permanecido. Mas el tiempo histórico les da la facultad de reaparecer una y otra vez para actualizarse con nuevos significados, y anclarse así en tanto que símbolos, en nuestra memoria colectiva (Costa, 2007, p. 116).

Con relación a los símbolos que representa a la nación ecuatoriana, se cree que estos tienen la finalidad de incluir elementos que sugieran una fuerte representación de la joven república. Un ejemplo de ello son algunos hitos geográficos, avances tecnológicos, la unidad nacional y acontecimientos históricos, destacando en especial la independencia (Sosa, 2011).

En los billetes macronumerarios del Sucre, los símbolos autóctonos ecuatorianos, como los personajes ilustres y animales, reaparecen sustentándose en la historia del ecuatoriana, mientras que los símbolos eurocéntricos, como el escudo de armas, el monumento a los héroes del 10 de agosto y el palacio de Carondelet, emergen a partir de otros símbolos como los blasones, las figuras mitológicas y la arquitectura neoclásica. Este análisis se lo profundizará en los siguientes sub capítulos.

Finalmente, tras haber examinado minuciosamente los símbolos autóctonos y eurocéntricos, se analizarán los estilos visuales empleados en el diseño gráfico de los billetes

macronumerarios del Sucre, tales como el barroco, que abarca desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII, y el futurismo, que se extiende desde el siglo XIX hasta el siglo XX.

3.1 Simbolismos predominantes autóctonos y eurocéntricos del Ecuador

Los símbolos que se utilizan en los billetes extranjeros resaltan las diferencias y los límites entre los estados-nación, siendo exclusivos de cada país y utilizados para representar de manera única a cada nación. En otras palabras, los billetes extranjeros muestran las particularidades de cada nación en términos de diseño gráfico y simbolismo nacional.

Para generar estas diferencias visuales, De Heij (2015) menciona que los diseñadores gráficos utilizan los símbolos como recurso, para representar la identidad de un país en un billete. Como se mencionó en capítulos anteriores, los símbolos representan una idea, creencia, acción o entidad. A su vez, Sosa (2011) destaca la importancia de comprender la aceptación colectiva del símbolo en el proceso de construcción de la nación. Se puede decir que el símbolo, es el resultado de un proceso real de acuerdos, desacuerdos, imposiciones y sumisiones.

Los símbolos son posibles de crear cuando se conceptualiza la nación como una comunidad imaginada, lo que implica asignarle una dimensión simbólica. De esta manera, cuando la comunidad existe en la mente de las personas que conforman la nación, se comprometen con un conjunto común de símbolos que unen a la nación como un artefacto unificador. (Cohen, 1989 en Silva, 2004).

Según Bellizzi (2017), un símbolo es un artefacto unificador en una nación, pero debe estar respaldado por la historia para ser comprendido. En el caso de Ecuador, la necesidad de crear nuevos símbolos, surgió después de la batalla del volcán Pichincha en Quito el 24 de mayo de 1822, que marcó el inicio de una nueva etapa en la historia ecuatoriana y se

convirtió en un punto de partida, para la creación de nuevos símbolos, que representaran la identidad y la unidad de la nación (Bustos, 2017; Ayala, 2012; Polanco, 2019).

De acuerdo con esto, Pagnotta (2008) menciona que el estado ecuatoriano creó símbolos, con el fin de unificar a su nación y construir una identidad propia. En primer lugar, se creó la bandera y el escudo, y después se utilizaron a los "prohombres" como símbolos históricos fundadores de la nación. Se entiende por "prohombres" a aquellos que, a través de sus acciones, representaron a la nación (Hoyos, comunicación personal, 21 de febrero de 2022).

Además, la moneda ecuatoriana, llamada el Sucre, también se la ó como un símbolo de la nación. Según Bustos (2017), su nombre se seleccionó en homenaje a Antonio José de Sucre, quien es considerado el "más virtuoso de los héroes del panteón independentista" (p. 17). La victoria histórica de Sucre en la batalla de Pichincha y su importante papel en la independencia ecuatoriana fueron las razones detrás de la elección de su nombre para la moneda.

Así pues, se puede establecer que la necesidad de crear símbolos desde el nacimiento de una nación, se justifica en querer informar y educar a la propia comunidad y a comunidades de otras naciones sobre su identidad, su origen y sus valores (Brunn 2011 en Penrose 2011).

3.1.1 Personajes ilustres

En los billetes macronumerarios del Sucre, se destaca la inclusión de personajes ilustres como elementos gráficos principales. Según Bellizzi (2017), la razón detrás de esta elección en el diseño de los billetes es la siguiente:

Un personaje muchas veces puede transformarse en un símbolo también, por su obra, sus valores, su gesta, su herencia histórica y más. Por eso tomamos esos valores y los hacemos nuestros, Los próceres que aparecen repetidas veces en los billetes del mundo a través del tiempo son testimonio de esto, porque en realidad la intención verdadera no es la de mostrar la cara del personaje en

cuestión, sino dejar un testimonio de su obra y valores, que son a la vez los que esa sociedad hace suyos y quiere representarlos en sus billetes. (p. 9).

En resumen, Bellizzi (2017) sostiene que un personaje puede convertirse en símbolo debido a sus logros, obras y valores. Más aún, Penrose (2011) señala que estos símbolos deben tener la capacidad de representar a las naciones y generar unidad y lealtad.

Otro aspecto por destacar sobre los personajes ilustres es su uso como retratos, ya que según Redig (2017) los retratos tienen una carga simbólica más fuerte que otros elementos gráficos, lo que explica por qué se han usado los retratos en los billetes desde 1920 hasta el día de hoy.

Se puede afirmar que la inclusión de retratos en los billetes tenía como objetivo principal fortalecer la confianza del público en la autenticidad de los billetes y en la organización gubernamental que los respalda, es decir, el Estado. En otras palabras, los retratos se consideraron más confiables por las personas debido a que añadían un componente personal, representado por un rostro humano, al diseño gráfico del billete (De Heij, 2012; Redig 2017).

Asimismo, en términos de las comunidades imaginadas de Anderson (1993), la entrevistada Patricia Ávila concuerda que es de relevancia la figura humana en los billetes. Esta autora expresa lo siguiente:

La figura humana es importante, los héroes que construimos como tales, que inventamos también como tales, son la base del modelo de lo humano en una sociedad imaginaria ideal, entonces el modo ideal donde nosotros nos reflejaríamos, entonces generalmente el héroe de la patria aparece garantizando el valor de esos billetes, y también como están puestos nos permite leer qué valores estaba poniendo en juego el estado cuando representa la nación en un determinado momento de acuerdo a quien elige. (Ávila, comunicación personal, 29 de abril del 2021).

Aquí Hymans (2006) da su perspectiva a través de la recopilación de 1368 billetes, de los cuales solo 1174 presentan al menos una figura humana. Por lo tanto, es fundamental incluir una figura humana en el diseño del billete, especialmente en forma de retrato, ya que es fácilmente reconocible por una persona común y capaz de llamar su atención y permanecer

en su memoria. En comparación con elementos ornamentales abstractos, la presencia de un retrato permite que el observador se concentre en algo que ya se identificó previamente (Hewitt, 1994 en Redig, 2017).

Volviendo al caso de los billetes macronumerarios ecuatorianos, se introdujeron retratos de personajes considerados ilustres como Juan Montalvo, Vicente Rocafuerte, García Moreno y Eloy Alfaro. Es importante señalar que, de estos cuatro retratos, tres corresponden a presidentes de la república del Ecuador que vivieron en los años de 1834 a 1912.

De acuerdo con la información que se obtuvo en una entrevista con representantes del Museo Numismático del Banco Central del Ecuador, se eligió a ciertos individuos como ilustres debido a que se los consideró como los mejores ciudadanos ecuatorianos que han existido en la historia del país. Es por esta razón que se les seleccionó para representar a la nación ecuatoriana en los billetes macronumerarios. (Esta información se la obtuvo en una comunicación personal con el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador el día 26 de mayo del 2021).

Dado que cada uno de los personajes ilustres tiene su propia carga de información histórica, se procederá a profundizar en la historia individual de cada uno de ellos. Esto se

que o o to o t o E o “ t o o o los autores, ya la escribieron ot o t ” (A 2002 8)

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, el billete conmemorativo de 5000 Sucres presenta el retrato de Juan Montalvo, un destacado escritor nacido en Ambato. Para la creación de este retrato, se utilizó la pintura en óleo de Juan Montalvo realizada por Rafael Troya, la cual se encuentra expuesta en la Casa Montalvo de la ciudad de Ambato. Se puede apreciar dicha pintura en la (figura 19).

Según Avilés (2002) y Reyes (1943) la carga histórica de este personaje ilustre retratado es que, a finales del siglo XIX, fue un escritor castellano con presencia

latinoamericana. Las obras más destacadas de este escritor fueron las siguientes: El Cosmopolita, La dictadura perpetua, El Regenerador, Las Catilinarias y Los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. También fue un escritor apasionado por la libertad, por la vuelta a la naturaleza y por la implantación de los nuevos valores de la sociedad europea de aquel tiempo.

Dentro del grupo de personalidades ilustres de Ecuador, se destaca la figura de Vicente Rocafuerte, quien aparece en un billete de 10.000 Sucres. En la elaboración del diseño de este billete (figura 20) se evidencia que su imagen fue tomada de la pintura que se encuentra en el Salón Amarillo del Palacio de Carondelet en la ciudad de Quito. La relevancia histórica de Rocafuerte radica en que fue el primer presidente ecuatoriano. Según Olvera (2022) uno de sus logros más importantes fue su contribución en la emancipación de México en una época de gran inestabilidad política. Además, el entrevistado Melvin Hoyos señaló que durante su mandato el presidente Rocafuerte trabajó arduamente para combatir la fiebre amarilla (figura 21), y fomentó el desarrollo económico de la ciudad de Guayaquil. (Hoyos, comunicación personal, 21 de febrero del 2022).

También, aparece otro retrato haciendo referencia al presidente García Moreno. El mismo se encuentra en el anverso del billete de 20.000 Sucres. La figura 22 del diseño del billete muestra claramente que el retrato se lo tomó de la pintura que se encuentra en el Salón Amarillo del Palacio de Carondelet en la ciudad de Quito.

Según Melvin Hoyos, en una entrevista personal realizada el 21 de febrero del 2022, la relevancia histórica de este personaje radica en su labor como presidente, al impulsar tres obras de gran impacto en el Ecuador. En la primera obra, se inició la construcción del transporte ferroviario Guayaquil-Quito; en la segunda, se logró atraer intelectuales de origen alemán y francés para la construcción la Escuela Politécnica Nacional en Quito; y en la tercera obra se llevó a cabo la fundación del Observatorio Astronómico en Quito, en 1873.

Y para finalizar, otro de los presidentes retratados en el anverso del billete de 50.000 Sucres es Eloy Alfaro. Este retrato de este personaje ilustre (figura 23) se lo tomó de una fotografía del Archivo Histórico del Guayas. Según Avilés (2002) la carga histórica de este personaje ilustre radica en que “... dispuso que la enseñanza primaria sea obligatoria y gratuita, abolió la pena de muerte, estableció la libertad de prensa sin restricciones, decretó la libertad de cultos y la hermandad y la igualdad de todos los ciudadanos” (Avilés, 2002). Hoyos (2022) menciona que este presidente permite el voto a la mujer, permite que la mujer estudie en la universidad, la libertad de cultos y terminó el proyecto del ferrocarril guayaquil-quito. (Hoyos, comunicación personal, 21 de febrero del 2022).

3.1.2 Animales

En el reverso o cara secundaria del billete, se suele mostrar gran variedad de imágenes representando aspectos variados de un país, como los animales autóctonos. En el caso de lo billete macronumerario de 5.000 Sucres, son precisamente estos animales autóctonos los que figuran en el reverso del mismo.

Para entender sobre los animales autóctonos ecuatorianos, es importante contextualizar que desde el siglo XVIII, Kennedy (2010) menciona que países como Ecuador, Colombia y Venezuela resultaron laboratorios idóneos para el estudio científico de flora y fauna. Los científicos que figuraban en estos estudios eran los siguientes: Darwin, Mutis, Humboldt, Caldas, entre otros.

Al hacer referencia a Ecuador, Sevilla y Quiroga (2017) destacan la relevancia de las Islas Galápagos las cuales cobraron gran importancia a partir de la llegada del célebre científico naturalista Charles Darwin, el cual quedo cautivado por las tortugas gigantes por su forma, tamaño y la edad de las mismas, motivo por las cuales luego, las toma como objeto de estudio.

Con el tiempo, se han establecido medidas para proteger y conservar la flora y fauna de las islas Galápagos debido al ingreso de especies no autóctonas. Por esta razón, surgen organizaciones como El Centro Mundial de Monitoreo para la Conservación, en donde Salazar (2010) considera al Ecuador como una nación megadiversa en vista a que posee el 70% de las especies vivas del planeta. Este autor explica que la conciencia por conservar estas especies se encuentra principalmente establecida en las Islas Galápagos y la Amazonía en la que prohíbe la actividad minera, la extracción petrolífera, la tala de árboles y cualquier colonización que pudiera alterar la biodiversidad de estos territorios.

La importancia de conservar la fauna y la flora en las Islas Galápagos ha llevado a la creación de conciencia por conservar estas especies, se ve reflejada desde 1987 en el reverso del diseño gráfico del billete macronumerario de 5.000 Sucres. Este diseño conmemora y comunica la riqueza de la flora y fauna de estas islas mediante una alegoría que representa de manera simbólica la diversidad de especies que allí habitan. (Salazar, 2010; Solache, 2015; Bolaños, 2012).

De acuerdo con esto y haciendo foco a los símbolos predominantes de las Islas Galápagos, Polanco (2019) añade lo siguiente sobre los animales autóctonos ecuatorianos:

El archipiélago de Galápagos, conforma uno de los territorios insulares con mayor biodiversidad del planeta, además de ser refugio de especies marinas y terrestres, estudiadas en el siglo XIX por Charles Darwin; asimismo es el segundo archipiélago con la mayor actividad volcánica del planeta luego de Hawái. Declarado en 1978 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, su Parque Nacional fue hábitat del Solitario George, último espécimen de la tortuga gigante e ícono de las islas, que murió en junio de 2012. (p. 247)

En este sentido, uno de los símbolos con mayor predominancia que se identificó en el reverso diseño gráfico del billete (figura 24) de 5.000 Sucres, haciendo referencia a la megadiversidad de las Islas Galápagos, y uno de los símbolos más prominentes es la tortuga gigante conocida como "Solitario George". Esta tortuga fue la última de su especie, la *Chelonoidis abingdoni*, y vivió durante más de 100 años. La presencia de este animal en el billete tiene como objetivo concienciar sobre la importancia de preservar y proteger las

especies en peligro de extinción y la biodiversidad de estas islas. (BCE, comunicación personal, 26 de mayo del 2021; Salazar, 2010; Solache, 2015; Bolaños, 2012).

S V (20 7) ó “So t o o ” 97 o o científicos visitaron la Isla Pinta en las Islas Galápagos y fue la única tortuga gigante encontrada en toda la isla. De ahí en adelante, este animal autóctono se trasladó a la Isla Santa Cruz y vivió en el centro de crianza en las instalaciones de la Estación Científica Charles Darwin durante 4 décadas.

Por otra parte, Bolaños (2012) comenta que este animal autóctono ecuatoriano en primera instancia fue utilizado como ícono (figura 24) de la Estación Científica Charles Darwin en las Islas Galápagos desde 1959, hasta que ese ícono se convirtió en un símbolo para cualquier ecuatoriano y para el mundo, debido a que representa todo el esfuerzo de la ciencia por proteger a las especies en peligro de extinción (Peirce, 1974 ; Vilema, 2017).

En efecto, esto se puede evidenciar en las siguientes palabras del Dr. Arturo Izurieta director ejecutivo de la Fundación Charles Darwin:

El Solitario George fue y será siempre un emblema para las Islas Galápagos. El trabajo realizado por la Estación Científica Charles Darwin fue clave durante los años que el quelonio permaneció en nuestras instalaciones y creemos firmemente que nuestro trabajo científico nos permitirá seguir siendo un ejemplo de conservación para el mundo (Vilema, 2017).

Durante el transcurso del tiempo, se ha visto cómo el icónico “Solitario George” ha llegado a ser un símbolo nacional, apareciendo incluso en una estampilla (figura 25) emitida por Correos del Ecuador en el año 2013, para conmemorar la muerte de este animal autóctono ecuatoriano y que las Islas Galápagos fomente su parte turística a través de este símbolo (Polanco, 2019).

En definitiva, así como las estampillas, se puede decir que la intención de dar un espacio en el billete de 5.000 Sucres fue para que las personas en el mundo puedan conocer a las Islas Galápagos (Esta información se la obtuvo en una comunicación personal con el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador el día 26 de mayo del 2021).

3.1.3 Arquitectura

En el análisis de contenido que se realizó en el diseño gráfico del reverso del billete macronumerario de 10.000 Sucres, se identificó como símbolo con características eurocéntricas, a la arquitectura del Palacio de Gobierno de Carondelet (figura 26), que hasta el día de hoy, se levanta la sede del poder presidencial en la ciudad de Quito (López, 2015).

Según Poveda, Rendón y Castro (2018), el Palacio de Carondelet, tuvo su origen en la época colonial española, cuando funcionaba como la sede de la Real Audiencia y de la gobernación civil y militar de la región de Quito. La construcción de este emblemático edificio tuvo lugar entre los siglos XVII y XIX por orden del presidente de la Real Audiencia, Héctor Barón de Carondelet. Se dice que el libertador Simón Bolívar lo llamó Palacio de Carondelet en honor a su buen gusto, en referencia a la fachada con una serie de columnas de una sola fila que siguen en pie hasta la actualidad conocido como columnatas. Se puede observar (figura 27) esta influencia europea al comparar la arquitectura del Palacio de Carondelet con la columnata del Louvre.

También, durante la época colonial, este autor menciona que el Palacio de Carondelet, fue la residencia de los presidentes y capitanes generales de Quito, quienes vivían allí junto a sus familias. Más aún, el edificio albergaba los salones de honor y los tribunales de la Real Audiencia. Algunos gobernadores españoles, como Carondelet o Murgueon, probablemente fallecieron en sus dormitorios debido a enfermedades.

Si se profundiza en la arquitectura del Palacio de Carondelet, el historiador Alfonso Ortiz menciona que la misma posee una influencia europea por el estilo de fachada neoclásica. (Gobierno Nacional de la República del Ecuador, 2012). Según Souriau (1998) el estilo neoclásico es un estilo artístico que surge en el siglo XVIII en Francia como respuesta contraria al barroco y al rococó, estilo que dominaban en el siglo anterior. Toma como eje

fundamental la idea grecorromana, y se basa principalmente en la sencillez, en las temáticas, en la simetría y de la estética clásica.

En referencia al estilo y la forma del Palacio de Carondelet (figura 26), se puede observar lo que Dondis (2014) menciona, que en los edificios públicos o privados no solo cumplen su función natural, sino que también comunican el gusto y las aspiraciones de los grupos e instituciones sociales que los diseñaron y construyeron. Los estilos arquitectónicos varían no solo en función del propósito del edificio, sino también en función de las tradiciones culturales que lo rodean, las cuales a menudo están influenciadas por diferencias nacionales, geográficas, religiosas e intelectuales.

Por otro lado (1992) se afirma que el Palacio de Carondelet “es un símbolo de la soberanía del Poder y del mando. Fue el de la Audiencia Real, y bajo su pórtico solemne los Oidores escuchaban al pueblo. Es un palacio construido para escuchar, para hacerse oír; abierto, de dos grandes puertas, con patios y corredores y patios” (1992). El Palacio de Carondelet como símbolo se basa en que tanto el gobernante como el gobernado lo reconocen como tal por convención (Peirce, 1974).

En el documental producido por el Gobierno Nacional de la República del Ecuador acerca del Palacio de Carondelet, el historiador Alfonso Ortiz ofrece su perspectiva en relación con el uso del Palacio como símbolo. Este historiador, menciona lo siguiente:

Hay que crear nuevos símbolos. El nuevo símbolo no es solamente es la bandera, no solamente es el escudo, no solamente el himno nacional. Es también la arquitectura que representa este nuevo orden. Y es por eso precisamente en el año de 1841 el presidente Juan José Flores, nuestro primer mandatario contrata la remodelación del viejo palacio colonial para darle una nueva imagen, la imagen de la nueva república y utilizará a Lavezzari que es el arquitecto el arte neoclásico para esa representación (Gobierno Nacional de la República del Ecuador, 2012).

En definitiva, después de la independencia de Ecuador, el Palacio de Carondelet se convirtió en un nuevo símbolo identitario de la nación, adoptado de la arquitectura Europea.

Además, su importancia histórica radica en que continúa siendo la sede de poder utilizada por los presidentes para ejercer su actividad gubernamental (López, 2015; Larrea, et al., 2007).

3.1.4 Monumentos

Otro de los símbolos predominantes que se encuentra en el billete reverso del billete macronumerario de 10.000 Sucres es el Monumento a los Héroes del 10 de Agosto (figura 28) también llamado el primer grito de independencia, que fue levantado en 1906 en la plaza de la Independencia en Quito-Ecuador, para conmemorar su independencia en contra del dominio español en el año de 1809 (Carcelén, Compte y Pino, 2006).

Según Bustos (2017), este monumento, que sigue en pie en la actualidad, contribuye a la construcción de la memoria de la nación ecuatoriana al celebrar su pasado y afianzar su presente. Además, otros autores como Armendáriz, Sosa y Puca (2013) destacan la complejidad simbólica e interpretativa de este monumento en relación con la independencia de Ecuador.

Este monumento a la independencia (figura 28), fue construido por Lorenzo y Francisco Durini e incorpora en su composición desde abajo hacia arriba, esferas en cada una de las esquinas de una plataforma octogonal que representan al mundo, un león herido que representa a la vencida corona española, al poder derrotado de la monarquía, a las guerras independentistas, y acompañado de una cruz que es el signo del catolicismo impuesto por España. A su vez, en el pedestal del monumento destacan 4 placas metálicas con escenas del memorable acontecimiento de inicios del siglo XIX y en cada una de sus esquinas, hojas metálicas de alicanto. En la primera placa, está del costado oriental que la colocó Eloy Alfaro en 1906 el día de la inauguración del monumento, que reza a los héroes del 10 de agosto de 1809. En las otras tres placas están las escenas de la firma del acta de independencia, la misma acta en sí y el asesinato de los próceres el 2 de agosto de 1810. Es decir, tanto el

evento glorioso de 1809 como el trágico de 1810 y el acta en sí, están representados en estas placas conmemorativas.

En la esquina superior oriental sobresale un alto relieve del escudo nacional y sobre todo el conjunto del pedestal un cóndor, con sus alas extendidas rompiendo una cadena con su pico. Esta representación gráfica la liberación quiteña del yugo español que se encuentra escenificada en el conjunto ibérico de la plataforma inferior.

A continuación, se elevan cuatro columnas corintias de piedra y de estilo neoclásico, separadas entre sí por largas ramas de palma que simbolizan la victoria. En la antigüedad se daba la bienvenida a los triunfadores batiendo estas grandes ramas sobre sus cabezas.

Finalmente, se corona en el monumento un conjunto escultórico de metal en el que destacan primero una esfera que representa al mundo y sobre ella se hace énfasis en una dama (figura 29) en que en su brazo derecho porta y eleva una antorcha como signo de que Quito es Luz de América, y en su mano izquierda sostiene un haz de fasces consulares que representan la fuerza de la unidad. Asimismo, en torno a la cabeza de la dama, circunda una corona de laureles que en las antiguas Grecia y Roma se entregaba como recompensa a deportistas y guerreros por las victorias alcanzadas. (Carcelén, Compte y Pino, 2006; Armendáriz, Sosa y Puca, 2013).

No está de más decir, que los monumentos que son representados en los billetes (figura 29) contienen alegorías, en donde la más común es la nación como personaje femenino, en donde se representa a la virtud, la justicia, la unidad, la maternidad y la protección que brinda a todos los ciudadanos (Hewitt, 1994; Cervantes, 2019).

Por otra parte, desde la perspectiva de Wallerstein (2001) se aplica el concepto de universalidad que se utilizaron en Europa siglos atrás, como por ejemplo la libertad, que representó un modelo que era aplicable en otras partes del mundo. Aquí en se puede evidenciar en la figura 29, en donde los monumentos ecuatorianos, provienen de la diosa

libertas; diosa de la libertad, y de la estatua Marianne. Ciertamente, se puede apreciar la similitud de las esculturas con la dama de la independencia en el monumento de los héroes del 10 de agosto de 1809 (Wagner, 2019).

En definitiva, según Bustos (2010) los autores destacan la simbología del cóndor, un
q t t o to E t t o “ q
intentó transmitir, en aquella ocasión, fue la consecución de la libertad, es decir, el resultado
o t o ó” (37)

3.1.5 Escudos de armas

Para empezar, en el reverso de los billetes macronumerarios de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres, se encuentra presente el escudo de armas del Ecuador. Durante el siglo XIX, los escudos de armas eran uno de los símbolos más relevantes para la legitimación política, los cuales se estructuraron en esa época. Con el fin de comprender mejor el origen de este emblema, Sosa (2014) menciona lo siguiente:

El escudo era un arma defensiva utilizada para protegerse de las armas ofensivas. Comúnmente se embrazaba en el brazo izquierdo y ayudaba a cubrir el cuerpo de los embates enemigos sin impedir la utilización del brazo derecho para contraatacar. El escudo ha sido utilizado por casi todas las culturas humanas para la defensa en la lucha, tanto a distancia como cuerpo a cuerpo, por su versatilidad para cubrir al luchador de las agresiones con armas arrojadas o blandidas. En la actualidad los utilizan los policías antimotines. De ordinario se recubrían de cuero y se pintaban con emblemas o signos particulares. Con el paso del tiempo, debido exclusivamente al vertiginoso desarrollo de nuevo armamento y de estrategias de guerra, el escudo ha perdido toda su importancia como arma de defensa y ha sido transformado exclusivamente en un elemento heráldico. En otras palabras, se ha convertido en un símbolo de representación personal, de un linaje familiar o de una ciudad o nación. ¿Pero qué mismo es un escudo de armas nacional? Digamos que es el conjunto de elementos debidamente dispuestos, con significados más o menos distintos que, conjuntados en un mismo campo, representan a una nación. (p.11).

De acuerdo con esto, los escudos perdieron su relevancia hasta transformarse en un elemento heráldico, y este elemento heráldico como se decía en el capítulo 2, se lo conoce al día de hoy como escudo de armas, que en el caso de Ecuador buscó comunicar y representar

la unidad nacional a través de elementos gráficos regionales incorporados en el mismo (Sosa, 2019).

A través del análisis de contenido y de las entrevistas, se pudo identificar dentro del escudo de armas ecuatoriano en los billetes macronumerarios del Sucre un barco a vapor (figura 30), el cual se lo analiza a través de lo que propone Wallerstein (2001) cuando hacía referencia a que el progreso era una forma por medio del cual se manifestaba el eurocentrismo.

Según este autor, cuando se habla de progreso, el mismo se considera como todo cambio determinado por la razón. Es decir, cuando los cambios están determinados por la razón, produce una mejora.

Aquí se pone de manifiesto la entrevista en la que Pablo Iturralde hace el siguiente comentario:

Más bien usar los símbolos patrios sería una referencia del Ecuador para los ecuatorianos, pero no habrá persona en el mundo que vea a Ecuador al ver un
o o t o O t o ... o
ecuatoriano, el no piensa que es Ecuador pues, porque ahí está viendo un ave
q o o o o t ... o q t t
tal vez nada de eso haga una relación real, porque pensar que el vapor Guayas es
la representación del progreso, es una visión meramente coyuntural del
momento. Un barco no significa progreso bajo ningún concepto, significa
progreso cuando no había barcos no, pero ahora tenemos cohetes. (comunicación
personal, 12 de mayo del 2021).

Aquí el entrevistado da su punto de vista crítico enfocándose en 2 cosas: la primera es que todo ecuatoriano puede entender el escudo de armas ecuatoriano y la segunda es que un barco a vapor ya no significa progreso por ningún motivo, debido a que eso se lo atribuye en el tiempo momento que no existían barcos a vapor. Es decir, según Wallerstein (2001) el cambiar de una manera tradicional de navegar en barco, a una forma moderna de navegar en un barco a vapor, produce una mejora en esa época.

Para dar más detalle sobre el barco a vapor, el entrevistado menciona que se lo conoce como el vapor Guayas, en el que según Avilés (2002) se lo financió y construyó en los

astilleros en 1840 por una empresa de vapores fluviales formada en Guayaquil. Este hecho hace pensar en dos cosas: la capacidad inventiva de los ecuatorianos y la relevancia del comercio exterior del cacao a nivel mundial.

Por lo tanto, a partir de todo lo anteriormente expuesto y sumando la perspectiva de Sosa (2019) y Avilés (2002), se puede afirmar que el barco a vapor simboliza al Ecuador como una nación unida, progresista y exportadora, y se incorporó como un elemento visual en el escudo de armas ecuatoriano en el año 1845.

En el próximo subacápite se explicará sobre los estilos visuales que predominan en los billetes macronumerarios ecuatorianos como el barroco y el futurismo. Se debe recordar que los estilos visuales hacen que los diseños de billetes sean evidentes, reconocibles, pregnantes y fácilmente comunicables (Yantorno, 2014).

3.2 Estilos visuales en los billetes del Sucre

Según Martín (2021), uno de los elementos que contribuyen a que una imagen sea "fácil y rápidamente reconocible" (p.25) son los estilos visuales. Dondis (2014) define al estilo visual como una categoría o clase de expresión visual que está conformada por un entorno cultural completo.

Más aún, Martín (2021) indica que, a lo largo de la historia, el estilo ha evolucionado y se ha adaptado a los cánones estéticos de cada época, mientras la condiciona la evolución tecnológica.

Aquí, Dondis (2014) da un ejemplo clave en el que menciona sobre las diferencias entre estilos artísticos orientales y occidentales se basa en las convenciones que los rigen. De estos dos estilos culturales, el oriental, por lo general, es el más convencionalizado, es decir, se gobiernan con reglas más estrictas y principios básicos más rigurosos que, en general, implican un consenso cultural aceptado.

Este autor también afirma que el estilo influye en la expresión artística de manera similar a como lo hacen las convenciones. Sin embargo, las reglas estilísticas son más sutiles que las convenciones y ejercen una mayor influencia sobre el acto creativo. Las convenciones artísticas occidentales son más libres que las del arte oriental, pero el estilo personal que permiten también se enmarca en el contexto superpuesto del estilo cultural. En definitiva, cuando Dondis (2014) hablaba de estilos, se refería a una estructura.

Existen muchos nombres de estilos artísticos que no solo se refieren a una metodología expresiva, sino también a periodos históricos o emplazamientos geográficos, como el bizantino, renacimiento, barroco, impresionista, dadá, flamenco, gótico, bauhaus y victoriano. Cada nombre evoca una serie de claves visuales reconocibles que abarcan la obra de muchos artistas, además de un periodo y un lugar.

Al igual que sucede con las convenciones que rodean a los símbolos, los estilos también tienen una influencia significativa. Sin embargo, Frascara (2012) señala que la preocupación excesiva por la originalidad y la belleza ha contribuido en ocasiones al desarrollo de la sofisticación visual y del valor cultural del diseño, pero no siempre ha favorecido su función comunicativa, distrayendo a los diseñadores de su propósito esencial. Esto se puede ver en los movimientos de vanguardia europeos de la década de 1920.

En el próximo sub capítulo se profundizará acerca de los estilos predominantes, como el barroco para los billetes (figura 31) de 20.000 y 50.000 Sucres y el futurismo; el cual es una vanguardia europea, para los billetes de 5.000 y 10.000 Sucres.

3.2.1 El barroco

En el libro Sintaxis de la imagen de Dondis (2014) destaca la existencia de los estilos embellecidos en el ámbito visual. Este estilo se enfoca en suavizar las aristas a través de técnicas visuales discursivas visuales que generan efectos cálidos y elegantes. No solo se caracteriza por su complejidad de su diseño, sino que además va asociado a la riqueza y al

poder. Ciertamente, se puede observar lo antedicho en la figura 31 en donde predomina una decoración superficial inacabable y la curva en sus formas.

Asimismo, de acuerdo con Dondis (2014) los efectos exagerados que a veces produce a través del estilo embellecido constituyen un alejamiento de la realidad en favor de una decoración teatral y de un mundo de fantasía. En otras palabras, este estilo se caracteriza por ser florido y recargado, siendo el marco ideal para los emperadores y reyes que viven sin preocupaciones, enfocados únicamente en sus propios placeres.

En relación con esto, So (998) o ó q “Ors propone del o o o o “ ó o t t o q t q t t ó : o o o o fenómeno en la historia, es un número, presente en todo y cada uno de los fenómenos que es costumbre clasificar como barrocos y probablemente en muchos más. El Barroco es la figura presidida por la multipolaridad, la continuidad, el dinamismo y el panteísmo, la oposicional proceder del estilo clásico, el grito desbordado de la naturaleza frente a la armonía del ideal ” (80)

De acuerdo con esto, el estilo barroco también llegó a estar presente en los billetes del macronumerarios ecuatorianos, sobre todo en el de 20.000 y 50.000 Sucres. Aquí el entrevistado Pablo Iturralde menciona algo adicional:

También que hay un valor para el dinero tan parecido como la religión, por eso t o o o ... Ecuador, y eso me preocupa o q t 2 o o... ó q q o o desafortunadamente al Ecuador, y el dinero que es el nuevo Dios no...(Iturralde, comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

A partir de lo antedicho y a través del contraste que realizó en el capítulo 2, con otros billetes del Sucre (figura 16), se puede entender que desde antes y durante el siglo XX, se ha relacionado al barroco con el diseño de los billetes por ser una nueva divinidad en donde se busca ser imponente con su estilo embellecido.

3.2.2 El futurismo

Durante una entrevista con Pablo Iturralde, se le preguntó acerca del estilo visual presente en el anverso y reverso del billete macronumerario de 5.000 Sucres. En respuesta a la pregunta: “¿Qué es moderno para usted?” (comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

Si se observa de nuevo la (figura 16), el contraste de estilos visuales de los billetes de 5.000 y 10.000 Sucres frente al resto de los billetes diseñados del Sucre es evidente, por lo que se puede decir que a través del tiempo se requieren nuevas formas de presentación visual. En este caso, un diseño con estilo moderno (Frascara, 2004).

Con el fin de confirmar que los billetes de 5.000 y 10.000 Sucres (figura 32) reflejan la influencia de estilos visuales modernos como el futurismo, se comparó el diseño macronumerario de 5.000 Sucres con otras imágenes de este estilo visual. Aquí se hace énfasis en las diagonales en movimiento que Solache mencionó en la entrevista. (comunicación personal, 11 de mayo del 2021).

Inicialmente, Diez (2013) sostiene que el movimiento futurista expresó su intención de destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo a través de un manifiesto que se caracterizó por su violencia y su carácter incendiario. Su objetivo no era transformar las formas artísticas, sino romper con la institución y unir el arte a la vida, siguiendo la utopía de la vanguardia. Esta actitud iconoclasta y rupturista, la acompaña una exaltación por la modernidad y la efervescencia por la velocidad y la maquinaria. En sus diferentes manifiestos, el futurismo evidencia que sus ideas exceden los límites del arte, abarcando también la política, la religión, la economía y la sociedad en su conjunto.

Asimismo, Souriau (1998) que cita a Marinetti define al futurismo como un “movimiento que glorifica la velocidad y la maquinaria” (p. 609) que

1909. El primer manifiesto del movimiento se publicó en Le Figaro de París el 20 de febrero de ese mismo año, generando una gran cantidad de reacciones en Francia, Italia y en otros lugares, en especial en Rusia.

Otra de las cosas que este autor menciona es que, en un principio Marinetti concibió el futurismo como un movimiento principalmente poético, su éxito fue tal que pronto se unieron también pintores y músicos al movimiento, lo que llevó al futurismo a abarcar con rapidez todas las formas de arte, desde las artes de la escritura como la poesía, novela y narrativa hasta las artes plásticas como la pintura, escultura, collage, fotografía y la arquitectura, así como también las artes del espectáculo en las que incluyen al teatro, música, cine, danza, pantomima así como también las artes decorativas.

3.3 Una sociedad, un mensaje visual

Desde la perspectiva de Mandoki (2007), cada estado-nación lucha por elaborar, desarrollar, y exportar su identidad colectiva, como cada individuo por presentar su identidad personal para tener credibilidad en su contexto social.

Según la entrevistada Faustina De Gennaro, cada administración de un gobierno es responsable de elegir el diseño de los billetes, y aunque la emisión es responsabilidad del banco central, cada poder ejecutivo puede arriesgarse o intentar imponer un imaginario colectivo en el diseño de los billetes. La selección de elementos en el diseño gráfico de los billetes dependerá de cómo se quiera construir ese imaginario de nación, pero no se puede asegurar que coincida con el imaginario colectivo de la sociedad. (comunicación personal, 29 de abril del 2021).

Aquí, la entrevistada Patricia Ávila da un ejemplo de cómo es la influencia de los símbolos en el proceso de imaginarse como una nación. Ella menciona que, al conocer los símbolos patrios de un país, como su bandera o himno, se adquiere una experiencia en comunidad con los habitantes de ese lugar y se aprenden los momentos históricos que han

marcado la felicidad y la tristeza de la nación, transmitidos tanto en la escuela como por los padres, lo que contribuye a tener una idea de lo que es la nación. (comunicación personal, 29 de abril del 2021).

En ese sentido, Frascara (2012) menciona que para producir un mensaje visual en los billetes macronumerarios ecuatorianos, se exponen a los siguientes involucrados: En primer lugar, se comienza por un cliente el cual es el Banco Central del Ecuador, luego, se debe contar con un productor el cual o o o t se debe contar con un intérprete el cual es la sociedad ecuatoriana que vivió un contexto económico hiperinflacionario. También, otros de los puntos que se debe tener en cuenta es que los billetes macronumerarios del Sucre no fueron diseñados en Ecuador. (Esta información se la obtuvo en una comunicación personal con el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador el día 26 de mayo del 2021).

A su vez, Frascara (2012), hace referencia a la razón de ser de una pieza de diseño gráfico, que radica en la necesidad de transmitir un mensaje concreto. Según el autor, cada comunicación visual surge como resultado de la intención de alguien de comunicar algo a otra persona, con el fin de obtener una cierta respuesta de un cierto público. De acuerdo con esto, este autor no considera adecuado evaluar una pieza de diseño gráfico únicamente en función de su complejidad visual. En efecto, el propósito fundamental del diseño gráfico es conseguir una respuesta específica del público al que va dirigido.

Aquí Larrea (2009) menciona todo el contexto socioeconómico que la sociedad ecuatoriana tuvo que pasar a finales de los años noventa:

A finales de los años noventa, el panorama se agravó. El fenómeno de El Niño en 1998, la caída de los precios del petróleo y la crisis financiera internacional desencadenaron una profunda crisis económica, social y política. En 1999 y 2000 el sistema financiero nacional sufrió el cierre o transferencia al Estado de más de la mitad de los principales bancos del país. Como resultado, en 1999 el ingreso por habitante cayó un 9%, luego de haber declinado el 1% en 1998. La crisis se manifestó en una vertiginosa expansión del desempleo abierto, el

subempleo y la pobreza. El primero ascendió, en las tres principales ciudades del país, del 8% en 1998 al 17% a mediados de 1999, mientras que la pobreza urbana pasó del 36 al 65%. Se produjo también una masiva migración internacional: al menos 800 mil ecuatorianos han dejado el país a partir de 1998. Ante la amenaza de hiperinflación y otros problemas generados por la inestabilidad y especulación, el Estado adoptó la dolarización oficial de la economía en enero de 2000 (pp. 218-219).

Además de lo antedicho, Ayala (2017) menciona que el conflicto con el Perú se superó en la última década del siglo XX mediante un cambio de actitud con la resistencia que los ecuatorianos pusieron ante el conflicto del Cenepa. A su vez, otra de las problemáticas es que los pueblos indígenas y afroecuatorianos han mantenido sus raíces y demandan reivindicaciones económico-sociales y reconocimiento de su realidad como pueblos. Esto último se debe a que los indios y negros se los discriminó a lo largo del tiempo en el que se los margina en el ámbito laboral y social en el Ecuador.

De cualquier forma, según Hewitt (1994), para cualquier autoridad emisora de un billete, ya sea un banco o un gobierno central, el mensaje a transmitir es de seguridad y viabilidad, así sea, que ningún diseño de billete del Sucre no se haya producido en el Ecuador. (Esta información se la obtuvo en una comunicación personal con el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador el día 26 de mayo del 2021).

3.3.1 El mensaje de los billetes macronumerarios ecuatorianos

Después de comprender la descripción de la identidad de los billetes macronumerarios del Sucre mediante el análisis de contenido en el segundo capítulo y de examinar los símbolos predominantes en el inicio del tercer capítulo, se completará la interpretación del mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos mediante el análisis de las características que conforman su comunicación visual.

Según Martín (2021), dentro de una comunicación visual exist

t t : t o o E
t t o q o o

Et t t o ó o t t
t t o ó o t t S o o t o t
o o S to o o t o o t o o o ;

autóctonos y eurocéntricos, y un estilo visual como el barroco y el futurismo que permite su reconocimiento rápido y fácil.

En segundo lugar, está el grado de complejidad del mensaje. Aquí se puede observar que la imagen (figura 1) de los billetes macronumerarios del Sucre, presenta cierta imprecisión en su mensaje visual al representar la identidad nacional ecuatoriana mediante códigos visuales. Como se ha mencionado en los sub apartados anteriores, esto se debe a tres motivos principales: en primer lugar, los colores de los billetes no hacen referencia a la diversidad de valores que conforman el proyecto de nación ecuatoriana; en segundo lugar, los símbolos utilizados, como la arquitectura, monumentos y escudo de armas ecuatoriano, presentan elementos visuales con características eurocéntricas, como el ave posando sobre el escudo y el barco a vapor dentro del mismo, que hacen alusión al progreso ecuatoriano; y en tercer lugar, el estilo visual predominante en el diseño de los billetes de 20.000 y 50.000 Sucres es de origen barroco, el cual no es un estilo de origen ecuatoriano.

Aquí, es importante destacar el comentario del entrevistado Pablo Iturralde en relación con los billetes hindús. Él menciona que a pesar de que India fue una colonia británica, el diseño de los billetes hindús refleja la cultura de dicho país, con sus propios símbolos, códigos y colores, sin parecerse en absoluto a los billetes británicos (Iturralde, comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

Y en último lugar, desde su universalidad, se refiere a que la cultura y el contexto hacen que un mismo mensaje adopte diferentes significados. Si se considera que estos dos aspectos condicionan el mensaje, se da de manifiesto el punto de vista de Iturralde, en donde menciona que todos los ecuatorianos pueden identificar fácilmente símbolos de su propia

cultura. Desde luego, se vuelve ideal que el símbolo sea abstracto para que sea más efectivo al momento de transmitir información (Dondis, 2014).

Además, cabe señalar que al utilizar símbolos específicos para la construcción de la nación ecuatoriana, como el cóndor, una montaña o un barco a vapor, se corre el riesgo de no ser reconocidos por personas de otros países, lo que puede generar una falta de comprensión del mensaje. Como bien menciona Iturralde (comunicación personal, 12 de mayo del 2021), estos símbolos pueden no ser conocidos por extranjeros, lo que dificulta la identificación de la identidad nacional representada en los billetes.

Por otra parte, en cuanto al contexto, Hymans (2006) establece un punto de partida al hablar de los billetes emitidos durante períodos de hiperinflación. El autor señala que en dichos periodos "no había tiempo para prestar atención cuidadosa al diseño de los billetes" (p. 36). Para analizar esta afirmación, se puede observar el siguiente gráfico que muestra el periodo de hiperinflación durante el cual se emitieron los billetes del Sucre.

Para demostrar esta afirmación, se puede comenzar analizando la emisión de billetes en Ecuador que sucedió entre 1987 y 1999 (figura 33). En primer lugar, se emitió el billete de 5.000 Sucres en 1987, seguido del billete de 10.000 Sucres en 1988. Luego, en 1995 se lanzó el billete de 20.000 Sucres y finalmente en 1996 se emitió el billete de 50.000 Sucres. Es interesante notar que la brecha de tiempo entre la emisión del billete de 5.000 y 10.000 Sucres, así como la brecha entre el billete de 20.000 y 50.000 Sucres, es más corta que la brecha entre el billete de 10.000 y 20.000 Sucres. Esto puede sugerir que la inflación o la devaluación del Sucre en esa época hizo necesario emitir billetes de mayores denominaciones con mayor frecuencia, lo que influye en la decisión de cambiar el diseño de los billetes y su diseño para reflejar la identidad nacional de manera más acertada.

Por otro lado, se ha descubierto una entrevista que sugiere lo opuesto, alegando que el diseño de los billetes del Sucre fue planificado. En esta entrevista, se menciona que existe un

trabajo previo de propuestas y que la decisión final sobre el formato es tomada por la junta monetaria del Banco Central del Ecuador. Además, se afirma que el proceso implica un estudio histórico. (Estos datos se los obtuvo a través de una comunicación personal con el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador el 26 de mayo del 2021).

Aquí, también se puede contrastar estas características propuestas por Martín (2021) con los resultados de la entrevista con Pablo Iturralde. El entrevistado menciona lo siguiente:

Los elementos no tienen relación con algo ecuatoriano. Es meramente la necesidad de sacar un producto que se llamaba billete de 10.000 y le cargan de elementos tradicionales, la cara de algún héroe, la foto de algún elemento arquitectónico importante, y lo demás es más estilos de la época como esas líneas, esas franjas diagonales, etc (Iturralde, comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

Con el propósito de demostrar esta otra aseveración, se da un ejemplo sobre un proceso de elección de símbolos bien ejecutado, en donde se muestra lo que sucede en otros países. Tal es el caso del proceso de diseño de la marca turismo de Australia, en el que se incluyó la hoja del helecho como elemento poderoso. Australia, al igual que Ecuador, es una isla con pueblos no contactados, tribus aborígenes, ancestralidad, deportes extremos y climas increíbles, y han sabido explotar esta característica a través de una marca muy llamativa, que invita a descubrir la hoja del helecho. Como concepto, se dice que el helecho es un símbolo sobre el comienzo de una aventura. La marca turismo fue tan exitosa que contribuyó significativamente al desarrollo económico de Australia, y el pueblo decidió incluir la hoja del helecho en la bandera en un consenso (Iturralde, comunicación personal, 12 de mayo del 2021).

De acuerdo con esto, a partir de los símbolos identificados como autóctonos y eurocéntricos en los diseños de billetes macronumerarios del Sucre se puede concluir lo siguiente: En primer lugar, desde los símbolos autóctonos, los personajes ilustres fueron elegidos por sus logros y obras a través del tiempo. En el caso de Juan Montalvo fue un escritor reconocido que escribió los capítulos que se le olvidaron a Cervantes, en cambio

Vicente Rocafuerte, García Moreno y Eloy Alfaro fueron presidentes que hicieron obras significativas mientras gobernaban en el Ecuador. Con respecto a los animales autóctonos, la

En segundo lugar, desde los símbolos eurocéntricos, la arquitectura del Palacio de Carondelet emerge del estilo neoclásico, esto se evidencia en la comparación de la columnata de Palacio de Carondelet con la columnata del Palacio del Louvre. Luego, se puede decir que una de las figuras mitológicas como la diosa Libertas, influencia al Monumento a los Héroes del 10 de Agosto, por el motivo que se aplica el concepto de universalidad haciendo referencia a la libertad (Wallerstein, 2001). Y por último, a partir de los blasones emerge el escudo de armas del Ecuador el cual hace énfasis al progreso en uno de sus elementos gráficos como el barco a vapor.

Por otra parte, en los estilos visuales de los diseños de 5.000 y 10.000 Sucres se descubrió que corresponde a un estilo moderno futurista por la ausencia de elementos decorativos. En cambio, en los diseños de los billetes de 20.000 y 50.000 se asocia al barroco con la riqueza y el poder (Dondis, 2014).

Y para finalizar, como la comunicación visual del billete del Sucre está ligada a la credibilidad en un contexto social hiperinflacionario, desde la perspectiva de Martín (2021) se desglosa las características del mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos para saber cuál es su mensaje: Para empezar, desde su inmediatez, el diseño de los billetes de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres poseen un sistema de colores, tipografías, símbolos, y un estilo visual que les permite ser fácil de reconocer. Luego, desde el grado de complejidad del mensaje, la misma se vuelve imprecisa por 3 razones: porque no hace referencia a la diversidad de valores que conforman el proyecto nacional, porque se usan símbolos con características eurocéntricas y porque los estilos visuales no tienen un origen ecuatoriano. Y desde su universalidad, al momento de utilizar símbolos específicos para la

construcción de la nación ecuatoriana, como el cóndor, una montaña o un barco a vapor, se corre el riesgo de no ser reconocidos por personas de otros países, lo que puede generar una falta de comprensión del mensaje.

Conclusiones

Para llegar a una conclusión general de la tesis, se realizó un análisis por partes. En el primer capítulo, se analizó la relación del diseño gráfico en la construcción de identidades nacionales a partir del diseño del billete. Se pudo comprender que el billete es un diseño complejo, el cual posee un aspecto fundamental como la comunicación visual que les permite diferenciar su identidad como nación a través de la promoción de sus valores, su cultura, su historia, sus tradiciones, sus logros y su patrimonio natural.

A su vez, Anderson (1993), menciona que el estilo con el cual son imaginadas las naciones es lo que les hace diferenciarse. Esto se puede evidenciar en los colores del mapa imperial y en la marca país que se expuso en un sub apartado anterior.

También, los ejemplos de cómo se imagina y se consolida una identidad nacional por medio de una representación en un billete, muestra la relevancia de la elección de símbolos para poder comunicar visualmente a través de un diseño gráfico.

Luego, en el segundo capítulo se demostró que Ecuador como comunidad imaginada se define como diversa, en donde destaca la multiétnicidad y pluriculturalidad en un proyecto de nación ya establecido por el estado, que en efecto vendría a ser la identidad nacional ecuatoriana.

Más aún, la creación de un proyecto nacional brindó la oportunidad de generar símbolos propios que permitieran la distinción frente a otras naciones del mundo, a la vez que fomentaran la unión colectiva de los ciudadanos ecuatorianos.

Por otra parte, desde una perspectiva de diseño gráfico, se descubrió en los billetes macronumerarios del Sucre, que los símbolos como el escudo de armas del Ecuador, provienen de una tradición europea, específicamente de las figuras heráldicas.

Es más, al realizar el análisis de contenido propuesto por Panofsky (1962) para profundizar sobre el mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos, se identificó en los billetes de 5.000, 10.000, 20.000, 50.000 otros elementos visuales aparte del escudo de armas del Ecuador con características eurocéntricas como el cuerno de la abundancia, ornamentaciones barrocas, viñetas decorativas, monumentos y un caduceo.

Además, no se encontró una característica multicolor en cada diseño de los billetes macronumerarios, que haga referencia al proyecto de nación diverso, que el Ecuador venía

o o o q to t ó o o (204) o q “
o o t o o ó ” (64)

En el tercer capítulo se comenzó a analizar a profundidad los símbolos identificados como autóctonos y eurocéntricos del capítulo 2. En primer lugar, se descubrió en los símbolos autóctonos, que los personajes ilustres fueron elegidos por sus logros y obras a través del tiempo. En el caso de Juan Montalvo fue un escritor reconocido que escribió los capítulos que se le olvidaron a Cervantes, en cambio Vicente Rocafuerte, García Moreno y Eloy Alfaro fueron presidentes que hicieron obras significativas mientras gobernaban en el E o o to o tó to o to t t “ o ” t para promover la parte turística de Islas Galápagos. En segundo lugar, en los símbolos eurocéntricos, la arquitectura del Palacio de Carondelet emerge del estilo neoclásico, esto se evidencia en la comparación de la columnata de Palacio de Carondelet con la columnata del Palacio del Louvre. Luego, se puede decir que una de las figuras mitológicas como la diosa Libertas, influencia al Monumento a los Héroes del 10 de Agosto, por el motivo que se aplica el concepto de universalidad haciendo referencia a la libertad (Wallerstein, 2001). Y por

último, a partir de los blasones emerge el escudo de armas del Ecuador el cual hace énfasis al progreso en uno de sus elementos gráficos como el barco a vapor. Por otra parte, en los estilos visuales de los diseños de 5.000 y 10.000 Sucres se descubrió que corresponde a un estilo moderno futurista por la ausencia de elementos decorativos. En cambio, en los diseños de los billetes de 20.000 y 50.000 se asocia al barroco con la riqueza y el poder (Dondis, 2014). Y para finalizar, como la comunicación visual del billete del Sucre está ligada a la credibilidad en un contexto social hiperinflacionario, desde la perspectiva de Martín (2021) se desglosa las características del mensaje visual de los billetes macronumerarios ecuatorianos para saber cuál es su mensaje: Para empezar, desde su inmediatez, el diseño de los billetes de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000 Sucres poseen un sistema de colores, tipografías, símbolos, y un estilo visual que les permite ser fácil de reconocer. Luego, desde el grado de complejidad del mensaje, la misma se vuelve imprecisa por 3 razones: porque no hace referencia a la diversidad de valores que conforman el proyecto nacional, porque se usan símbolos con características eurocéntricas y porque los estilos visuales no tienen un origen ecuatoriano. Y desde su universalidad, al momento de utilizar símbolos específicos para la construcción de la nación ecuatoriana, como el cóndor, una montaña o un barco a vapor, se corre el riesgo de no ser reconocidos por personas de otros países, lo que puede generar una falta de comprensión del mensaje.

Por lo tanto, a partir de las conclusiones parciales de los capítulos 1, 2 y 3, se puede concluir que los billetes macronumerarios del Sucre emitidos entre 1987 y 1999, fueron diseñados con un mensaje visual que, en su mayoría, se enfocó en elementos eurocéntricos y tradicionales, lo que generó un impacto en la construcción de la identidad nacional ecuatoriana.

De acuerdo con lo antedicho, se encontró una predominancia de elementos visuales de influencia europea, como la arquitectura neoclásica y figuras mitológicas, lo que contrasta

con la diversidad cultural y multiétnica de la identidad nacional ecuatoriana. No obstante, se identificaron algunos símbolos autóctonos como personajes ilustres y animales nativos, que lograron promover aspectos turísticos y culturales de la nación.

A su vez, los billetes macronumerarios del Sucre no lograron representar de manera adecuada la identidad nacional ecuatoriana en su totalidad, lo que refleja que no se implementó en medio de la necesidad un diseño más inclusivo y diverso en la promoción de la identidad nacional en ese tiempo. En este sentido, Dondis (2014) sostiene que un punto clave para lograr una comunicación visual efectiva, radica en evitar la ambigüedad en las claves visuales y expresar las ideas de manera simple y directa, sin excesiva sofisticación y simbolismo complejo.

Lista de Referencia bibliográficas

- Abrams, R. (1995). The Design and Printing of Bank Notes: Considerations When Introducing a New Currency. [El diseño e impresión de billetes de banco: consideraciones al introducir una nueva moneda]. *International Monetary Fund*, 26(1), 1-34. <https://doi.org/10.5089/9781451844320.001>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- A o t A (2004) o ó o o ó E o to t ó *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 19(1), 54-65.
- Armendáriz, C. , Sosa, R. y Puca, C. (2013). Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: Plan piloto en museos del centro histórico de Quito. *RICIT*, 5(1), 27-39. <http://bit.ly/3neonhU>
- Ávila, P. (2007). *Y tú también te vas. Argentina y el dinero. La representación de la nación en el papel moneda argentino*. Adriana Hidalgo Editora
- Avilés, E. (2002). *Historia del Ecuador*. Editorial Sol 90.
- Ayala, E. (2011). *Interculturalidad. Camino para el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ayala, E. (2012). *Resumen de historia del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.
- Ayala, E. (2013). *Manual de historia del Ecuador. Tomo II. Época Republicana*. Corporación Editora Nacional.
- Ayala, E. (2017). *Ecuador Patria de Todos. Identidad nacional, interculturalidad e integración*. Corporación Editora Nacional.
- Banco Central Europeo (2007). *de los billetes y monedas en euros*. <https://bit.ly/38B2guG>
- Banco de Canadá (2014). *Principios en el diseño de billetes*. [Archivo de datos]. <https://bit.ly/3xfe9zQ>

- Banco de Inglaterra (2022). *Billete de 5 libras esterlinas*. [Archivo de datos]. <http://bit.ly/3H2RbkP>
- Bellizzi, F. (2017, 5 de Abril). La identidad cultural en los billetes. *Numismático digital*. <https://bit.ly/3xaA6ib>
- Bergström, B. (2009). *Tengo algo en el ojo: Técnicas esenciales de comunicación visual*. Promopress.
- Bellucia, R. (2007). *El diseño gráfico y su enseñanza. Ilusiones y desengaños*. Paidós.
- Billing, M. (1995). *Banal Nationalism*. [Nacionalismo Banal]. SAGE Publications Ltd.
- Bolaños, D. (25 de junio de 2012). Solitario George: Un verdadero icono del Ecuador. *Numismática del Ecuador*. <http://bit.ly/3zPrwrl>
- Bottero, R. (2002). *Billetes de la República Argentina. Tratado y Catalogación 1890 – 2001*. Digital Warrior.
- Bustos, G. (2017). *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Fondo de Cultura Económica.
- Bustos, G. (2010). La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: Los sentidos divergentes de la memoria nacional. *Historia Mexicana*, (1), 473-524. <http://bit.ly/3IG0gIc>
- Carcelén, X., Compte, F. y Pino, I. (2006). Ecuador en el Centenario de la Independencia. *Apuntes*, 19(1), 305-315. <https://bit.ly/3Ioybhb>
- Castañeda, A. (2014). *Memoria y tránsito del sucre: La des-sucretización desde la cultura. Una etnografía con los jubilados del club renacer*. [Tesis de Maestría, Flacso Andes]. Repositorio Institucional – Flacso Andes.
- Cohen, A. (1989). *The Symbolic Construction of Community*. Peter Hamilton The Open University.

Castillo, J. y Naranjo, J. (2003). La comprensión de los grupos sociales: Imaginarios colectivos y representaciones sociales. *ÁNFORA*, 11(18), 146–160.

Chacón, G. (2004) *Rumiñahui*. Editorial Pedro Jorge Vera.

Chacón, M. (1999) *El papel moneda; folleto técnico*, San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, p. 1.

Costa, J. (2007). *Diseñar para los ojos*. Costa Punto Com Editor.

Dinnie, K. (2008). *Nation Branding. Concepts, Issues, Practice*. [Branding de la nación. Conceptos, Problemas, Práctica]. Elsevier Ltd.

De Heij, H. (2007). Public feedback for better banknote design 2. [Retroalimentación pública para un mejor diseño de billetes 2]. *De Nederlandsche Bank Occasional Studies*, 5 (2), 1-117.

De Heij, H. (2012). Designing banknote identity. [Diseñando la identidad del papel moneda]. *De Nederlandsche Bank Occasional Studies*, 10 (3), 1-396.

De Heij, H. (2015). The Use of Symbolism in banknotes. Understanding Banknote User Perception & Behaviour. [El uso del simbolismo en el papel moneda. Entendiendo la percepción y el comportamiento del usuario que usa el papel moneda]. *De Nederlandsche Bank*. 1 (1), 39-46.

o (202) o t o o o o o
t o o o o t o ó t o o t
(1992-2018).[Tesis de Maestría, Universidad de Buenos Aires]. <https://bit.ly/3LS77ps>

De La Rue (2019). *The Art of Designing a Banknote*. De La Rue plc. <http://bit.ly/3MmevNt>

Diez, L. (2013, Noviembre) t o o o ó t o *CRAC!*
MAGAZINE. www.cracmagazine.com.ar

- Dondis, D. (2014). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ediciones G. Gili, SA.
- Gobierno Nacional de la República del Ecuador [ecuadoramalavida] (28 de abril de 2012). *Documental del palacio de Carondelet* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3ChL6hr>
- Entenza, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde varias disciplinas*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Institucional – Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández, R. (2005). *Diseño de billetes de banco de la República de Argentina*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Siglo 21]. Repositorio Institucional – Universidad Siglo 21.
- Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente*. Ediciones Infinito.
- Frascara, J. (2012). *El diseño de comunicación*. Ediciones Infinito.
- Frere-Jones, T. [beyond tellerrand] (16 de noviembre de 2015). *Tobias Frere-Jones - In Letters We Trust - btconfBER2015* [Archivo de video]. Youtube. <http://bit.ly/3kjwBDW>
- Frere-Jones, T. (2016, 15 de abril). From The Collection: 010. *Frere-Jones Type LLC*. <http://bit.ly/3GLHohu>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A.
- Helleiner, E. (2003). *The Making of National Money*. [La fabricación de dinero nacional]. Cornell University Press.
- Hewitt, V. y Keyworth J. (1987). *As Good as Gold. 300 Years of British Bank Note Design*. [Bueno como el oro. 300 años de diseño de papel moneda británico]. British Museum Publications Ltd.

- Hewitt, V. (1994). *Beauty and the banknote. Images of women on paper money*. [La belleza y el papel moneda. Imágenes de mujeres en el papel moneda]. British Museum Press
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.
- Hoyos, M. (2016) *La Moneda Ecuatoriana a través de los tiempos*. Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- Hoyos, M. (2019) *Historia del Papel Moneda en el Ecuador*. Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- Hymans, J. (2006). Money for Mars? The Euro Banknotes and European Identity. En: Fishman, R. y Messina, A. (ed.) *The year of the Euro. The cultural, social, and political* p f p ' y Indiana: University of Notre Dame. (pp. 15-36.). <https://bit.ly/3YhxD2e>
- Itten, J. (2020). *El arte del color*. Editorial GG.
- Iturralde, P. (2004). *Duales y recíprocos: la comunicación visual del ecuador*. Imprenta Mariscal.
- Kennedy, A. (2010). Ilustración Botánica y Geológica en Ecuador. *Retrovisor*, (5), 13-15.
- König, H. (2014). La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas. En: Schuster, Sven (ed.) *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. (pp. 1- 28). <https://bit.ly/3jnE69c>
- Larrea, C., Navarro, J., Núñez, J. y Vásquez, M. (2007). *Carondelet. Una autoridad colonial al servicio de Quito*. Fonsal.
- Larrea, C. (2009). Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador. En: Barba, Carlos. (Comp.) *Retos para la integración social de los pobres en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO. (pp. 215- 234). <https://bit.ly/41fF0rZ>
- López, H. (2015) *El Palacio de Carondelet*. Createspace

Lynch, J. (1976). *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*. Editorial Ariel.

Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del estado y la identidad nacional*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Martín, J. (2021). *Comunicación Visual*. Centro de Estudios Financieros.

Meggs, P. y Purvis, A. (2015). *Historia del diseño gráfico*. Editorial RM.

Mendoza, D. (2009). El nacimiento del billete: una revolución en el concepto del dinero. *Revista Numismática OMNI*, 1(1), 1-3.

Munari, M. (2016). *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología proyectual*. Gustavo Gili, SL. <https://bit.ly/3uJ7Bpa>

Munar, L. y Gacha, S. (2017). Alegorías, ornamentaciones y heroínas: la presencia de las representaciones femeninas en los billetes colombianos y su aporte al imaginario nacional. En: Schuster, Sven y Hernández Quiñones, Oscar D. (eds.) *Imaginando América Latina. Historia y cultura visual, siglos XIX a XXI*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. (pp. 209-246). <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>

Muñoz, E. (1992). *En el Palacio de Carondelet. Del Presidente Flores al Presidente Durán Ballén 1830 - 1992*. Artes Gráficas Señal

N o (999) o ó t : E o o P
en Ecuador. p 101-127.

Naranjo, M. (2004). Costos del abandono de la dolarización en Ecuador. *Íconos* (19), 66-70.

Navarrijo, M. (2014). *Las aves nacionales: El valor del uso de la imagen*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Olvera, D. (2022). *Vicente Rocafuerte. Memoria y práctica de un ministro universal de América*. Cuadernos del Cronista

Pagnotta, C. (2008). La identidad nacional ecuatoriana entre límites externos y internos. *Amérique Latine, Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM. OpenEdition Journals. (16), 1-9. <https://doi.org/10.4000/alhim.3061>

Pajuelo, R. (2007). *El Perú: un país en construcción*. Instituto de Estudios Peruanos. <https://bit.ly/3A3X63Z>

Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial

Peirce, C. (1974). *El signo*. Alianza editorial

Penrose, J. (2011). Designing the nation. Banknotes, banal nationalism and alternative conceptions of the state. [Diseñando la nación. Papel moneda, nacionalismo banal y concepciones acerca del estado]. *Political Geography*, 30, 429-440.

Pointon, M. (1998). Money and nationalism. [Dinero y nacionalismo] En: Cubitt, Geoffrey (ed.) *Imagining nations*. [Imaginando naciones]. Manchester: Manchester University Press. (pp. 229 - 254.).

Polanco, M. (2019). *El dinero y la nación: un estudio de la moneda en el Perú (1825-2015)* [Tesis de Doctorado, Universidad de Palermo]. <https://bit.ly/3x8DwUD>

Poveda, G., Rendón, J. y Castro, D. (2018). Incentivo del turismo en el Ecuador como una fuente de empleo, inclusión y desarrollo sostenible - sustentable. *Observatorio de la economía latinoamericana*. (1), 1-16. <http://bit.ly/3LGWfy3>

Rand, P. (2014). *Thoughts on Design*. [Reflexiones de diseño]. Chronicle Books LLC. <https://bit.ly/3H1KnSe>

Real Academia Española. (s.f.). Componente. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 18 de enero de 2023, de <https://dle.rae.es/componente>

Real Academia Española. (s.f.). Eurocentrismo. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 18 de enero de 2023, de <https://dle.rae.es/eurocentrismo>

Real Academia Española. (s.f.). Estado. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 21 de enero de 2023, de <https://dle.rae.es/estado>

Redig, J. (2017). *Na Luta, pela Autonomia: A Inflexão de Aloisio Magalhães na História do Papel Moeda - O Design por trás do Objeto* [Tesis de doctorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. <https://bit.ly/3dHnp5E>

Reyes, E. (1943). *Vida de Juan Montalvo*. Talleres Gráficos de Educación

Salazar, M. (2010). Arte para una pequeña megadiversidad. *Retrovisor*, (5), 16-23.

Satué, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*. Alianza Editorial

Sevilla, A. y Quiroga, D. (2017). *Darwin, Darwinism and Conservation in the Galapagos Islands The Legacy of Darwin and its New Applications*. [Darwin, Darwinismo y Conservación en las Islas Galápagos El Legado de Darwin y sus Nuevas Aplicaciones.] Springer International Publishing Switzerland.

Souriau, E (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, S.A.

Sberro, S. (2003). Una breve historia del euro. *Instituto de Estudios de la Integración Europea*, (1), 1-16. <https://bit.ly/3DXRj1a>

Sheffi, N. (2019). Introducing an Israeli Collective Portrait: The Allegoric Figures Series Banknotes. [Una introducción de un retrato colectivo: Las figuras alegóricas de la serie papel moneda] *Israel Studies*. 24(1), 54-75.

Sheffi, N. y First, A. (2021). The making of a Capital Jerusalem on Israeli Banknotes. [La construcción de la capital de Jerusalem en el papel moneda Israelí]. *Israel Studies*, 35, 54-75.

Silva, E. (2004). *Identidad nacional y poder*. Ediciones: Abya-Yala

Silveryra, J. (2011). *Billetes falsificados. Manual de reconocimiento y detección de falsedad de papel moneda*. Ediciones La Llave S.A.

Simmel, G. (1977). *Filosofía del dinero*. Instituto de Estudios Políticos.

Soto, B. (2013). El escudo de armas de Ecuador y el proyecto nacional. *Estudios Latinoamericanos, Nueva Época*, 31, 137-179.

Solache, K. (2015). El giro visual en bibliotecología. *Prácticas cognoscitivas de la imagen*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México. (pp. 193- 221). <https://bit.ly/3v70wBk>

Solimano, A. (2002). Crisis y Dolarización: Visión General. En: Beckerman, P. y Solimano, A. (ed.) *Crisis y Dolarización en el Ecuador*. Observatorio social del Ecuador: The International Bank for Reconstruction and Development/The World Bank. (pp. 15- 30).

Sosa, R. (2011). *La historia iconográfica del escudo de armas del Ecuador en el siglo XIX*. [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://bit.ly/3Qo7jR7>

Sosa, R. (2014). *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*. Editorial Eto Nacional.

Sosa, R. (2019). Metodología para la normalización gráfica de los escudos de representación directa: el caso del escudo nacional de Ecuador. *UNED. Revista Signa*. 28 (1), 1413-1451.

Soto, B. y Sánchez, F. (2019). Gráfica precolombina. La vigencia del pasado en los procesos de creación visual contemporánea, una visión personal. *Ñawi*, 3 (2), 1-16. <https://doi.org/10.37785/nw.v3n2.a11>

Toro, F. (2000). *Juan Montalvo: escritor de literatura fantástica*. [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio Institucional – Universidad Andina Simón Bolívar.

To (2006) o o o o o q t o o
Gaceta Numismática, 160 (1), 47-62.

Traverso, M. (1998). *p*
Ediciones Abya-Yala.

Vilema, S. (2017, 23 de febrero). Recordando la historia del Solitario George en las islas Galápagos. *Fundación Charles Darwin*. <https://bit.ly/3FpthPr>

Wagner, C. (2019). Artworks and the Paradoxes of Media-Transmitted Reality [Las obras de arte y las paradojas de la realidad transmitida por los medios]. *AM Journal of Art and Media Studies*, 20, 1-13.

Wallerstein, I. (2001). El eurocentrismo y sus avatares: Los dilemas de las ciencias sociales. *Revista de Sociología*, (15), 27-39. <https://doi.org/doi:10.5354/0719-529X.2001.27767>

Wegbrait, D. (2017) Marca país Argentina. „ “ o o o o . [Tesis de Maestría, Universidad de Palermo]. <https://bit.ly/3QBPP3u>

White, A. (2011). *The Elements of Graphic Design. Space, Unity, Page Architecture, and Type*. [Los Elementos del Diseño Gráfico. Espacio, unidad, arquitectura de página y tipo]. Allworth Press.

Yantorno, A. (16 de mayo de 2014). *Estilo Visual. Construyendo la mirada socio-cultural*. Wordpress. <https://bit.ly/41JlgfX>

Zimmerman, Y. (2002). *Del Diseño*. Editorial Gustavo Gili. <https://bit.ly/3dIHjNuc>

Bibliografía

- Banco Central del Ecuador (2011). *Los Símbolos de Libertad en las Monedas Ecuatorianas* [Folleto]. Dirección de Especies Monetarias.
- Barra, D. (2019). *El diseño en los discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960. Análisis de la industria discográfica y de los diseños de las portadas*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Palermo]. <https://bit.ly/3iCEBzn>
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Breuilly, J. (1990) *Nacionalismo y Estado*. Pomares - Corredor.
- Buchanan , R. . (2010). Problemas perversos en el pensamiento de diseño. *Kepes*, 7(6), 7-35. <http://bit.ly/4278uK5>
- Campi, I. (2020). *¿Qué es el diseño*. Editorial Gustavo Gili, SL. <https://bit.ly/3z8xocA>
- Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets
- Cervantes, C. (1-4 de octubre de 2019). *Simbología de los billetes del Banco Nacional (1881-1899) e imaginarios de la construcción de nación en Colombia* [Discurso principal]. Memorias. XIX Congreso Colombiano de Historia, Armenia, Colombia.
- De Gennaro, F. (2016). Los billetes cuentan. *Revista Científica de Comunicación y Educación*. 16, 213-230 <http://bit.ly/3Lny73e>

Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico, 1948 -1984*. Paidós.

Eco, U. (1994). *Signo*. Grupo Editor Quinto Centenario.

Ferraro, E. (2004). E ó U ó o o E t o t Iconos. *Revista de Ciencias Sociales, Flacso Ecuador*. 19(1), 71-77

Fontana, J. (1998) Estado, Nación e Identidad. *Travesía: Revista de Historia económica y social, Nueva Época*, 1, 5-16.

García, R. (2006). *Sistemas Complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación epistemológica*. Editorial Gedisa.

Gellner, E. (1994). *Naciones y Nacionalismo*. Alianza Editorial, S.A.

Giordano, M. (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. *Revista Signa*. 740 (1), 1283-1298. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1091>

Gombrich, E. (2001). *Imágenes Simbólicas*. Debate.

Guardia, A. (2018) La fotografía como discurso visual. La representación indígena y la mirada cochabambina a partir de la obra de Rodolfo Torrico Zamudio durante el periodo 1905-1950 [Tesis de Maestría, Universidad de Palermo]. <https://bit.ly/3X1C7Zv>

Halbwachs, M. (1950). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hollis, R. (2000). *El diseño gráfico*. Ediciones Destino.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. [La invención de la Tradición]. Cambridge University Press.

- Jessop, P. (1980). *Coins. An illustrated survey 650 BC to the present day*. [Monedas. Una encuesta ilustrada desde 650 a.C. hasta la actualidad]. Hamlyn Publishing Group Ltd.
- Lupton, E. y Cole P. (2016). *Diseño Gráfico. Nuevos fundamentos*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Medina, A. (2020). *ot t o t: t o o o o o t o*, Colombia, Escuela de Ciencias Humanas [Tesis de licenciatura, Nuversidad el Rosario].
- Oddone, M. y Lynch, G. (2008). Las memorias de los hechos socio-históricos en el curso de la vida. *Revista Argentina de Sociología*. 6(10), 121-142. <https://bit.ly/406NeSL>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.
- Ralph, B. (1993). *Monedas y billetes*. Editorial Debate.
- Ramos, R. (1992). *Tiempo y Sociedad*, Madrid, CIS, Siglo XXI.
- Santamaría, S. (2020). *Historia de la guita. La cultura del dinero en la Argentina*. Editorial Planeta.
- Solache, K. (2011). La cambiante imagen en el dinero. Análisis histórico-iconográfico del discurso visual del Estado mexicano: 1982, 1992, 2006, México, Facultad de Filosofía y Letras [Tesis de licenciatura, UNAM]. <https://bit.ly/3ZKB0zs>
- Guardia, A. (2018). La fotografía como discurso visual. La representación indígena y la mirada cochabambina a partir de la obra de Rodolfo Torrico Zamudio durante el periodo 1905-1950 [Tesis de Maestría, Universidad de Palermo]. <https://bit.ly/3X1C7Zv>
- Vasquez, G. (2011). *Lo que no sabemos del palacio de Carondelet*. Orienfam.

Venegas, M. (2018). Identidad nacional en los billetes del bicentenario chileno. *Revista Científica de Comunicación y Educación*. 19, p.40-54 <https://bit.ly/3yNiwT4>

Whitaker, A. y Jordan, D. (1966). *Nationalism in Contemporary Latin America*. [Nacionalismo contemporáneo en Latinoamérica]. The Free Press.

Figuras

Figura 1

El Sucre. Anverso y reverso del billete de 5.000, 10.000, 20.000 y 50.000



Nota. Estos billetes fueron emitidos en el periodo 1987-1999. Fuente: Banknote.ws

Figura 2

El Marco. Anverso y reverso del billete de 100,000,000,000.



Nota. Este billete surgió en el año de 1924. Fuente: Si.edu

Figura 3

El Euro. Anverso y reverso del billete de 20. Diseño inspirado en el tema «Épocas y estilos de Europa».



Nota. Este billete fue diseñado por el austriaco Robert Kalina. Año 2002. Fuente: Cgbfr.es

Figura 4

Diseño y Rediseño del Cruzeiro (Anverso y Reverso). Diseño propuesto por la American Banknote Company. (Arriba) Cambio de identidad en el diseño gráfico de los billetes brasileños. (Abajo)

