

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación Transmedia

**Desarrollo de un proyecto de comunicación transmedia como
propuesta de mediación para la intersección entre arte, tecnología y
comunidad**

Caso Encuentro La Diversa

Jorge David Samaniego Almeida

Tutor: Pablo Andrés Escandón Montenegro

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jorge David Samaniego Almeida, autor del trabajo intitulado “Desarrollo de un proyecto de comunicación transmedia como propuesta de mediación para la intersección entre arte, tecnología y comunidad. Caso Encuentro La Diversa”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación Transmedia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

9 de julio de 2025

Firma: _____



Resumen

Esta tesis es una apuesta narrativa, política, cultural y metodológica que busca explorar las posibilidades de la comunicación transmedia como herramienta de mediación entre arte, tecnología y comunidad. Se enmarca en un contexto latinoamericano donde se reconoce que el enfoque transmedia en contextos comunitarios enfrenta desafíos: la brecha de acceso, la sostenibilidad en el tiempo, la necesidad de formación técnica y la tensión entre la documentación y la participación real. Sin embargo, también se abre la posibilidad de pensar en laboratorios móviles, plataformas inclusivas y estrategias narrativas que no sólo comuniquen, sino que activen procesos de imaginación social y transformación cultural desde los márgenes, donde emergen iniciativas potentes desde lo local, lo colectivo y lo popular. En ese marco se sitúa el Encuentro “La Diversa”, experiencia comunitaria y cultural desarrollada en Quito, que sirve como caso de estudio y a la vez como laboratorio vivo de prácticas transmedia con raíz barrial, donde se articula estéticamente la tecnopolítica con el arte comunitario, generando una ecología de medios que va desde la intervención barrial hasta las visualidades y el mapeo digital. Así, el presente trabajo combina una revisión teórica rigurosa con una metodología de investigación-acción participativa, proponiendo una mirada situada sobre cómo las narrativas transmedia pueden contribuir a generar procesos de co-creación cultural, memoria colectiva, apropiación tecnológica y sostenibilidad comunitaria. A través del análisis de temáticas y problemáticas locales, tecnologías en uso, plataformas digitales, visualidades contemporáneas, actividades barriales y estrategias de comunicación local, se demuestra que el enfoque transmedia no sólo permite expandir una historia, sino también activar relaciones, afectos, consensos, legados y territorios. En el marco teórico se abordan conceptos como narrativa transmedia, mediación cultural, hipermediaciones, interfaces, cultura participativa, gestión cultural crítica y memoria social. La tesis es, en definitiva, un gesto de confianza en la vinculación de arte y tecnología desde lo comunitario, y de pensar la comunicación transmedia como una práctica situada y viva.

Palabras clave: Narrativa transmedia, cultura participativa, mediación cultural, memoria social, comunicación comunitaria, gestión cultural crítica, laboratorios móviles, ecología de medios, arte y tecnología, participación barrial, narrativas colaborativas

Dedico esta tesis a las vecinas y vecinos, organizaciones, activistas, luchas, colectivos, gestores culturales, artistas, comunicadores y comunidades barriales y rurales que día a día trabajan silenciosamente por transformar su entorno, defender su identidad, preservar su memoria y enriquecer nuestra cultura desde lo local.

A mi amada esposa Any Maribel Sánchez, por su amor, paciencia y apoyo infinito, por ser mi compañera incansable en todas las aventuras y proyectos, sin ella, su gran sabiduría y su compromiso por alcanzar nuestros sueños conjuntos, esta investigación y la maestría no pudieran haber sido realidad.

A mis madres Maggy Almeida, Magolita Saavedra y Verónica Almeida, a mis hermanos y a toda mi amada familia, por enseñarme que las mejores historias y los mejores aportes sociales son los que se escriben desde el corazón, en comunidad, con humildad y pasión.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la Universidad Andina Simón Bolívar, especialmente a la Maestría en Comunicación Transmedia, por brindarme las herramientas académicas y críticas necesarias para este proceso de aprendizaje constante.

A mi tutor Pablo Escandón y todos los docentes de la maestría, por guiarme pacientemente en cada etapa de esta investigación, por desafiarme intelectualmente y alentarme a ir siempre más allá de lo esperado.

Mi gratitud especial al Grupo Chukirawa Creativa y Chukirawa Cultura: Any Sánchez, Verónica Herrera, Víctor Cabezas, Mónica Aguirre, Agustín Charvet y Sebastián Rubiano, por su compromiso social, artístico, comunitario y cultural, por ser inspiración constante, y por permitirme poner en práctica cada idea y teoría explorada en este camino.

A las comunidades de San Bartolo, Guayllabamba y Chaquibamba, protagonistas esenciales de esta tesis, por abrir sus puertas, compartir sus relatos y enseñarme con generosidad la importancia de escuchar antes de narrar. En especial, en Guayllabamba y Chaquibamba a Esteban Suárez, Margaux Reviron, María Martínez, María Ayala, Israel Merino, Luis Rodríguez, Pamela Seminario, Mar Espinoza y quienes forman el Movimiento de Protección – Pucará de Chaquibamba. Y en San Bartolo a Franklin Toapanta, Roberto Hernández, Raúl Armas, Marco Flores, Alfonso Armas, Alex Cañaveral y todas y todos quienes conforman la Liga Deportiva Barrial de San Bartolo.

Finalmente, a las y los compañeros del Colectivo al zur-ich, Residencia Uberbau_house (Sao Paulo, Brasil), Congreso ALAIC 2024 (Santos, Brasil) y Universidad EAFIT (Medellín, Colombia) por sus ideas, aportes intelectuales y culturales, debates y risas compartidas, y por demostrarme que los proyectos e historias más poderosas son aquellas que tejemos de manera procesual y en colectivo.

Gracias a todas y todos por hacer posible este viaje de transformación personal y profesional.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero.....	17
1. Transmedia: definición y enfoques conceptuales	17
2. Características de la narrativa transmedia	18
3. Estrategias de la narrativa transmedia	18
4. Experiencias de proyectos transmedia.....	19
5. Gestión y mediación cultural crítica: co-creación y cultura participativa	21
6. Estrategias transmedia como herramienta de gestión cultural: construcción participativa - colaborativa, de la recepción a la co-creación.....	24
7. Hipermediaciones e interfaces: creación de comunidades	26
8. Generación y construcción de memoria.....	29
9. Participación activa de la audiencia en la construcción de significados y opinión pública comunitaria.....	32
10. Estrategias para preservar y narrar la memoria a través de las tecnologías.....	34
11. Interfaz tecnológica y apropiación social.....	35
Capítulo segundo Encuentro La Diversa: afectos, consensos y legados	39
1. ¿Qué propone el Encuentro La Diversa?	39
2. Metodologías de trabajo.....	45
3. Los espacios del laboratorio: Lab Diversa.....	48
4. Públicos.....	54
5. Programación:.....	56
6. Comunicación Transmedia:	56
7. Diseño de Comunicación Transmedia de La Diversa	57

Capítulo tercero Trabajo aplicado - Proyecto de comunicación La Diversa	60
1. Narrativa transmedia y la construcción de la memoria social en el Encuentro La Diversa	60
3. Arte, tecnología y mediación crítica como herramientas educomunicacionales ...	61
4. Análisis desde los 7 principios de la narrativa transmedia de Henry Jenkins.....	62
Conclusiones.....	65
Listas de referencias	69

Figuras

Figura 1. Laboratorio creativo: Guayllabamba, 2025.....	51
Figura 2. Socialización y planificación de exhibición final: Guayllabamba, 2025	52
Figura 3. Comunidad 1 WhatsApp: Guayllabamba, 2025.....	58
Figura 4. Cobertura mediática: Guayllabamba, 2025	59

Introducción

La presente investigación explora la intersección entre la narrativa transmedia, la mediación y la gestión cultural crítica, y la construcción de memoria social, con especial énfasis en cómo estas categorías se articulan y se potencian en el contexto del “*Encuentro La Diversa – arte tecnología y comunidad*”. A través del análisis de estrategias transmedia, se indagó cómo el Encuentro actúa como un espacio de co-creación y diálogo comunitario, al tiempo que se examinaron los procesos de mediación que permiten la apropiación tecnológica y los mecanismos de gestión que garantizan la sostenibilidad cultural y la documentación de la memoria colectiva.

¿Cómo se narran los territorios cuando las historias no sólo se cuentan, sino que se caminan, se visualizan, se comparten y se activan con tecnologías en uso? Esta tesis nace de una pregunta que es también una intuición: la comunicación transmedia, cuando se vincula con lo comunitario, puede abrir grietas luminosas en los muros de la desigualdad. Puede, quizá, convertirse en puente, en archivo vivo, en espacio de encuentro entre memorias, afectos y tecnologías. Esta investigación no parte de un laboratorio académico abstracto, sino de un espacio vivo y en movimiento: el Encuentro La Diversa, una experiencia desarrollada en dos barrios (urbano y rural) de Quito, donde el arte, la tecnología y la comunidad dialogan, se chocan y se transforman mutuamente.

Este trabajo propuso una mirada crítica, creativa y situada sobre el potencial de las narrativas transmedia como estrategias de mediación cultural. Recurrió a un marco conceptual que articula teorías sobre cultura participativa, gestión cultural crítica, hipermediaciones, memoria social y etnografía digital. Al mismo tiempo, se sostuvo sobre una metodología que combina investigación-acción participativa con análisis de productos culturales generados por y con las comunidades.

El objetivo principal no fue solo comprender un fenómeno comunicacional, sino aportar a una práctica de cambio: pensar cómo se construye el relato colectivo desde los márgenes, cómo se sostiene una ecología de medios que no responde a la lógica del mercado, sino a las urgencias y potencias del territorio. En este sentido, la tesis se propuso no solo como ejercicio académico, sino también como una herramienta de intervención, reflexión y proyección para experiencias futuras que deseen vincular arte, comunidad y tecnología desde una mirada participativa, crítica, ética y situada.

Capítulo primero

Comunicación Transmedia y Gestión cultural

Este capítulo establece el marco conceptual que sustenta la investigación, articulando perspectivas de la ecología de los medios, la etnografía digital, la cultura transmedia, la gestión cultural crítica y la construcción de memoria, donde la narrativa transmedia, entendida como un modelo comunicacional permite expandir relatos a través de diversas plataformas y formatos, buscando la participación activa de la audiencia en la co-creación del contenido (Jenkins 2008; Scolari 2013). Seguidamente, se explica cómo conceptos como hipermediaciones e interfaces tecnológicas (Scolari 2015, 2018) permiten comprender mejor las interacciones digitales y culturales involucradas en estos procesos. Esta secuencia lógica permitirá un mejor entendimiento de cómo se aplican estos conceptos a casos concretos, como el Encuentro La Diversa.

1. Transmedia: definición y enfoques conceptuales

El concepto de *transmedia* ha evolucionado significativamente en los últimos años, consolidándose como una estrategia narrativa que permite la expansión de historias, discursos y universos narrativos a través de múltiples plataformas y medios. Henry Jenkins (2007, 3) define la narrativa transmedia como un “proceso en el que los elementos de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada”. En este sentido, la transmedialidad implica que cada uno de los medios participe en este diálogo para que se vaya construyendo la historia o el relato.

Carlos Scolari (2013) complementa esta visión al entender la narrativa transmedia no solo como una forma de contar historias, sino también como un fenómeno comunicacional que involucra interacciones entre diversos actores, entre ellos los creadores, las audiencias y los medios tecnológicos. Según Scolari, la transmedialidad no es simplemente una adaptación de contenidos en distintas plataformas, sino una estrategia narrativa en la que cada medio aporta un contenido diferencial y complementario al universo narrativo general, considerando así, a las narrativas transmedia como un ecosistema donde la interacción entre medios, productores y audiencias genera nuevas formas de significación.

Este concepto surge en el contexto de la convergencia de medios, donde las

tecnologías digitales permiten la interacción, la co-creación y el intercambio de significados entre creadores y audiencias (Scolari 2013). Según Rampazzo (2020), las narrativas transmedia no se limitan a una adaptación lineal de contenidos, sino que cada plataforma aporta una dimensión adicional que enriquece el universo narrativo.

2. Características de la narrativa transmedia

La narrativa transmedia se caracteriza por varios aspectos clave que la diferencian de otros modelos de narración:

- *Expansión del universo narrativo*: Cada medio aporta un fragmento único a la historia general, evitando la redundancia y promoviendo una experiencia enriquecida para los participantes (Jenkins 2011).
- *Participación y co-creación*: Las audiencias no solo consumen los contenidos, sino que también los expanden, reinterpretan y los reconfiguran mediante su participación activa (Scolari 2013; Booth & Williams 2018).
- *Uso de múltiples plataformas*: La historia no se restringe a un solo medio, sino que se extiende a través de formatos diversos como redes sociales, videojuegos, documentales, podcasts, experiencias en vivo y espacios físicos (McErlean 2018).
- *Engagement y fidelización*: Fomenta la participación activa de las audiencias a largo plazo, generando vínculos emocionales profundos con la historia, buscando una inmersión profunda por parte del usuario y fomentando un sentido de pertenencia con un universo expandido (Rampazzo 2020).
- *Narrativa no lineal*: Los usuarios pueden acceder a la historia desde diferentes puntos de entrada, sin necesidad de seguir un orden cronológico (Scolari 2018).

3. Estrategias de la narrativa transmedia

El desarrollo de estrategias transmedia requiere una planificación cuidadosa para garantizar que cada plataforma y formato empleado contribuya al relato global. Fernando Acuña y Alejandro Caloguerea (2016) destacan la importancia de diseñar contenidos específicos para cada medio en función de sus características y del tipo de interacción que permite. Así como Jenkins (2013) y McErlean (2018), proponen una articulación de estrategias en torno a las siguientes acciones:

- *Activaciones transmedia*: Acciones diseñadas para involucrar a la audiencia, como campañas de marketing inmersivas, juegos de realidad alternativa (ARGs), experiencias interactivas y desafíos colaborativos (Scolari 2013) que permitan a

los participantes formar parte del universo narrativo.

- *Llamados a la acción (Call to Action – CTA)*: Son mecanismos que incentivan la participación de la audiencia mediante desafíos, preguntas abiertas o dinámicas de colaboración digital (Berger 2021), ya sea generando contenido, resolviendo enigmas narrativos o interactuando con los personajes y la trama.
- *Elementos físicos y digitales en la expansión narrativa*: Las narrativas transmedia pueden combinar entornos físicos desde intervenciones urbanas y performances en espacios públicos hasta plataformas digitales a través de redes sociales, aplicaciones móviles y plataformas interactivas (Berger 2021), creando experiencias híbridas que permiten a las comunidades interactuar con la historia (Acuña & Caloguerea 2016).
- *Integración de tecnologías emergentes*: La realidad extendida (XR), la inteligencia artificial y la gamificación se han convertido en herramientas esenciales para potenciar la experiencia transmedia y fomentar la inmersión en los relatos (Hjorth 2017).

4. Experiencias de proyectos transmedia

La narrativa transmedia ha emergido como una poderosa herramienta para abordar problemáticas sociales contemporáneas a través de experiencias innovadoras como el proyecto @julietacapuleto, la Snow Revolution y el Proyecto Quipu (Villa, Montoya y Vásquez 2020). Cada uno de estos casos ilustra cómo la interactividad, la participación y la mediatización pueden transformar historias clásicas y realidades sociales en diálogos significativos que resuenan con audiencias diversas.

El proyecto @julietacapuleto es una adaptación contemporánea de "Romeo y Julieta" que introduce una Julieta transgénero, desafiando las normas de género y promoviendo la diversidad. A través de un enfoque transmedia, la historia se despliega en múltiples plataformas digitales, permitiendo que el público participe activamente en la construcción del relato. Este enfoque, según los autores Villa, Montoya y Vásquez (2020), no solo expande la narrativa más allá de un medio único, sino que fomenta un diálogo continuo entre los personajes y la audiencia. Como señala (Henry Jenkins 2006, 1), "el storytelling transmedia implica la distribución de la narrativa en múltiples plataformas de manera complementaria", lo que permite que cada medio aporte un valor distintivo a la experiencia del público.

La Snow Revolution, un movimiento de protesta en Rusia ejemplifica cómo las

redes sociales pueden ser utilizadas como herramientas de movilización política. La interactividad y la participación son elementos clave en este contexto, ya que las plataformas digitales permiten a los ciudadanos comunicarse entre sí y organizarse de manera efectiva. Daniel Higueta Olaya en su disertación “Audiencias, ciudadanos y prosumidores en los medios digitales: el caso de Alexei Navalny y la Snow Revolution” incluida en el texto de (Villa, Montoya y Vásquez 2020, 188), destaca que "la transición del ciudadano-audiencia al ciudadano-prosumidor es posible gracias a la facilidad de acceso a los medios digitales", lo que da un diálogo que promueve una nueva mirada de la comunicación el activismo político.

El Proyecto Quipu se sitúa en un contexto de justicia social, donde las voces de las mujeres esterilizadas forzosamente en Perú son amplificadas a través de una plataforma transmedia. Este proyecto no solo documenta historias, sino que también transforma a las víctimas en prosumidoras activas de su propia narrativa. Al permitir que las mujeres graben mensajes en quechua y compartan sus experiencias, Quipu fomenta la cohesión social y la construcción de una identidad compartida. Como menciona Higueta Olaya en el texto de (Villa, Montoya y Vásquez 2020, 189) "la pertenencia a una comunidad y la identificación simbólica con una causa son esenciales para la generación de narrativas colectivas de resistencia".

La mediatización de la vida cotidiana, como lo describe Manuel Castells (2009), resalta cómo los dispositivos móviles y las redes sociales se han convertido en herramientas clave para la comunicación y el entretenimiento. @julietacapuleto, al igual que la Snow Revolution y el Proyecto Quipu, aprovecha esta dinámica para crear experiencias inmersivas que combinan ficción y realidad. La inmediatez de las redes sociales convierte al espectador en un participante activo, generando un sentido de autenticidad y urgencia en la narrativa (Villa, Montoya y Vásquez 2020).

A pesar de los beneficios de la narrativa transmedia, los proyectos como Quipu enfrentan desafíos significativos en términos de sostenibilidad. La discontinuidad de la plataforma web en 2017 pone de manifiesto la fragilidad de estas iniciativas cuando carecen de respaldo institucional o financiero. Sin embargo, el legado del proyecto se mantiene vivo a través de la documentación de las historias recopiladas y la continua lucha por la justicia de las víctimas (Lerner y Court 2017).

Las experiencias de proyectos transmedia como @julietacapuleto, la Snow Revolution y el Proyecto Quipu demuestran el potencial de estas narrativas para abordar cuestiones sociales urgentes y fomentar la participación ciudadana. Al integrar diversas

plataformas y formatos, estos proyectos no solo transforman la manera en que se cuentan las historias, sino que también empoderan a las comunidades para convertirse en agentes activos de cambio. En un mundo donde la digitalización redefine las formas de interacción y expresión, la narrativa transmedia emerge como una herramienta fundamental para la construcción de diálogos contemporáneos y la promoción de la justicia social.

5. Gestión y mediación cultural crítica: co-creación y cultura participativa

La gestión cultural crítica surge como una respuesta a la instrumentalización de la cultura por el sistema capitalista, desafiando la racionalidad técnica-administrativa y la mercantilización de la cultura. En este contexto, la práctica cultural se ha visto reducida a una competencia individualista, limitando su articulación con la vida social y política (De la Vega 2025). La co-creación y la cultura participativa se presentan como estrategias para desafiar esta hegemonía, proponiendo procesos basados en la colectividad, la experimentación y la construcción de futuros posibles desde el presente.

Desde esta perspectiva crítica, la gestión cultural no se concibe como mera administración de recursos, sino como una práctica situada que ensaya respuestas a problemas contextuales. La idea de "utopías concretas" (Bloch, citado en Fernández Savater 2020, 70), desarrollada por Fernández Savater y Rivera Cusicanqui, permite entender la gestión cultural crítica como un proceso en constante transformación. Estas utopías, posibilidades latentes en el presente, requieren de la acción colectiva para materializarse.

En este marco y para poder tener una mirada cercana a la gestión cultural crítica se hace pertinente mencionar que en Ecuador esta gestión no surge de la nada; tiene una historia rica y compleja que se manifiesta en diversas genealogías, como lo determina Paola de la Vega (2025) en el libro “Genealogías para una gestión cultural Crítica”, texto que permite entender que estas genealogías, a su vez, han determinado la forma en que la co-creación y la cultura participativa se entienden y se practican en el país.

La primera genealogía que interviene en este análisis de acuerdo con Paola de la Vega (2025) se sitúa en el contexto de la educación propia que tiene sus raíces en la educación indígena bilingüe y que determina las semillas de autonomía y co-creación, las primeras escuelas indígenas bilingües, impulsadas por figuras como Dolores Cacuango y Luisa Gómez de la Torre en Cayambe, representan una genealogía fundacional de la gestión cultural crítica (Rodas 1998a). Estas iniciativas, gestadas en *minga* y sin aval

estatal, articularon educación, memoria y emancipación social. En estos espacios, la comunidad participó activamente en la creación de contenidos educativos, integrando música, danza y tejidos de la cultura indígena (Prieto 2015).

Muyolema (2022), retomando a Rivera Cusicanqui y Mamani, describe este proceso como *nayrapacha*, un pasado que transforma el presente. Estas escuelas no solo transmitieron conocimientos, sino que también desafiaron las jerarquías epistémicas impuestas por el colonialismo, promoviendo la *co-creación* de una cultura propia y la *participación* activa de la comunidad en la gestión de su educación.

La gestión cultural es considerada como un componente de desarrollo económico y social, de acuerdo con Selva (2016). Sin embargo, esta gestión cultural ha pasado desapercibida por parte de las instituciones públicas, a pesar de contar con un presupuesto obligatorio destinado al desarrollo social y cultural, no se ha implementado políticas culturales en este ámbito, ni se ha fomentado la democratización de espacios artísticos para el rol cultural (Selva 2016). Por otra parte, la gestión cultural de acuerdo al análisis presentado por Rausell y otros (2017) se enfoca más en el talento humano, dando relevancia al artista o gestor, respecto de ello nos manifiesta que “la gestión cultural, en los ámbitos públicos y privados han mostrado en los últimos 15 años un profundo proceso de cualificación de los recursos humanos. No obstante, continúa siendo insuficiente.”

La formación y profesionalización cultural “constituye un factor estratégico para maximizar el impacto de la cultura” (Rausell Köster, y otros 2017). El argumento expuesto por estos autores está enfocado en el contexto español, pero la realidad sobre el proceso de cualificación cultural de promotores y gestores es similar y me atrevo a considerar que peor en Ecuador, de acuerdo con los anteriores planteamientos.

Así mismo, otro concepto que define la gestión cultural es el expuesto en el artículo de Escudero y Encalada, sobre el fundamento social de la gestión cultural, donde se manifiesta que “la gestión cultural es ese conjunto de acciones a través de las cuales llegamos a dar sentido histórico a una forma de estar siendo en el mundo” (Escudero Sánchez y Encalada Orozco 2015, 82). Este punto de vista de gestión cultural nos brinda una percepción histórica para justificar un acervo cultural transmitido entre generaciones.

A diferencia del concepto planteado por Raussel y otros (2017), este es mucho más superficial, considerando que no posee algún enfoque transversal. Otro de los conceptos a profundizar es el de desarrollo cultural, al respecto Aballay y Avendaño (2010) define a este como “un proceso que debe conducir a la garantía del libre acceso, a la participación de la población en el conocimiento, uso, disfrute y creación de bienes,

hechos y servicios culturales”. El concepto anterior plantea un libre acceso a los bienes y servicios culturales por parte de la comunidad, lo cual conlleva elementos de democratización cultural que son fundamentales para el accionar diario de los artistas. (Aballay y Avendaño 2010).

Paola De La Vega (2020), también plantea que, para que haya gestión cultural deben existir técnicos culturales, los mismos, que, según ella, deben ser profesionales capaces de diagnosticar e identificar necesidades, además que estén en condiciones de proponer soluciones estándares.

Podemos inferir sobre este tema, que los conceptos de gestión y políticas culturales se encuentran estrechamente relacionados a procesos de transformación y mejoras de las condiciones para los artistas y gestores culturales. Sin embargo, su aplicación ha sido muy limitada en el contexto nacional y local.

Seguir analizando la gestión cultural crítica en el contexto que permite visualizar la presente investigación, no puede dejar de nombrar a la gestión comunitaria y las utopías concretas en la periferia urbana, en este punto entra en escena el Centro Cultural del Sur (CCS), discusión establecida por De la Vega (2025), en este sentido esta autora expone que el CCS es fundado en 1997 en Quito, y representa una genealogía de gestión cultural comunitaria que responde a las políticas urbanas excluyentes y la segregación racial. Este centro, impulsado por la Asociación de Barrios de la Zona Sur de Quito, vinculó la gestión cultural a la encíclica *Populorum Progressio* y la teología de la liberación, enfatizando el desarrollo integral del ser humano (Proyecto de organización de la Comisión de Desarrollo Cultural 1997).

La gestión cultural crítica en Ecuador se inscribe en un marco teórico que la diferencia de enfoques más convencionales o institucionalizados de la gestión cultural. Mientras que la gestión cultural no crítica tiende a centrarse en la administración de recursos, la programación de eventos y la promoción del acceso a bienes culturales sin cuestionar las estructuras de poder subyacentes, la gestión cultural crítica parte de una perspectiva política y transformadora que busca intervenir en las relaciones de poder dentro del campo cultural.

Autores como García Canclini (1995) han explorado cómo la cultura no solo es un espacio de representación, sino también de disputa. En esta línea, la gestión cultural crítica en Ecuador se nutre de genealogías que visibilizan las luchas comunitarias, las prácticas de resistencia y las estrategias de autogestión que han desafiado las dinámicas hegemónicas del Estado y del mercado. Tituaña (2010) señala que iniciativas como el

Centro Cultural del Sur han sido espacios de articulación entre creadores y organizaciones barriales, permitiendo fortalecer identidades comunitarias y enfrentar el deterioro social y cultural. De manera similar, Ullauri (2018) enfatiza el papel de la cultura en la co-creación de narrativas que desafían estigmas racistas y clasistas.

Uno de los ejes fundamentales de la gestión cultural crítica es el reconocimiento de la feminización del trabajo cultural. De la Vega (2025) argumenta que las mujeres han sido protagonistas en la gestión cultural, aunque sus contribuciones han sido invisibilizadas o relegadas a tareas secundarias. Este fenómeno se enmarca en una estructura más amplia de trabajo no reconocido, donde las prácticas de cuidado y organización han sido fundamentales para la sostenibilidad de proyectos culturales en Ecuador. Andrade (2022) profundiza en este análisis al señalar que estas formas de agenciamiento han permitido resistir tanto las estructuras patriarcales como las lógicas coloniales del sistema cultural.

Dentro de estas genealogías, encontramos experiencias diversas que han configurado la gestión cultural crítica en Ecuador. La educación indígena bilingüe ha sido clave en la construcción de autonomía y autodeterminación, mientras que el movimiento Tzántzico desafió las estructuras de clase y la elitización del arte. El Centro Cultural del Sur se erige como un referente de co-creación comunitaria en la periferia urbana, y el análisis de la feminización del trabajo cultural nos permite entender las estructuras de poder que han sostenido estas prácticas.

En definitiva, la gestión cultural crítica en Ecuador no es solo una práctica de administración cultural, sino una herramienta política que reivindica la memoria, la resistencia y la construcción de futuros alternativos. Al articular genealogías diversas, esta perspectiva permite diseñar estrategias más inclusivas, democráticas y transformadoras, asegurando que la cultura sea un espacio de lucha y reconfiguración del poder social.

6. Estrategias transmedia como herramienta de gestión cultural: construcción participativa - colaborativa, de la recepción a la co-creación

Con el advenimiento de la web 2.0, la transición hacia la web 3.0, las redes sociales y el auge de los smartphones, se ha producido un cambio significativo en el proceso de comunicación y en los hábitos de consumo de información. El ciudadano ha dejado de ser un receptor pasivo para convertirse en un agente activo de producción de contenido. Este fenómeno, que Jenkins (2009) denomina "cultura de convergencia", ha transformado la manera en que se gestionan y se perciben las iniciativas culturales, así

como la interacción en el entorno mediático contemporáneo.

La cultura de convergencia se basa en tres conceptos fundamentales: la inteligencia colectiva, la cultura participativa y la convergencia de los medios de comunicación. La inteligencia colectiva, acuñada por Hiltz y Turoff (1978), describe cómo los individuos pueden colaborar y compartir conocimientos en un entorno digital (Malone & Bernstein 2015). Derrick de Kerckhove (1997) amplía esta idea al relacionarla con una nueva ecología de las redes, donde las personas parecen sincronizadas en sus acciones y pensamientos. En este contexto, Jenkins (2009) argumenta que las estrategias transmedia permiten un flujo de información entre diversas plataformas, incentivando a los usuarios a buscar nuevas informaciones y a establecer conexiones significativas con el contenido.

La co-creación, entendida como una forma de cultura participativa, tiene sus raíces en las vanguardias artísticas. Marcel Duchamp enfatiza que la contribución del espectador es fundamental para completar la obra (Duchamp 1957, citado en Lebel 1959). László Moholy-Nagy también ejemplifica esta dinámica, donde la comunicación y la tecnología se entrelazan para crear arte (Moholy-Nagy 1947). Estas intervenciones artísticas, que comenzaron a tomar forma en la década de 1970, evidencian cómo las tecnologías de comunicación han permitido nuevas formas de colaboración y creación conjunta.

El trabajo de Kit Galloway y Sherrie Rabinowitz en el Satellite Arts Project '77 es un ejemplo paradigmático de cómo las nuevas tecnologías han permitido la creación colectiva (Galloway & Rabinowitz 1977). Este tipo de iniciativas desafía las barreras geográficas y fomenta un sentido de comunidad entre artistas. Nicolas Bourriaud destaca que el surgimiento de nuevas tecnologías indica un deseo colectivo de crear espacios de convivencia y nuevos tipos de contacto con el objeto cultural (Bourriaud 2009). Este deseo por la interacción se alinea con la noción de democracia interactiva que Jenkins menciona en su análisis de la cultura participativa.

Es esencial diferenciar entre cultura participativa y cultura colaborativa. La cultura participativa se refiere a la capacidad de los individuos para participar en la creación y difusión de contenido, mientras que la cultura colaborativa implica una interacción más profunda en la producción de significado. Jenkins, Ford y Green (2014) señalan que la colaboración en muchos casos está vinculada al sector corporativo, donde “los colaboradores son cómplices de los regímenes dominantes de poder”. En contraste, la cultura participativa fortalece los compromisos activistas y permite una mayor

conexión entre creadores y audiencias.

Desde la perspectiva de Jane McGonigal (2012), la colaboración trasciende la simple unión de fuerzas, implicando la construcción colectiva de algo que sería difícil de crear. Ella sostiene que la co-creación es el principal motor de la colaboración, afirmando que "casi todo puede ser creado a través de la colaboración" (269). Esto resuena con la noción de Jenkins sobre la inteligencia colectiva y la cultura participativa, donde la participación activa de los ciudadanos se convierte en un elemento clave para la gestión cultural.

McGonigal (2012) enfatiza que la expansión de la alfabetización digital y la Web 2.0 ha mejorado significativamente las habilidades de cooperación y coordinación entre las personas. Este enfoque se complementa con la idea de Jenkins de que las estrategias transmedia pueden empoderar a los ciudadanos, transformándolos en agentes activos en la producción de contenido.

7. Hipermediaciones e interfaces: creación de comunidades

En la era de la comunicación digital, el concepto de hipermediación se refiere a la multiplicidad de medios y formatos que interactúan para ofrecer una experiencia de comunicación enriquecida. Este fenómeno está intrínsecamente ligado a la noción de interfases, que actúan como plataformas a través de las cuales los usuarios interactúan con el contenido y entre sí. Así, tanto las hipermediaciones como las interfases son fundamentales para la creación de comunidades en línea, fomentando el diálogo y la colaboración entre los usuarios. (Scolari 2008)

En este marco, Jay David Bolter y Richard Grusin (1999) introducen el concepto de hipermediación para describir cómo los medios digitales ofrecen experiencias que son a la vez inmediatas y mediadas. Este concepto implica que los usuarios son conscientes de las mediaciones que experimentan, lo que les permite interactuar de manera crítica con el contenido. Esta capacidad de elección y conexión de información da lugar a comunidades donde los individuos no solo reciben información, sino que también son partícipes activos en su producción y disseminación. El contenido se convierte así en una construcción social, influenciada por las interacciones entre usuarios a través de diversas plataformas.

La hipermediación, entonces, no solo enriquece la experiencia del usuario, sino que también actúa como un catalizador para la formación de comunidades. Al permitir que los usuarios naveguen entre diferentes formas de contenido, se fomenta un ambiente

donde la colaboración y el diálogo son posibles. Este enfoque se complementa con la noción de interfases, que son mediadoras que determinan cómo se percibe y se interactúa con la información.

Lev Manovich (2001) argumenta que la forma en que se presenta el contenido digital no es meramente superficial; las interfases son mediadoras que afectan directamente la experiencia del usuario. Scolari (2018) amplía esta idea al definir la interfaz como un concepto polisémico que abarca tanto la interacción humano-tecnología como las configuraciones sociales que emergen de esta interacción. Es así como Scolari establece diez leyes que rigen el funcionamiento de las interfases, enfatizando su naturaleza dinámica y su capacidad para evolucionar en respuesta a los usuarios.

Por mencionar una, la quinta ley de Scolari, establece que las interfaces coevolucionan con sus usuarios, lo que implica que la interacción no es un proceso unidireccional, sino un diálogo constante que transforma tanto a la tecnología como a los individuos involucrados. Esto resalta la importancia de las interfases en la creación de comunidades, ya que permiten que los usuarios se reúnan en torno a intereses comunes, generando un sentido de pertenencia y colaboración.

La intersección entre hipermediaciones e interfases se manifiesta en la forma en que los usuarios participan en la creación de contenido y en la construcción de sus propias comunidades mediante participación social en las mismas iniciativas y procesos comunitarios. La hipermediación permite a los usuarios ser conscientes de las múltiples capas de mediación que influyen en su experiencia, mientras que las interfases proporcionan las herramientas necesarias para interactuar con esas mediaciones.

En plataformas como redes sociales, los usuarios no solo consumen contenido, sino que también lo crean y lo difunden, aprovechando las funcionalidades de las interfases para interactuar con otros. Esta dinámica de creación y consumo simultáneo fomenta un ambiente colaborativo, donde las comunidades pueden surgir y desarrollarse en torno a intereses compartidos.

Sin embargo, es importante abordar las limitaciones y desafíos que surgen en este contexto. Aunque la hipermediación y las interfases ofrecen oportunidades para la creación de comunidades, también pueden generar fragmentación y polarización. La sobreabundancia de información y la diversidad de plataformas pueden dificultar la formación de comunidades cohesivas, dando lugar a "burbujas" informativas donde los usuarios solo interactúan con aquellos que comparten sus perspectivas.

Además, Scolari (2018) advierte que las interfaces nunca son neutras; siempre

están impregnadas de intereses políticos y económicos que pueden influir en la manera en que se configuran las interacciones. Esto plantea preguntas sobre el control y la agencia de los usuarios en la construcción de sus comunidades, así como sobre la responsabilidad de los diseñadores de interfases en la promoción de experiencias inclusivas y equitativas.

La práctica de la hipermediación y el diseño de interfaces efectivas están intrínsecamente ligadas a la teoría de la comunidad de Howard Rheingold (2000), quien subraya la importancia de las comunidades virtuales en la búsqueda de información y apoyo. Rheingold sostiene que, a través de la interactividad facilitada por las tecnologías digitales, los individuos pueden formar comunidades basadas en intereses compartidos, donde la conversación y la colaboración se convierten en elementos centrales de la experiencia comunitaria.

Manuel Castells (2009) también enfatiza que las comunidades en línea no solo son informativas, sino que son fundamentales para la transformación social. Castells argumenta que las redes sociales actúan como un espacio de poder donde se puede construir una identidad colectiva y compartir experiencias, lo cual es posible gracias a las interfases que permiten una fácil interacción y conexión entre los miembros de la comunidad.

El diseño consciente y ético de las interfaces, junto con una comprensión crítica de la hipermediación, puede contribuir a la creación de comunidades más inclusivas y dinámicas (Fernández 2022). Es por lo que resulta importante plantear una gestión cultural crítica como política de hipermediación, donde se distinga su enfoque en la transformación social y la reivindicación de la dignidad colectiva, más allá de la mera administración de recursos culturales. Este enfoque se basa en sus principios de intersección de memorias de lucha, alianzas interseccionales y horizontes de transformación social. En este contexto, las hipermediaciones y las interfaces son elementos clave en la creación de comunidades en línea, permitiendo a los usuarios ser activos productores y co-creadores de significado (García 2020; López 2019). El diseño consciente y ético de las interfaces, junto con una comprensión crítica de la hipermediación, puede contribuir a la creación de comunidades más inclusivas y dinámicas (Fernández 2022).

En paralelo, resulta primordial considerar las características de los laboratorios de cultura digital que han emergido como espacios clave para la colaboración y la creación de conocimiento en la era digital, como entornos hipermediales. Estos espacios, inspirados en modelos como el Medialab Sciences Po y el Media Lab del MIT, adoptan

diferentes enfoques metodológicos y sociales (Escandón Montenegro 2022). Por ejemplo, el modelo de Bruno Latour se centra en la recopilación de información mediante métodos científicos tradicionales, mientras que el enfoque de Nicholas Negroponte integra estudios científicos y sociales con metodologías empresariales y del desarrollo informático.

Estas diferencias establecen dos modelos de referencia: uno netamente académico y otro con una proyección más amplia que incorpora la colaboración de diversos actores sociales.

Los medialabs, como el Medialab Prado, representan un modelo paradigmático de participación social y de innovación ciudadana, promoviendo una cultura de aprendizaje basada en la experimentación y la co-creación. Estos espacios fomentan una innovación disruptiva y catalítica al desafiar los modelos de producción tradicionales, destacando el papel central de la cultura hacker y maker en el desarrollo de soluciones tecnológicas y sociales. A medida que estos espacios evolucionan, resulta crucial desarrollar estrategias comunicacionales innovadoras que refuercen su impacto y permitan su consolidación como agentes de transformación social y tecnológica.

8. Generación y construcción de memoria

La memoria no surge de la nada, sino que se genera en el cruce entre la experiencia personal y el relato social que da cuenta de lo vivido. Tal como explican Carretero, Rosa y González, mientras la memoria se vincula con las vivencias individuales y los relatos que se transmiten, la historia se distancia de lo meramente personal para abarcar una interpretación que va más allá del sujeto recordador. En este diálogo, se constata que la enseñanza de la historia no se trata únicamente de “replicar” el pasado, sino de dotar a los estudiantes de herramientas conceptuales que les permitan comprender el presente a partir de una lectura crítica y contextualizada del ayer.

Según Carretero, Rosa y González (2006, 68), la historia es un ejercicio que demanda la integración de elementos heterogéneos: “comprender las acciones históricas supone aprehender al mismo tiempo a los agentes, las ideas que los motivaron y las consecuencias que se derivan de sus actos en un contexto social determinado”. La construcción del relato histórico, por tanto, se basa en una trama que articula hechos, intencionalidades y repercusiones, lo cual implica que cada reconstrucción del pasado es, en esencia, una interpretación abierta y sujeta a revisión.

Halbwachs ofrece un contrapunto al señalar que existe “una clara oposición entre

memoria, que contiene lo concreto, lo vívido, lo sagrado y lo mágico; y la historia que encarna lo abstracto, lo conceptual y lo secular” (Halbwachs 1992, 45). Esta distinción resalta la diferencia fundamental entre la experiencia vivida y la interpretación histórica, lo que invita a una reflexión más profunda sobre cómo se construyen y comprenden nuestras identidades colectivas.

Jacott y Carretero (2018), por su parte, insisten en que “cualquier disciplina histórica tiene unos agentes, una secuencia en el tiempo y un desenlace” (67), lo que subraya la importancia de entender el pasado como un proceso dinámico y en constante interacción con el presente. Así, el historiador se convierte en el mediador que, sin abandonar su ineludible pertenencia al presente, debe reconstruir el pasado a partir de documentos, testimonios y, sobre todo, de la crítica constante que permite cuestionar y actualizar el relato histórico.

Rosa profundiza en el carácter caducable de la historia al afirmar que “el pasado es imprevisible” y que cada generación debe, de alguna manera, rehacer la historia a partir de nuevas evidencias y perspectivas. Esta idea no solo invita a ver el trabajo historiográfico como un proceso inacabado, sino también a reconocer que la transmisión de la memoria es un acto inherentemente ideológico, donde se establecen identidades y se diferencian los “nosotros” de “los otros”. (Rosa 2006, citado en Carretero et al. 2006, 35)

Por otra parte, autores como Castro y Blanco ponen de relieve que la función primordial de la historia es gestionar identidades, haciendo énfasis en que una persona sin historia es “un puro presente”, incapaz de proyectar un futuro significativo. En este sentido, la enseñanza histórica adquiere una doble función: la de preservar la memoria colectiva y la de fomentar el pensamiento crítico que permita a los sujetos comprender y transformar su realidad.

La construcción de la memoria implica la interacción entre el olvido y el recuerdo. Dussel y Pereyra advierten que uno de los mayores retos en la transmisión del pasado reciente es evitar la tendencia a silenciar o reprimir episodios dolorosos, lo que, a la postre, limita la posibilidad de una reflexión integral sobre el horror y las complicidades del pasado. (Dussel y Pereyra 2006). La memoria, para ser auténtica, debe estar en constante diálogo con el presente, siendo un instrumento para la metacognición y para la construcción de futuros posibles.

La generación y construcción de la memoria es un proceso complejo y dialéctico en el que confluyen la experiencia individual y la interpretación colectiva del pasado.

Como señala Halbwachs (1950), la memoria colectiva no es una simple acumulación de recuerdos individuales, sino una reconstrucción social influenciada por el presente. A su vez, Nora (1989) advierte que la historia y la memoria no son equivalentes, ya que la primera busca una objetividad analítica, mientras que la segunda es subjetiva y selectiva. En este sentido, los historiadores, a través de metodologías rigurosas y una sensibilidad crítica, no solo reconstruyen hechos, sino que dotan al relato histórico de la capacidad de abrir caminos hacia el futuro, recordándonos que tanto la memoria como la historia son prácticas en constante devenir (Ricoeur 2004).

En este marco, la memoria es un proceso dinámico que trasciende la esfera individual y se construye en el entramado social. Maurice Halbwachs (1950) introduce el concepto de "memoria colectiva", enfatizando que el recuerdo no es una actividad aislada del individuo, sino que se forma a partir de marcos sociales que estructuran la percepción del pasado. En la era digital, este proceso ha adquirido nuevas dimensiones con la proliferación de comunidades virtuales y plataformas digitales que facilitan la reconstrucción y diseminación de recuerdos compartidos. Como argumenta Escandón-Montenegro (2019), las plataformas digitales han propiciado la creación de cibermuseos y espacios de interacción donde los usuarios pueden contribuir activamente a la generación de memoria colectiva.

Halbwachs (1950) sostiene que la memoria colectiva se fundamenta en la interacción entre los individuos y sus grupos de referencia. En el entorno digital, este principio se refuerza a través de la participación activa en comunidades en línea, donde los recuerdos individuales se entrelazan en narrativas compartidas. En este sentido, Rheingold (1996) introduce el concepto de "comunidad virtual" para describir estos espacios de interacción, en los cuales los usuarios no solo recuperan memorias personales, sino que también las reinterpretan en función de un contexto social más amplio.

Escandón-Montenegro (2019) analiza el papel de las comunidades digitales en la construcción de la memoria urbana, ejemplificando con grupos en redes sociales como "Quito, de aldea a ciudad" y "Cita con la memoria". Estos espacios funcionan como repositorios vivos donde los usuarios comparten fotografías, relatos y anécdotas, resignificando el pasado a partir de sus experiencias y percepciones. Esta dinámica coincide con lo que Bolter y Grusin (2010) denominan "remediación", un proceso mediante el cual los medios digitales reinterpretan y transforman los formatos de representación tradicionales.

El concepto de narrativa transmedia, desarrollado por Jenkins (2014) como se ha

analizado anteriormente, permite entender cómo la memoria colectiva se expande a través de distintos medios y plataformas. La transmedialidad facilita la propagación de fragmentos de memoria en redes digitales, permitiendo a los usuarios interactuar, comentar y reconfigurar los relatos en función de sus propias experiencias. Jenkins, Ford y Green (2015) enfatizan que la propagabilidad de los contenidos digitales refuerza la construcción colectiva de la memoria, permitiendo que los usuarios reinterpreten narrativas preexistentes y las adapten a nuevos contextos.

En los casos estudiados por Escandón-Montenegro (2019), la memoria urbana no solo se preserva en entornos digitales, sino que también se transforma a partir de la participación activa de los usuarios. Este fenómeno resuena con las ideas de Pierre Lévy (2007) sobre la cibercultura, donde la inteligencia colectiva y la colaboración en línea potencian la creación y circulación del conocimiento.

La construcción de la memoria colectiva en la era digital implica un cambio paradigmático en la manera en que se registra, comparte y preserva el pasado. A diferencia de los modelos tradicionales, donde la memoria era gestionada por instituciones oficiales, las plataformas digitales han democratizado este proceso, permitiendo que comunidades enteras contribuyan activamente en su configuración. Como sostienen Escandón-Montenegro (2019) y Jenkins (2014), la interactividad y la transmedialidad han redefinido el concepto de memoria, convirtiéndolo en un fenómeno en constante evolución.

En este contexto, es fundamental que las instituciones patrimoniales reconozcan y dialoguen con estas nuevas formas de producción de memoria, incorporando metodologías participativas que fortalezcan la vinculación entre el patrimonio y las comunidades digitales. Solo así se podrá garantizar que la memoria colectiva continúe expandiéndose y adaptándose a los cambios tecnológicos y culturales de nuestra época.

9. Participación activa de la audiencia en la construcción de significados y opinión pública comunitaria

La transición del ciudadano-audiencia al ciudadano-prosumidor, facilitada por la accesibilidad y la interactividad de los medios digitales, exige una reevaluación de las metodologías de comunicación y las estrategias de diseño para empoderar a las audiencias en su ejercicio de ciudadanía (Scolari 2008).

Las redes sociales y los medios digitales han transformado el panorama del activismo político al establecer principios operacionales distintos a los de los medios tradicionales (Jenkins, Ford, y Green 2015). Conceptos como la accesibilidad, la

interactividad, la participación y la reciprocidad permiten una comunicación entre iguales, en lugar de una comunicación unidireccional (Sixto, López, y Toural 2020). Esta facilidad para comunicarse políticamente en la web se basa en la difusión de las fronteras entre lo íntimo y lo público, lo que permite al usuario transitar constantemente entre lo personal, lo familiar y lo social mientras se encuentra en línea (Rheingold 2002).

Para detonar la cooperación y la participación ciudadana en contenidos transmediales, es crucial considerar tres factores interrelacionados: los ámbitos de pertenencia, los modos de interacción y los ecosistemas mediáticos (Scolari 2008). Los ámbitos de pertenencia se refieren a las formas de ser y estar en sociedad, a la importancia de permitir que quien interactúe con la convocatoria pueda sentirse en red, en comunidad y en visibilidad (Deuze 2007). La posibilidad de estar conectado permite una transición del ciudadano-audiencia al ciudadano-prosumidor o internauta, gracias a la accesibilidad de los dispositivos móviles y la conexión a internet (Bruns 2008).

Los modos de interacción implican una revisión de las formas en que se ha entendido históricamente al usuario, reconociendo que este puede ser múltiples audiencias al tiempo y que se encuentra en un tránsito constante entre la generalidad de la masa y la individualidad de la celebridad (Jenkins 2006). Por último, la necesidad de compaginar las formas de comunicación de la cultura de la convergencia y los ecosistemas mediáticos implica entrelazar las redes de contenidos y plataformas que configuran la estrategia de comunicación transmedia

De ese modo, siguiendo a Higuera Olaya en su análisis de Alexei Navalnyen:

El entramado de contenidos producidos por y en torno a Alexei Navalny ejemplifica cómo se puede construir una estrategia de comunicación transmedia que posibilite la movilización social. Estos contenidos se dirigen a ejercer la ciudadanía tanto de manera vigilante (*estando atento a lo que sucede en el entorno*) como en la web (*actuando de manera colaborativa y fortaleciendo las aplicaciones basadas en el crowdsourcing*). Estrategias de comunicación que *extienden el relato no desde la narración, sino desde las formas de ser y estar; promueven acciones ciudadanas como la veeduría, el monitoreo de los procesos y la acción colectiva*. (Villa, Montoya y Vásquez 2020, 203; énfasis añadido)

Si bien existe un acuerdo respecto a que el nivel narrativo de un contenido no es inherente a su carácter transmedial, las metodologías, las categorías de análisis y las estrategias de diseño a menudo se quedan cortas cuando se trata de otros tipos de comunicación (Ryan 2004). Esto plantea interrogantes sobre si el concepto de narrativa transmedia es suficiente para describir procesos que no son necesariamente narrativos, y si fuese más adecuado hablar de estrategia transmedia. Se necesitan metodologías de

trabajo que potencien las capacidades de las audiencias en su ejercicio de ciudadanía, que combinen diferentes formas de convocatoria, medios de comunicación y mecanismos de participación para fomentar un ejercicio de ciudadanía múltiple y amplificada (Carpentier 2011).

La participación activa de la audiencia en la construcción de significados y opinión pública comunitaria es un fenómeno complejo y multifacético, impulsado por la accesibilidad y la interactividad de los medios digitales. La transición del ciudadano-audiencia al ciudadano-prosumidor exige una reevaluación de las estrategias de comunicación y las metodologías de diseño para empoderar a las audiencias en su ejercicio de ciudadanía. Al considerar los ámbitos de pertenencia, los modos de interacción y los ecosistemas mediáticos, y al aprender de casos como el de Alexei Navalny, se pueden construir estrategias transmedia efectivas para la movilización social y el fortalecimiento de la opinión pública comunitaria.

10. Estrategias para preservar y narrar la memoria a través de las tecnologías

La disciplina histórica enfrenta varios desafíos en la era digital, entre ellos, la influencia de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) en la construcción del recuerdo en las nuevas generaciones. Torres Madroño (2019) advierte que las memorias colectivas dentro del ciberespacio emergen bajo dinámicas cambiantes, en las que las ventajas y desventajas de la digitalización deben ser analizadas en función de las políticas estatales y su impacto en la resignificación de la historia en la era de las redes sociales.

Además, es crucial establecer metodologías adecuadas para el trabajo en entornos digitales. Escandón (2019) destaca que la web puede ser una fuente invaluable para la reconstrucción de los hechos históricos, siempre que los investigadores adopten estrategias para verificar la veracidad de las fuentes digitales, aprovechando el potencial de la cultura colaborativa en internet.

En este sentido, la aceleración del tiempo ha desplazado al pasado de los espacios de conciencia colectiva contemporánea, generando un problema en la recuperación de la memoria. Como señala Escandón (2019), la tecnología ha tenido un "doble efecto" en la sociedad: por un lado, ha permitido el surgimiento de narrativas antes reprimidas, pero por otro, ha fragmentado la percepción del pasado y su sentido de verdad. Así, la memoria se ve influenciada por intereses ideológicos y cambia conforme a la hegemonía dominante de cada época.

La digitalización ha forzado a museos y centros culturales a trasladar sus actividades a plataformas en línea, generando contenidos para atraer tanto a públicos tradicionales como a nuevos usuarios. En este contexto, el concepto de cibermuseo ha cobrado relevancia como un espacio interactivo de construcción de la memoria, en el que convergen múltiples formatos narrativos y plataformas mediáticas (Escandón 2019).

Por otro lado, las narrativas digitales han permitido documentar las experiencias de comunidades afectadas por la violencia, como lo demuestra el estudio realizado en Dabeiba y Frontino. Torres Madroñero (2019) enfatiza que la reconstrucción de la memoria en estos territorios ha sido posible gracias a entrevistas en profundidad, microrrelatos, talleres de cartografía social y otras metodologías cualitativas, que han facilitado la articulación de acciones de resistencia y permanencia en los territorios.

La integración de las tecnologías en los procesos educativos y de construcción de paz representa una oportunidad para fortalecer el diálogo interdisciplinario entre las ciencias sociales y la ingeniería. Torres Madroñero (2019) resalta la importancia de proyectos como PazRed, una iniciativa que traduce narrativas de memoria en contenidos digitales con fines pedagógicos. No obstante, persisten brechas digitales que limitan el acceso a estas tecnologías en diversos territorios, evidenciando la necesidad de una mayor articulación entre las disciplinas para superar estos obstáculos.

11. Interfaz tecnológica y apropiación social

Las plataformas digitales han nacido como espacios fundamentales de mediación cultural, donde los usuarios no solo consumen contenido, sino que también lo transforman y reconfiguran según sus propias necesidades e intereses. Scolari (2018) define la interfaz como un nodo de interacción donde convergen tecnología, cultura y experiencia del usuario. En este contexto, la interfaz no puede concebirse como un medio neutral, sino como un espacio de negociación simbólica y política que moldea la relación entre los usuarios y la información digital.

Por su parte, Escandón Montenegro (2020) enfatiza que la apropiación tecnológica en contextos comunitarios no es un fenómeno espontáneo, sino el resultado de procesos de mediación y experimentación. En este sentido, los laboratorios de cultura digital (labs) han demostrado ser espacios clave donde se producen interacciones creativas entre los actores sociales y las tecnologías. Dichos entornos favorecen la experimentación colectiva y la co-creación de conocimiento, consolidando así nuevas formas de apropiación digital.

Desde esta perspectiva, se propone el diseño de una interfaz transmedia que permita la interacción entre participantes y contenidos culturales críticos. Dicha interfaz debe considerar principios de usabilidad, accesibilidad y participación comunitaria para garantizar una experiencia inclusiva y significativa. La efectividad de esta estrategia radica en su capacidad de facilitar la interacción entre los usuarios sin que estos reparen en la operatividad de la interfaz misma, lo que según Scolari (2018) es un rasgo característico de las mejores interfaces.

Sin embargo, la supuesta "desaparición" de la interfaz es una utopía. Como cualquier otro espacio de construcción de sentido e interpretación, la interfaz nunca es completamente transparente ni neutral. En su tercera ley, Scolari (2018) postula que las interfaces guardan relaciones entre sí y conforman un ecosistema tecnológico. Desde una perspectiva sincrónica, constituyen una ecología digital, mientras que, desde una perspectiva diacrónica, pueden analizarse en términos de su evolución histórica. Aquellas interfaces que no dialogan con otras corren el riesgo de volverse obsoletas y ser reemplazadas.

En este marco, la evolución de las interfaces tecnológicas sigue procesos similares a los biológicos. Scolari (2018) argumenta que, tras una fase de diversificación tecnológica, sobrevienen procesos de selección mediados por restricciones económicas, sociales, políticas y culturales. Las interfaces que superan estos filtros no son necesariamente las más avanzadas, sino aquellas que mejor se adaptan a su entorno digital y social.

Asimismo, las interfaces evolucionan en constante diálogo con sus usuarios. No solo impactan la forma en que estos interactúan con la tecnología, sino que también son modificadas y reinterpretadas por ellos. Este fenómeno se evidencia en la forma en que los usuarios desarrollan usos alternativos para las tecnologías, muchas veces no previstos por sus diseñadores originales. En consecuencia, las interfaces se reconfiguran en función de la experiencia del usuario, quien a su vez es transformado por ellas (Scolari 2018).

De manera complementaria, las interfaces tecnológicas no se extinguen completamente, sino que se transforman y persisten en nuevos contextos. A lo largo del tiempo, las viejas interfaces pueden ser recuperadas y adaptadas para responder a nuevas necesidades. Un fenómeno similar ocurre cuando las interfaces antiguas simulan las nuevas formas de interacción como estrategia de supervivencia, imitando sus características para mantenerse vigentes.

En definitiva, las interfaces tecnológicas están sujetas a las leyes de la

complejidad, donde su evolución no puede abordarse de manera lineal, sino desde una lógica de red. Como argumenta Scolari (2018), su diseño y uso constituyen prácticas políticas que pueden redefinir las interacciones sociales y los marcos de significado. Por ello, la interfaz debe ser concebida no solo como una herramienta tecnológica, sino como un espacio de negociación simbólica donde se configuran y reconfiguran las relaciones de poder en la sociedad digital.

Capítulo segundo

Encuentro La Diversa: afectos, consensos y legados

1. ¿Qué propone el Encuentro La Diversa?

El Encuentro La Diversa se configura como un proceso cultural dinámico y participativo que articula encuentros críticos, espacios educativos, construcción de narrativas, prácticas artísticas transdisciplinarias, co-creación de obras de arte, reflexión comunitaria, y difusión y distribución de prácticas artísticas y culturales. Su enfoque principal es la co-creación de obras que entrelazan arte, tecnología y comunidad, siempre desde una perspectiva situada y con enfoque territorial.

Uno de los pilares fundamentales del Encuentro es la gestión cultural crítica, ejercida a través de la figura de los gestores comunitarios, quienes actúan como mediadores entre las comunidades y los procesos creativos. Su rol es clave para visibilizar las problemáticas locales, facilitar el diálogo y garantizar que las intervenciones artísticas respondan a los contextos y necesidades reales del territorio.

El Encuentro contó con espacios expositivos en los propios barrios, donde se presentarán obras resultantes del proceso. Además, se promovió la vinculación activa de artistas y creadores que trabajaron con herramientas tecnológicas –tanto software como hardware– desde un enfoque ético, accesible y educativo. La manipulación consciente de estas tecnologías fue parte integral del proceso, contribuyendo a cerrar brechas digitales y fomentar la apropiación tecnológica en clave comunitaria.

La edición 2025 del Encuentro propuso como eje temático curatorial “La Diversa: afectos, consensos y legados”, que sistematizaron el recorrido vital del Encuentro 2025, donde el punto de partida fueron los afectos que vinculan a la comunidad como una conexión viva y de sentido. A partir de estos vínculos emocionales, los talleres fomentaron consensos que nutrieron las propuestas creativas, fruto del diálogo y la escucha mutua. El legado trasciende el producto transmediático final; es también todo el aprendizaje y los procesos comunitarios que se despliegan, reflejados en espacios expositivos en los propios barrios, y en la incorporación ética y accesible de tecnologías que cierran brechas digitales y fortalecen la apropiación tecnológica desde una mirada colaborativa y generacional. Así, este eje curatorial invitó a explorar colectivamente la diversidad a través de afectos compartidos, acuerdos contruidos y legados que perduran

en la comunidad y el tiempo, dando pie a exploraciones sensibles, comunitarias y generacionales, a desarrollarse durante dos meses, tiempo en el que se activaron diversos momentos de encuentro, intercambio y creación colectiva. Se garantizaron también espacios adecuados para los artistas invitados, así como los recursos técnicos necesarios para el desarrollo de las obras.

Como principio metodológico, el Encuentro trabajó exclusivamente con barrios que cuenten con procesos organizativos previos, dirigencias activas o temáticas en discusión comunitaria ya definidas. Esto aseguró una base sólida de análisis, reflexión y articulación, que fortaleció el carácter cultural del Encuentro y reafirmó su compromiso colaborativo para mantener vivo el tejido comunitario.

En este marco, el proyecto La Diversa se concibe como una propuesta de comunicación transmedia cuyo objetivo es promover procesos de aprendizaje, reflexión y participación activa en comunidades periféricas de Quito, a través de dispositivos artísticos, tecnológicos y pedagógicos. Este trabajo se articuló desde la mediación cultural, entendida como el puente entre artistas especializados en arte y tecnología, y las comunidades barriales de las parroquias de San Bartolo y Chaquibamba. En este sentido, La Diversa no solo es un proceso de producción cultural, sino también un mecanismo de vinculación comunitaria, donde el arte tecnológico se convierte en una herramienta de resignificación del territorio, la memoria y la identidad colectiva.

Desde esta perspectiva se da una mirada a los barrios participantes:

Parroquia San Bartolo, barrio San Bartolo, sur de Quito: Historia y legado de la organización y liga barrial de fútbol que está próxima a cumplir 60 años de fundación. La parroquia urbana de San Bartolo, ubicada al sur de Quito, se constituye como una de las más pobladas de la Administración Zonal Eloy Alfaro, concentrando el 18,86% de su población, con 63.771 habitantes en un área de 10,016 km² (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2020). Limita con importantes ejes viales como la Av. San Luis al norte, Av. Ajaví al sur, Av. Maldonado al este y Av. Mariscal Sucre al oeste. Esta localización estratégica le ha otorgado una dinámica urbana intensa, marcada por una diversidad barrial y un crecimiento sostenido.

Desde el punto de vista socioeconómico, San Bartolo es reconocida como un sector de clase media que alberga infraestructuras claves como el Cuartel Eplicachima, y presenta nuevas formas de uso del suelo, como la edificación de estructuras de uso mixto que integran comercio, vivienda, consultorios y oficinas (Gobierno Autónomo Descentralizado del DMQ 2020). No obstante, esta expansión ha generado tensiones

urbano-territoriales. Observaciones de campo evidencian una alta concentración de bares y centros de diversión nocturna, muchos de ellos operando sin los permisos establecidos por la normativa municipal, lo que transgrede el ordenanza N.º 0172 sobre uso de suelo y la resolución N.º 009 sobre horarios de funcionamiento (Municipio de Quito 2021).

Cultural y tradicionalmente, San Bartolo conserva elementos patrimoniales como viviendas de arquitectura colonial y prácticas sociales y festivas como las fiestas dedicadas a su santo “San Bartolo” las mismas que están vinculadas a la vida comunitaria barrial. Sin embargo, el acelerado crecimiento urbano ha transformado los vínculos de convivencia. Según datos de la DINASED, entre 2020 y 2023 se reportó un incremento significativo de delitos, pasando del 30% al 70% en hechos como robos, secuestros y arranchamientos, situación que los cuerpos policiales vinculan con la proliferación no regulada de centros nocturnos y la expansión del microtráfico de drogas según lo analizado por Alulema (2023).

Esta situación evidencia la necesidad de entender el fenómeno como una problemática socio-territorial más allá del control policial, que requiere enfoques integrales de planificación urbana y seguridad ciudadana, capaces de responder a las complejidades culturales y económicas de un territorio históricamente denso y diverso como San Bartolo.

Por otro lado, la Parroquia Guayllabamba, barrio Chaquibamba, norte de Quito: Arqueología Comunitaria para el rescate y la protección patrimonial del Pucará de Chaquibamba.

Chaquibamba, ubicada en la parroquia rural de Guayllabamba, al norte del Distrito Metropolitano de Quito, constituye un territorio de profundo valor socioeconómico, cultural y patrimonial. Su economía actual se sustenta en la agricultura, la floricultura y el turismo rural. Entre sus cultivos destacan el aguacate, la chirimoya, el tomate de árbol, el pepino, la sandía, y productos para exportación como la gypsophila, en el marco de un modelo mixto que combina prácticas agrícolas tradicionales con producción intensiva para mercados globales. Estas actividades representan el 33% de la ocupación laboral en la parroquia, complementadas por el comercio (14,41%) y la manufactura (10,83%) (GAD Parroquial Guayllabamba 2020).

Culturalmente, Chaquibamba guarda una memoria ancestral vinculada a los procesos de ocupación y resistencia territorial. El sitio arqueológico conocido como Pucara de Chaquibamba constituye un importante testimonio preincaico del sistema defensivo y de control estratégico utilizado por el Tawantinsuyo. Waldemar Espinoza

Soriano señala que estos pucaras fueron parte de una política de asentamiento de mitimáes —grupos trasladados desde otras regiones— para tareas de colonización agrícola, control militar y comercio, orientadas a descongestionar zonas densamente pobladas y asegurar el dominio sobre territorios no afines al poder imperial incaico (Espinoza Soriano 1975, 67–68).

Tradicionalmente, Chaquibamba ha mantenido vivas sus prácticas agrícolas ancestrales, que no solo cumplen una función productiva, sino que sostienen una identidad territorial ligada a la reciprocidad y el cuidado de la tierra. Sin embargo, esta riqueza patrimonial ha sido sistemáticamente vulnerada. En 2024, la llamada Crisis del Patrimonio Arqueológico en Ecuador evidenció el deterioro de sitios como el Pucara de Chaquibamba, ante el avance de proyectos urbanos y la falta de protección estatal, lo que refleja una desatención estructural a los territorios rurales como espacios vivos de memoria y cultura.

En suma, Chaquibamba representa una confluencia entre lo ancestral y lo contemporáneo. Su sostenibilidad futura dependerá de políticas que reconozcan a las comunidades como gestoras activas de su patrimonio material e inmaterial, y no como simples receptoras de modelos exógenos de desarrollo.

Ya teniendo una perspectiva de los barrios que se sumaron a este proceso, se acota que, a partir de métodos de trabajo desde los campos de arte comunitario, se generó espacios de diálogo con los barrios acerca de sus problemáticas, intereses y naturalezas sociales frente a la tecnología, ejecutándose una mayor vinculación, visibilidad e incidencia en el trabajo desarrollado. Para ello, utilizamos herramientas y procesos diferentes a los que están acostumbrados y acostumbradas, en este caso utilizamos la mediación entre arte y tecnología como proceso para generar diálogos, reflexiones y accesos al uso de las tecnologías desde una perspectiva crítica, mediante acciones y metodologías de mediación, relacionales, museográficas y educacionales, como herramientas de construcción y fortalecimientos del tejido social en relación con las artes tecnológicas.

La mediación cultural que propuso La Diversa se aleja de modelos verticales de comunicación para situarse en un espacio relacional, colaborativo y situado, donde los procesos de creación se construyeron de manera dialógica con los habitantes de los barrios. En este marco, los laboratorios de co-creación desplegados en San Bartolo y Chaquibamba funcionaron como dispositivos para identificar intereses, conflictos, memorias y aspiraciones sociales, que fueron luego traducidos en narrativas transmedia

construidas en conjunto.

Las dos temáticas propuestas por las comunidades (el legado futbolístico comunitario en San Bartolo y la arqueología viva del Pucará en Chaquibamba) se constituyeron en nodos narrativos del proyecto. En San Bartolo, el énfasis estuvo en el rescate de la historia popular de la liga barrial de fútbol, como un hito de organización vecinal y tejido social. En Chaquibamba, se trabajó en torno a la puesta en valor del patrimonio arqueológico como memoria viva del territorio. Estas dos líneas temáticas permitieron generar un corpus narrativo que emergió desde los intereses de la comunidad, y se tradujo en obras visuales, sonoras, instalaciones, archivos digitales y acciones performáticas, que dialogaron con sus entornos y fueron difundidas en múltiples plataformas.

Por otro lado, para llevar a cabo este Encuentro, se realizaron invitaciones dirigidas a artistas que trabajen en los ejes temáticos propuestos por “La Diversa: afectos, consensos y legados”. En su primera edición, se colaboró con el Grupo Chukirawa Cultura, que intervino en los barrios seleccionados, utilizando elementos audiovisuales y transmediáticos como la realidad expandida y la inteligencia artificial para crear instalaciones interactivas en espacios no convencionales. Este grupo de artistas, creadores y profesionales facilitaron el proceso de co-creación.

Para cerrar este prólogo se apuntan a continuación las actividades puntuales que fortalecen su metodología y se consolidaron como La Diversa:

1. **Convocatoria comunitaria**

Se difundió el proyecto en Guayllabamba y San Bartolo mediante materiales gráficos impresos y digitales, video-reels específicos por barrio, invitaciones digitales personalizadas y comunicación directa con líderes/as y organizaciones locales.

Punto comunicacional: Diseño de una narrativa visual atractiva y accesible; construcción de confianza a través del contacto directo con actores clave del territorio.

2. **Taller 1: Identificación de tecnologías y memorias locales**

Se realizó un encuentro participativo con mediación sociocultural para mapear saberes, técnicas tradicionales, oficios, problemáticas territoriales, relatos y tecnologías en uso que representan el patrimonio local.

Punto comunicacional: Registro audiovisual y fotográfico del taller, levantamiento de testimonios clave, co-creación de una narrativa propia de cada comunidad que abordó los saberes e intereses de los barrios a partir de una escritura-creativa colectiva, poemas, frases e historias que encaminaron el diseño de una estructura narrativa transmedia a ser aplicada en cada territorio como elemento dialógico intercomunitario, y generación de contenido para redes sobre la diversidad de saberes presentes en cada espacio.

3. **Taller 2: Recorridos comunitarios y producción 1 de contenidos**

Se organizaron caminatas y encuentros interbarriales para mapear y registrar espacios significativos, elementos, memorias y entrevistas con portadores/as de saberes que abordaron y contrastaron las temáticas y narrativas construidas, a partir del impulso de la pregunta, el cuestionamiento y el diálogo de saberes.

Punto comunicacional: Producción de microvideos testimoniales y piezas gráficas que visibilizaron las voces y temas locales, publicación en redes sociales personales de cada participante del proceso comunitario, en tiempo real.

4. **Taller 3: Sistematización de saberes**

Se seleccionaron colectivamente los contenidos para construir un guion de narrativa transmedia con mayor énfasis en la disciplina audiovisual sobre la memoria social, problemática territorial y desarrollo tecnológico del barrio.

Punto comunicacional: Elaboración de esquemas narrativos colaborativos que sirvieron como base para piezas comunicacionales posteriores (instalaciones, videos, guion de mediación, archivo web, redes sociales y medios comunitarios).

5. **Taller 4: Alfabetización crítica de tecnología**

Se exploraron herramientas como IA generativa, ciencia de datos, visualidades y paisajes sonoros, para crear prototipos tecnológicos que se vinculen a las realidades e intereses locales.

Punto comunicacional: Documentación y difusión del taller como ejercicio de alfabetización crítica y apropiación tecnológica; producción de clips sobre los aprendizajes con enfoque comunitario y creativo.

6. **Taller 5: Curaduría y creación de obras**

Se diseñaron participativamente instalaciones en espacios no convencionales junto a un/a artista audiovisual invitado/a, integrando conocimientos locales.

Punto comunicacional: Producción de contenidos sobre el proceso creativo

colaborativo; re-diseño de narrativas transmedia; generación de cápsulas audiovisuales con entrevistas a participantes y artistas.

7. **Producción de contenidos**

Se crearon y editaron piezas audiovisuales, gráficas y sonoras específicas para cada barrio a partir de guiones pre-desarrollados y una pre-producción local.

Punto comunicacional: Desarrollo de identidad visual por barrio; edición de piezas coherentes con la narrativa comunitaria; preparación de materiales para exhibición y medios digitales.

8. **Taller 6: Validación y guion de mediación**

Se revisaron y ajustaron colectivamente los contenidos finales y se co-creó un guion de mediación para la exhibición, capacitando vocerías locales.

Punto comunicacional: Ensayos de mediación, entrenamiento comunicacional con liderazgos locales, diseño de material impreso de apoyo para los/as mediadores/as e inclusión de tecnologías en uso en las instalaciones.

9. **Montaje y exhibición**

Se instalaron las obras multimedia en cada barrio, con amplia participación comunitaria y activación de los/as mediadores/as formados/as.

Punto comunicacional: Cobertura audiovisual de las inauguraciones; activación en redes sociales con testimonios y materiales visuales; difusión en medios comunitarios aliados y redes personales de cada participante.

10. **Plataforma web y archivo digital**

Se desarrolló una landing page para cada barrio dentro del sitio web de La Diversa, donde se alojaron los videos, materiales producidos y documentación del proceso, se comunicó el proyecto en redes sociales como una serie procesual.

Punto comunicacional: Creación de un archivo digital vivo y accesible; publicación de contenidos con enfoque narrativo y territorial; posicionamiento del proyecto en el entorno digital a través de una serie de videos que muestren el proceso y los abordajes temáticos.

2. **Metodologías de trabajo**

La investigación parte del análisis de las mediaciones como procesos sociotécnicos, donde se reconoce a la interfaz no sólo como un dispositivo técnico, sino como un espacio de negociación simbólica, cultural y política entre distintos actores

(Scolari 2018). En esta línea, la metodología adoptó el concepto de interfaz como una enfoque que permite entender la relación entre el texto, el autor, el lector, el diseñador y el usuario, funcionando como un entorno de traducción y conversación entre el mundo material y el virtual. Desde esta perspectiva, se comprende que las mediaciones no se dieron de forma neutral, sino que respondieron a condicionamientos económicos, sociales, ideológicos y culturales.

En este sentido, el diseño metodológico se estructura en tres fases complementarias:

Geografías humanas, exploración territorial participativa y reconocimiento de tecnologías en uso: se realizan talleres de diálogo de saberes y recorridos colaborativos con actores barriales para identificar prácticas culturales, repertorios simbólicos y formas de apropiación tecnológica. Se identificó entre varios indicadores a grupos diversos de personas cuyas edades oscilaron entre los 25 y los 75 años. Las problemáticas abordadas fueron otros indicadores donde se priorizó en ambos casos el encuentro y recuperación de los saberes y las acciones de la comunidad actual. Esta fase buscó construir un diagnóstico situado, desde el cual emergen las necesidades, temáticas e intereses, potencialidades de los territorios involucrados y tecnologías en uso como medios de integración que unen elementos diversos para alcanzar un propósito, estos no son meras herramientas sino objetos técnicos con una evolución propia que mediatizan la relación entre el ser humano y su entorno., permitiéndonos ver a la tecnología como un puente que une la técnica y la cultura, y que tiene la capacidad de integrar y reorganizar elementos de manera creativa (Simondon 2007).

Co-creación transmedia: se implementó una metodología basada en el diseño participativo y la narrativa expandida. La comunidad fue protagonista en la creación de contenidos (audiovisuales, gráficos, sonoros y digitales), los cuales se articularán en una estrategia transmedia que permitió la circulación y resignificación de las memorias locales, identidades barriales y experiencias colectivas. Las interfaces utilizadas (como plataformas digitales, instalaciones físicas o intervenciones artísticas) fueron comprendidas como espacios de mediación, negociación cultural, resultados de talleres y construcción de visualidades y prototipos artísticos que pusieron en diálogo las temáticas.

Estas interfaces con las que trabajamos son nodos donde convergen saberes locales, visualidades emergentes y tecnologías, permitiendo traducir colectivamente experiencias vividas en lenguajes expresivos diversos. Reflejan las tensiones y acuerdos surgidos en los talleres, constituyéndose en una plataforma para la visibilización y

construcción colaborativa de sentido.

Nuestra metodología se estructuró en cuatro etapas que guían el proceso desde la exploración hasta la devolución: primero, exploramos el territorio con recorridos participativos para reconocer prácticas y símbolos; luego, fomentamos un diálogo de saberes en talleres de co-creación para identificar temáticas y narrativas locales; después, desarrollamos prototipos artísticos y tecnológicos basados en problemáticas identificadas; y finalmente, presentamos estos prototipos en espacios comunitarios y digitales para generar retroalimentación y promover la apropiación y circulación cultural colectiva.

Evaluación de procesos y sistematización crítica: se recopilamos datos cualitativos a través de entrevistas, registros audiovisuales, bitácoras y observación participante. El análisis fue interpretativo, considerando las transformaciones en las relaciones entre arte, tecnología y comunidad a partir de la implementación del proyecto. En este sentido, la evaluación del proceso se basó en la recopilación continua de datos cualitativos mediante entrevistas, registros audiovisuales, bitácoras y observación participante, con el fin de documentar experiencias, vínculos y transformaciones en la relación entre arte, tecnología y comunidad. El análisis, de carácter interpretativo, buscó comprender la reconfiguración de significados y roles sociales, así como los aprendizajes colectivos. En la fase final, se desarrolló una sistematización crítica que examinó las interfaces como mediadoras culturales atravesadas por dinámicas de cooperación y conflicto, aportando insumos para futuras experiencias de co-creación.

De este modo, el Encuentro “La Diversa” propuso una metodología situada, reflexiva y colaborativa, que no pretendió imponer modelos prefabricados, sino dialogar con los territorios, reconociendo a las comunidades como productoras activas de conocimiento, cultura y tecnología, una metodología situada implicó un enfoque que reconoce y se construye desde las condiciones sociales, culturales y territoriales específicas del contexto en el que se interviene, valorando los saberes locales y promoviendo procesos de co-construcción del conocimiento.

Esta perspectiva se vincula con los planteamientos actuales de la etnografía, en especial en contextos digitales y comunitarios, donde los procesos de investigación se piensan desde la cercanía, la co-construcción y el respeto a las formas locales de producción simbólica.

En este sentido, la presente investigación propone vincularse al Encuentro desde una metodología situada, reflexiva y colaborativa, que no pretende imponer modelos

prefabricados, sino dialogar con los territorios, reconociendo a las comunidades como productoras activas de conocimiento, cultura y tecnología.

3. Los espacios del laboratorio: Lab Diversa

Como se mira en el análisis anterior existió una propuesta metodológica acompañada de varias acciones, en este momento se pasa a explicar estas acciones denominadas espacios del Lab Diversa.

El Lab Diversa se convirtió en un eje fundamental para comprender cómo el entorno físico y simbólico incide en las prácticas de investigación y aprendizaje. Los laboratorios no fueron únicamente lugares de experimentación, sino escenarios donde se construyen conocimientos, donde se propician colaboraciones y se generaron dinámicas de co-aprendizaje y sobre todo co-creación que trascienden lo meramente instrumental.

Primer espacio: Construcción colectiva de la temática

El primer espacio metodológico del Lab La Diversa se basó en el principio de co-construcción de saberes con los territorios. En esta fase, la comunidad deja de ser objeto de estudio para posicionarse como sujeto activo en la generación de conocimiento proponiendo siempre el diálogo de saberes. a través de procesos dialógicos y ejercicios de activación de memoria, los y las participantes construyeron de manera colectiva el tema a abordar. Este proceso no solo reconoció las preocupaciones locales, sino que revalorizó los saberes comunitarios como base legítima para el diseño de narrativas y dispositivos comunicacionales.

Segundo espacio: Mediación tecnológica y alfabetización crítica

Una vez consensuada la temática a trabajar, el segundo momento se centró en un proceso de mediación tecnológica y alfabetización crítica. La pregunta que guía este momento fue: ¿cómo queremos que nuestra historia sea narrada, visualizada y distribuida en los entornos digitales contemporáneos?

Este espacio comenzó con un Taller de Alfabetización Digital Crítica que, más allá de enseñar el uso de herramientas tecnológicas, invitó a reflexionar sobre cómo la tecnología influye en nuestras vidas. Se la comprende no solo como una máquina, sino como una técnica que nos permite conectar conocimientos y lograr objetivos comunes. Durante el taller, se analizó de dónde viene la tecnología, cómo se diseña y para quién, cuestionando su uso cuando responde a intereses lejanos a las realidades comunitarias.

Se destacó que la tecnología no es neutral, ya que puede reforzar desigualdades o abrir posibilidades, dependiendo de cómo y por quién se utiliza.

Desde una mirada de comunicación transmedia, se profundizó en la noción de “tecnologías integradas” —aquellos dispositivos como el teléfono móvil que amalgaman múltiples funciones— para explorar el papel de la imagen, el sonido, el dato y la interacción como vectores narrativos. En este sentido, se incorporó contenidos sobre inteligencia artificial, ciencia de datos, realidad expandida, deepfakes y fake news, no desde un enfoque meramente instrumental, sino crítico y pedagógico.

Las narrativas comunitarias que se produjeron sirvieron no solo para visibilizar un problema, sino que promovieron una reconfiguración del entorno simbólico y de las relaciones sociales. Por ello, se trabajó también sobre las capacidades e intereses de los y las participantes, conectando los sentidos del cuerpo (lo visual, lo sonoro, lo kinestésico) con los medios tecnológicos disponibles. Desde una mirada crítica y situada, esta etapa coincide con lo planteado por Melenje y Sarmiento (2021), quienes destacan que las prácticas de innovación social en América Latina deben surgir desde la “heterogeneidad multitemporal” que caracteriza a nuestras comunidades. Este tipo de metodologías se alejan de una lógica extractivista del conocimiento y se alinean con enfoques de diseño cultural y estratégico, donde el proceso importa tanto como el resultado (Tapia 2004).

El segundo espacio culminó con una propuesta colaborativa de los elementos tecnológicos que articulen visualidades, sonoridades y datos, proponiendo una narración situada que dialogue con los públicos del territorio, pero también con las audiencias digitales más amplias.

Tercer espacio: Co-creación del guion narrativo y prototipado

En el tercer espacio del Lab La Diversa, el proceso se centró en la construcción colectiva del guion narrativo para el prototipo transmedia, tomando como base los elementos seleccionados en los laboratorios previos, es decir, las problemáticas encontradas a través del diálogo de saberes. Este momento fue fundamental para responder a la pregunta: ¿Cómo vamos a exponer con tecnología la idea surgida? Aquí, la comunidad y los participantes colaboraron activamente en el diseño de la estructura creativa, desarrollando la narrativa, visualidades, gráficas, escenas y sonidos que conformarían la propuesta final. La experiencia permitió comprender, a través de la práctica y la muestra de obras de referencia, cómo detonar las posibilidades expresivas y tecnológicas del proyecto. El trabajo colaborativo facilitó la apropiación significativa del

discurso, integrando la tríada referencias-mimesis-poiesis, donde la praxis se consolidó como eje central para el aprendizaje y la construcción del relato digital (Sánchez-López 2020).

Cuarto espacio: Desarrollo y pulido de la propuesta visual

En el cuarto espacio, el equipo de Chukirawa Creativa compuesto por mediadores, expertos y artistas, asumió el reto de recoger las propuestas surgidas en los laboratorios iniciales para afinar el guion y trabajar en una propuesta visual coherente y potente. Este espacio fue clave para traducir las ideas colectivas en un lenguaje visual y técnico, asegurando que la producción mantuviera la identidad y la voz de la comunidad. La colaboración interdisciplinaria permitió enriquecer la propuesta, dotándola de una estética propia y una estructura narrativa sólida. El proceso de mediación y diálogo entre los distintos actores garantizó que la producción respondiera a las expectativas y necesidades del territorio, reafirmando la agencia creativa de los participantes (Sánchez-López 2020).

Quinto espacio: Preproducción, gestión cultural crítica y plan de exhibición

El quinto espacio marcó el inicio de la preproducción, donde se presentó el guion definitivo y la propuesta visual, y se fortaleció la dimensión de la gestión cultural crítica. En este laboratorio, la comunidad participó activamente en la toma de decisiones sobre la producción del festival: se definieron roles, fechas, lugares y estrategias de apoyo mutuo para la ejecución del proyecto. Este proceso no solo consolidó el plan de producción y la estructura de la exhibición, sino que también abrió un espacio para la reflexión sobre el sentido y la potencia política de la gestión cultural.

Según Paola de la Vega Velastegui (2024), la gestión cultural crítica no surge de forma automática ni neutral. Es el resultado de procesos donde las comunidades reinterpretan sus saberes y prácticas culturales, adaptándolos a sus realidades locales y también a los cambios globales. En este sentido, el trabajo de Lab La Diversa formó parte de una trayectoria que valora la diversidad de voces, los múltiples sentidos y los sueños colectivos como motores de cambio social y cultural. Así, esta forma de gestión cultural permitió que las comunidades recuperen y cuenten sus propias historias desde los márgenes, cuestionando lo establecido.

El diseño participativo del festival y la exhibición no solo propuso una experiencia transmedia, sino que también puso en práctica una gestión cultural cercana al territorio, construida con la gente, y abierta a nuevas formas de acción y sentido.

Sexto espacio: Producción visual y sonora del prototipo

El sexto laboratorio constituyó el punto de transición entre el diseño conceptual y la ejecución creativa. Aquí se respondió a la pregunta ¿quién va a producir? Los dispositivos simbólicos ideados junto a la comunidad —sonidos, visualidades, narrativas, códigos— comienzan a tomar forma concreta en el trabajo técnico con el equipo de Chukirawa Creativa. Esta producción no solo fue una tarea instrumental; fue un acto político de traducción de símbolos colectivos en piezas estéticas, donde cada decisión visual o sonora representó una apuesta identitaria y una memoria comunal.



Figura1. Laboratorio creativo: Guayllabamba, 2025. Se presenta uno de los laboratorios creativos donde se trabajó el prototipo comunitario. Por el Encuentro La Diversa.

La creación de imágenes, animaciones, ilustraciones o piezas audiovisuales no apuntaron solo a informar, sino a emocionar, interpelar y construir una identidad compartida en la comunidad participante. Así, se integraron saberes populares, experiencias barriales y códigos culturales en un producto comunicacional expansivo.

Séptimo espacio: Postproducción y ensamblaje transmedia

El séptimo espacio correspondió al proceso de postproducción, en el que se ensamblan y editan los contenidos producidos. Bajo la guía técnica del equipo de La Diversa y Chukirawa Creativa, se consolidaron los materiales cocreados, priorizando la narrativa coguionizada. Este momento tiene un valor metodológico especial, pues se convierte en la oportunidad para reflexionar sobre cómo se articulan las tecnologías —visuales, sonoras, algorítmicas— en una experiencia transmedia coherente y significativa.

La lógica de trabajo aquí respondió a lo que Paula Tamayo (2017) denomina “tecnologías de la visibilidad”, es decir, recursos mediáticos capaces de movilizar afectos, conectar experiencias dispersas y resignificar realidades silenciadas. El proceso de

edición, por tanto, es también un acto de curaduría política: se seleccionó qué decir, cómo decirlo y qué resonancias emocionales despertar en quienes vean, escuchen o experimenten el producto. Se trata de tejer narrativas con intencionalidad social, que permitan expandirse en múltiples plataformas y contextos sin perder su sentido de origen.

Octavo espacio: Revisión crítica comunitaria y apropiación simbólica

El octavo espacio correspondió a un laboratorio de socialización del producto editado, donde la comunidad visualizó, analizó y retroalimentó las piezas finales. Esta instancia responde a la pregunta ¿cómo comunicarlo?, y se convierte en un ejercicio de validación cultural y política. Aquí, la comunidad no solo fue audiencia, sino coautora activa del mensaje, capaz de resignificar, sugerir cambios, o reinterpretar los sentidos de su propia narrativa.



Figura 2. Socialización y planificación de exhibición final: Guayllabamba, 2025. Laboratorio creativo donde se socializó los audiovisuales desarrollados. Por el Encuentro La Diversa.

Como señala Korff (1993), para que las acciones colectivas sean sostenidas, deben generar símbolos accesibles que reflejen el detonante de la indignación y, al mismo tiempo, la esperanza del cambio. Este laboratorio permitió activar los símbolos identitarios que se construyeron en los talleres anteriores, fortalecer el sentido de pertenencia y afianzar un marco de injusticia compartido que legitima la acción comunicacional (Chihu 2000). En este ejercicio, los públicos se convierten en sujetos políticos de la enunciación.

Además, este momento fue clave para la sostenibilidad narrativa del proyecto. Tal como plantea Castells (citado en Sampedro & Resina 2010), el internet permite que estas narrativas no solo circulen, sino que interpelen públicamente los discursos dominantes desde lógicas afectivas, emocionales y comunitarias, abriendo brechas para discursos periféricos.

Noveno espacio: Montaje del festival y espacialización del relato

El noveno espacio cerró el ciclo con la experiencia de montaje del Festival La Diversa. En este laboratorio, la comunidad y el equipo de producción se articularon para dar forma final a la instalación: ubicar pantallas, afinar el sonido, adaptar la iluminación, probar los dispositivos interactivos. Aquí se respondió a la pregunta ¿cómo se encarna esta experiencia en el espacio físico? Se materializó la narrativa expandida en una geografía barrial concreta, generando una experiencia inmersiva de exhibición.

Este momento, aunque logístico, es profundamente simbólico. Como explica Bauman (2001), las personas necesitan espacios donde su identidad pueda afirmarse colectivamente. El festival se convirtió, entonces, en un ritual político y estético de reconocimiento: fue el momento donde los relatos marginales se colocan al centro, donde la calle se transformó en galería y donde la cotidianidad se convirtió en experiencia estética.

Décimo espacio: Exhibición comunitaria y mediación simbólica

El décimo laboratorio marcó la apertura oficial del espacio de exhibición de La Diversa, donde las obras cocreadas con la comunidad fueron presentadas en un formato colectivo, celebratorio y pedagógico. Esta exhibición no se limitó a mostrar un producto, sino que habilitó un espacio de mediación educativa y simbólica que permitió a las personas del barrio reconocerse en los relatos y tecnologías que ellas mismas ayudaron a construir. En este momento se integraron otras obras de colectivos afines que abordaron temáticas similares, lo que fortaleció la diversidad narrativa y amplía los marcos de significación.

La presencia de la comunidad, sus testimonios y aprendizajes compartidos a través de conversatorios con especialistas invitados, habilitaron una atmósfera emocional que conectó lo individual con lo colectivo. Este espacio se convirtió así en una instancia de cierre ritual y afectivo, donde la tecnología no es vista como fría o lejana, sino como herramienta de sentido, empoderamiento y visibilidad simbólica.

El festival y su exposición comunicaron la pertenencia no solo mediante los relatos, sino también a través de los símbolos visuales, sonoros y performativos que integran la experiencia. Estos símbolos —camisetas, afiches, sonidos del barrio o frases colectivas— condensaron años de lucha, identidad barrial y sueños compartidos.

Onceavo espacio: Sistematización, expansión digital y consolidación transmedia

El onceavo espacio fue dedicado a la sistematización colectiva de los aprendizajes,

narrativas y contenidos producidos a lo largo del proceso. Este trabajo fue realizado entre la comunidad y el equipo técnico de Chukirawa Creativa, con el objetivo de alimentar y actualizar la página web de La Diversa, que funciona como archivo vivo y plataforma de circulación.

Este paso fue clave dentro de la lógica transmedia. Como explica Carlos Scolari (2013), una narrativa transmedia se caracteriza por desplegar su historia a través de múltiples medios, donde cada plataforma aporta una parte distinta del relato y permite la participación de los usuarios. En este caso, la web, los grupos de WhatsApp, los códigos QR, los microvideos y los registros fotográficos se configuraron como espacios nodales de la experiencia narrativa, facilitando el acceso, la apropiación y la continuidad de las historias más allá del evento físico.

Además, la incorporación de comunidades digitales como los grupos de WhatsApp se alinearon con la idea de las comunidades prosumidoras (Scolari 2013), donde las audiencias no son solo receptoras sino productoras de contenido. Esta relación genuina entre usuario y tecnología, basada más en los afectos que en la lógica, permitió que La Diversa no termine con el festival, sino que se prolongue como experiencia social compartida y expansiva.

Este laboratorio también respondió a la necesidad de generar un mapa narrativo colectivo, una suerte de biblia transmedia, que registró no solo los productos, sino los procesos, emociones, tensiones y consensos que se tejieron en cada etapa. El acto de sistematizar en clave transmedia es, por tanto, una forma de cuidar el relato, abrirlo, documentarlo y dejarlo disponible para otras experiencias que deseen apropiarse y remezclarlo en nuevas capas narrativas.

4. Públicos

1er nivel:

Participantes de edades entre 18 y 60 años, organizados en grupos específicos.

2do nivel:

Vecinos y vecinas de los barrios involucrados, relacionados con los participantes.

3er nivel:

Personas interesadas en las temáticas abordadas.

La segmentación del público en tres niveles respondió a una necesidad metodológica, comunicacional y participativa propia de los proyectos de narrativa transmedia con enfoque comunitario. En el marco de una propuesta de gestoría

comunitaria en barrios populares de Quito, dicha organización del público permitió orientar estrategias diferenciadas de participación, producción y circulación de contenidos, lo cual fue clave para procesos comunicacionales que buscan empoderar a las comunidades como productoras de sentido y memoria.

El primer nivel de público estuvo compuesto por los *participantes directos*, personas de entre 18 y 60 años organizadas en grupos específicos que, dentro del proyecto, asumieron un rol protagónico en la creación de contenidos. Este grupo correspondió al modelo *creativo/divulgativo* descrito por (Guerrero 2014), en el que los sujetos no solo consumen contenidos, sino que los producen, los amplían o los reinterpretan. En términos de Scolari, Jiménez y Guerrero (2012), este grupo actuó como “prosumidor”, es decir, simultáneamente como productor y consumidor de contenidos, lo cual es clave en una narrativa transmedia participativa.

El segundo nivel estuvo integrado por los *vecinos y vecinas de los barrios involucrados*, quienes mantienen un vínculo cercano con los participantes. Este grupo corresponde al modelo *discursivo/argumentativo*, que, aunque no genera nuevos contenidos, sí participaron del universo transmedia mediante comentarios, valoraciones e interpretaciones (Guerrero 2014). Su papel fue crucial para ampliar el alcance y la legitimidad del proceso narrativo dentro del territorio, ya que su interacción discursiva con los contenidos pueden derivar en dinámicas comunitarias de intercambio y apropiación simbólica.

El tercer nivel lo constituyó las *personas interesadas en las temáticas abordadas*, que pudieron estar fuera de los barrios implicados, pero se sintieron convocadas por los contenidos y narrativas del proyecto. Este grupo corresponde mayoritariamente al modelo *observativo*, que, según Guerrero (2014), incluye a quienes no dejan huellas en los contenidos, pero afectan su circulación mediante su consumo. A su vez, este grupo puede incluir consumidores transmedia, como plantea Scolari (2009), quienes exploran el universo narrativo desde múltiples plataformas y medios, y tienen potencial de convertirse en difusores o creadores secundarios.

La estructura en niveles se sustentó también en la propuesta de Scolari (2013), quien define las narrativas transmedia como relatos que se despliegan en múltiples medios y donde los consumidores tienen un rol activo en su expansión. Así, esta jerarquización no es excluyente, sino que permitió mapear los grados de implicación, alcance y producción simbólica de cada grupo en relación con el proyecto.

Además, como sostienen Hernández y Grandío (2011), los usuarios pudieron

asumir distintos roles (difusores, intérpretes, creadores) en diferentes momentos del proceso. Por tanto, esta clasificación también posibilita monitorear la evolución del público dentro de la narrativa, desde un observador hasta un creador activo, algo crucial en contextos de gestión comunitaria donde se busca fomentar la apropiación crítica de medios y narrativas.

En este sentido, el planteamiento de los tres niveles de público no fue arbitrario, sino que respondió a una necesidad identificada en el diagnóstico del proyecto, que trabajó con barrios populares de Quito a través de una propuesta de gestoría comunitaria. El objetivo fue fortalecer la participación ciudadana, el sentido de pertenencia y la memoria colectiva mediante metodologías colaborativas que mapearon las audiencias según su implicación.

5. Programación:

- **La co-creación:** se desarrollará a través de diez espacios clave en los barrios de San Bartolo y Chaquibamba, quienes han sido seleccionados por su organización y liderazgo comunitario.
- **Inter barrial:** Exhibición conjunta y cierre del Encuentro consistió en un encuentro interbarrial, donde se gestionó un espacio expositivo para las obras desarrolladas en ambos barrios. Este cierre incluyó la participación de artistas invitados que acompañaron en las primeras exposiciones barriales para que se exhiban sus obras afines, un conversatorio, la entrega de fanzines que resumirán el proceso, y un espacio de convivencia para todas y todos los participantes. La exhibición conjunta incluirá la instalación y exposición de las obras barriales.

6. Comunicación Transmedia:

Se centró en el desarrollo de una campaña de comunicación transmedia que involucró la participación y generación de comunidades, donde la identidad comunicacional del Encuentro se fundamentó en el concepto de **creación** y el arquetipo del **creativo**, destacando la importancia de los procesos que sustentan la co-creación y la intersección entre arte, tecnología y comunidad, mediante:

- Crear identidad comunicacional de la marca Encuentro La Diversa.
- Describir los productos comunicacionales del Encuentro.
- Delimitar los públicos y promusumidores.
- Analizar y diagnosticar el contexto comunicacional del público y creadores.

- Diseñar una narrativa transmedia del Encuentro: Biblia transmedia.
- General Productos educomunicacionales.
- Distribución de contenidos.
- Análisis.

7. Diseño de Comunicación Transmedia de La Diversa

Una estrategia narrativa colaborativa desde los laboratorios comunitarios

El proyecto La Diversa constituyó una propuesta transmedia nacida de una metodología de co-creación territorial con comunidades barriales de Quito. Su diseño comunicacional respondió a la necesidad de narrar desde múltiples plataformas y lenguajes las experiencias surgidas en los laboratorios comunitarios, proponiendo una narrativa distribuida en red que expande la voz de los actores populares hacia nuevos públicos y escenarios simbólicos.

Como plantea Jenkins (2008), las narrativas transmedia no solo consisten en contar una historia a través de varios medios, sino en crear una experiencia participativa, donde las comunidades no solo consuman, sino que también produzcan sentido, relatos e identidades. Esta visión se conecta con la estrategia de La Diversa, donde cada uno de los espacios de laboratorio fue diseñado como una etapa narrativa con potencial de inscripción y expansión, siguiendo los principios de Latour (1983) y la idea de los medialabs descrita por Escandón (2021).

¿Qué historia comunicamos y cómo se cuenta?

La historia que comunicó La Diversa es una narrativa viva de comunidad, territorio y cultura en movimiento. Esta historia se respondió a partir de la pregunta que atraviesa todo el proceso: ¿cómo queremos ser vistos y escuchados como comunidad? Desde esa premisa, el diseño transmedia de La Diversa reconoció a los siguientes ejes:

Eje 1: Expansión narrativa desde los laboratorios

Cada espacio del Lab fue registrado, transformado y adaptado para múltiples formatos y públicos:

- Post en redes sociales: con citas, fotografías, frases clave y aprendizaje semanal.
- Videos cortos y cápsulas testimoniales: difundidos vía WhatsApp, redes sociales y página web.
- Micrositios dentro de la web de La Diversa: dedicados a cada etapa metodológica con textos, fotos, galerías y videos.
- Artículos y boletines (newsletters): mailing list con resúmenes del proceso.

De este modo, cada momento del Lab se convirtió en una unidad narrativa, que al ser articulada con otras plataformas expandió el relato total.

Eje 2: Construcción de comunidad y participación distribuida

Desde el inicio se conformó una comunidad activa de colaboradores del Festival: vocerías barriales, mediadores y gestores culturales. Esta comunidad fue estructurada mediante grupos de WhatsApp que permitieron una retroalimentación constante, difusión de contenidos, y articulación de tareas. Esto fortaleció el componente de prosumidores: personas que no solo reciben contenidos, sino que también los reinterpretan, difunden y producen (Scolari 2013).

Como indica Escandón (2021), los medialabs son espacios que disuelven las fronteras entre dentro/fuera, experto/comunidad, y producen "inscripciones" —registros multimedia— que sirven para repensar el laboratorio en sí mismo. En este sentido, La Diversa expandió su acción en red, haciendo del territorio un laboratorio vivo.

Eje 3: Públicos en capas: segmentación y conexión

Público comunitario directo: mediante cápsulas en WhatsApp, post localizados, mensajes de voz y eventos participativos. Aquí se identificaron también influencers barriales y talentos jóvenes que amplificaron el mensaje desde adentro.

Público interesado y aliados sectoriales: con contenidos más elaborados (trailers, resúmenes, comunicados, eventos barriales como caminatas), articulados con boletines y publicaciones en redes institucionales y aliados.

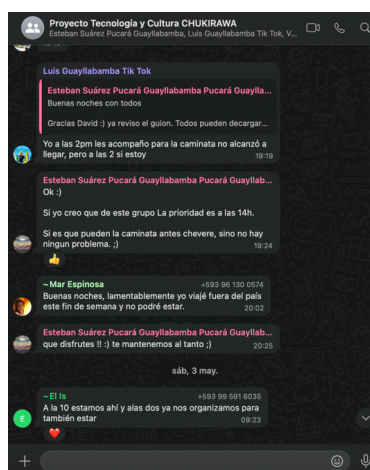


Figura 3. Comunidad 1 WhatsApp: Guayllabamba, 2025. Ejemplo de los grupos de WhatsApp realizados. Por el Encuentro La Diversa.

Público general provincial/nacional: estrategia de redes públicas, relaciones institucionales, cobertura mediática y eventos abiertos. Se reforzó con artes gráficas y videos que respondían a la pregunta ¿Qué es La Diversa?, difundidos ampliamente.



Figura 4. Cobertura mediática: Guayllabamba, 2025. Post informativo del festival para la comunidad, construcción mediática. Por el Encuentro La Diversa.

Eje 4: Plataforma central: Web y ecosistema digital

La página web de La Diversa se consolidó como archivo narrativo y centro de operaciones. Allí se alojaron todos los contenidos multimedia: relatos, galerías, mapas, podcasts, videos, textos sistematizados. Esto respondió a la lógica de lo que Jenkins (2008) llama biblias transmedia, es decir, núcleos documentales que dan coherencia al relato disperso y guían su expansión.

Además, se desarrolló un sistema de mailing, newsletters y formularios interactivos para invitar, conectar y recopilar nuevas voces interesadas en integrarse al proyecto. Se trabajó bajo una lógica de comunicación progresiva y abierta, generando no solo audiencias sino comunidades narrativas (Scolari 2013).

Eje 5: Naturaleza transmedia: el relato como sistema vivo

La Diversa no es un producto cerrado, sino un sistema narrativo que crece se remezcla y se adapta. Como señala Tamayo (2017), las acciones colectivas se nutren de símbolos, afectos y signos que condensan pertenencia y emoción. Así, La Diversa se transforma en un relato identitario, situado, y expandible, en el que las tecnologías de la visibilidad no solo muestran, sino reconfiguran lo que puede ser visto y escuchado (Tamayo et al. 2017).

La narrativa de La Diversa es múltiple: se activa en los relatos personales, en los memes barriales, en los audios compartidos por WhatsApp, en los videos de los talleres, y en las discusiones durante las exhibiciones. Todo ello hizo del proyecto una experiencia transmedia de memoria viva, cultural y política.

Capítulo tercero

Trabajo aplicado - Proyecto de comunicación La Diversa

1. Narrativa transmedia y la construcción de la memoria social en el Encuentro La Diversa

Uno de los pilares metodológicos de La Diversa fue su enfoque narrativo transmedia, mediante el cual se articulan diferentes formatos y plataformas para construir y difundir historias en colaboración con la comunidad. En este proceso, la memoria social se convirtió en un eje central, no solo como contenido, sino como forma de organización simbólica y política del relato.

La memoria social, entendida como una construcción colectiva del pasado desde el presente, encuentro en las estrategias transmedia una vía para su documentación, relectura y reactivación. Como afirman Villa, Montoya y Vásquez (2020), los ecosistemas transmedia permiten que las comunidades no solo preserven su historia, sino que la co-produzcan, a través de su participación activa en entornos digitales y físicos. Este enfoque transforma a los sujetos pasivos en prosumidores de memoria, capaces de narrarse a sí mismos y a su comunidad.

Desde este enfoque, el Encuentro La Diversa funcionó como un archivo vivo, un espacio donde la memoria no se almacenó como un hecho estático, sino que fue resignificada continuamente en cada interacción. El uso de tecnologías digitales y herramientas museográficas permitió que los productos creados —como audiovisuales, mapas sonoros, instalaciones y testimonios— circulen en redes sociales, sitios web, espacios barriales y encuentros presenciales, generando un tejido comunicacional denso y diverso.

Acorde con Escandón-Montenegro (2021), estas formas de circulación narrativa responden a las nuevas formas de consumo cultural que son atravesadas por brechas generacionales, pero también por modos específicos de sociabilidad digital. Los entornos digitales que se construyen alrededor de la memoria son también espacios donde se configuran identidades colectivas y afectividades compartidas. En este proceso, el administrador o curador de la comunidad digital cumplió un rol fundamental, al organizar, moderar y visibilizar las voces que configuran el relato.

En el caso de La Diversa, esta figura fue encarnada por el equipo de mediadores y técnicos de Chukirawa Creativa, quienes no solo acompañaron los procesos de

producción, sino que también organizaron la documentación, coordinaron los grupos de WhatsApp y moderaron las interacciones en redes. Gracias a estos canales, se difundieron cápsulas audiovisuales, convocatorias, avances del proceso y contenidos reflexivos, fortaleciendo la comunidad narrativa del proyecto.

Tal como argumenta Rheingold (2002), en su concepto de multitudes inteligentes, las tecnologías digitales permiten a los colectivos auto-organizarse para la creación y circulación de relatos. Esto fue evidente en los procesos comunitarios de La Diversa, donde la participación no solo fue presencial, sino también remota, a través de plataformas digitales que permitieron extender la experiencia más allá del barrio.

En ese marco, la narrativa transmedia no fue un fin en sí mismo, sino un medio para activar procesos sociales, culturales y afectivos que potencien la agencia colectiva y la memoria compartida. Como señala Escandón-Montenegro (2021), la memoria urbana ya no depende únicamente de las instituciones oficiales, sino que se construye también en los entornos digitales, donde se activan nuevas formas de reconocimiento y pertenencia.

3. Arte, tecnología y mediación crítica como herramientas educomunicacionales

El uso del arte tecnológico como lenguaje y herramienta en La Diversa permitió activar la sensibilidad crítica de las comunidades, promoviendo espacios de aprendizaje colectivo. A través de metodologías educomunicacionales —como talleres de alfabetización digital, creación sonora, producción audiovisual, museografía participativa y narrativas especulativas—, se generaron procesos de apropiación cultural de las tecnologías desde una mirada situada.

La mediación cultural aquí no se entendió como la simple traducción de lenguajes, sino como una práctica crítica que propició el encuentro entre distintos saberes, promoviendo una lectura plural del territorio y sus problemáticas. En este sentido, el arte funcionó como un lenguaje que permitió expresar aquello que a veces no puede decirse con palabras, generando imágenes, sonidos y objetos significantes que condensaron las tensiones, aspiraciones y memorias del barrio.

Este enfoque responde a lo planteado por Escandón-Montenegro (2021), cuando señala que los laboratorios culturales deben externalizar sus procesos, trabajar desde los contextos sociales y transformar los métodos de investigación para incorporar a las comunidades en el proceso de construcción del conocimiento. La Diversa, en tanto laboratorio de cultura digital, respondió a esta premisa, al haber construido una

metodología abierta, colectiva y reflexiva, que se adapta a los contextos y produce inscripciones que permiten revalorar tanto los procesos como los resultados.

4. Análisis desde los 7 principios de la narrativa transmedia de Henry Jenkins

El proyecto La Diversa, desarrollado como una propuesta de comunicación transmedia con comunidades barriales de Quito, se diseñó bajo una lógica de co-creación narrativa expandida en múltiples plataformas, dispositivos y formatos. En este capítulo, se analiza cómo los siete elementos fundamentales de la narrativa transmedia, según Henry Jenkins (2008), se han hecho presentes y activos en el desarrollo metodológico y narrativo de La Diversa.

- *Expansión (Spreadability) vs. Profundidad (Drillability)*

Desde sus inicios, La Diversa se planteó como una experiencia comunicacional abierta, de amplia circulación en redes comunitarias, digitales y físicas. A través de post, cápsulas en video, galerías y boletines, los contenidos se diseminaron ampliamente en grupos de WhatsApp barriales, redes sociales, sitios web y espacios presenciales. Esta capacidad de expansión permitió que la narrativa superara su ámbito inmediato, amplificándose a otros públicos y territorios.

Paralelamente, el proyecto ofreció una experiencia profunda mediante contenidos más elaborados alojados en su página web —como la sistematización de laboratorios, entrevistas, testimonios y contenidos educativos— que permitieron una exploración más rica del universo narrativo del proyecto (Jenkins 2008).

- *Continuidad (Continuity) vs. Multiplicidad (Multiplicity)*

La continuidad narrativa de La Diversa se mantuvo gracias a una línea temática central construida con la comunidad, que giraba en torno a la visibilización cultural y política del territorio. Esta línea conectó todos los productos comunicacionales a lo largo del proceso: desde los laboratorios creativos hasta el festival y la exhibición final.

Sin embargo, el proyecto también promovió la multiplicidad, al permitir que diferentes comunidades barriales, voceros/as e influencias locales interpretaran el relato desde sus propias miradas. Esto se evidenció en la diversidad de contenidos creados: desde relatos visuales hasta audios, mapas afectivos y gráficas comunitarias, que ofrecieron múltiples puntos de vista sobre el proceso vivido (Jenkins 2008).

- *Inmersión (Immersion) vs. Extractabilidad (Extractability)*

La experiencia de La Diversa permitió una inmersión significativa en los territorios, ya que las comunidades no solo fueron protagonistas sino también autoras de

los contenidos. A través de los laboratorios y la exhibición, se propiciaron espacios de participación donde los asistentes se sumergían en el universo simbólico construido colectivamente.

Por otro lado, la extractabilidad estuvo presente en la forma en que elementos narrativos del proyecto circularon fuera de los espacios oficiales: desde stickers y frases gráficas compartidas en redes sociales, hasta la apropiación de imágenes en perfiles digitales, reproducciones de sonidos creados en los laboratorios, y reenvío de videos y mensajes en grupos de WhatsApp. La comunidad se apropió de estos contenidos para sus propios usos, reafirmando la capacidad simbólica y emocional del relato (Tamayo Castaño 2017).

- *Construcción de Mundos (Worldbuilding)*

La Diversa logró construir un universo narrativo complejo, donde las comunidades, los relatos barriales, los espacios simbólicos y los dispositivos creados dieron forma a un mundo posible, coherente, con personajes, escenarios y problemáticas propias. Este mundo narrativo fue co-creado y posteriormente reproducido en múltiples formatos —como videos, mapas visuales, instalaciones y la web del proyecto— posibilitando una exploración inmersiva del ecosistema simbólico de cada barrio (Jenkins 2008).

- *Serialidad (Seriality)*

La narrativa de La Diversa se desplegó en entregas sucesivas a lo largo de los diferentes laboratorios, que funcionaron como capítulos interconectados del relato general. Cada laboratorio aportó una capa más de sentido: desde la construcción de tema, hasta la mediación tecnológica, la producción creativa y la exhibición final. Esta progresión por episodios generó una expectativa sostenida en las comunidades, y fomentó la participación recurrente y comprometida.

- *Subjetividad (Subjectivity)*

Uno de los logros más destacados del proyecto fue la incorporación de diversas voces y perspectivas. La narrativa no se construyó desde una voz única, sino desde múltiples subjetividades: mujeres, jóvenes, adultos mayores, artistas y liderazgos barriales. Cada uno aportó su visión sobre el territorio, generando un relato coral y polifónico. Esta pluralidad permitió que los contenidos reflejaran la complejidad y riqueza de la vida barrial, y también evidenció cómo las experiencias personales pueden dialogar con lo colectivo (Bauman 2001; Tamayo Castaño 2017).

- *Realización (Realization)*

La Diversa se consolidó como un proceso abierto a la producción creativa comunitaria. Durante y después de los laboratorios, se crearon espontáneamente nuevos contenidos: memes, historias en Instagram, audios con sonidos locales, stickers para WhatsApp y hasta videos independientes. Esto reafirma el carácter participativo y colaborativo del proyecto, donde los propios usuarios se convierten en realizadores y reproductores de la historia (Jenkins 2008; Scolari 2013).

El análisis de los siete elementos de la narrativa transmedia propuestos por Jenkins permite entender cómo La Diversa no solo es una propuesta comunicacional situada, sino también un sistema narrativo expandido, participativo y emocional. Su fortaleza radica en haber generado no solo un producto cultural, sino una experiencia colectiva de narración y apropiación simbólica, capaz de transformar tanto los territorios como sus lenguajes y memorias.

Conclusiones

Desde una perspectiva crítica y reflexiva, el desarrollo del proyecto *La Diversa* como experiencia de comunicación transmedia permitió observar una serie de hallazgos significativos que no solo alimentan el campo de la comunicación participativa, sino que también amplían el entendimiento sobre el uso de estrategias transmedia aplicadas en contextos comunitarios.

- **La importancia del pilotaje territorial:** Una de las principales conclusiones de esta investigación aplicada es la necesidad de que propuestas de comunicación transmedia con fines sociales y culturales sean previamente pilotadas en territorio. Los casos de San Bartolo y Chaquibamba evidenciaron que este tipo de propuestas requieren ser contextualizadas en sus dimensiones sociales, simbólicas y territoriales para poder tener impacto. Como afirma Escandón Montenegro (2021), los laboratorios de cultura digital deben ser concebidos como espacios de articulación entre tecnología y comunidad, donde los procesos de innovación no solo se producen para la comunidad, sino con la comunidad, a partir de sus propios códigos, tiempos y formas de narrarse. En ese sentido, el pilotaje se convierte en un dispositivo metodológico que permite ajustar las estrategias comunicacionales, medir el grado de apropiación tecnológica y evaluar la efectividad de las plataformas empleadas. Esto implica que los laboratorios no deben limitarse a procesos de intervención, sino que deben funcionar como espacios de escucha, mediación y validación continua (Latour, 1983).
- **Participación real de la comunidad:** Un aspecto crítico y ético relevante en el desarrollo de proyectos transmedia comunitarios es asegurar que la participación comunitaria no sea meramente instrumentalizada, sino que realmente potencie la agencia, autonomía y capacidad expresiva de las comunidades. Esto implica respetar profundamente las voces locales y evitar imponer narrativas externas que distorsionen su identidad. Desde el rol investigativo y facilitador de la presente investigación, resulta fundamental generar una reflexión constante sobre las dinámicas de poder y representación.
- **Procesualidad orgánica comunicativa:** Otra conclusión clave del trabajo desarrollado en *La Diversa* es que se logró establecer un proceso comunicacional

más orgánico, donde la relación entre las personas y los contenidos no estuvo mediada exclusivamente por resultados o productos finales, sino por la vivencia misma del proceso. La comunicación transmedia, entendida como una experiencia colectiva, adquirió valor no solo por la narrativa construida, sino por los vínculos que se generaron alrededor de ella. En palabras de Jenkins (2008), “una narrativa transmedia no se limita a la expansión del contenido a través de plataformas, sino a cómo se involucran emocional e intelectualmente los participantes en esa expansión”. Esto permitió que los actores comunitarios se relacionen con la propuesta desde un lugar emocional y simbólico, y no simplemente como receptores de un mensaje. La creación de sentido se tejió en la interacción, en la co-creación y en la construcción colectiva de memorias e identidades, lo cual confirma lo planteado por Tamayo (2017), quien afirma que los procesos de acción colectiva logran generar “sentido de pertenencia” cuando se traducen en símbolos compartidos, visuales o rituales, que permiten a las comunidades reconocerse a sí mismas.

- Comunicar procesos, no solo resultados: En coherencia con lo anterior, otra conclusión sustancial fue que La Diversa comunicó procesos antes que elementos o metas. Esto significa que el enfoque estuvo más centrado en cómo se llegó a los productos, que en los productos en sí mismos. La experiencia transmedia, por tanto, se orientó a visibilizar las dinámicas de participación, los cambios en los lenguajes, las apropiaciones tecnológicas y las relaciones sociales que se activaron en el camino. De esta manera, la propuesta se alejó del modelo de comunicación vertical y orientado al producto, apostando por una narrativa más situada, sensible y viva. Como señala Scolari (2013), en una narrativa transmedia contemporánea “no basta con expandir la historia, también es necesario expandir la lógica de participación y coautoría, permitiendo que las audiencias se conviertan en prosumidores activos del contenido”.
- Limitaciones y desafíos del enfoque transmedia en contextos comunitarios: Si bien el modelo transmedia ofrece numerosas oportunidades para ampliar la participación comunitaria y documentar la memoria social, también presenta limitaciones y desafíos importantes que deben ser analizados críticamente. En primer lugar, existe la barrera tecnológica, que puede profundizar desigualdades preexistentes al excluir de la participación plena a grupos que no tienen acceso

equitativo a las plataformas digitales. Además, uno de los riesgos inherentes a este enfoque es la fragmentación narrativa o la dilución del mensaje central, debido a la multiplicidad de plataformas y voces involucradas. Esto exige un esfuerzo constante de curaduría y gestión que no siempre está disponible en contextos comunitarios con recursos limitados.

- Las potencialidades de lo transmedia en contextos comunitarios: Los hallazgos también revelan que las estrategias transmedia, cuando son implementadas con una lógica de mediación crítica y participación activa, se convierten en potentes herramientas de transformación simbólica. A través de los múltiples canales, formatos y lenguajes desplegados —como el uso de WhatsApp, redes sociales, espacios presenciales, videos, visualidades locales, cápsulas radiales y plataformas digitales— se logró construir un relato polifónico de las comunidades. Este relato no solo expandió el universo narrativo de San Bartolo y Chuquibamba, sino que también permitió que diferentes generaciones y actores sociales participen desde sus propias voces y saberes. En ese sentido, la narrativa transmedia no fue un fin en sí mismo, sino un medio para configurar redes de memoria, afecto, imaginación y resistencia. Además, al permitir la articulación de múltiples subjetividades, la propuesta dialogó con las dimensiones planteadas por Jenkins (2008) sobre los siete principios de la narrativa transmedia: se logró una expansión del relato hacia diferentes plataformas (*spreadability*), se profundizó en los contenidos comunitarios (*drillability*), se generó continuidad narrativa con multiplicidad de perspectivas, y se construyó un universo narrativo donde la inmersión de las y los participantes fue constante, mientras que su extractabilidad también se evidenció en los contenidos apropiados por la comunidad para otras formas de expresión.
- Sostenibilidad de procesos similares: En términos prácticos, la sostenibilidad del proyecto requiere considerar no solo los aspectos financieros, sino también tecnológicos y sociales. Para garantizar la continuidad y replicabilidad del modelo transmedia, es necesario formar capacidades locales que perduren más allá del evento específico, lo que implica formar gestores locales, capacitar en herramientas tecnológicas accesibles y promover estrategias económicas sostenibles, como redes colaborativas o alianzas institucionales a largo plazo.
- Hacia una metodología comunicacional situada: La Diversa abren el camino para una metodología de comunicación transmedia situada, que combine elementos

educomunicacionales, museográficos y de mediación tecnológica desde una lógica crítica. Este enfoque permite no solo diseñar proyectos más inclusivos y participativos, sino también repensar las formas de hacer comunicación desde los territorios.

En ese sentido, el trabajo realizado propone que toda experiencia transmedia comunitaria debe partir del reconocimiento de los saberes locales, las memorias compartidas, los códigos simbólicos y los afectos colectivos. Solo así es posible construir narrativas que no solo informen, sino que conmuevan, movilicen y transformen.

Listas de referencias

- Aballay, Jorge, y Luis Avendaño. *Gestión cultural y desarrollo local*. Ediciones Culturales, 2010.
- Andrade, Ana. *Mujeres, gestión cultural y prácticas de cuidado en Ecuador*. Quito: FLACSO, 2022.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Becerra, María, y Ricardo Cervini. *¿Qué es la comunicación popular?* Ediciones Colihue, 2005.
- Berger, Jonah. *Contagious: How to Build Word of Mouth in the Digital Age*. Simon & Schuster, 2021.
- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Bruns, Axel. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. Peter Lang, 2008.
- Carpentier, Nico. *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Intellect Ltd, 2011.
- Carretero, Mario, Ana Rosa, y María González. *Construir y enseñar la historia*. Paidós, 2006.
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Alianza Editorial, 2009.
- De la Vega Velastegui, Paola. *Genealogías para una gestión cultural crítica*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2024.
- Deuze, Mark. *Media Work*. Polity Press, 2007.
- Dussel, Inés, y María Pereyra. "Memoria y transmisión en la educación." *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 11, no. 30 (2006): 489–510.
- Escandón Montenegro, Pablo A. *Laboratorios de cultura digital: Modelos y paradigmas en Iberoamérica*. Quito: UASB, 2020.
- . "Cibermemoria urbana: Comunidades digitales y construcción del pasado en Quito." *Revista Andina de Comunicación*, 2019.
- Escudero Sánchez, Eduardo, y María Encalada Orozco.
- "Fundamentos sociales de la gestión cultural." *Revista Cultural de Gestión Crítica* 8, no.

2 (2015): 80–88.

Espinoza Soriano, Waldemar. *Los mitimaes del Tahuantinsuyo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

Fernández, María. *Diseño ético de interfaces: Políticas de visualización en plataformas digitales*. Editorial UOC, 2022.

Fernández Savater, Antonio. *Filosofía y acción política*. Traficantes de Sueños, 2020.

Frascara, Jorge. *Diseño gráfico para la gente*. Ediciones Infinito, 2005.

Galloway, Keith, y Steven Rabinowitz. *Satellite Arts Project '77*. Archivo del proyecto, 1977.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo, 1995.

Guerrero, Juan. *Narrativas digitales para la transformación social*. Quito: CIESPAL, 2014.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France, 1950.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press, 2006.

———. "Transmedia Storytelling 101." *Confessions of an Aca-Fan* (blog), 22 de marzo de 2007. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

Jenkins, Henry, Sam Ford, y Joshua Green. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. NYU Press, 2015.

Juárez, Ana. *La tecnología no es neutra: Apropiaciones sociales y procesos de innovación*. CLACSO, 2009.

Korff, Ruth. *Simbolismo y acción colectiva en América Latina*. FLACSO, 1993.

Lebel, René. *Marcel Duchamp*. Ediciones Rizzoli, 1959.

López, Gabriel. *Comunicación y comunidades digitales*. Siglo XXI, 2019.

Lugones, María. "Colonialidad y género." *Tabula Rasa*, no. 9 (2008): 73–101.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001.

McErlean, Kerry. *Interactive Narrative: Theory and Practice*. Routledge, 2018.

McGonigal, Jane. *Reality Is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. Penguin, 2012.

Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Paul Theobald, 1947.

Nora, Pierre. "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares." *Revista de Occidente*, no. 109 (1989): 7–28.

Prieto, María. *Cultura, educación y memoria en las escuelas bilingües indígenas*. Abya Yala, 2015.

- Rausell Köster, Pilar, et al. *La gestión cultural en España: Diagnóstico y propuestas*. Ministerio de Cultura de España, 2017.
- Rheingold, Howard. *Smart Mobs: The Next Social Revolution*. Basic Books, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rodríguez, María. "Transformaciones territoriales y seguridad ciudadana en San Bartolo." *Revista Territorio y Seguridad* 6, no. 2 (2023): 45–62.
- Sampedro, Víctor, y José Resina. *Comunicación para la ciudadanía*. Icaria, 2010.
- Sandvoss, Cornel, Jonathan Gray, y C. Lee Harrington. *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. NYU Press, 2017.
- Sánchez-López, Juan. *Pedagogías transmedia: Educar y comunicar en entornos colaborativos*. Octaedro, 2020.
- Scolari, Carlos A. *Hipermediaciones*. Gedisa, 2008.
- . *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Deusto, 2013.
- . *Media Evolution: Emergence, Coexistence and Obsolescence of Media Platforms*. Peter Lang, 2018.
- Selva, Miguel. *Gestión cultural en América Latina*. CLACSO, 2016.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Traducción de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Sixto, José, Luis López, y Carlos Toural. "Comunicación política en la era digital." *Comunicación y Sociedad* 22, no. 3 (2020): 101–124.
- Tapia, Carlos. *Diseño estratégico y comunicación*. Universidad de Palermo, 2004.
- Tituaña, Miguel. *Resistencias barriales y acción cultural en Quito*. Ediciones Abya Yala, 2010.
- Torres Madroñero, María. *Narrativas digitales de la memoria: La historia en la era de los medios*. Universidad de Antioquia, 2019.
- Varsavsky, Osvaldo. *Ciencia, política y cientificismo*. Siglo XXI Editores, 1971.
- Venturini, Tommaso, Mathieu Jacomy, Antoine Meunier, y Bruno Latour. "Análisis de redes para la ciencia política." *PLoS One*, 2017.
- Villa, Ricardo, Santiago Montoya, y Luis Vásquez. *Narrativas transmedia y activismo*. Universidad Nacional de Colombia, 2020.