UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Paper Universitario

Hacer visible el tiempo:
Insumos para una historia de las imágenes en Ecuador

AUTORES

Christian León Mantilla,
director del Área de Comunicación
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Iván Rodrigo Mendizábal,
docente del Área de Comunicación
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, 2026

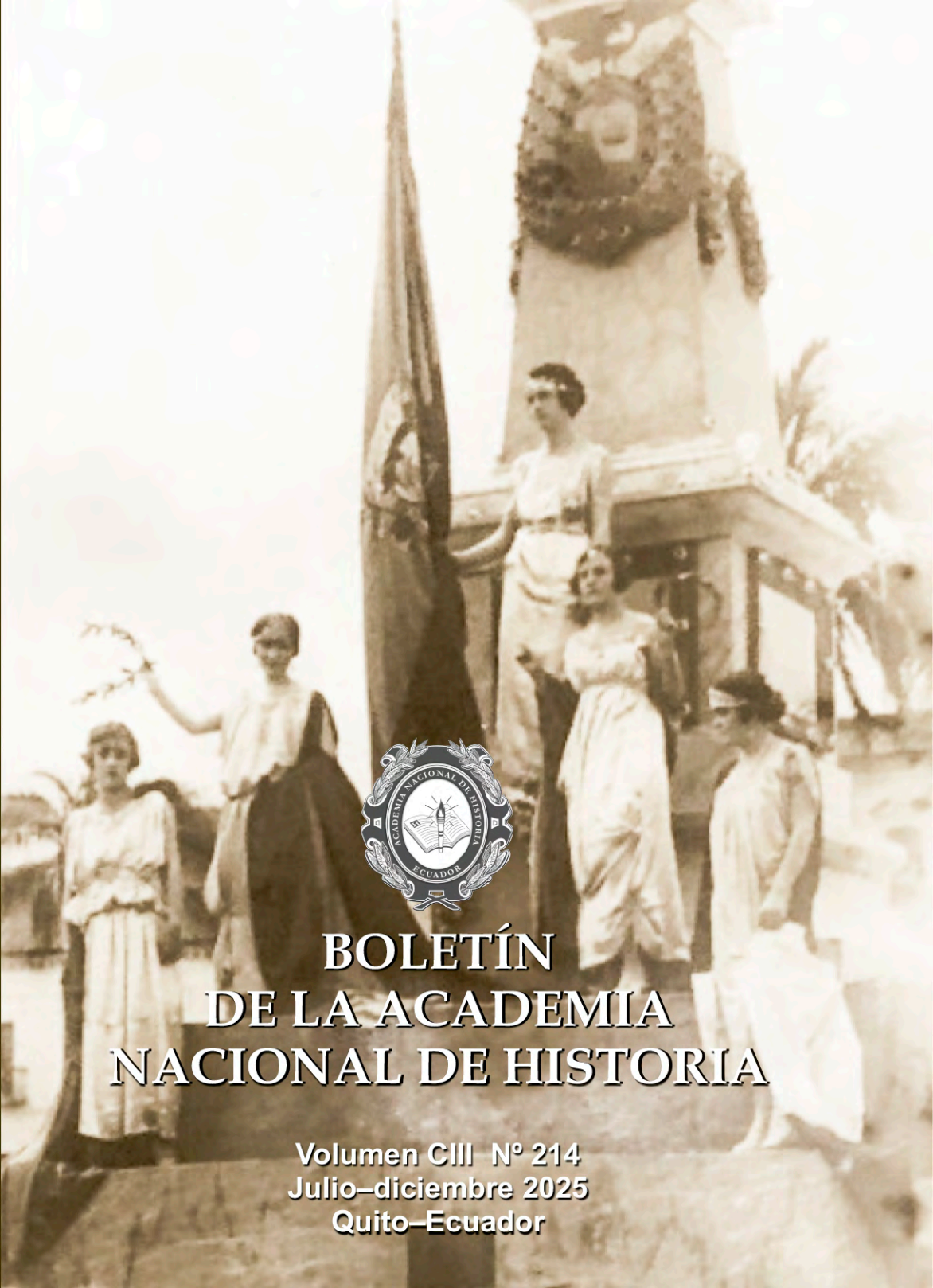
DERECHOS DE AUTOR:

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su ***Boletín Informativo Spondylus***, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII Nº 214
Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII
Nº 214

Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costta
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría–Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocío Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enríquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

EDITOR

Dr. José Echevería–Almeida	Universidad Técnica del Norte

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizával
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivolella	Instituto Cervantes, Berlín- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle Sinardet	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. Maria Letícia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Univesidad Católica Silva Henríquez – Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico – Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda – Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Juan Cordero Íñiguez	Academia Nacional de Historia – Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.
Vol. CIII
N° 214
Julio–diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador

ISSN N° 1390-079X
eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.
Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión
PPL Impresores 2529762 Quito
landazurifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA
Vol. CII – Nº. 214
julio–diciembre 2025

INTRODUCCIÓN

HACER VISIBLE EL TIEMPO: INSUMOS PARA UNA HISTORIA DE LAS IMÁGENES EN ECUADOR

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal[1]
Christian León Mantilla[2]

Son parte de todas las sociedades en el planeta. En cualquier época vivida por la humanidad, las imágenes han estado presentes, poblando de diversas formas su realidad. Y lo siguen estando, ahora potenciadas por la supremacía de internet y las comunicaciones globales. En distintos momentos de la historia, las imágenes han registrado los cambios de las sociedades y, al hacerlo, han encontrado una complicidad con el tiempo. Como bien lo ha planteado Nicholas Mirzoeff: "Lo que tienen en común todas las etapas de la cultura visual es que la 'imagen' confiere una forma visible al tiempo y, por ende, al cambio".[3] Gracias a las imágenes tenemos un imaginario visual de las transformaciones históricas de una comunidad, pero, al mismo tiempo, ellas mismas, en su materialidad, tecnicidad y lenguaje, rinden testimonio de las mutaciones a lo largo de las épocas.

1 Doctor en Literatura Latinoamericana y Magíster en Estudios de la Cultura, ambos por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana San Pablo. Profesor de los postgrados de Literatura y de Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Tiene publicaciones en capítulos de libros, artículos científicos y de divulgación. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6394-4752. Correo: ivan.mendizabal@uasb.edu.ec.

2 Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Es autor de 7 libros, 32 capítulos de libros y 30 artículos en revistas indexadas. Es profesor invitado en varios programas de posgrado en universidades de América Latina. Actualmente es Director del Área de Comunicación y docente-investigador en la UASB.
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6108-9286. Correo: christian.leon@uasb.edu.ec.

3 Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual,* trad. Pablo Hermida Lazcano, Paidós, Barcelona, 2016, p. 28.

En el siglo pasado, Jean Baudrillard afirmó que las imágenes son "asesinas de lo real";[4] actualmente sabemos que ellas tienen una capacidad "de actuar y construir la realidad".[5] Este carácter performativo de la imagen nos invita a cuestionar no solo las maneras en que la imagen retrata el pasado, sino también la forma en que la visualidad construye la historia y es afectada por el paso del tiempo. En este contexto, ¿es posible hablar de una historia de las imágenes, especialmente en Ecuador, cuando estas imbrican imaginarios y realidades?

El objeto de estudio de este número del Boletín de la Academia Nacional de Historia del Ecuador precisamente son las imágenes: su historia, su anacronismo y actualidad. Bajo el título "Historia de las imágenes en Ecuador", buscamos abrir un debate sobre las formas múltiples y heterogéneas de relación con el pasado que ofrecen la pintura, la historieta, la fotografía y el cine. Inspirados por Georges Didi-Huberman, consideramos que "la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados".[6]

Brevemente, esta historia de las imágenes en Ecuador obliga a remontarnos milenios antes del arribo de navegantes asiáticos o europeos, a épocas en las que existía una rica presencia de culturas diversas, cuyo legado material e inmaterial continúa resonando en la identidad visual del país.

De este modo, cabe pensar el arte prehispánico producido en su notable diversidad regional y temporal, caracterizado por sofisticadas técnicas en tejido, cerámica, metalurgia y escultura, realizadas tanto en las más antiguas y significativas culturas que existieron en las tierras de la mitad del mundo como en aquellas que se vincularon o fueron subsumidas por el imperio incaico. En dicho arte se pueden hallar expresiones visuales representadas en piezas cerámicas, como ciertas vasijas modeladas,[7] así como en figuras antropomorfas y zoo-

4 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1987, p. 13.

5 Sergio Martínez Luna, *Cultura visual: La pregunta por la imagen*, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2019, p. 51.

6 Georges Didi-Huberman, Georges, Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes, trad. Antonio Oviedo, 4a., Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015, p. 6.

morfas talladas o en orfebrería de oro y plata, que, aunque se estima tenían funciones sociales, también estaban diseñadas para formar parte de procesos rituales.[8] En este marco, las imágenes, si bien nos llevan a evocar personajes o comportamientos de su vida organizacional, en algunos casos presentan matices fantásticos, como iconografías simbólicas, tal vez conectadas con los mundos primarios o las cosmovisiones propias de estos pueblos, además de servir para identificar a los grupos culturales en cuanto a sus creencias.

Frente al esplendor material, organizativo, arquitectónico, iconográfico y visual de los tiempos prehispánicos, es necesario afirmar que, desde el siglo XVI, se produce una inflexión radical en la historia de las visualidades en Ecuador. La colonización europea, en efecto, implica la imposición de un nuevo orden iconográfico y visual, fundamentado en los códigos representacionales del barroco católico, destinados a la evangelización de los denominados "indios".[9] Sin embargo, por paradójico que parezca, esta imposición no constituyó un simple acto de sustitución, sino un proceso de síntesis complejo, un proceso de transculturación —en el sentido planteado por Fernando Ortiz,[10] y ratificado por Ximena Escudero Albornoz[11]— que permitió que América Latina se convierta en "un fabuloso labo-

---

7 Oswaldo Guamán Romero, Oswaldo, Orígenes e historia del arte precolombino en Ecuador, Universidad Técnica de Machala, Machala 2015, http://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/6805; Karen E. Stothert., "La cerámica de etiqueta de Las Tolas de Japoto (Costa de Ecuador)", Bulletin de l'Institut Français d'études Andines, no. 35 (3), December 2006, Doi: https://doi.org/10.4000/bifea.3640; , "Iconografía y cosmología precolombina: Diseños en pintura iridiscente en cerámica: desarrollo regional temprano del sur de la provincia de Manabí, Ecuador", Strata, Revista Ecuatoriana de Arqueología y Paleontología, 3.2, 2025, pp. 1–21, doi: https://doi.org/10.5281/zenodo.17238277.

8 Costanza Di Capua, "Semejanzas en la iconografía de las culturas de Mesoamérica y las del Ecuador precolombino", Humanitas: Boletín Ecuatoriano de Antropología, 6.1, 1966, pp. 148–58, https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/HUMANITAS/article/view/108.

9 Adriana Pacheco Bustillos, "Función comunicadora de la imagen en la evangelización y la práctica religiosa en Quito colonial", en Historia Social de la Comunicación en el Ecuador. 10.000 a. C.-1895, 4 vols. (Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2021), I, pp. 147–78.

10 Fernando Ortiz, Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

11 Ximena Escudero-Albornoz, Historia y crítica del arte hispanoamericano, Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII), 2 vols., Abya Yala, Quito, 2000, I, p. 9.

ratorio de imágenes".[12] En el caso ecuatoriano, un ejemplo destacado es la Escuela Quiteña, un tipo de barroco mestizo que "incorpora también la tradición cultural indígena a partir de un vocabulario formal y conceptual".[13]

Aunque las imágenes estaban destinadas a ser instrumentos de evangelización, así como a representar y consagrar el poder colonial, la herencia de este arte también constituyó una tendencia que trascendió al barroco europeo. En este sentido, la Escuela Quiteña desarrolló, a través de la escultura y, sobre todo, de la pintura, una estética caracterizada por una intensa carga emocional y dramática. El empleo de una paleta de colores vibrantes[14] tenía como fin imitar las expresiones de contrición y los tonos de piel de ciertos personajes, logrando en ocasiones efectos tenebrosos. Además, se emplearon técnicas innovadoras, explotando el oro y otros recursos, con los que se buscaba producir efectos luminosos y, a través de ellos, suscitar sentimientos de asombro. A esto se suman ciertos elementos indígenas, paisajes autóctonos y animales andinos, que dotaron a las obras de un aire distintivo y de significados inequívocos. De este modo, hay que afirmar que la contribución del barroco quiteño al arte latinoamericano es notable, porque, además de poseer un profundo sentido religioso, encierra también un halo de magia y misterio, es decir, un realismo extraordinario junto con una sensación de suspensión. Su objetivo era incitar una respuesta devocional en quienes visitaban las iglesias o contemplaban las esculturas y pinturas expuestas, recordándoles la efímera naturaleza de la vida. Se estima que el arte barroco quiteño perduró durante largo tiempo, llegando hasta las postrimerías de la Independencia ecuatoriana con un pequeño grupo de artistas y, sobre todo, hasta el presente con maestros imagineros cuya obra y talleres aún perduran notablemente.[15]

---

12 Serge Gruzinski, La Guerra de las imágenes, cit. p. 12.

13 Fernando Cajías de la Vega, "Barroco y nacionalismo inca", en Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memorias del II Encuentro Internacional, ed. AA.VV., Viceministerio de Cultura, Unión Latina y Unesco, La Paz, 2004, p. 152.

14 Ximena Escudero-Albornoz, Historia y Crítica, cit. p. 27.

15 Fernando Arellano S.J. , El arte hispanoamericano, Universidad Católica Andrés Bello y Banco Mercantil S.A.I.C.A., Caracas, 1988, p. 121.

Pero antes de referirnos a los tiempos actuales, es importante reseñar la evolución de las imágenes y las visualidades en el siglo XIX.

Es evidente que Ecuador toma el sendero de la independencia hacia 1830, estableciéndose como un Estado. En este nuevo contexto, las imágenes comienzan a adquirir un significado distinto, atendiendo a dimensiones simbólicas, políticas, religiosas, didácticas y documentales. Considerando este último aspecto, cabe destacar la influencia de la Europa moderna desde el siglo XVIII, a través de la llegada y presencia de misiones científicas, así como de viajeros y exploradores que, pese a su mirada imperial,[16] permitieron desarrollar nuevas formas de representación visual con base documental. Su legado no se limita a la denominación de la "mitad del mundo" —con toda la imaginería asociada— y a la fijación de la línea ecuatorial, origen del posterior nombre de Ecuador, sino que también generó conciencia sobre la geografía y la riqueza natural del territorio. La catalogación, el dibujo y la extracción de piezas o especies contribuyeron a establecer una identidad territorial y simbólica para el país. Esta conciencia se trasladó especialmente a la elaboración de mapas con base científica, más allá de las prácticas cartográficas propias de la época colonial española. Ejemplo de ello es el mapa del Reino de Quito, elaborado por Pedro Vicente Maldonado, que, siguiendo las enseñanzas europeas, resultó fundamental desde el punto de vista político para la Corona de entonces. Tal fue su calidad que Alexander von Humboldt lo elogió por su diseño y precisión.[17] A este mapa siguieron otros, igualmente elaborados por científicos y geógrafos, que ayudaron a construir la imagen de la nación ecuatoriana; es decir, contribuyeron a fundar una identidad ilustrada y a posicionar al país dentro del concierto sociopolítico latinoamericano y mundial de la época. Conviene recordar que, según Benedict Anderson, tres dispositivos o instituciones, el censo, el mapa y el museo, fueron esenciales para moldear la imaginación estatal de sus espacios

16 Mary Louise Pratt, Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación, trad. Ofelia Castillo, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010.

17 Alexander von Humboldt, Ensayo político sobre Nueva España, trad. Vicente González Arnao, 3a., 6 vols., Librería de Lecointe, París, 1836, V, p. 166.

y poblaciones, además de la "legitimidad de su linaje".[18] El mapa, de este modo, podría entenderse como "una especie de narrativa político-biográfica (…), a veces con vastas profundidades históricas".[19]

Si los mapas implican una determinada imaginería sobre la nación, una vez que la imprenta en Europa se consolidó y estableció, en el siglo XIX, una poderosa industria cultural basada en el libro y la prensa,[20] puede señalarse que esta se fortaleció gracias al desarrollo de nuevas tecnologías, como la litografía y la fotografía. Estas herramientas estuvieron principalmente al servicio de sectores burgueses que, en efecto, compartían una identidad nacional. Se sabe que la litografía fue introducida en Ecuador por el tipógrafo y litógrafo Juan Pablo Sanz, cuya primera obra conocida fue una imagen del Pichincha, publicada en *El Iris* (1861), basada en un trabajo de I. Garcés R.[21] Posteriormente, otras publicaciones incluyeron reproducciones litográficas en sus páginas, la mayoría con motivos políticos. Aunque la caricatura política es de vieja data con pasquines en Ecuador, siendo su iniciador el guayaquileño Carlos Lagomarsino, luego fue parte esencial de periódicos y gacetillas, en particular de aquellos que tenían visos políticos; en este marco, la precursora de la prensa especializada en burlarse políticamente, tanto visual como textualmente, fue el folleto *El Perico* hacia 1890. Se puede decir, entonces, que "desde mediados del siglo XIX, aparecieron notables caricaturistas que hicieron de este oficio un arte",[22] mediante tales publicaciones, donde ellos "supieron de la eficacia de la caricatura como medio punzante para hacer un discurso contra el poder y sus representantes".[23]

18 Benedict Anderson, Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo, trad. Eduardo L. Suárez, 4a., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2007, p. 228.

19 Benedict Anderson, Comunidades Imaginadas, cit. p. 244.

20 Es importante revisar: Theodor Adorno and Max Horkheimer, Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos, trad. Juan José Sánchez, 6a., Trotta, Madrid, 2004.

21 Iván Rodrigo-Mendizábal, Imaginaciones científico-tecnológicas letradas en Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y Abya-Yala, Quito, 2019, p. 86.

22 Iván Rodrigo-Mendizábal, El gesto capturado: La caricatura satírico-política, El discurso de lo injurioso en el contexto político ecuatoriano, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y El Conejo, Quito, 2023, p. 50.

23 ván Rodrigo-Mendizábal, El gesto capturado, cit. p. 50.

A su vez, la fotografía también es introducida en Ecuador a mediados del siglo XIX. Según Lucía Chiriboga,[24] existen noticias sobre la circulación de ambrotipos y ferrotipos en Guayaquil hacia 1850. Paralelamente, se tiene registro de fotógrafos franceses que establecieron estudios fotográficos en la ciudad en años posteriores, hasta que, hacia 1860, ya surge evidencia de fotógrafos nacionales que ofrecen sus servicios. Las burguesías o élites de Guayaquil y Quito rápidamente se entusiasmaron por la fotografía, la cual vino a reemplazar los antiguos retratos pictóricos destinados, en ocasiones, a mostrar señorío, poder o autoridad. El objetivo era ahora crear registros familiares y sociales que proyectaran una imagen de bienestar. En este mismo contexto, Chiriboga señala que, debido a que en Francia el uso de la fotografía social derivó en las llamadas "tarjetas de visita" –con las cuales las personas adineradas se tomaban retratos, ya fuera de manera individual o familiar, y los dejaban como recuerdo al visitar algún hogar–, "en Ecuador la tarjeta de visita duró su auge durante los noventa y fue comúnmente producida hasta los albores del siglo XX".[25] Sin embargo, hacia ese mismo periodo ya se producían asimismo fotografías de bustos recortados vigneteados –que reproducían el efecto Rembrandt–, así como "retratos de álbum o gabinete", fijados en cartón duro.[26] Algunas revistas culturales y científicas y, más tarde, periódicos locales comenzaron a publicar, principalmente, estos bustos recortados, en particular de señoritas o damas de la denominada alta sociedad guayaquileña, evidenciando así las redes sociales que sustentaban dichas publicaciones.

En todo caso, el peso de la fotografía en las últimas décadas del siglo XIX es particularmente significativo en Ecuador. Cabe indicar que, en ese periodo, también se comenzó a fotografiar a individuos indígenas, aunque no bajo los cánones estéticos exigidos para

24 Lucía Chiriboga, "Introducción: Génesis de una rara iconografía", en Lucía Chiriboga y Silvana Caparri†ni, Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: La temprana fotografía del indio de los Andes, Ediciones Abya-Yala, Taller Visual del Centro de Investigaciones y de Comunicación, ILDIS, Quito, 1994, p. 12 y sigs..

25 Lucía Chiriboga, "Introducción: Génesis de una rara iconografía", cit., p. 14.

26 Lucía Chiriboga, "Introducción: Génesis de una rara iconografía", cit., p. 14.

los retratos de miembros de las burguesías ecuatorianas. Más bien, estas imágenes respondían a objetivos sociológicos, mostrando a los indígenas posando en sus actividades cotidianas, tanto rurales como urbanas, o exhibiendo sus atuendos, ya fuera de manera individual o grupal, a menudo en el contexto de haciendas. Dichas fotografías suelen estar marcadas por connotaciones racistas.[27] Por otra parte, se sabe que misioneros en el Amazonas emplearon la fotografía para documentar las condiciones de vida de los indígenas y para realizar retratos que evidenciaban su evangelización y, con ello, su proceso de "inclusión" civilizatoria. En otro ámbito, de carácter más gubernamental, el Estado ecuatoriano también optó por registrar los actos político-públicos mediante la fotografía, con el objetivo de articular archivos históricos. Paradójicamente, en este contexto, el exdictador Gabriel García Moreno, tras su asesinato en 1875, se convirtió en la figura emblemática de ciertas fotografías tomadas por Rafael Pérez Pinto, considerado el pionero de la fotografía documental en Ecuador.[28] Con el paso de los tiempos, y lejos de este suceso, la prensa comenzó a incorporar fotografías en sus páginas, siendo *El Telégrafo* uno de los primeros diarios en hacerlo hacia 1904, lo que marcó el inicio de las publicaciones periódicas donde la fotografía pasó a formar parte esencial de crónicas y noticias.[29]

En el siglo XX, además de la consolidación de la prensa, surgieron nuevas tecnologías de la imagen como el cine y la televisión, junto a los notables avances en la fotografía. La pintura, el grabado y otras artes visuales se mantuvieron vigentes y cobraron relevancia gracias al trabajo de artistas destacados, con especial énfasis en el indigenismo.

En cuanto al cine, Wilma Granda ha escrito una extensa y detallada "Cronología del cine ecuatoriano",[30] en la cual señala que el

---

27 Lucía Chiriboga, "Introducción: Génesis de una rara iconografía", cit., p. 17.

28 Patricio Barrazueta Molina, "Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador", *Chasqui*: Revista Latinoamericana de Comunicación, n.º 119, 2012, pp. 17–22, https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/server/api/core/bitstreams/3c3972dd-2a65-4079-8484-b3837cea026e/content.

29 Barrazueta Molina, "Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador", cit. p. 20.

30 Wilma Granda, "Cronología del cine ecuatoriano", Documento, Quito, 2006, https://www.calameo.com/read/001205814424c2b976446.

primero en introducir la linterna mágica para proyectar imágenes sobre geología y geografía europeas, en el contexto de clases dictadas en la Escuela Politécnica Nacional, fue Franz Theodor Wolf hacia 1874. Las primeras proyecciones cinematográficas se realizaron en Guayaquil en el año 1901, y las filmaciones iniciales fueron efectuadas por el italiano Carlo Valenti en 1906, también en esta ciudad portuaria. A partir de ese momento, diversos empresarios participaron en el registro cinematográfico de eventos, algunos relacionados con la política nacional, que hoy se consideran parte de la memoria histórica de las primeras décadas del siglo XX en Ecuador. Por otro lado, Granda menciona algunas películas argumentales elaboradas, aunque hubo que esperar hasta 1924 para presenciar la exhibición del primer largometraje de ficción: *El tesoro de Atahualpa*, de Augusto San Miguel, actualmente perdido. En todo caso, si bien se pretendió instituir el cine ecuatoriano como una industria desde aquellos años, es evidente que este sector ha atravesado todo el siglo en una "intermitencia",[31] debido a la falta de incentivos y políticas de apoyo, dejando el esfuerzo principalmente a la iniciativa privada. En otros casos, el territorio ecuatoriano sirvió para que productoras internacionales aprovecharan sus paisajes y las ventajas de producción económica para concretar proyectos comerciales, incluso con fines turísticos. A partir de los años 60, el campo cinematográfico ecuatoriano vivió un proceso de emergencia, consolidación e institucionalización que se extiende hasta el siglo XXI. Precisamente en esa década surge el movimiento cineclubista y posteriormente aparece la primera generación de cineastas, marcada por el realismo social y el nacionalismo. Asimismo, destacan la creación de instituciones como la Asociación de Cineastas Ecuatorianos –ASOCINE– en 1977 y la Cinemateca Nacional en 1981. En los años 90, debuta una nueva generación de cineastas, ahora formados académicamente, que amplía las temáticas y explora el desencanto de la nación.

Respecto a la televisión, las primeras emisiones se realizaron en Quito en 1959 por HCJV TV,[32] un medio audiovisual de corte evan-

31 Wilma Granda, Cine silente en Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional y UNESCO, Quito, 1995, p. 6.

gélico y educativo. Tras este acontecimiento, en la década de 1960 surgieron otros canales de televisión comerciales, cuyas transmisiones eran en blanco y negro. Esta situación cambió entre 1975 y 1980, cuando algunas emisoras comenzaron a emitir en color. Paralelamente al predominio de ciertas estaciones, el país empezó a recibir, durante las dos últimas décadas del siglo XX, señales por cable de canales internacionales para consumo doméstico. Este hecho abrió el camino a una amplia competencia entre medios televisivos. Es en este marco que ciertos canales incentivaron la producción nacional, por ejemplo, de telenovelas –*El ángel de piedra* (1989), *Isabela* (1992), *Ángel o demonio* (1994), *María Soledad* (1995), etc.–, series –*La baronesa de Galápagos* (1992), *Los Sangurimas* (1993), *Siete lunas y siete serpientes* (1996), *A la costa* (1995)– y telefilmes –*El chulla Romero y Flores* (1995)–, algunas recogiendo las tramas de muchas novelas ecuatorianas consideradas hoy clásicas; el realizador representativo fue Carl West. Asimismo, se produjeron noticieros de alto impacto y programas de entretenimiento y variedades, alineados con las tendencias globales de la producción audiovisual. Es evidente que la televisión ecuatoriana evolucionó de ser una herramienta de comunicación limitada y experimental a convertirse en un actor central en la formación de la opinión pública, tanto desde la perspectiva del poder gubernamental como de ciertos sectores sociales, la cultura popular y la identidad nacional. En otras palabras, su desarrollo refleja no solo los avances tecnológicos, sino también las tensiones políticas y sociales del país. Si el cine mostraba diversos aspectos de la nación ecuatoriana, la televisión buscó ser un espejo audiovisual de la realidad nacional, aunque en ocasiones fue objeto de cuestionamientos.

Por último, el desarrollo de la imagen, las visualidades y el campo audiovisual en el siglo XXI se sustenta en el impulso institucional del Estado para la creación de proyectos audiovisuales, así como en la aparición de voces críticas que utilizan la imagen como herramienta para visibilizar problemáticas sociales y políticas frecuentemente ignoradas. En este sentido, el año 2006 marca el inicio

32 Carlos Ortiz-León and Abel Suing, "La televisión ecuatoriana: Pasado y presente", Razón y Palabra, 20.2_93, 2016, pp. 135–52. https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/8.

de una nueva etapa para las visualidades en Ecuador, con la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía –CNCine–. A partir de entonces, el Estado se involucra directamente en el fomento de la producción cinematográfica nacional, financiando guiones y películas. Este hecho generó un aumento significativo en la producción de filmes, fenómeno que, según Diana Coryat y Noah Zweig, se refleja en "57 películas financiadas por el CNCine entre 2007 y el 2015, [de las cuales, curiosamente] trece fueron dirigidas o codirigidas por mujeres".[33] Pese a ello, y mientras el número de películas realizadas anualmente sigue creciendo, también se consolidan los procesos de profesionalización mediante el impulso de institutos y universidades que apuestan por la formación cinematográfica. Estos avances han favorecido que los nuevos realizadores exploren con mayor libertad una amplia variedad de géneros.[34]

Si desde finales del siglo XX ya se habían comenzado a producir documentales con un marcado carácter crítico y de compromiso social, explorando las diversidades y las identidades emergentes, con el impulso estatal a nuevas producciones, tanto en el ámbito documental como en el de la ficción, se evidencia un desarrollo del campo audiovisual que no renuncia a dichas inquietudes e indagaciones, y que al mismo tiempo innova explorando géneros discursivos inexistentes en el cine ecuatoriano anterior, como las películas de corte fantástico, algunas de ellas cercanas a un realismo mágico tardío. El punto de partida de un nuevo cine ecuatoriano en el siglo XXI sin duda está demarcado por títulos como *Ratas, rateros y ratones* (1999) de Sebastián Cordero, el cual pronto alcanzó proyección internacional, al punto de realizar, entre otras, el filme de ciencia ficción *Europa Report* (2013) en Estados Unidos. También destacan las incursiones de Camilo Luzuriaga, cuyo trabajo se remonta a *La*

33 Diana Coryat and Noah Zweig, "New Ecuadorian Cinema: Small, Glocal y Plurinational", International Journal of Media & Cultural Politics, 13.3, 2017, pp. 265–85, Doi: https://doi.org/10.1386/macp.13.3.265_1.

34 Christian León Mantilla, "El cine ecuatoriano desde los años sesenta", en Historia social de la comunicación en el Ecuador. 1960-1920, 4 vols., Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2024, III, pp. 275–322.

Tigra (1990) y se extiende hasta cintas de corte histórico como *1809-1810: Mientras llega el día* (2004). Aunque la mayoría de las producciones continúan siendo dirigidas por hombres, es relevante señalar el surgimiento de nuevos realizadores, incluidos cineastas de origen indígena, quienes ya habían comenzado a incursionar desde la década de 1990.[35] Asimismo, entre las nuevas generaciones de directores y creadores, cobran importancia aquellas propuestas que exploran formatos innovadores como las producciones digitales y el uso de internet. Un caso singular es el del colectivo Enchufe TV, que aprovechó el potencial de YouTube para difundir sus *sketches* humorísticos, logrando proyectarse desde la plataforma digital hacia la televisión nacional e internacional.

De acuerdo con el caso de Enchufe TV, en la actualidad la historia de las imágenes en Ecuador orienta su mirada hacia el campo digital. Es decir, aunque la producción comercial audiovisual se ha reducido notablemente, han surgido iniciativas de jóvenes creadores vinculadas al desarrollo de videojuegos para plataformas en línea y consolas, así como medios digitales transmedia que priorizan el uso de imágenes, ilustraciones y animaciones para representar no solo la realidad ecuatoriana, sino también su conexión con lo global. En este contexto, se observa una diversidad de experiencias que incluyen usos autorrepresentacionales y familiares,[36] activismos, narrativas experimentales y exploraciones de nuevos medios y tecnologías, como la inteligencia artificial. Estas herramientas han dado lugar a producciones que, en forma de memes y propuestas audiovisuales, circulan de manera habitual en redes sociales como TikTok.

---

35 Iván Rodrigo-Mendizábal, "Del misionero antropólogo al shamán electrónico", Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación, n.º 51, June 1995, pp. 11–14. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4337568.

36 ván Rodrigo-Mendizábal, "El gesto en las representaciones audiovisuales de la familia ecuatoriana: Un esbozo de metodología de investigación de los videos caseros de familias en YouTube", Razón y Palabra, 20.2_93, 2016, pp. 204–18. http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/12; Iván Rodrigo-Mendizábal, "YouTube y el documentalismo global: Ecuatorianos en el proyecto 'Life in a Day'", en El documental en la era de la complejidad, ed. Christian León Mantilla, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Fundación Cinememoria, Quito, 2014.

A modo de evaluación, puede señalarse que, en las últimas dos décadas, el campo del cine y el audiovisual ecuatoriano ha adquirido características inéditas que pueden definirse a través de cinco rasgos fundamentales: a) emergente, b) pequeño, c) diverso, d) transfronterizo y e) recursivo. El cine nacional se ha consolidado como un ámbito en permanente crecimiento que, a pesar de la limitación de recursos, consigue llevar a cabo proyectos de pequeña escala altamente innovadores, con una producción y estética diversificadas, y con repercusiones en el ámbito transnacional.[37]

Hasta aquí, se presenta un breve panorama de un proyecto inscrito en la convocatoria del Boletín de la Academia Nacional de Historia, titulado "Historia de las imágenes en Ecuador", desarrollado bajo nuestra dirección. Lo que los lectores encontrarán en las siguientes páginas no pretende abarcar la totalidad de los aspectos señalados, ni cubrir de manera exhaustiva todos los periodos o temáticas. Se trata, más bien, de acercamientos a casos, momentos y experiencias concretas que permiten apreciar la compleja relación de las imágenes con el tiempo, así como fragmentos de la historia de las visualidades en el Ecuador. La intención ha sido consolidar una agenda analítico-crítica en torno a la historia, la cultura y la política de las imágenes. En el contexto actual, en el que las transformaciones tecnológicas han democratizado –aunque de manera desigual– la producción y circulación de lo visual, consideramos indispensable volver sobre la historicidad de las imágenes para comprender sus usos, sus silencios y sus potencias emancipadoras.

Las contribuciones aquí reunidas evidencian esta perspectiva mediante su diversidad temática y metodológica, y se organizan en torno a tres grandes ejes que articulan la reflexión crítica del presente monográfico: a) *nación y sus representaciones simbólicas*, b) *cuerpos, género y subjetividades en disputa*, y c) *imágenes como espacios de resistencia, experimentación y autorreflexividad*.

---

37 Christian León Mantilla, "Cien años del cine ecuatoriano: Notas para una caracterización, periodización y prospectiva del campo cinematográfico nacional", Inmóvil, 11.2, Marzo 2025, pp. 57–67, https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/125.

Relativo al primer eje, *nación y sus representaciones simbólicas*, algunos artículos tratan acerca de cómo las imágenes han sido instrumentos clave en la construcción simbólica del Estado-nación ecuatoriano. Desde los albores de la república hasta mediados del siglo XX, pintores, fotógrafos, cronistas y cineastas participaron —consciente o inconscientemente— en la elaboración de una iconografía nacional. En este contexto, el estudio "Imagen pictórica y simbolismo estético: el caso de *Río Babahoyo* (1901) de Luis Alfredo Martínez Holguín" de Xavier Puig Peñalosa revela cómo la pintura paisajística opera como narrativa simbólica: así, las formas compositivas de la obra no son decorativas, sino constitutivas de un proyecto político que busca integrar geográfica y culturalmente la costa y la sierra. Con ello, la imagen se convierte así en un acto fundacional —no jurídico, sino imaginario— de la nación moderna.

Este proceso no solo es característico de inicios del siglo XX, sino que sigue su curso hasta mediados del mismo. En este contexto, el artículo "La construcción simbólica del género en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra: Análisis visual de la fotografía *Alegorías*, 1923" de Carla Cristina Serrano Dávila analiza una fotografía tomada durante la conmemoración del centenario de la Batalla de Ibarra, para mostrar cómo las mujeres fueron incorporadas simbólicamente a la narrativa nacional: vestidas como personificaciones de la Patria, la Libertad o la Justicia, su participación no representa emancipación, sino una domesticación ritualizada del género femenino dentro del relato histórico masculino.

Asimismo, Alejandro Aguirre Salas en su artículo "Nostalgia y representación: 'Tipos populares' en extinción para una ciudad que se moderniza (Quito 1928-1932)", si bien explora las crónicas de "Tipos populares" y "Tipos quiteños", escritas por Alejandro Andrade Coello, publicadas en diario *El Comercio*, algunas de ellas con reproducciones de acuarelas de Joaquín Pinto, ayudan a pensar cómo, bajo una apariencia nostálgica, contribuyeron a naturalizar la desaparición de figuras marginales como efecto inevitable del progreso urbano. En todos estos casos, la imagen no documenta la nación: la inventa.

Sumemos a este eje el trabajo de Rocío Rosero Jácome, "Primera película sonora de Quito: *Amanecer en el Pichincha*, 1950", el cual reconstruye la historicidad de tal película sonora filmada en Quito, hoy perdida, pero presente en fotografías, volantes y crónicas de prensa. Su análisis no busca solo recuperar un "hito" cinematográfico, sino interrogar el contexto ideológico en que se produjo: el filme —romántico, paisajístico, apolítico en apariencia— funcionó como dispositivo de propaganda del "milagro ecuatoriano", proyectando una imagen de unidad, estabilidad y modernización.

Un segundo eje temático se centra en *los cuerpos, el género y las subjetividades*, entendidos como campos de disputa simbólica y material. En este marco, Edgar Cortez Guamba en su artículo "El lenguaje visual de la medicina, en la representación fotográfica de los cuerpos de la enfermedad de la lepra" analiza las fotografías médicas de pacientes con lepra contenidas en el libro del doctor Gualberto Arcos, *La lepra: Investigaciones en las leproserías del Ecuador* (1936), mostrando cómo el lenguaje visual, en correspondencia con la medicina, objetiviza, racializa y deshumaniza. Los cuerpos enfermos no son retratados como sujetos, sino como casos clínicos, inscritos en una jerarquía colonial que asocia pobreza, indigencia y enfermedad con degeneración moral. La fotografía, en este caso, se convierte en un instrumento de gobierno biopolítico.

A su vez, Paula Parrini Saavedra en "Usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuango en la construcción del imaginario social en el Ecuador del siglo XXI" examina las formas contemporáneas de representación de Dolores Cacuango mediante la fotografía. Si bien su figura ha sido históricamente omitida por las instituciones oficiales, su imagen circula en la actualidad con fuerza en murales, redes sociales y consignas de movimientos indígenas, feministas y ecologistas. Parrini Saavedra muestra que esta reemergencia visual no es casual: responde a una necesidad política de reivindicar una genealogía de lucha que articula clase, etnia y género. La imagen de Cacuango se ha convertido en un ícono de resistencia, una herramienta de (re)escritura histórica que desafía los relatos monoculturales del Estado.

En el mismo tono de recuperación de agencias y voces silenciadas, Karolina Romero Albán en "Mónica Vásquez, pionera del cine ecuatoriano" rescata la figura de la primera mujer en dirigir una película en el Ecuador (1983). Su obra documental —centrada en migración, ecología y subjetividad femenina— desafió las jerarquías técnicas y patriarcales del campo cinematográfico. Su acceso a la dirección no vino por la vía institucional tradicional, sino por la gestión cultural y la cooperación internacional. Romero Albán propone entender su trayectoria como un acto de desobediencia simbólica, que abre caminos para reescribir la historia del cine ecuatoriano desde las agencias fragmentadas y deslegitimadas.

Este impulso se profundiza en el estudio de Claudio Creamer Guillén, "Mirada de la violencia de género en el cine ecuatoriano del siglo XXI. Estudio de caso de tres películas: *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)" sobre la violencia de género en tres filmes ecuatorianos recientes. Su análisis, riguroso en lo formal, revela una paradoja inquietante: incluso películas que abordan explícitamente la violencia contra las mujeres pueden reproducir estructuras de enunciación masculinas que las objetualizan o las reducen a víctimas sin voz. Creamer Guillén no solo critica, propone: llama a la deconstrucción de la mirada cinematográfica, indispensable para que el cine ecuatoriano asuma plenamente su potencial crítico y emancipador.

Un tercer eje –tal vez el más sugerente– se ocupa de las *imágenes como espacios de resistencia, experimentación y autorreflexividad*. Aquí confluyen investigaciones sobre cultura popular y vanguardia. En este contexto, en su artículo "Autorretratos en tránsito: El Registro Consular del Ecuador en Barcelona y la autorrepresentación fotográfica de los migrantes ecuatorianos en Cataluña (1903-1955)", Matteo Manfredi propone una lectura inédita de dicha instancia. Las fotografías adjuntas a los trámites migratorios, lejos de ser meros documentos burocráticos, se convierten en espacios de autorrepresentación donde los migrantes negocian su identidad transnacional: mediante la ropa, la mirada al objetivo, el gesto, construyen una subjetividad que desafía tanto los estereotipos locales como las catego-

rías estatales. La imagen, en este caso, es un acto de memoria y pertenencia, pero también de proyección hacia el futuro.

Por su parte, Katerinne Orquera Polanco en su texto "Estereotipos locales en la historieta quiteña, década de 1950" analiza ciertos casos de ilustraciones aparecidas en medios de comunicación masivos, proponiendo que figuras como el "chulla", el "chapita" o la "esposa gruñona" no son meras caricaturas, sino dispositivos de cohesión y diferenciación social que fueron apropiados activamente por comunidades de lectores. Su enfoque subraya que el sentido de las imágenes no está fijado en su producción, sino que se negocia en su recepción.

Otro texto sugerente es el de Lucía Fernanda Romero Paz y Miño, "El diálogo como desafío: Una idea en cine experimental autorreflexivo en la película *Antonio Valencia* (2020) de Daniela Delgado". Alrededor del mencionado filme experimental, el estudio no se limita a describir la obra, sino que la autora piensa con ella, adoptando un enfoque fenomenológico que incluye una entrevista a la creadora, el análisis formal y la reflexión sobre la escritura crítica misma. Romero Paz y Miño argumenta que esta película —que plantea el diálogo como desafío ético— construye una autorreflexividad cinematográfica mediante recursos que provocan el extrañamiento —ruptura de la linealidad, uso del silencio, montaje no causal—. Su valor radica en resistir al "régimen de visualidad" imperante —el del cine industrial, espectacular, narrativo— y reclamar espacio para subjetividades y comunidades subalternizadas. No se trata de hacer "cine alternativo", sino de repensar qué es posible ver, y, por consiguiente, pensar, cuando se desafían radicalmente las convenciones audiovisuales.

Cierra el monográfico un panorama del cine de ficción reciente, sistematizado por Álvaro Pazmiño Tello, Adriana Bermeo y María Alexandra Clavijo Loor en "Decálogo del cine de ficción ecuatoriano (2018–2020)". A partir del análisis de 25 películas, los autores identifican tendencias temáticas, desafíos productivos, tiempo de rodaje y estrategias narrativas. El decálogo no es prescriptivo, sino diagnóstico: es una herramienta crítica para pensar el cine ecuato-

riano como un campo en construcción, tensionado entre lo artístico, lo social y lo comercial, y que busca consolidarse tras la crisis provocada por la pandemia.

En este sentido, este monográfico, si bien presenta casos de estudio, propone también realizar un giro visual en la investigación; es decir, un desplazamiento epistemológico que concibe la imagen no como un documento complementario, sino como fuente primaria y agente simbólico en la construcción de memoria, identidad y poder.

El conjunto de textos reunidos invita a reflexionar sobre el papel que las imágenes desempeñan en el discurso público, en la institucionalidad estatal, en las memorias colectivas y en las subjetividades individuales, desplegando una dimensión performativa que actúa y hace actuar, tal como señala Marie–José Mondzain.[38] Finalmente, estas contribuciones nos recuerdan que la imagen posee la capacidad de legitimar y subvertir el orden social, de producir historia y, a su vez, de ser producida por el tiempo.

Referencias

ADORNO, Theodor, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, 6a., Trotta, Madrid, 2004.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, 4a., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2007.

ARELLANO S.J., Fernando, *El arte hispanoamericano*, Universidad Católica Andrés Bello y Banco Mercantil S.A.I.C.A., Caracas, 1988.

38 Marie-José Mondzain, ¿Pueden matar las imágenes? El Imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S, trad. Maya González Roux, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2017, p. 25.

BARRAZUETA MOLINA, Patricio, "Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 119, 2012, pp. 17–22, https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/server/api/core/bitstreams/3c3972dd-2a65-4079-8484-b3837cea026e/content.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1987.

CAJÍAS DE LA VEGA, Fernando, "Barroco y nacionalismo inca", en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memorias del II Encuentro Internacional*, ed. AA.VV., Viceministerio de Cultura, Unión Latina y Unesco, La Paz, 2004, pp. 149–53.

CARDALE DE SCHRIMPFF, Marianne, "Cazando animales en el bestiario cosmológico: El cocodrilo en el suroeste de Colombia y en regiones vecinas del Ecuador (800 A.C. a 500 D.C.)", *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, no. 35 (3), Diciembre, 2006, pp. 409–31, Doi: https://doi.org/10.4000/bifea.3948.

CHIRIBOGA, Lucía, "Introducción: Génesis de una rara iconografía", en Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: La temprana fotografía del indio de los Andes*, Ediciones Abya-Yala, Taller Visual del Centro de Investigaciones y de Comunicación, ILDIS, Quito, 1994, pp. 9–20.

CORYAT, Diana, y Noah Zweig, "New Ecuadorian Cinema: Small, Glocal y Plurinational", *International Journal of Media & Cultural Politics*, 13.3, 2017, pp. 265–85, Doi: https://doi.org/10.1386/macp.13.3.265_1.

DI CAPUA, Costanza, "Semejanzas en la iconografía de las culturas de Mesoamérica y las del Ecuador precolombino", *Humanitas: Boletín Ecuatoriano de Antropología*, 6.1, 1966, pp. 148–58, https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/HUMANITAS/article/view/108.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, 4a., Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015.

ESCUDERO-ALBORNOZ, Ximena, *Historia y crítica del arte hispanoamericano, Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, 2 vols., Abya Yala, Quito, 2000, I.

GRANDA, Wilma, *Cine silente en Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional y UNESCO, Quito, 1995.

––––––, "Cronología del cine ecuatoriano", Documento, Quito, 2006, https://www. calameo.com/read/001205814424c2b976446.

GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994.

GUAMÁN ROMERO, Oswaldo, *Orígenes e historia del arte precolombino en Ecuador*, Universidad Técnica de Machala, Machala 2015, http://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/6805.

HUMBOLDT, Alexander von, *Ensayo político sobre Nueva España*, trad. Vicente González Arnao, 3a., 6 vols., Librería de Lecointe, París, 1836, V.

LEÓN MANTILLA, Christian, "Cien años del cine ecuatoriano: Notas para una caracterización, periodización y prospectiva del campo cinematográfico nacional", *Inmóvil*, 11.2, Marzo 2025, pp. 57–67, https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/125.

––––––, "El cine ecuatoriano desde los años sesenta", en *Historia social de la comunicación en el Ecuador. 1960-1920*, 4 vols., Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2024, III, pp. 275–322.

LUNNISS, Richard, "Iconografía y cosmología precolombina: Diseños en pintura iridiscente en cerámica: desarrollo regional temprano del sur de la provincia de Manabí, Ecuador", *Strata, Revista Ecuatoriana de Arqueología y Paleontología*, 3.2, 2025, pp. 1–21, doi: https://doi.org/10.5281/zenodo.17238277.

MARTÍNEZ LUNA, Sergio, *Cultura visual: La pregunta por la imagen*, Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2019.

MILLONES, Luis, y Mario Millones, "Zoología fantástica a través de textos sagrados de Andes y Mesoamérica", *Perspectivas Latinoamericanas*, 8, 2011, pp. 1–23, https://nanzan-u.repo.nii.ac.jp/record/442/files/pl8_02_millones_luis_millones_mario_r.pdf.

MIRZOEFF, Nicholas, *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*, trad. Pablo Hermida Lazcano, Paidós, Barcelona, 2016.

MONDZAIN, Marie-José, *¿Pueden matar las imágenes? El Imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*, trad. Maya González Roux, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2017.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

ORTIZ-LEÓN, Carlos, y Abel Suing, "La televisión ecuatoriana: Pasado y presente", *Razón y Palabra*, 20.2_93, 2016, pp. 135–52. https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/8.

PACHECO BUSTILLOS, Adriana, "Función comunicadora de la imagen en la evangelización y la práctica religiosa en Quito colonial", en *Historia Social de la Comunicación en el Ecuador. 10.000 a. C.-1895*, 4 vols. (Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2021), I, pp. 147–78.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2010.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván, "Del misionero antropólogo al shamán electrónico", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 51, June 1995, pp. 11–14. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4337568.

––––––, *El gesto capturado: La caricatura satírico-política, El discurso de lo injurioso en el contexto político ecuatoriano*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y El Conejo, Quito, 2023.

––––––, "El gesto en las representaciones audiovisuales de la familia ecuatoriana: Un esbozo de metodología de investigación de los videos caseros de familias en YouTube", *Razón y Palabra*, 20.2_93, 2016, pp. 204–18. http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/12.

––––––, *Imaginaciones científico-tecnológicas letradas en Ecuador*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y Abya-Yala, Quito, 2019.

––––––, "YouTube y el documentalismo global: Ecuatorianos en el proyecto 'Life in a Day'", en *El documental en la era de la complejidad*, ed. Christian León Mantilla, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Fundación Cinememoria, Quito, 2014.

STOTHERT, Karen E., "La cerámica de etiqueta de Las Tolas de Japoto (Costa de Ecuador)", *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, no. 35 (3), December 2006, Doi: https://doi.org/10.4000/bifea.3640.