



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214  
Julio-diciembre 2025  
Quito-Ecuador







# **BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA**

**Volumen CIII  
N° 214**

**Julio–diciembre 2025  
Quito–Ecuador**

## ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costa
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 Enriquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

### EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

### EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal  
Christian León  
Matteo Manfredi  
Claudio Creamer

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembic	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 Sivoella	Instituto Cervantes, Berlin- 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. María Letícia Corréa	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	Universidad 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  
landazarifredi@gmail.com

Diciembre 2025

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

Libro de distribución gratuita

## ÍNDICE

Editorial	
<b>José Echeverría</b>	7
<b>HISTORIA DE LAS IMÁGENES EN EL ECUADOR</b>	13
<b>Introducción.</b> Hacer visible el tiempo: insumos para una historia de las imágenes en Ecuador	
<b>Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal y Christian León Mantilla</b>	15
Imagen pictórica y simbolismo estético: el caso de Río Babahoyo (1901) de Luis Alfredo Martínez Holguín	
<b>Xavier Puig Peñalosa</b>	37
La construcción simbólica del género en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra: Análisis visual de la fotografía Alegorías, 1923	
<b>Carla Cristina Serrano Dávila</b>	57
Nostalgia y representación: ‘Tipos populares’ en extinción para una ciudad que se moderniza (Quito 1928-1932)	
<b>Alejandro Aguirre Salas</b>	93
Primera película sonora de Quito: Amanecer en el Pichincha, 1950	
<b>Rocío Rosero Jácome</b>	117
El lenguaje visual de la medicina, en la representación fotográfica de los cuerpos de la enfermedad de la lepra	
<b>Edgar Cortez Guamba</b>	153
Usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó en la construcción del imaginario social en el Ecuador del siglo XXI	
<b>Paula Parrini Saavedra</b>	187
Mónica Vásquez, pionera del cine ecuatoriano	
<b>Karolina Romero Albán</b>	229
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)	
<b>Claudio Creamer Guillén</b>	245
Autorretratos en tránsito: El Registro Consular del Ecuador en Barcelona y la autorrepresentación fotográfica de los migrantes ecuatorianos en Cataluña (1903-1955)	
<b>Matteo Manfredi</b>	285

Estereotipos locales en la historieta quiteña, década de 1950	
<b>Katerinne Orquera Polanco</b>	321
El diálogo como desafío: Una idea en cine experimental autorreflexivo en la película Antonio Valencia (2020) de Daniela Delgado	
<b>Lucía Fernanda Romero Paz y Miño</b>	347
Decálogo del cine de ficción ecuatoriano (2018–2020)	
<b>Álvaro Pazmiño Tello, Adriana Bermeo y María Alexandra Clavijo Loor</b>	383
<b>DISCURSOS ACADÉMICOS</b>	421
Academia y cultura: espacios de difusión en la Universidad Pública de Loja	
<b>Lucía Margarita Figueroa Robles</b>	423
<b>DIRECTORIO DE MIEMBROS DE LA ANH</b>	441
Normas para presentación de trabajos	449

La Academia Nacional de Historia del Ecuador tiene el honor de presentar el *Boletín N° 214*, dedicado íntegramente a un tema de creciente relevancia en los estudios humanísticos y sociales: la historia de las imágenes y de las culturas visuales en el Ecuador. Este número monográfico responde a la convocatoria realizada por la Institución con el propósito de estimular la investigación en un campo que, pese a su presencia constante en los procesos históricos nacionales, ha sido todavía poco explorado de manera sistemática dentro de la historiografía ecuatoriana.

Las imágenes, desde los repertorios iconográficos prehispánicos hasta las tecnologías visuales contemporáneas, han desempeñado un papel decisivo en la formación de imaginarios colectivos, en la configuración de sensibilidades estéticas y en la producción de discursos identitarios. Lejos de constituir simples ilustraciones de un pasado previamente narrado, las imágenes deben ser comprendidas como fuentes primarias complejas, capaces de revelar tensiones sociales, orientaciones ideológicas, relaciones de poder y formas de representación que han modelado la experiencia histórica del país.

Este número del *Boletín* invita a considerar las imágenes como agentes activos en la construcción y transmisión de significados. Su estudio permite comprender cómo determinados programas visuales se consolidaron como referentes nacionales; cómo las iconografías indígenas, coloniales, republicanas y contemporáneas dialogan, se superponen o se confrontan y cómo las prácticas visuales se transforman con la aparición de nuevos soportes y tecnologías, desde la litografía y la fotografía temprana hasta los lenguajes digitales actuales y las manifestaciones visuales de escala masiva, como los espectáculos de drones que caracterizan la cultura visual global del siglo XXI.

Los trabajos aquí reunidos abordan las imágenes desde múltiples perspectivas –históricas, antropológicas, es-

téticas, técnicas y sociopolíticas–, con el fin de ofrecer un panorama amplio y plural de la visualidad ecuatoriana. Este enfoque interdisciplinario permite examinar no solo la producción y circulación de las imágenes, sino también su recepción, sus usos sociales y los regímenes de visualidad que han determinado qué se ve, quién puede ver y de qué manera las imágenes adquieren sentido en distintos contextos históricos.

El *Boletín N° 214* aspira, así, a fortalecer la incorporación de la dimensión visual dentro de la historiografía nacional y a abrir nuevas rutas de investigación en torno a las culturas visuales del Ecuador. Con este monográfico, la Academia Nacional de Historia reafirma su compromiso con la promoción del conocimiento histórico riguroso, la reflexión crítica y la difusión de estudios que contribuyan a comprender, desde nuevas miradas, la riqueza y complejidad del pasado ecuatoriano.

En la introducción, **Hacer visible el tiempo: insumos para una historia de las imágenes en Ecuador**, Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal y Christian León Mantilla presentan el marco teórico que articula el contenido global del número. Los autores proponen una lectura de la tradición visual ecuatoriana que evoluciona desde las expresiones simbólicas prehispánicas hasta las visualidades digitales contemporáneas, manteniendo a la imagen como eje central de memoria, identidad y poder. Se examina el barroco mestizo de la Escuela Quiteña, el papel de la fotografía y la litografía en el siglo XIX en la configuración de imaginarios nacionales, marcados también por sesgos raciales, la incorporación temprana de estos lenguajes por parte del Estado y la prensa, así como la expansión del campo audiovisual con el cine y la televisión. Desde 2006, las políticas culturales impulsaron nuevas voces, incluyendo cineastas indígenas y creadores digitales, ampliando el espectro de las prácticas visuales contemporáneas.

**Xavier Puig Peñalosa**, en *Imagen pictórica y simbolismo estético: el caso de Río Babahoyo (1901) de Luis Alfredo Martínez Holguín*, analiza la obra desde la premisa de que toda representación simbólica debe interpretarse en función de su contexto histórico, social y político. A

partir de un análisis artístico y simbólico integrado, el autor propone que la pintura articula visualmente la unión sierra–costa como fundamento del proyecto nacional ecuatoriano, donde lo formal se subordina a una significación ideológica más amplia.

**Carla Cristina Serrano Dávila**, en *La construcción simbólica del género en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra*, estudia la fotografía *Alegorías* (1923) como documento histórico para analizar la representación visual de las mujeres en el espacio público. A través de una metodología interdisciplinaria que combina análisis formal, histórico, iconográfico e iconológico, la autora examina los discursos de género presentes en la prensa local y su articulación con tradiciones visuales previas.

En *Nostalgia y representación: “Tipos populares” en extinción para una ciudad que se moderniza*, **Alejandro Aguirre Salas** analiza las crónicas periodísticas publicadas en *El Comercio* entre 1928 y 1932, en las que se retrata la paulatina desaparición de personajes tradicionales de Quito. El estudio reflexiona sobre la “imagen nostálgica” como expresión de una mirada consciente de los procesos de modernización urbana y de la fractura de tradiciones culturales.

**Rocío Rosero Jácome**, en *Primera película sonora de Quito: Amanecer en el Pichincha, 1950*, aborda la historicidad de una película hoy perdida, a partir de sus fotografías, hojas volantes y registros de prensa. El trabajo reconstruye el contexto cultural, social y político del periodo de posguerra, durante el gobierno de Galo Plaza, destacando el entrecruce de ideologías e imaginarios en el Ecuador de mediados del siglo XX.

**Edgar Cortez Guamba**, en *El lenguaje visual de la medicina*, analiza las fotografías de cuerpos afectados por lepra incluidas en *La lepra: Investigaciones en las leproserías del Ecuador* (1936) del doctor Gualberto Arcos. El estudio examina los imaginarios médicos y antropológicos presentes en estas imágenes, situándolas en redes locales e internacionales de producción de conocimiento científico.

**Paula Parrini Saavedra** explora los *usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuango* en el Ecuador del siglo XXI.

Desde los Estudios Visuales y mediante trabajo de archivo e investigación etnográfica, el artículo analiza la circulación contemporánea de estas imágenes y su papel en la construcción de memorias colectivas, así como en las luchas simbólicas de diversos grupos subalternos.

En *Mónica Vásquez, pionera del cine ecuatoriano*, **Karolina Romero Albán** recupera la agencia de la primera mujer directora del cine nacional. A partir de una metodología cualitativa y marcos feministas, el estudio examina sus nueve documentales (1983-1991), destacando una mirada femenina centrada en lo afectivo, lo cotidiano y la subjetividad, que desafía las jerarquías de género del campo cinematográfico.

**Claudio Creamer Guillén**, en *Mirada de la violencia de género en el cine ecuatoriano del siglo XXI*, analiza las películas *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019) desde el análisis del discurso cinematográfico, interrogando los tipos de mirada que construyen la representación de la mujer y sus implicaciones ideológicas.

**Matteo Manfredi**, en *Autorretratos en tránsito*, estudia las fotografías del Registro Consular del Ecuador en Barcelona (1903-1955) como dispositivos de identidad y autorrepresentación de los migrantes ecuatorianos en Cataluña, proponiendo una lectura inédita de estos documentos como espacios de memoria y visibilidad.

**Katerinne Orquera Polanco** analiza los estereotipos locales en la historieta quiteña de la década de 1950, mediante herramientas de la historia cultural y de la lectura, evidenciando los procesos de construcción y circulación de figuras como el “Chulla quiteño” o el indígena urbano.

En *El diálogo como desafío*, **Lucía Fernanda Romero Paz y Miño** aborda el cine experimental ecuatoriano a partir de la película *Antonio Valencia* (2020) de Daniela Delgado, proponiendo una lectura fenomenológica y autorreflexiva que cuestiona los lenguajes dominantes y reivindica los “cines otros”.

Finalmente, **Álvaro Pazmiño Tello, Adriana Bermeo y María Alexandra Clavijo Loor** presentan el *Decálogo del cine de ficción*

*ecuatoriano (2018–2020)*, un análisis de veinticinco filmes que caracteriza las principales tendencias del cine nacional reciente, sus limitaciones estructurales y su persistente compromiso con la representación de realidades sociales y culturales.

En conjunto, los estudios reunidos en este *Boletín N° 214* demuestran que la historia de las imágenes en el Ecuador constituye un campo fundamental para comprender los procesos históricos, las disputas simbólicas y las transformaciones culturales del país. Las imágenes no solo reflejan realidades: las producen, las ordenan y las cuestionan.

La Academia Nacional de Historia del Ecuador confía en que este volumen contribuya a consolidar una línea de investigación aún en expansión y estimule nuevas aproximaciones a los archivos visuales, las prácticas de representación y los regímenes de mirada. Reiteramos nuestro agradecimiento a las y los autores participantes y a los lectores que se aproximan a estas páginas con interés crítico, con la convicción de que este número aportará a una comprensión más profunda de la memoria, la identidad y el poder en la historia visual del Ecuador.

**José Echeverría-Almeida**

Jefe de Publicaciones de la ANH





HISTORIA  
DE LAS IMÁGENES  
EN EL ECUADOR



# INTRODUCCIÓN

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

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal<sup>1</sup>

Christian León Mantilla<sup>2</sup>

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”.<sup>3</sup> 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](mailto: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](mailto: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”;<sup>4</sup> actualmente sabemos que ellas tienen una capacidad “de actuar y construir la realidad”.<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup>

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,<sup>7</sup> 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, *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.<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> y ratificado por Ximena Escudero Albornoz<sup>11</sup> — 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".<sup>12</sup> 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".<sup>13</sup>

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<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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,<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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”.<sup>18</sup> El mapa, de este modo, podría entenderse como “una especie de narrativa político-biográfica (...), a veces con vastas profundidades históricas”.<sup>19</sup>

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,<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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”,<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup>

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,<sup>24</sup> 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”.<sup>25</sup> Sin embargo, hacia ese mismo periodo ya se producían asimismo fotografías de bustos recortados vigineteados –que reproducían el efecto Rembrandt–, así como “retratos de álbum o gabinete”, fijados en cartón duro.<sup>26</sup> 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 Caparriñi, *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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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”,<sup>30</sup> en la cual señala que el

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

28 Patricio Barraqueta 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 Barraqueta Molina, “Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador”, cit. p. 20.

30 Wilma Granda, “Cronología del cine ecuatoriano”, Documento, Quito, 2006, <https://www.cameo.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”,<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> 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.

gético 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”.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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](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.<sup>35</sup> 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,<sup>36</sup> 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 Iván 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.<sup>37</sup>

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 Cacuangó en la construcción del imaginario social en el Ecuador del siglo XXI” examina las formas contemporáneas de representación de Dolores Cacuangó 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 Cacuangó 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 “Esteotipos 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 ecua-

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.<sup>38</sup> 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 SCHRIMPF, 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](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.
- ESCUADERO-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.ut-machala.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](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.

Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal  
Christian León Mantilla

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>.

## IMAGEN PICTÓRICA Y SIMBOLISMO ESTÉTICO: EL CASO DE RÍO BABAHOYO (1901) DE LUIS ALFREDO MARTÍNEZ HOLGUÍN

Xavier Puig Peñalosa<sup>1</sup>

### Resumen

Si el ámbito de lo estético, ampliamente entendido, viene referido al sentido de, por ejemplo, cualquier representación –una obra artística, un texto, un discurso, etc.–, ello le confiere una cualidad altamente simbólica, esto es, para su interpretación se requiere (re)conocer el contexto específico –histórico, social, político– en donde se construye y, por tanto, obtiene su valor semántico, bien entendido que este lo es siempre en función de las personas que participen de ese símbolo y le otorguen su sentido. Y es por ello por lo que ese valor resulta específicamente contingente a su momento sincrónico, a la par que al grupo humano que se reconoce en aquel. E, igualmente, serán las distintas interpretaciones o vivencias subjetivas que encarne ese símbolo –eso sí, dentro de unos límites razonables– las que determinen ulteriormente su significación. En los anteriores términos, se pretende analizar la obra paisajística del político, andinista, escritor y artista Luis A. Martínez (1869-1909) titulada *Río Babahoyo* (1901), en el contexto –histórico y biográfico – de su realización. Este

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía y CC.EE por la Universidad del País Vasco/EHU (España). Profesor Titular de la Universidad del País Vasco/EHU en el Área de conocimiento de Estética y Teoría de las Artes, actualmente investigador independiente. Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y, autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan sobre artistas, literatos y cinematografía del siglo XIX y XX ecuatorianos, las referidas a Rafael Troya (2015, 2018, 2019 y 2024), Estética romántica ecuatoriana (2016), Juan León Mera (2018), Luis A. Martínez (2020 y 2024), “Ecuador Noticiero Ocaña Film 1929” (2021), Eduardo Kingman (2021, 2025), Rafael Salas (2022), Ernest Charton (2022), Honorato Vázquez (2023, 1ª y 2ª parte), Francisco Javier Cortés Alcocer (2024) y Federico González Suárez (2024). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1346-6032>. Correo: [xavier.puig@ehu.es](mailto:xavier.puig@ehu.es)

análisis se realizará en dos niveles: el artístico –lenguaje plástico– y el simbólico –hermenéutica estética –con la finalidad de poder ofrecer, a partir de ese dual nivel, una significación homogénea, a la par que interrelacionada en la misma, pues *lo formal*, a nuestro juicio, está conceptualizado y ejecutado en función de *lo simbólico*, es decir, del *sentido* último de la obra entendida como una *narrativa simbólica*: la necesaria unión de la sierra y la costa en un Estado-nación identitario y en aras de la formación de un país de progreso y modernizador.

**Palabras clave:** Luis Alfredo Martínez Holguín, Revolución Liberal, Estética, Símbolo, paisajismo.

### Abstract

If the realm of aesthetics, broadly understood, refers to the meaning of, for example, any representation –an artistic work, a text, a speech, etc.–, this gives it a highly symbolic quality. That is, its interpretation requires (re)cognizing the specific context –historical, social, political– in which it is constructed and, therefore, acquires its semantic value, with the understanding that this always depends on the people who participate in that symbol and give it its meaning. This value is therefore specifically contingent on its synchronic moment, as well as on the human group that identifies with it. Likewise, the different interpretations or subjective experiences that this symbol embodies –within reasonable limits, of course– will ultimately determine its significance. In the above terms, it is intended to analyze the landscape work of the politician, mountaineer, writer and artist Luis A. Martínez (1869-1909) entitled *Río Babahoyo* (1901), in the context –historical and biographical –of its realization. This analysis will be carried out on two levels: the artistic –plastic language– and the symbolic –aesthetic hermeneutics– in order to be able to offer from this dual level, a homogeneous meaning, as well as interrelated in the same because, the formal and in our opinion, is conceptualized and executed in function of the symbolic, that is, of the ultimate meaning of the work: the necessary union of the Sie-

rra and the Coast in an identity-based nation-state and, for the sake of the formation of a progressive and modernizing country.

**Keywords:** Luis Alfredo Martínez Holguín, Liberal Revolution, Aesthetics, Symbol, Landscaping.

## Introducción

El triunfo de la denominada Revolución Liberal<sup>2</sup> a partir de las decisivas batallas de San Miguel del Chimbo y muy especialmente la de Gatazo –6 de junio y 14 de agosto de 1895 respectivamente–,<sup>3</sup> supuso un paulatino cambio de régimen regido por los postulados de la ideología liberal –laicismo, alfabetización, desarrollo científico-técnico y comercial, institucionalización del estado-nación, etc.– y, siendo su principal eje vertebrador la eurocéntrica “idea de progreso”, es decir, la creencia en la teleología histórica que, basada en el firme desarrollo de los postulados antedichos, supondría el avance y modernización del país y, su decisiva inserción en el “concierto de las naciones” y la propia Historia.<sup>4</sup> Al tiempo, dicha

---

2 Enrique Ayala Mora, *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*, Colección Temas, volumen 5, Taller de Estudios Históricos (TEHIS), Corporación Editora Nacional, Quito, 2002, segunda edición.

3 Cabe señalar que, en la primera de dichas batallas, combatió en las filas liberales el político, escritor y pintor paisajista Luis A. Martínez, sirviéndole dicha experiencia para configurar uno de los episodios más crudamente críticos para con la religión y la propia institución política en su célebre novela *A la Costa*, a través de su personaje protagonista, Salvador; véase al respecto en dicha novela con un estudio introductorio de Diego Araujo Sánchez, *LIBRESA*, Quito, 1989, pp. 149-159. Posteriormente, también participó Martínez e igualmente en las filas liberales en la batalla de Castiglata o de “La Liria” el 15 de agosto de 1895; sobre esta última, véase el Parte Oficial del Combate de “La Liria” y, donde es mencionado –entre otros militares– Luis A. Martínez, en: Tamara Estupiñán-Freile, *Una familia republicana: los Martínez Holguín*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, pp. 80-82.

4 Esta “idea de progreso” supuso la justificación para el colonialismo imperialista de las principales potencias europeas en África y Asia pues, se consideraba que los habitantes de dichos continentes eran pueblos notoriamente atrasados y primitivos, aportándoles esas potencias ocupantes la “civilización” –ciencia, técnica, jurisprudencia, etc. – de la que aquellos carecían, acelerando así su –supuesto y– necesario desarrollo histórico. Para una genealogía de dicha

“idea” estaba muy influenciada por el positivismo, común este último en la mayoría de los países latinoamericanos decimonónicos.<sup>5</sup> Y es por ello que las nuevas élites que surgieron con el establecimiento del liberalismo en Ecuador fomentarán y legislarán un progresivo menoscabo de las seculares prerrogativas de la Iglesia ecuatoriana, ya que esos privilegios suponían un decisivo freno al desarrollo y renovación del país, al tiempo que al propio poder de aquellas. Así, desde la Constitución de 1897 que instituía la libertad de cultos, la Ley de Patronato, la creación del Registro Civil, la nueva Ley de Instrucción Pública que sancionaba a esta como dependiente del Estado, la más tardía Ley de Matrimonio Civil y Divorcio, etc., hasta la definitiva separación Iglesia-Estado con la Constitución de 1906, implicó una definitiva consolidación de la institucionalidad civil frente al otrora poder eclesiástico.<sup>7</sup>

---

“idea”, véase de J. B. Bury [1920], *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986 –varias reediciones– y, Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981.

5 Leopoldo Zea (prólogo y compilador), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Tomo 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas (Venezuela), 1980, en: <https://cursosluispatinoffyl.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/leopoldo-zea-pensamiento-positivista-latinoamericano1.pdf> (27.02.2025) y, Leopoldo Zea (prólogo y compilador), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Tomo 2, Biblioteca Ayacucho, Caracas (Venezuela), 1980, en: <https://archive.org/details/zea-leopoldo-comp.-pensamiento-positivista-latinoamericano.-tomo-ii-ocr-1980> (28.02.2025). Para Ecuador, véase de Carlos Paladines y Samuel Guerra B., *Estudio Introdutorio y Selección, Pensamiento Positivista Ecuatoriano*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XVI, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1980.

6 No debe olvidarse que en un sentido amplio, el liberalismo como tendencia –más basada en la praxis y en lo económico que en el pensamiento filosófico– responde, en realidad, “a la necesidad de un grupo dominante de consolidar en la esfera ideológica política su control del sistema” y, para ello, precisa “arrebatar al clero su monopolio de los aparatos ideológicos, intensificar las relaciones comerciales derribando las barreras internas, conseguir la mano de obra necesaria para las plantaciones, crear un sistema educativo más funcional a las nuevas condiciones de producción, etc.”, de ahí que presente sus intereses de clase en ascenso como los intereses de toda la nación, en Enrique Ayala Mora, *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Volumen 4, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, cuarta edición, pp. 275-276.

7 Santiago Castillo Illingworth, *La Iglesia y la Revolución Liberal, las relaciones de la Iglesia y el estado en la época del liberalismo*, Colección Histórica, Volumen XXV, Ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1995, pp. 163-349. A este respecto, citar el grave conflicto protagonizado por el ultramontano obispo de Portoviejo y de origen alemán Pedro Schumacher quien, desde su exilio en Colombia tras el triunfo de la Revolución Liberal y en connivencia con los sectores más conservadores de la élite y el clero ecuatorianos, además del propio gobierno colombiano, alentó y bendijo las diversas incursiones armadas financiadas por aquellos y que, desde aquel

Igualmente, y para el proyecto de país que esas élites impelían, resultaba igualmente prioritario la creación de una unitaria conciencia nacional que superase tanto el secular regionalismo centrífugo como la ausencia de una real concepción identitaria y hegemónica basada en el estado-nación,<sup>8</sup> es decir, en un imaginario común compartido por todos los habitantes del territorio ecuatoriano.<sup>9</sup> Y para ello, los distintos intereses encarnados por las aristocráticas y terratenientes élites serranas y los grupos afines a las mismas y, por otro lado, las pujantes oligarquías cacaoteras –segundo boom cacaotero–, agroexportadoras y bancarias de la Costa,<sup>10</sup> fueron consensuados

---

país, efectuaron las fuerzas sobrevivientes del ejército conservador –Restauración Católica–, atacando e invadiendo el territorio ecuatoriano con la finalidad de desestabilizar y derrocar al nuevo gobierno liberal, prolongándose esta situación durante casi siete años, en Enrique Ayala Mora, *Historia de la Revolución Liberal...*, cit., pp. 355-378.

8 El término “nación” y en Latinoamérica, tradicionalmente aludía en su semántica, antes e incluso después de las independencias, a una pequeña comunidad –por ejemplo, un conjunto de aldeas – que compartía y se reconocía en unos mismos intereses y valores; es por ello que a raíz de las independencias e incluso durante bastante tiempo ulterior, las élites gobernantes –incluido Ecuador – y, a pesar de su adscripción a la ideología del estado-nación, emplearán casi exclusivamente el término “patria” como sentimentalidad aglutinadora, homogeneizadora, unionista e identitaria –ideológica y políticamente entendida – de las distintas “naciones” –e individuos – que se inscriben y componen un delimitado territorio, es decir, al propio país. Así, dicho término, obra semántica y conceptualmente como un sustantivo que dota de carácter ontológico a una realidad (in)creada. Sobre esta cuestión, véase Jaime Alberto Rodríguez, “El concepto de nación entre la desintegración del virreinato del Nuevo Reino de Granada y la emergencia de la república de Colombia”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, N.º 55 (enero-junio 2022), 141-167, en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/2706/3505> (02.03.2025). Para una epistemología histórico-genealógica al respecto, Javier Fernández Sebastián, *Historia conceptual en el Atlántico ibérico. Lenguajes, tiempos, revoluciones*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2021.

9 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

10 Seleccionadamente y para este contexto, véase de Lois Crawford de Roberts, *El Ecuador en la época cacaotera*, Editorial Universitaria, Quito, 1980, pp. 1-114; Juan Maiguashca, “La incorporación del cacao ecuatoriano al mercado mundial entre 1840 y 1925, según los informes consulares”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, I semestre, 2012, Quito, pp. 67-97, en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/1838/1629> (05.03.2025) y, Manuel Chiriboga, *Jornaleros, grandes propietarios y exportación cacaotera 1790-1925*, Universidad Andina-Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2013, pp. 139-287; dos interesantes síntesis en, Andrés Guerrero, *Los oligarcas del cacao*, Editorial El Conejo, Quito, 1980 y, Ronn Pineo, “Guayaquil y su región en el segundo boom cacaotero (1875-1925)”, en Juan Maiguashca (ed.), *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930, Proyecto*

mediante pactos políticos que coadyuvaron en la legitimación y sustentación del nuevo Estado-nación regido por el gobierno liberal, así como la institucionalización de su proyecto modernizador.

Es en este contexto donde la figura del ambateño Luis Alfredo Martínez Holguín<sup>11</sup> emerge comprometido políticamente con el liberalismo, primero y ya indicado, como combatiente en las filas liberales para, una vez consolidado el régimen, ejercer como diputado por la provincia de Tungurahua (1898-1899), Jefe Político de Ambato (1903), Subsecretario y Ministro de Instrucción Pública (1903-1905)<sup>12</sup> en el primer gobierno de Leónidas Plaza (1901-1905) y Director General de Obras Públicas en el breve gobierno de Lizardo García (1905-1906), ya que el cruento golpe de estado de Eloy Alfaro en enero de 1906 –la denominada “Campaña de los veinte días”–<sup>13</sup> supuso el derrocamiento de dicho gobierno. A continuación, Martínez, desengañado por la corrupción y el autoritarismo de Eloy Alfaro,<sup>14</sup> romperá definitivamente con este, desempeñándose en la última etapa de su corta existencia como diputado en la oposición, hasta su temprano deceso en 1909.<sup>15</sup>

---

FLACSO-CERLAC, IV, Biblioteca de Ciencias Sociales Volumen 30, Corporación Editora Nacional/FLACSO-Sede Ecuador, 1994, pp. 251-294.

11 Para los aspectos genealógico-biográficos de Luis A. Martínez, véase de Tamara Estupiñán-Freile, *Una Familia Republicana...*, cit., especialmente pp. 9-139 y, Fernando Jurado Noboa, Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula, *Maestros del Arte Ecuatoriano*, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010, particularmente pp. 45-329, con una reproducción antológica de numerosas pinturas de Martínez en pp. 345-389.

12 Durante su gestión al frente del ministerio de Instrucción Pública, Martínez implementó diversas reformas educativas que, en línea con la idea de progreso, pretendían dotar a la enseñanza pública de un carácter laico y científico-técnico, a la par que integrador y nacional en las asignaturas de sus mallas curriculares, además de otras reformas de carácter estructural. No obstante, tanto la crónica falta de presupuesto como la escasa preparación del país para asumir esas nuevas propuestas –por ejemplo, era el Consejo General de la Instrucción Pública el que, en última instancia, decidía sobre la aprobación o no de estas–, limitaron en gran medida el resultado de las mismas. Igualmente, y en consonancia con su anhelo de integración nacional, es su proyecto de un ferrocarril al Curaray; véase nota 28 al respecto.

13 En este golpe fue fundamental para el triunfo de Alfaro el apoyo de gran parte del ejército; véase en Enrique Ayala Mora, *Historia de la Revolución...*, cit., pp. 151 y ss.

14 A partir de esa ruptura, Martínez y ya como diputado opositor, denunciará una serie de graves escándalos surgidos a instancias del propio Alfaro, tales como las exorbitantes cláusulas de pago ferrocarrilero al Conde Charnacé (marzo 1907), los diversos fraudes electorales y,

## La imagen: análisis artístico



**Figura 1:** *Río Babahoyo* (1901).  
Óleo sobre tela, 170 x 108 cm.  
Colección Club Tungurahua, Ambato  
Fotografía: Martín Jaramillo Serrano

En *Río Babahoyo* (1901) (Figura 1), Martínez utiliza una amplísima vista aérea, frontal y panorámica que le permite mostrar un vasto espacio, tanto en profundidad como en amplitud. Así, y en el primer caso, aquella viene denotada por el río que, desde el último

---

muy especialmente, la pacífica manifestación del 25 de abril de 1907 contra el intento gobiernista de anular la candidatura unitaria y que fue violentamente reprimida por el ejército con el resultado de varios muertos y numerosos heridos de bala o, igualmente, el exorbitante “Convenio de Aguas” suscrito por el gobierno de Alfaro con el apoderado de la “The Guayaquil and Quito Railway Company”, el estadounidense Archer Harman.

- 15 La progresiva parálisis corporal, las fiebres continuas a raíz de la malaria contraída durante su estancia en el Ingenio Valdez (1900-1902) e, igualmente, el agravamiento de la tuberculosis que padecía fueron la causa de su prematuro fallecimiento –tenía 40 años–.

plano y atisbándose su más lejano curso por un pronunciado meandro, se “abre” hacia el espectador ocupando una parte muy considerable del segundo plano. Y en amplitud, principalmente “cortando” las lenguas de tierra de los dos extremos laterales e invitando así a que sea la imaginación del espectador la que las complete. También y en el mismo sentido, las difuminadas –por efecto de la evaporación y de la lejanía– gradadas secuencialmente cadenas montañosas, origen del tercer plano. A resaltar en estas el imponente Chimborazo, prácticamente en línea perpendicular con el vapor fluvial en el río.

Compositivamente, encontramos una diagonal que parte del vértice que forman la parte alta del follaje de los cañaverales sitios en el extremo inferior izquierdo y que hace la función de escueto primer plano, con la base de la lengua de tierra donde se asientan las casas pintorescas, y que se prolonga en las puntas de las otras lenguas de tierra de ese sector, llega hasta el vapor fluvial que se encuentra en el centro del río para, a continuación, proseguir al conjunto de casas ubicadas a la orilla de aquel y a la derecha de la obra en el segundo plano. Al tiempo, esta diagonal se cruza con otra que, partiendo del vértice inferior derecho de la obra –lugar donde se encuentra un caimán al borde del río–, continúa ascendente por esa orilla y, tras rebasar al tronco semihundido que se encuentra en el extremo de esa lengua de tierra, se prolonga hasta el extremo de la otra lengua de tierra situada a la izquierda del vapor y a su misma altura, prosiguiendo, tras rebasar por la copa a los árboles que allí se encuentran, hasta la cumbre de la primera montaña visible a la izquierda del paisaje. También se observa que el artista otorga mucho más espacio al celaje que al resto de la representación, incrementando notablemente así esa percepción de vastedad espacial anteriormente señalada.

En esta obra, el artista hace gala de un dominio excepcional de la cromática y de la (inter)relación de esta con la luz. Ejemplo de ello es cómo, a partir de la gama del verde, ocre/marrón, azul, violeta y blanco principalmente, el artista crea variadas tonalidades de los mismos que son el origen de la alternancia de zonas de mayor claridad con otras más marcadamente oscurecidas. A resaltar la sutil

gradación y combinación de violeta, blanco y rosáceo en las cadenas montañosas del tercer plano, al igual que los llamativos timbres de color blanco del volcán y las espumillas en la superficie del río.

Resulta magnífica la luminosidad matutina anacarada que preside todo el conjunto, acrecentada por el tratamiento de los variados tipos y formas de nubes y los distintos reflejos de estas en el agua del vasto río. Y también en este, y particularmente visibles en el primer plano, las espumillas blancas de las pequeñas olas que rompen así la planicie tranquila de sus aguas, dotándolas de un cierto movimiento que contrasta con la serena tranquilidad reinante en la obra. También, aquel es sutilmente caracterizado por el hilo de humo oblicuo que desprende la chimenea del vapor o las aves que sobrevuelan este inmenso espacio.

Igualmente, en una representación eminentemente horizontal, pequeños elementos verticalizados parecen querer equilibrar esa preponderante posición, tales como el vértice del tejado a dos aguas de las cabañas, las cimas de las montañas y el propio nevado, la chimenea del vapor, las palmeras y las copas del arbolado, al igual que algunos elementos vegetales sitos principalmente en el primer plano. Al tiempo, estos componentes ejercen una dinámica ascendente que, en parte, “compensa” el abocamiento hacia el espectador que supone el amplio caudal del propio río Babahoyo.

Finalmente, hay que señalar que Martínez representa en este paisaje a todos aquellos elementos y atmósferas que, un año después, describiría tan *ekphráticamente*<sup>16</sup> en su célebre novela *A la costa* (1902 vs. 1904):<sup>17</sup>

---

16 Del término griego *ekphrasis*, “como si lo estuviera viendo”. De larga tradición en la literatura occidental –poesía y novela principalmente –, se refiere al valor visual que una determinada descripción puede suscitar en el lector u oyente, es decir, la constitución en imagen –mental – de un texto. Véase, Román de la Calle, *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen, más allá del texto*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Islas Canarias, España), 2006.

17 Luis A. Martínez, [1904] *A la Costa*, edición preparada por Diego Araujo Sánchez, colección Antares, LIBRESA, Quito, 2013, segunda edición, novena reimpresión, pp. 183-184. Esta novela que supuso el inicio de la modernidad literaria en Ecuador fue dictada en 1902 por Martínez a su esposa Rosario, mientras yacía convaleciente y prácticamente inmóvil en su lecho en el clima seco de Piura (Perú), a resultas de la malaria contraída durante su trabajo en el

El río, que en Babahoyo es más bien un canal estrecho de aguas azules, está bordeado por orillas idílicas (...) la casa montubia, salvajemente pintoresca, con su techo de cade y galerías de cañas, sombreada por mangos, aguacates, plátanos y otros árboles de pomposo follaje. El sombrío huerto de cacao, da lugar a las dehesas de janeiro, limitadas en el horizonte por bosques azulinos, cortados a trechos por tortuosos y dormidos esteros (...) los bosques eternos y lejanos que cierran el cuadro como en un marco de tul verdoso, las canoas esbeltas y ligeras que surcan las aguas; alguna blanca vela que asoma en una curva distante, las bandadas de garzas que vuelan perezosas sobre las charcas, las parejas de informes alcatraces que vienen desde el océano a explorar la tierra; las humaredas parduzcas de los incendios de los chaparros; el cielo nacarado que domina toda esa inmensidad sin límites; el azul turquí de algunas colinas y cerrillos que arrugan la planicie inacabable, y, por último, el sol, ese sol propio de la tierra tropical, que baña todo con lluvia de luz mágica y acariciadora (...) El vapor favorecido por la vaciante bajaba rápido, espantando con los anhelosos resoplidos de la máquina a las partidas de caimanes, perezosamente acostados en la arena de la orilla.<sup>18</sup>

Así, se constata que la diversa fauna detallada en el párrafo transcrito de su novela –caimán, garzas, alcatraces; cabe añadir el vacuno–, la variada orografía –río, esteros, bosques, montañas–, la multiplicidad botánica, la propia presencia humana –cabañas, campos roturados, humareda, canoas, barco a vapor– o los efectos cromáticos y lumínicos descritos están aunados plásticamente constituyendo la obra *Río Babahoyo*. Al tiempo, este paisaje resulta deudor de la estética de lo pintoresco,<sup>19</sup> a la par que de una cierta ensoñación romántica, producto esta de la “atmósfera” general que se desprende de la obra.

---

Ingenio Valdez (1900), sito en Milagro (Guayas). En nuestro artículo “Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: La pintura de paisaje en Ecuador (1898) y A la Costa (1904)”, Boletín de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, N.º 204-Vol.XCVIII, julio-diciembre 2020, pp. 125-145, en: <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/138/274> (15.03.2025), el lector interesado encontrará una amplia bibliografía analítica sobre dicha novela.

18 Luis A. Martínez, [1904] A la Costa, cit., pp. 183-184.

19 “Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginacion; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable (...) Esta misma extrañeza ó novedad es la que presta encantos á un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza (...) Esta es igual-

## El símbolo: análisis hermenéutico-estético

El último día del mes de octubre de 1900, se publicaba en el Registro Oficial del Ecuador el concurso público con su normativa para dotar al país de un escudo de armas para la bandera nacional y que, fundamentalmente, sirviese como símbolo unificador e identitario de las diversas regiones que integraban el Ecuador. Con ello, el nuevo estado-nación liberal, y siguiendo una tradición pretérita al respecto, pero que resultaba cambiante en su formalización simbólica según el contexto histórico -ideológico y político-, pretendía sancionar e institucionalizar definitivamente un exclusivo y, a la par, representativo símbolo patrio. Tras la presentación de diversas propuestas, resultó elegida la del musicólogo, compositor y director de orquesta Pedro Pablo Traversari (Figura 2):

El jurado se decantó por la presentación gráfica de Pedro Pablo Traversari, porque cumplía el cometido de mostrar, en un solo golpe de vista, al ECUADOR UNIDO [con mayúsculas en el original], dentro de un blasón convenientemente configurado conforme con las leyes heráldicas y porque en los elementos de esta obra se evidenciaba su importancia proporcional respecto a los adornos externos.<sup>20</sup>

---

mente la que perfecciona todo lo grande ó hermoso (...) Así tampoco hay cosa que mas anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas; en que la escena está variando perennemente, y entreteniendo á cada instante la vista con alguna cosa nueva. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura: y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio á la vista de aquéllos objetos que están siempre en movimiento y desliziándose de los ojos del espectador", Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991, pp. 140-141; esta edición se ha hecho a partir de la traducción que en 1804 realizó directamente del inglés, el español José Luis Munarriz; ello implica que la ortografía española empleada es la correspondiente a la de esa época.

- 20 Rex Sosa, *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Serie Magister Volumen 161, Quito, Quito, 2014. p. 118. Este trabajo desarrolla una pormenorizada genealogía histórica del Escudo de armas del Ecuador, incluyendo el significado de los distintos elementos icónicos que lo integran en relación con sus diversos contextos históricos, al tiempo que las diferencias que los caracterizan.

Poco tiempo después, dicha elección sería oficializada –tras la aprobación del Congreso– en diciembre del mismo año.



**Figura 2:** Propuesta ganadora del concurso sobre el escudo de armas del Ecuador para la bandera nacional (1900).

Óleo sobre cartulina, 25 x 30 cm.  
Pedro Pablo Traversari (1874-1956).

Fuente: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Mi agradecimiento a Pablo Rosero Rivadeneira, jefe de Museo del Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit por la facilitación de esta imagen y, especialmente a Martín Jaramillo Serrano por su efectiva intermediación para su obtención.

Además de sus sobresalientes valores artísticos, *Río Babahoyo* es una obra altamente simbólica, pues, a nuestro juicio y de ahí su necesaria hermenéutica, Martínez quiso representar una *narrativa simbólica* que, mediante las evidentes similitudes formales e iconológicas de la misma con la parte central del recién adoptado Escudo nacional del Ecuador,<sup>22</sup> apelase a la indispensable integración de la Sierra con la Costa en aras de la prosecución del proyecto que encarnaba la Revolución liberal.<sup>23</sup> Así, el Chimborazo con sus nieves perpetuas, bien visible y singularizado a pesar de su lejanía, simboliza al conjunto de la Sierra, uniendo con las aguas que brotan de su glaciar –el propio y gran río Babahoyo (Figura 3)– a las fértiles tierras de la Costa, es decir, y en términos simbólicos, unificando a la –dispar– nación ecuatoriana.



**Figura 3:** *Río Babahoyo* (1903). Fotografía realizada por Augusto Martínez, hermano de Luis A. Martínez

Fuente: Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez...*, cit., p. 284

22 Nótese que entre la aprobación de dicho Escudo de armas y la ejecución de *Río Babahoyo*, apenas había pasado un año o, seguramente, bastante menos.

23 Sin olvidar en la necesidad de esa unión, la amenaza que suponía las constantes incursiones

En los anteriores términos, el vapor que figura en el escudo nacional y que obra en él como alegoría del progreso técnico es, igualmente, el vapor representado en este paisaje de Martínez,<sup>24</sup> como símbolo “anunciado” y transmisor de esa deseada modernidad que, supuestamente, debe instaurar la Revolución Liberal (Figura 4).



**Figura 4:** *Río Babahoyo* (1901), detalle

armadas y desestabilizadoras de la denominada Restauración Católica (ver nota 7) pues, todavía en 1905, el presidente Leónidas Plaza y en su “Mensaje del presidente de la República, al Congreso Nacional” (mensaje de despedida) –el 10.08.1905 –, recordaba que, “El problema religioso. Cuando en todas las Naciones del mundo está pospuesto y olvidado como pretexto de luchas armadas y conflagraciones políticas, todavía aquí es una amenaza, y hasta ayer no más se ha corrido á campamentos fratricidas invocando la libertad de la Iglesia y alzando, por mano de la clerecía, el estandarte de una ridícula cruzada”, en Alejandro Noboa, Recopilación de Mensajes dirigidos por los Presidentes y Vicepresidentes de la República, Jefes Supremos y Gobiernos Provisorios a las Convenciones y Congresos Nacionales desde el año de 1819 hasta nuestros días, Imp. de El Tiempo, Tomo V, Guayaquil, 1908, pp. 318-319, en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9388#.WNgio1V97IU> (10.04.2025).

**24** También es un vapor –nominado por cierto Chimborazo, todo un símbolo– el que lleva al

De ahí, así mismo, ese perfecto e idílico equilibrio –parejo al alcanzado por una nación unida– que se observa en toda la obra entre naturaleza y cultura, entre el lugar geográfico y su explotación agropecuaria –viviendas, campos, frutales, etc.–, a la par que su instrumentalización comunicativa: el propio río<sup>25</sup> con el vapor y las pequeñas canoas que lo surcan o los escuetos caminos trazados. Igualmente “equilibrados” resultan en su verticalidad compositiva, trasunto de sus respectivos símbolos ahora “potenciados” en esa representación espacial, el majestuoso Chimborazo con el vapor que surca el río. Y río que, aunque alude geográficamente al Guayas, también simboliza doblemente a la vida: la vida biológica que el agua indispensablemente aporta –la feracidad de los cultivos y, por extensión, del ganado, los bosques, etc.– y la propia “nueva vida” que supone para la nación unida en pos de la realización del proyecto liberal.

Además, conviene resaltar por su importancia estratégica que el río Babahoyo era en aquella época la más importante vía comunicativa y de transporte, por tanto, económica, de la producción serrana –productos agropecuarios de las haciendas, manufacturas, etc.– hacia la Costa y viceversa, dado el –en general– pésimo estado de los caminos que conectaban ambas regiones y que resultaban intransitables durante varios meses en la época de lluvias.<sup>26</sup> Y es por ello por lo que, igualmente, su representación en esta obra y el propio título de la misma suponen un importante valor simbólico añadido a lo ya anteriormente expuesto.

Se debe agregar que, colegimos, la recepción de *Río Babahoyo* en su significación simbólica por parte de las élites y las “clases ilustradas” no ofrecería dudas sobre aquella, ya que, obviamente, eran

---

protagonista de A la Costa, Salvador, a su nueva vida en la costa; Luis A. Martínez, A la Costa, cit., p. 182 y ss. Véase igualmente y al respecto la nota 25.

25 La calma total con que Martínez representa a las aguas del río supone a nuestro juicio y simbólicamente, la paz reinante como consecuencia de una nación integrada y unida.

26 Julio Estrada Ycaza y Clemente Yerovi Indaburu, *El siglo de los vapores fluviales: 1840-1940*, Instituto de Historia Marítima (INHIMA), Guayaquil, 1992 y Jean-Paul Deler, *Ecuador del espacio al Estado Nacional*, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Quito, 2007, 2ª ed. revisada, pp. 255-261.

conocedoras de la adopción del nuevo Escudo de armas del Ecuador, aprobado y publicitado hacía menos de un año e incorporado inmediatamente a la bandera nacional, presente esta en todos los edificios institucionales y públicos –palacio de gobierno, ministerios, ayuntamientos, escuelas e institutos, corporaciones, etc.–, así como en los diversos actos conmemorativos y/o de afirmación nacional e, incluso, festivos.

Finalmente, señalar que, icónicamente, una obra paisajística como la analizada responde en su concepción y posterior ejecución a determinados valores plásticos –lenguaje artístico– y estéticos –pintoresquismo romántico–,<sup>27</sup> además de los simbólicos en su referencia significativa con la del escudo nacional de Traversari, diferenciándose notablemente de la obra de este, sujeta a la rígida prescripción de la normativa del concurso público, precisamente por tratarse de una libre y meditada creación artística, y cuyo objetivo es pretender suscitar en el espectador un *sentimiento* –experiencia estética– ante/con ese paisaje, al tiempo que un re-conocimiento patriótico de unidad nacional.

En otros términos, la obra de Traversari se ajusta a un patrón normativo que, fundamentalmente, apela en su demandada didáctica visual a “mostrar, en un solo golpe de vista, al ECUADOR UNIDO” y, para ello, su formalización, clara y concreta –incluso algo esquemática–, debía abstenerse de cualquier detalle accesorio o meramente circunstancial que pudiese “distraer” al observador de aquella finalidad. Por el contrario, la obra de Martínez, como se ha señalado líneas arriba y en su finalidad representacional, apela a la recreación sentimental y al buen gusto del espectador, impeliéndole a su contemplación como vía expositiva y sensible de su simbolismo patrio.

---

27 Para la concepción pictórico-paisajística (estética y artística) en Martínez, véase nuestro “Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez...”, cit. y, “Estética romántica y pintura de paisaje en Luis Alfredo Martínez Holguín (1869-1909): un ensayo transversal”, Boletín de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, N° 212, Vol. CII, julio-diciembre 2024, Quito, pp. 113-144.

## Conclusiones

A tenor de lo expuesto, podemos afirmar que *Río Babahoyo* se constituye en un “dispositivo simbólico” –de *narrativa simbólica* la hemos calificado–, conceptualizado y realizado, como resultado del inicial entusiasmo y compromiso de Luis A. Martínez con el proyecto liberal y su propio anhelo en la construcción de un país moderno y unido.<sup>28</sup> Y para ello, el artista, tanto en el rango compositivo, cromático, lumínico y/o formal, establece y ejecuta estos componentes en función de lo estético, es decir, del *sentido* real de ese paisaje: denotar ese –nuevo– imaginario unitario que supone la nación-estado liberal, por lo que y más allá de un paisaje *ad hoc*, representa como totalidad una integración “ideal” –a la par que indispensable por necesaria– de sus dos mayores y dispares zonas geográficas, Sierra y Costa, siendo las llamadas a vertebrar mancomunadamente y a pesar de sus diferencias –de influencia política, de sistemas económicos, de mentalidades, etc.– esa nueva “tierra de promisión”, símbolo a su vez de la esperanza en una nueva era histórica y de progreso civilizatorio para el Ecuador.

---

28 Hay otros dos paisajes de Martínez, ambos con el mismo título de *Entrada al Oriente* (1902 y ca. 1905-1906) que, igualmente a *Río Babahoyo*, están conceptualizados y ejecutados a partir de su estética pintoresca y romántica, como una narrativa simbólica que apela en su sentido a una misma finalidad: la necesidad de construir, primero un buen camino y, ulteriormente, un ferrocarril hasta el Curaray. Y ello con el triple propósito de poder colonizar el territorio oriental, detener el expansionismo peruano en aquella región e, integrarlo unitariamente al Ecuador. A su vez, estas dos obras se relacionan en el mismo propósito, con su inicial opúsculo titulado *Caminos al Oriente* (1903), su gestión gubernativa al respecto (1905) y, su conferencia monográfica sobre el particular en la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito (1905). Por ello, ésta –a nuestro juicio– (inter)relación de sentido finalístico entre plástica, narrativa, gestión institucional y oratoria, será motivo de un próximo trabajo investigativo.

## Referencias

- ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- AYALA MORA, Enrique, *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Volumen 4, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, cuarta edición.
- , *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional/Taller de Estudios Históricos (TEHIS), Quito, 2002, segunda edición.
- BURY, J. B. [1920], *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986.
- CASTILLO ILLINGWORTH, Santiago, *La Iglesia y la Revolución Liberal, las relaciones de la Iglesia y el Estado en la época del liberalismo*, Colección Histórica, Volumen XXV, Ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1995.
- CRAWFORD DE ROBERTS, Lois, *El Ecuador en la época cacaotera*, Editorial Universitaria, Quito, 1980.
- CHIRIBOGA, Manuel, *Jornaleros, grandes propietarios y exportación cacaotera 1790-1925*, Universidad Andina-Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2013.
- DE LA CALLE, Román, *El espejo de la ekphrasis: más acá de la imagen, más allá del texto*, Fundación César Manrique, Lanzarote (Islas Canarias, España), 2006.
- DELER, Jean-Paul, *Ecuador del espacio al Estado nacional*, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Quito, 2007, 2ª ed. revisada.
- ESTRADA YCAZA, Julio y YEROBI INDABURU, Clemente, *El siglo de los vapores fluviales: 1840-1940*, Instituto de Historia Marítima (INHIMA), Guayaquil, 1992.
- ESTUPIÑÁN-FREILE, Tamara, *Una familia republicana: Los Martínez Holguín*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *Historia conceptual en el Atlántico ibérico. Lenguajes, tiempos, revoluciones*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2021.

GUERRERO, Andrés, *Los oligarcas del cacao*, Editorial El Conejo, Quito, 1980.

JURADO NOBOA, Fernando, *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula*, Maestros del Arte Ecuatoriano, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010.

MARTÍNEZ HOLGUÍN, Luis Alfredo, [1904] *A la Costa*, estudio introductorio de Diego Araujo Sánchez, LIBRESA, Quito, 1989.

NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981.

PALADINES, Carlos Paladines y GUERRA B., Samuel, Estudio Introductorio y Selección, *Pensamiento Positivista Ecuatoriano*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XVI, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1980.

PUIG PEÑALOSA, Xavier, "Estética romántica y pintura de paisaje en Luis Alfredo Martínez Holguín (1869-1909): un ensayo transversal", *Boletín de la Academia Nacional de Historia del Ecuador*, N.º 212 - Vol. CII, julio-diciembre 2024, Quito, pp. 113-144.

PINEO, Ronn, "Guayaquil y su región en el segundo boom cacaotero (1875-1925)", en Juan Maiguashca (ed.), *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, Proyecto FLACSO-CERLAC, IV, Biblioteca de Ciencias Sociales Volumen 30, Corporación Editora Nacional/FLACSO-Sede Ecuador, 1994, pp. 251-294.

SOSA, Rex, *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Serie Magíster Volumen 161, Quito, Quito, 2014.

## Webgrafía

CALLE, Manuel J., *Biografías y semblanzas*, Talleres Tipográficos Nacionales, Quito, 1920, en: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/532> (11.04.2025).

MAIGUASHCA, Juan, "La incorporación del cacao ecuatoriano al mercado mundial entre 1840 y 1925, según los informes consulares", *Procesos. Re-*

*vista Ecuatoriana de Historia*, I semestre, 2012, Quito, pp. 67-97, en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/1838/1629> (05.03.2025).

NOBOA, Alejandro, *Recopilación de mensajes dirigidos por los presidentes y vicepresidentes de la República, jefes supremos y gobiernos provisorios a las convenciones y congresos nacionales desde el año de 1819 hasta nuestros días*, Imp. de El Tiempo, Tomo V, Guayaquil, 1908, en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9388#.WNgio1V97IU> (10.04.2025).

PUIG PEÑALOSA, Xavier, "Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: *La pintura de paisaje en Ecuador* (1898) y *A la Costa* (1904)", *Boletín de la Academia Nacional de Historia del Ecuador*, n.º 204-Vol.XCVIII, julio-diciembre 2020, pp. 125-145, en: <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/138/274> (15.03.2025).

RODRÍGUEZ, Jaime Alberto, "El concepto de nación entre la desintegración del virreinato del Nuevo Reino de Granada y la emergencia de la república de Colombia", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 55 (enero-junio 2022), 141-167, en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/2706/3505> (02.03.2025).

ZEA, Leopoldo, (prólogo y compilador), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Tomo 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas (Venezuela), 1980, en: <https://cursosluispatinoffyl.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/leopoldo-zea-pensamiento-positivista-latinoamericano1.pdf> (27.02.2025)

-----, (prólogo y compilador), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Tomo 2, Biblioteca Ayacucho, Caracas (Venezuela), 1980, en: <https://archive.org/details/zea-leopoldo-comp.-pensamiento-positivista-latinoamericano.-tomo-ii-ocr-1980>, en: <https://archive.org/details/zea-leopoldo-comp.-pensamiento-positivista-latinoamericano.-tomo-ii-ocr-1980> (28.02.2024).

# LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL GÉNERO EN LA CONMEMORACIÓN POR EL CENTENARIO DE LA BATALLA DE IBARRA: ANÁLISIS VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA *ALEGORÍAS*, 1923

Carla Cristina Serrano Dávila<sup>1</sup>

## Resumen

El artículo presenta un estudio de la fotografía *Alegorías*<sup>2</sup> de 1923 que documenta la participación pública de un grupo de mujeres en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra. Se propone a la fotografía como documento histórico que permite analizar la construcción simbólica del género. La imagen se encuentra en un álbum en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, que, de acuerdo con un informe institucional, se considera la primera memoria visual de la ciudad.<sup>3</sup> El artículo plantea dos objetivos; el primero, presenta un contexto histórico de producción, a partir de la construcción discursiva del género en la prensa local y un contexto de producción visual que emerge de la relación dialógica con imágenes preexistentes. Y el segundo, analiza la representación visual

---

1 Magister en Antropología Visual por la FLACSO-Ecuador. Licenciada en Comunicación Social por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Investigadora y realizadora audiovisual. Sus líneas de trabajo e investigación se han enfocado principalmente en la investigación social con enfoque visual, el cine documental y, la fotografía patrimonial. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1080-3082>. Correo: [carla1992serrano@gmail.com](mailto:carla1992serrano@gmail.com).

2 Archivo histórico del Municipio de Ibarra (AHMI). Álbum fotográfico. Ibarra. 1943. Fotografía “Alegorías. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales”. La imagen corresponde a la presentación de un cuadro vivo en homenaje a Simón Bolívar.

3 AHMI. Álbum fotográfico, Carta de José M. Troya. Ibarra. 29 de julio de 1943. La entrega del acervo fotográfico estuvo a cargo de José Troya, quien sugirió que se conforme un álbum en el que ordenadamente se coloquen por secciones las fotografías, según los motivos e importancia, y con ello se iniciaría la historia visual de la ciudad. El Concejo Municipal, en respuesta a la petición de José Troya, indicó su agradecimiento por el gesto honrado y patriótico.

de las mujeres en la fotografía. Se propone una metodología que considera aspectos formales, históricos, iconográficos e iconológicos, contemplando así un análisis interdisciplinar que toma elementos de la historia y la antropología visual.

**Palabras clave:** Fotografía, Género, Representación, Prensa.

### **Abstract**

The article presents a study of the 1923 photograph *Alegorías*, which documents the public participation of a group of women in the commemoration of the centenary of the Battle of Ibarra. The photograph is proposed as a historical document that allows for the analysis of the symbolic construction of gender. The image is found in an album in the Historical Archive of the Municipality of Ibarra, which, according to an institutional report, is considered the city's first visual memory. The article has two objectives: the first is to present a historical context of production, based on the discursive construction of gender in the local press and a context of visual production that emerges from the dialogical relationship with pre-existing images. The second analyzes the visual representation of women in the photograph. A methodology is proposed that considers formal, historical, iconographic, and iconological aspects, thus contemplating an interdisciplinary analysis that draws on elements of history and visual anthropology.

**Keywords:** Photography, Gender, Representation, Press.

## Introducción

Una fotografía es una abstracción del entorno, una descontextualización de la inmediatez del momento, que, más allá de ser una reproducción del mundo real, “es un espacio de negociación de poder y de identidades, un espacio de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación intercultural, un vínculo social, un medio de descubrimiento, un campo de experimentación”.<sup>4</sup> De ahí su potencial como documento histórico, ya que posibilita abordar el contenido visual como producto cultural y objeto de análisis e interpretación del pasado.

La fotografía *Alegorías* se encuentra en un álbum fotográfico, en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. Forma parte de un corpus de 682 imágenes registradas entre las últimas décadas del siglo XIX hasta los años 40 del siglo XX. Las imágenes pertenecieron a Manuel España,<sup>5</sup> servidor público, poeta y coleccionista de fotografías de la ciudad. El legado de España, en 1943, fue organizado en dos álbumes por José M. Troya, amigo del coleccionista. La organización de las fotografías en los álbumes es dispersa; las páginas mezclan imágenes de diferentes temáticas y tiempos; aunque en algunas logra articular temáticas, carece de una catalogación rigurosa. Las fotografías se encuentran adheridas a cartulinas negras, con lo que las informaciones, en cuanto al documento y el registro, quedaron excluidas.

En la carta de entrega del legado fotográfico al consejo municipal, emitida por José M. Troya, se indica lo siguiente: “Las fotografías recuerdan a hombres célebres del Ecuador, en su mayor parte

---

4 Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, “Visualidad y mirada. “El análisis cultural de la imagen”, Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (coord.), en: Representación y cultura audiovisual en la sociedad. Ed. UOC, Barcelona, 2004, pp. 17-46, p. 23.

5 AHMI, Gaceta Municipal, 23 de julio de 1943, Ibarra. En el documento se anuncia el fallecimiento de Manuel España, con las siguientes palabras: “Fue el modelo de las características del genuino ibarreñismo”. De acuerdo con el historiador ibarreño Roberto Morales (1997), los valores del ibarreñismo surgieron a partir de la personalidad del Lic. Miguel de Ibarra, autor intelectual de la fundación española de la ciudad, quien se caracterizó por sus ideales de magisterio y de evangelización.

ibarreños, así como los personajes de las diferentes instituciones públicas y las jornadas de trabajo de los imbabureños por su obra del ferrocarril".<sup>6</sup> Esta consigna excluye a las mujeres de la memoria visual, a pesar de ser parte de la colección fotográfica. En efecto, las imágenes evocan una sociedad predominantemente blanca/mestiza y masculina donde destacan políticos, intelectuales, estudiantes, artistas, militares, religiosos y artesanos.

En ese contexto, el presente trabajo considera la fotografía *Alegorías* como un instrumento para examinar la representación de la mujer, en este caso en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra. La imagen no contiene información referente a la fecha, lugar ni fotógrafo. Sin embargo, en la inscripción que la acompaña se encuentran los nombres de las mujeres retratadas. El estudio sobre la imagen se inició a partir de notas de prensa publicadas en el periódico *El Espectador*,<sup>7</sup> publicado en agosto de 1923, en el que se encontró información referencial de la celebración patriótica, donde narran el acontecimiento y los preparativos previos al acto cívico. Es así como, a partir de dichas indagaciones, se concluye que la fotografía fue tomada durante la conmemoración cívica por los 100 años de la Batalla de Ibarra.

A tono con lo dicho, la pregunta que guiará la presente investigación es: ¿Cómo se construyen las representaciones simbólicas del género en el marco de la conmemoración cívica del centenario de la Batalla de Ibarra en la fotografía *Alegorías* de 1923? El estudio se realiza de la siguiente manera: primero, se presenta el contexto de producción; se lleva a cabo un análisis discursivo del pensamiento social respecto a las mujeres, sustentado en información de la prensa local de inicios del siglo XX, la cual incorporó dogmas religiosos como marco normativo para la construcción y legitimación de los roles de género. Posteriormente, se expone un contexto de producción visual, que se aborda desde una perspectiva comparativa y re-

---

6 AHMI, Álbum fotográfico, Carta de José M. Troya. Ibarra. 29 de julio de 1943.

7 Archivo Personal de Martha Jáuregui (APMJ), *El Espectador*, N.º 12, Ibarra, agosto de 1923, "Algunos números interesantes del Programa" y *El Espectador*, N.º 13, Ibarra, agosto de 1923, "Nota editorial", 17 de julio.

lacional, lo que implica reconocer la condición referencial de la imagen dentro de una red más amplia de resonancias icónicas; es decir, se sostiene la idea de que las imágenes siempre remiten de una u otra forma a otras imágenes. En ese sentido, se toman de referencia las pinturas de Rafael Troya, en las que se evocan los primeros indicios locales de alegorías femeninas y que funcionan como punto de referencia en las representaciones simbólicas; seguido, se realiza una lectura comparativa entre fotografías que se encuentran en el mismo álbum fotográfico, las cuales contienen signos visuales. Con base en lo descrito, finalmente se profundiza en el análisis iconográfico e iconológico de la fotografía.

### **Rituales de la memoria, género y fotografía**

La fotografía *Alegorías* evidencia la participación pública de un grupo de mujeres en la conmemoración del centenario de la Batalla de Ibarra, específicamente a Simón Bolívar, también llamado “libertador” y “padre de cinco naciones”, a quien la historia ha instaurado como una de las figuras más representativas de la Independencia del Ecuador. Es preciso señalar que las alegorías y veladas literarias que exaltan su figura se introdujeron en la sociedad a partir de la conmemoración de su natalicio en 1883. De ahí en adelante, este tipo de actos se ampliaron al espectro público y social. Guillermo Bustos indica que este tipo de conmemoraciones *pueden entenderse como ejercicios colectivos de montaje de una memoria pública de la nación*.<sup>8</sup> En ese sentido, el acto cívico que registra la imagen fotográfica se articula como una continuidad narrativa que se adhiere a la larga agenda conmemorativa a Simón Bolívar y a la independencia de Ecuador.

En ese contexto, el acontecimiento se plantea como un legado que organiza el campo simbólico de la identidad nacional, a lo que Bustos denomina “Los rituales de la memoria de nación”.<sup>9</sup> Actos cí-

8 Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Fondo de Cultura Económica, Quito, 2017, p. 165.

9 Guillermo Bustos, “El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...”, cit., p. 149.

vicos contruidos y representados en contextos de poder, influidos por desigualdades de clase, género y etnicidad. Una práctica social que no es neutral, ni espontánea; se trata de elaboraciones intencionales que imponen una imagen del pasado, entendidos como instrumentos a través de los cuales la población interiorizó y asimiló ciertas imágenes y representaciones del pasado.

La organización y articulación de estos rituales estuvieron a cargo de múltiples actores sociales, entre ellos el Estado, las autoridades municipales,<sup>10</sup> el poder local, la Iglesia y diversos grupos de interés, lo que denota la complejidad y la instrumentalización política de estos eventos. Asimismo, el trabajo del Estado en la promoción de una memoria social oficial se vincula con la noción de nación como “comunidad política imaginada”<sup>11</sup> formulada por Benedict Anderson, donde la pertenencia a un cuerpo político común se sustenta en la construcción de un imaginario colectivo compartido. Estas conmemoraciones escenificaron una visión unificada del pasado que sirvió para legitimar una imagen compartida de tiempos antiguos.

En ese contexto, el trabajo propone analizar la construcción simbólica del género en el registro fotográfico *Alegorías*. Para el cometido, se toma de referencia el concepto de Joan Scott: “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género; es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.<sup>12</sup> El género, entendido como una categoría relacional que no se limita al estudio de las mujeres, aborda los contrastes y las tensiones como una forma de en-

---

10 En el Acta Nro. 23 de la sesión ordinaria del Consejo Municipal del 25 de mayo del 1923, se indica lo siguiente: “Con aplicación a los fondos erogados por el Gobierno para la celebración de las próximas fiestas centenarias, y bajo el título de ‘Centenario de la Batalla de Ibarra’ y subtítulo de ‘Vida triunfal’, se realiza la entrega de cuarenta y siete sures sesenta centavos a Gavino Montalvo”. Esta información evidencia la articulación del Estado nacional y el gobierno local para llevar a cabo la conmemoración. Ver en: AHMI, “Libro de Actas del Consejo Municipal de Ibarra”, Acta Nro. 3, Ibarra, 1922 a 1924.

11 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021.

12 Joan Scott, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, Marta Lamas (comp.), en: *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 265-303, p. 289.

tendimiento de la configuración histórica de los sujetos que considera a las instituciones, la organización social y la dinámica de sus interacciones.

El género como categoría de análisis presta atención a los sistemas simbólicos, a la forma en que la sociedad representa el género. Según Scott, los símbolos evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias para enunciar las formas de las relaciones sociales,<sup>13</sup> ya que los símbolos, metáforas y conceptos influyen en la definición de los sujetos históricos. En palabras de Alejandra Niedermaier, el concepto de género resulta un aparato semiótico,<sup>14</sup> un sistema de representación que asigna significado a los individuos en la sociedad.

La imagen fotográfica no solo documenta hechos, sino que también reproduce ideologías en determinados momentos históricos. De acuerdo con Niedermaier, “desde su aparición, la fotografía asiste a los procesos históricos por ser una forma de conocimiento y a su vez una categoría de pensamiento que construye y atraviesa el imaginario de una persona, de una sociedad y en este caso también de un género”.<sup>15</sup> La fotografía, al ser una categoría de pensamiento, influye en la manera en que se interpreta y se da sentido a la realidad, al tiempo que permite desarticular y desnaturalizar paradigmas.

### **Lecturas antropológicas de la imagen: una perspectiva relacional, iconográfica e iconológica**

El estudio propone como metodología un análisis antropológico de la fotografía que, de acuerdo con Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, implica un ejercicio de contextualización de la imagen y de su relación con otro tipo de documentos, que la anclen a un marco interpretativo.<sup>16</sup> Esta mediación no es imparcial, ni generaliza un co-

13 Joan Scott, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico...”, cit., pp. 282-288.

14 Alejandra Niedermaier, *Mujer, Fotografía e Historia*, Editorial UTADAO, Bogotá, 2024, pp. 29-31.

15 Alejandra Niedermaier, *Mujer, Fotografía e Historia*, cit., p. 12.

nocimiento; se trata de una mirada que explora la configuración del discurso social sobre el género, a través del entrelazamiento de informaciones: visuales, bibliográficas y hemerográficas. Contextualizar históricamente la fotografía *Alegorías* posibilita entender el pensamiento y las dinámicas sociales en las que se inserta la representación fotográfica.

Las imágenes comparten la condición fundamental de ser signos visuales, que operan como dispositivos de comunicación que transmiten mensajes, informaciones o significados determinados. Sin embargo, no se limitan a la representación individual del objeto; poseen componentes simbólicos que remiten a un referente que trasciende su propia materialidad visual. En este sentido, la originalidad del análisis de las imágenes que propone la antropología visual radica en su adopción de una perspectiva comparativa y, sobre todo, relacional. Su objetivo es comprender las relaciones que las imágenes establecen entre sí. De acuerdo con Roger Canals, “toda imagen es, así, la imagen de una imagen previa y la promesa de una imagen por venir”.<sup>17</sup> El análisis relacional parte del supuesto de que las imágenes siempre remiten, de una u otra manera, a otras imágenes; ninguna se agota en sí misma, lo que implica reconocer su condición de nodo dentro de una red más amplia de resonancias icónicas.

Adicionalmente, se propone la descripción e interpretación de la imagen a través de dos categorías: iconográfica e iconológica. La primera se sitúa al nivel de la descripción de “detallar e inventariar sistemáticamente el contenido de la imagen en sus elementos icónicos formativos; el aspecto literal y descriptivo”.<sup>18</sup> Se prioriza la observación objetiva de lo que se ve en la imagen, sin entrar en análisis subjetivos o simbólicos. Lo cual permite identificar los elementos que constituyen la imagen como lugar, personajes y objetos, mientras que el análisis iconográfico se plantea como “la etapa más profunda

16 Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”. Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (comp.), en: *En Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad*, UOC, Barcelona, 2004, pp. 20-23.

17 Roger Canals, *La imagen que no acaba nunca. Un viaje por la antropología visual, desde el cine etnográfico hasta la inteligencia artificial*, Gedisa, Madrid, 2024, p. 55.

18 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001, p. 75.

de la investigación, cuyos límites no se definen de manera transparente; se deben buscar eslabones que permitan comprender la vida que fue".<sup>19</sup> Mientras más información se reúna sobre la imagen, las posibilidades de significación se expanden.

### **Agencia e imaginarios femeninos en la prensa local de inicios del siglo XX: Representación, valores y normas sociales**

La apariencia, la moral y la conducta de la Virgen María se fijaron como referente de la femineidad en manifiestos, poemas y notas informativas que circularon con frecuencia en las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Ibarra. Este apartado reflexiona sobre los aspectos discursivos, simbólicos y conductuales, configurados por la iglesia y un grupo de intelectuales en la prensa local alrededor de la mujer. Los elementos que se presentan a continuación se constituyeron en un espacio mediático con diferentes posturas políticas. Dichas definiciones consolidaron una imagen normativa de la mujer atravesada por creencias religiosas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, Ecuador atravesó un proceso de transición política: el ocaso de los conservadores y el ascenso de los liberales. Este período se caracterizó por la reforma previsional.<sup>20</sup> El movimiento de izquierdas reformó el carácter del Estado al integrar una agenda democrática para empoderar sujetos políticos y transformar el orden de jerarquías orientada a la construcción de derechos colectivos. Paralelamente, las mujeres buscaron legitimarse como sujetos de derecho en la toma de decisiones políticas nacionales a través del sufragio.<sup>21</sup> En este momento histórico, el

---

19 Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001, p. 76.

20 Al respecto se sugiere revisar: Valeria Coronel, "La revolución Gloriosa: una relectura desde la estrategia de la hegemonía de la izquierda de entreguerras", Santiago Cabrera Hanna (Ed.), en: *La Gloriosa, ¿revolución que no fue?*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2016.

21 Revisar: Mercedes Prieto y Ana María Goetschel, "El sufragio femenino en Ecuador (1884-1940)", Stefanie Kron y Karoline Noack (ed.), en: *¿Qué género tiene el derecho? Ciudadanía, historia y globalización*, Editorial Tranvía, Berlín, 2008. Se indica que en América Latina el voto femenino se consolidó en contraposición a los intereses políticos liberales e izquierdistas.

espacio público atravesó un proceso de reconfiguración, que combinó los conflictos políticos con un alto grado de participación social.

Para los conservadores, la Revolución Liberal se consideró una calamidad pública que ponía en peligro la integridad de la familia. De acuerdo con Goetschel, la Iglesia católica, en respuesta a la Revolución Liberal, consideró necesario “sujetar todas las riendas ideológicas para que la población católica y particularmente las mujeres no escaparan de su control”.<sup>22</sup> Como estrategia, la iglesia resaltó la vida de las santas en medio de la contienda política.

Las posibilidades de que la mujer acceda a oportunidades educativas y productivas se concebían como una amenaza para el orden establecido en la sociedad. Así lo evidencia el periódico religioso *Hojas Sueltas* de 1904 con la publicación de un texto denominado “La vida de las hijas de María”, donde se establecen, a modo de dictamen, los mandamientos que las mujeres deben acatar en relación con la iglesia y la familia. Leamos:

TRABAJO, puede siempre dedicarse, de modo que nunca permanezcan ociosas sus manos ni abandonada su mente a imaginaciones.  
DISPUESTA, á sufrir, á hacer, á perdonar a olvidarlo todo.  
MODESTA, en su traje, en sus adornos, en sus frases, en su andar, sin asomo de dureza, afectación y singularidad.  
DESINTERESADA, no procurando otra cosa que la gloria de Dios.  
ESCONDIDA, amando el trabajo sin ruido ni brillo, bajo la sola mirada de Dios.<sup>23</sup>

El texto evidencia características alrededor de la identidad femenina de la época: mujeres sin opción a elegir, subyugadas a un pacto social que operó en las clases altas y medias. Dicho imaginario: “Se trata de todo un juego de disposiciones, de estructuras interiorizadas de comportamiento, presentes aún en las generaciones siguientes”.<sup>24</sup> Por lo que las mujeres no se sujetaban a un juicio propio;

22 Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginarios*, Quito en los inicios de la modernidad, Abya Yala, Quito, 1999, p. 68.

23 Fundación Pedro Moncayo, *Hojas Sueltas*, “La vida de las hijas de María”. *Hojas Sueltas*, Ibarra, 1 de diciembre de 1904.

24 Ana María Goetschel, “Mujeres e imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad...”, cit., p. 21.

al parecer se estableció la idea de que no poseían criterio, autonomía y se consideraban mártires del hogar; era lo más cercano al ideal femenino de la época.

En palabras de Sara Radcliffe y Sallie Westwood, una forma de analizar la personificación y la representación en torno a la mujer en América Latina ha sido el modelo del marianismo, el “culto a la superioridad moral femenina”.<sup>25</sup> Es decir, cuerpos castos, sumisos y abnegados, sumado a ello la visión de cuidadoras de la castidad. Para las autoras, los valores de la virgen María son “un símbolo de feminidad nacional”. Es decir, como madre, amiga y de nobles virtudes a imitar. Este modelo en las nacientes sociedades republicanas revela la marginalidad de las mujeres en el proyecto político.

Definiciones similares continuaron en circulación durante las primeras décadas del siglo XX, frases como: “Ser hermosa i ser pura, esta es su gloria: amar, sufrir, llorar, ésta es su historia”;<sup>26</sup> “Recogida en el hogar, solo piensa en agradar a su marido y a Dios”;<sup>27</sup> “la ciencia que adorna mucho a los hombres, también puede adornar a las mujeres; pero la que más les conviene es la del régimen doméstico”;<sup>28</sup> la mujer Ibarreña vive recluida en su casa amplia y clara; algo entre convento y casa de campo”.<sup>29</sup> La prensa local representó a la mujer como un ser destinado exclusivamente al ámbito doméstico, dedicada al cuidado del hogar, los hijos y el esposo, y limitada en sus actividades fuera de este entorno, con la iglesia como uno de los pocos espacios socialmente aceptables para su presencia. Según las histo-

---

25 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales”, Fernando García S., José Juncosa, Catalina Campo y Tania González R., (Ed.), en: *Antropologías hechas en Ecuador. Antología-Volumen II*, Abya-Yala; Universidad Politécnica Salesiana y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador), Quito, 2022, pp. 743-779, p. 751.

26 APMJ, Canto Claro, “La mujer”. Ibarra, 25 de febrero de 1920. El periódico se pronunció como: “semivocero eventual de la clase agrícola de Imbabura”, de contenido religioso, poético y político.

27 APMJ, Fiat Flux, “Madre Cristiana”, Ibarra, 7 de noviembre de 1925. Se presentó como el “órgano obrero” de contenido político y poético.

28 APMJ. Estrella Polar, “La mujer” de I. R. de Bastos, Ibarra, 6 de febrero de 1926. Se presentó como un medio de comunicación conservador.

29 AHMI, Ibarra Ayer y Hoy, “La mujer ibarreña”, Ibarra, julio de 1929. Periódico de intereses históricos y literarios.

riadoras Radcliffe y Westwood, esta forma de caracterización de las mujeres se relacionó con el establecimiento de identidades nacionales sexualizadas: mujeres privadas y hombres públicos.

Sin embargo, la revolución liberal, de la mano del espíritu laico, propagó ideas emancipatorias. De acuerdo con Lucía Chiriboga y Ana María Goetschel, bajo el nuevo régimen, las mujeres lograron una notable incorporación en diversos escenarios públicos, lo que representó un cambio en su rol dentro de la sociedad.<sup>30</sup> Este proceso se reflejó en el aumento de la presencia de mujeres en áreas como la educación, la cultura, la salud y la política; sin embargo, se procuró que su formación intelectual mantenga los valores y la moral cristiana que tradicionalmente condicionó su desempeño en el hogar.<sup>31</sup>

No obstante, las mujeres consiguieron un acceso limitado en la esfera pública; una parte de los sectores medios de las mujeres y las élites participaron en reuniones y conmemoraciones, constituyeron comités y se encargaron de la organización, decoración e intervención discursiva en actos culturales y festivos de la ciudad. Es así que, en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra en 1923, surge como iniciativa del Consejo Municipal conformar el comité de mujeres “17 de julio”, según información hemerográfica obtenida del periódico *El Ferrocarril del Norte*.<sup>32</sup> Acudieron al llamamiento un número respetable de señoras y señoritas, que se congregaron el 4 de marzo de 1923 en el Salón de Actos del Colegio Teodoro Gómez de la Torre para constituir el “Comité 17 de Julio”, el cual quedó integrado de la siguiente manera:

---

30 Lucía Chiriboga y Ana María Goetschel, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas*, Trama Ediciones, Quito, 2009, pp. 8-10.

31 Así lo evidencia un texto publicado en AHMI, Ibarra Ayer y Hoy, “Perfiles de Leyenda” de María Guillermina Ortiz, Ibarra, julio 1929. “(...) si es mala la educación de la mujer, si ella no se ocupa si no de pasatiempos, si no ama el trabajo, sino sabe siquiera lo que significa cumplimiento del deber, no se dejará esperar mucho tiempo y ese pueblo vendrá a la más completa ruina”. A pesar de los cambios educativos promovidos desde el estado liberal, el trabajo en el hogar continuó como una obligación innata de las mujeres.

32 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, “El centenario de la Batalla de Ibarra”, Ibarra, marzo de 1923.

Presidenta, señora Zoila Victoria de Rosales; Vicepresidenta, señora Rosa Gómez de Jijón; Vocales, señoras Raquel de Hierro, Tomasa de Villareal, Rosario P. de Almeida, Rosa Hortensia de Lara, Celina de Andrade, Antonia de Acosta y señorita Mariana Madera; Tesorera, señora Lucila de Endara; Secretarias, señoritas Luisa Marina Villamar y Victoria Pérez P. Designándose también como Socias Honorarias a las señoras Rosalía R. de Fierro, Matilde V. de Suárez, Carmen S. de Monge, Abigail N. de Terán, Delia María de Páez y señorita Eloísa Villota.



**Imagen 1.** Dña. Zoila Victoria Burbano y Dña. Rosa Gómez de la Torre. 1923.

Fuente: El Espectador, 23 de julio de 1923

El comentario de las fotografías (Imagen 1) indica lo siguiente:

Tenemos el honor de engalanar estas columnas con los retratos de las distinguidísimas matronas de nuestra sociedad, Dña. Zoila Victoria Burbano de Rosales, presidenta del Comité de Señoras '17 de julio' (a la izquierda) y Dña. Rosa Gómez de la Torre de Jijón, vicepresidenta

del mismo Comité (a la derecha), quienes han procurado dar el mayor realce y esplendor a nuestras fiestas.<sup>33</sup>

Como se menciona en la cita, el comité estuvo conformado por mujeres distinguidas de la sociedad ibarreña,<sup>34</sup> excepcionalmente, por la élite de la ciudad. De acuerdo con información proporcionada por el periódico *El Ferrocarril del Norte*, medio de comunicación que apoyó y acompañó las labores del comité, reconoce que:

La organización del Comité de Señoras constituye indudablemente una poderosa fuerza moral y social, que secundará eficazmente las labores patrióticas de las demás corporaciones, poniendo en las fiestas centenarias la nota del alma femenil, de su yo idealista, suave y delicada.<sup>35</sup>

De acuerdo con información proporcionada por la prensa local, se afirma que el comité dio un mayor realce y esplendor a la celebración cívica; principalmente se hace alusión a la participación artística en veladas literarias, dramáticas y musicales. Los actos festivos se describen como celebraciones encantadoras y hábiles que deleitaron a los asistentes con piezas artísticas perfectamente elaboradas; las presentaciones integraron números de canto, piezas de piano y violín; algunas mujeres declamaron poesías y escenificaron cuadros vivos.

En ese contexto, cabe precisar que las mujeres manifestaron su sentir patriótico a través de representaciones alegóricas, artísticas e intervenciones discursivas. La participación se vislumbró en una variedad de áreas: en la parte musical, la representación teatral y la toma de la palabra.<sup>36</sup> En concordancia con Goetschel, gracias a la re-

33 APMJ, *El Espectador*, N.º 13, "Nota editorial", 17 de julio. Ibarra, agosto de 1923.

34 Las mujeres de las clases acomodadas se desempeñaron con frecuencia en este tipo de actos públicos; para ampliar información, revisar. Ana María Goetschel, *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas*. Quito, primera mitad del siglo XX, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2002.

35 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, "El centenario de la Batalla de Ibarra", Ibarra, marzo de 1923.

36 El periódico *El Espectador* de agosto de 1923 indica lo siguiente: "La señorita Inés Játiva es-

volución liberal las mujeres ampliaron sus posibilidades de participación,<sup>37</sup> en esferas más allá de la vida en el hogar, la iglesia y la familia.

La evidencia hemerográfica evidencia las ideas reiterativas sobre el cuidado, la moral, la religiosidad presente en el discurso social producido alrededor de las mujeres. No obstante, la información también expone la organización de un grupo de mujeres que, a través de la participación y activismo público, contradice la normatividad del cuerpo femenino recluido en los cuidados del hogar. De esta manera, se visibiliza su patriotismo, desplazando, al menos temporalmente, las prácticas religiosas como eje central de su accionar, para dar paso a actividades relacionadas con la construcción de identidades nacionales.

### Contexto visual y relaciones del cuerpo femenino en las representaciones alegóricas de 1923

Las representaciones no son construcciones aisladas; atienden a una tradición histórica. En ese sentido, se toma como referencia visual fundacional de alegoría femenina<sup>38</sup> dos obras pictóricas de Rafael Troya:<sup>39</sup> *Alegoría de la fundación de Ibarra* de 1904 y *Batalla de Ibarra*, producida entre 1906 y 1915. En ambas se expone la figura femenina

---

tuvo muy acertada en la ejecución de las piezas que corrieron a su cargo, así como en el acompañamiento a la Srta. Teresa Peñaherrera, quien hizo una prometedor exhibición de violín. - Los cuadros vivos fueron de un admirable efecto, mientras que El ferrocarril del Norte expone: "Las señoritas Micaela Rosales, Alicia Rosales y Carlota Benalcázar figuraron otro hermoso cuadro que representaba las tres repúblicas de Venezuela, Colombia y Ecuador rindiendo homenaje a Bolívar".

37 Ana María Goetschel, "Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera modernidad del siglo XX...", cit., p. 110.

38 El término de alegoría se considera con base en el texto de Alexandra Kennedy: "La alegoría pretende dar una imagen a aquello que no la tiene con el fin de ser entendidas o cimentadas en el imaginario de la generalidad". Cita tomada de: Alexandra Kennedy, "Rafael Troya". Refundación simbólica de Ibarra, Corporación Imbabura, Ibarra, 2021, p. 19.

39 Parte de la obra de Troya se produjo en las décadas en que la ciudad de Ibarra se reponía de la catástrofe de un terremoto. El pintor se convirtió en artífice de ese nacimiento, una suerte de autor visual de su "refundación" simbólica, tomado de Alexandra Kennedy, "Rafael Troya...", cit., p. 11.

como signo metafórico de sensualidad y pureza. Las composiciones visuales surgen en una época en que la ciudad de Ibarra se reconfiguraba de forma material y simbólica después del terremoto de 1868 y en un contexto político de enfrentamiento entre la población conservadora y liberal. De acuerdo con Guillermo Bustos,<sup>40</sup> los sectores conservadores y católicos se encaminaron a producir documentos literarios y visuales con la finalidad de configurar la imagen de una nación blanca y masculina ligada a la corriente de pensamiento hispanista.

Las obras del pintor Rafael Troya se instauran en esa agenda que, a través de la producción artística, como estrategia de posicionamiento político, se pretendía consolidar un imaginario cimentado en estéticas y valores europeos. Según Alexandra Kennedy, las obras “forman parte del proceso de construcción de las visualidades destinadas a la construcción de las patrias chicas en Ecuador”.<sup>41</sup> Es decir, una elaboración discursiva que se caracterizó por implantar formas homogéneas de identificación del territorio y su gente. Dichas representaciones visuales se posicionaron como una expresión por refundar y conmemorar la memoria histórica de la ciudad de Ibarra e implantar un imaginario simbólico sobre el pasado.

En 1906, la obra *Alegoría de la fundación de Ibarra* (Imagen 2), producida en 1904, fue contratada por la municipalidad para conmemorar los 300 años de la fundación española de la ciudad. En la composición visual, la mujer representa el surgimiento de una ciudad; su cuerpo emerge de la tierra mientras es sostenido por el fundador español. La mujer es de piel blanca, cabello largo y rizado, que deja al descubierto la parte superior del cuerpo. Entre los elementos visuales, se encuentra el arcángel San Miguel, patrono de la ciudad, que, en palabras del Kennedy, simboliza el apoyo de la Iglesia.

Entre 1906 y 1915, la municipalidad contrata nuevamente al pintor Rafael Troya para elaborar un mural en el Salón Máximo del Consejo Municipal; la obra denominada *Batalla de Ibarra* (Imagen 3) estuvo destinada a rendir homenaje cívico a los héroes nacionales y

40 Guillermo Bustos (2017) citado en “Rafael Troya...”, cit., p. 21.

41 Alexandra Kennedy, “Rafael Troya...”, cit., p. 11.

a evocar la gesta independentista de la urbe. En dicha pintura, la mujer representa un ser divino y espiritual a partir de la figura de ángel.

La composición pictórica se organiza con el escudo del Ecuador en la parte superior, seguido por la representación de dos ángeles, caracterizados por la figura de mujeres blancas con alas, discretamente sensuales que dejan parcialmente descubiertos los hombros y brazos, mientras sostienen una corona y una palma. Ambas mujeres evocan un tipo de culto y admiración hacia los próceres independentistas Bolívar y Sucre; bajo los retratos nuevamente se colocan dos mujeres/ángeles rodeados por banderas; cada una soporta una trompeta. Finalmente, la obra presenta una recreación del enfrentamiento militar. La pintura combina una serie de elementos religiosos y bélicos. Se trata de una confluencia de símbolos patrios, la gesta heroica y el reconocimiento a dos figuras masculinas donde la figura femenina representa el cuidado y lo sublime.



**Imagen 2.** Alegoría de la fundación de Ibarra. Óleo. 1904

Fuente: Tomado de Rafael Troya: *refundación simbólica de Ibarra*, por Alexandra Kennedy Troya, 2021.



**Imagen 3.** Batalla de Ibarra. Mural, óleo. s/f.

Fuente: Tomado de *Rafael Troya: refundación simbólica de Ibarra*, por Alexandra Kennedy Troya, 2021.

Bajo este paraguas de información referencial sobre las formas estéticas de caracterización de las mujeres en la obra de Troya, se observa que varios elementos simbólicos de la feminidad trascienden a acontecimientos conmemorativos de otro tipo. A continuación, se propone un análisis comparativo y relacional de cinco fotografías producidas en el contexto de la conmemoración cívica. Las imágenes se encuentran en el Álbum fotográfico que conserva el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, mismo en el que reposa la fotografía

*Alegorías.* Para el cometido, el estudio se inscribe como un ejercicio de descripción iconográfica que permite establecer conexiones visuales entre los elementos presentes en las fotografías y las obras pictóricas.

En ese sentido, las imágenes se entienden a partir de la propuesta conceptual de Hans Belting, quien entiende “la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano”.<sup>42</sup> Las fotografías registran cuerpos que devienen de una construcción histórica y simbólica; son cuerpos constituidos a partir de elementos de otros cuerpos. En este caso, las figuras femeninas se plantean como una reproducción metafórica de la nación ecuatoriana. El cuerpo de mujer integra una relación íntima, histórica y conmemorativa con los símbolos patrios que finalmente establece y normaliza un imaginario visual sobre la mujer y las batallas de independencia.

Cabe mencionar que, a partir de finales del siglo XIX, el retrato fotográfico en Ecuador significó un acontecimiento importante, un bien restringido. En palabras de Lucía Chiriboga y Silvia Caparrini,<sup>43</sup> la fotografía de retrato en Ecuador actuó en privado, principalmente iluminando las figuras de personajes de las élites. En ese sentido, se puede enunciar que los cuerpos retratados corresponden a una élite local que establece en el imaginario social una estética alegórica que comparte similitudes en cuanto a la pose, la mirada, el encuadre y simbologías patrióticas que elogian las batallas, la independencia y que se producen como parte de la construcción visual de la identidad nacional.

En las fotografías se observa un conjunto de expresiones simbólicas delimitadas y elaboradas a partir de intereses morales, culturales y políticos; se evidencia una configuración homogénea del cuerpo, donde resalta la blanquitud que connota pureza; además, las imágenes se orientan a realzar la nobleza de los gestos y rasgos. De acuerdo con José Antonio Navarrete, en los procesos de construcción de la identidad nacional, “la fotografía pudo articular, en un con-

---

<sup>42</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2010, p. 109.

<sup>43</sup> Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.

junto de representaciones, las diversas expresiones simbólicas que fueron su aporte a la construcción de la conciencia nacional".<sup>44</sup> Esta acción implicó eliminar la diversidad de los tiempos históricos en beneficio de la política visual que pretendía establecer una imagen homogénea y estándar.



**Imágenes 4, 5 y 6.** Srta. María Ester Moreno. Srta. Teresa Durán.  
Srta. Carmela Dávila.

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La secuencia fotográfica (Imágenes 4, 5 y 6) que se analiza a continuación corresponde a tres retratos de mujeres; el primero corresponde a la Srta. María Ester Moreno: su cuerpo mantiene una postura erguida y rígida, su mirada se encuentra en una dirección distinta al objetivo de la cámara, lleva un vestido blanco con adornos que simulan el metal, el cabello suelto y un sol metálico sobre su cabeza; con su mano derecha sostiene una espada y con la izquierda la bandera. La segunda imagen, que pertenece a la Srta. Teresa Durán,

<sup>44</sup> José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Cdf. Ediciones, Montevideo, 2017, p. 50.

mantiene un fondo similar, el cuerpo erguido, no mira a la cámara, lleva un vestido blanco y una túnica oscura, el cabello recogido y un sombrero de encaje del cual se desprende un pompón dorado; con la mano derecha sostiene la bandera y con la izquierda un ramo de flores. Finalmente, la fotografía de la Srta. Carmen Dávila presenta una mujer joven, de piel blanca, con el cabello recogido y adornado por una corona metálica en forma de hojas. Su cuerpo luce un vestido blanco totalmente cubierto y ceñido en la cintura; su mano derecha se apoya en la figura del escudo de Venezuela, país de origen de Simón Bolívar, mientras sostiene una bandera con la mano izquierda.

Las fotografías carecen de informaciones específicas como fotógrafo, lugar y fecha; sin embargo, se puede mencionar que su producción se realizó en el contexto de los actos conmemorativos por el centenario de la Batalla de Ibarra. El elemento que permite proponer esta información es el escudo que se encuentra en la fotografía de Carmela Dávila, puesto que corresponde al escudo de armas de la República Bolivariana de Venezuela, creado en 1836 y que, a pesar de algunas modificaciones, continúa vigente.

Los elementos reiterativos en las fotografías corresponden a vestidos blancos, adornos metálicos y la bandera, como un recurso insistente en la composición visual. Es preciso señalar que la relación entre la figura femenina y los símbolos patrios se encuentra plasmada en el mural Batalla de Ibarra de Rafael Troya, el imaginero de la ciudad posterremoto. Esto demuestra las relaciones icónicas que se tejen entre imágenes de distintos soportes y épocas. A pesar de tener diferencias sustanciales, varios elementos establecen una conexión simbólica. En la obra pictórica, las figuras femeninas sugieren cuerpos sensuales y sublimes que evocan lo divino y espiritual, una suerte de protectoras de los símbolos patrios y los militares que lucharon por la independencia nacional. Mientras que en las imágenes fotográficas los cuerpos expresan recato y pulcritud, en ambos documentos, la estética corporal mantiene una relación intrínseca entre el cuerpo femenino y la Iglesia.

En cuanto a las características fisionómicas, las figuras femeninas indican cierto grado de similitud; se trata de mujeres de piel blanca, jóvenes y delgadas, que llevan el cabello recogido y decorado por un tipo de coronas metálicas. Dichas representaciones estéticas reproducen una imagen de rememorar en la que el cuerpo femenino rinde homenaje a la gesta heroica, sus símbolos y sus héroes.

Para continuar con el análisis y la exploración de elementos compartidos en diferentes documentos visuales, se presentan dos fotografías (Imágenes 7 y 8) que evidencian actos alegóricos, presentados por una institución educativa y una organización social, como es el caso del Instituto Inmaculada Concepción y la Sociedad de Artesanos.<sup>45</sup> Las imágenes se sitúan en el momento histórico en que la fotografía fue puesta al servicio de los proyectos nacionales impulsados por la modernidad. De acuerdo con Chiriboga y Caparrini,<sup>46</sup> esto provocó que los fotógrafos salgan a las calles para captar escenas que presenten a las clases emergentes posando en espacios públicos, actos festivos y conmemorativos o junto a construcciones arquitectónicas emblemáticas, como una forma de coleccionar vistas de la ciudad moderna. En este caso, las fotografías emergen en el contexto de las festividades cívicas en el que las organizaciones participaron activamente en la agenda conmemorativa.

---

45 La escuela y las sociedades de artesanos se convertían en los participantes más activos de los rituales de la memoria patria. La escuela ofrecía sus salones para albergar los torneos literarios, así como animaba, con los escolares y los docentes, la presentación de actos de tipo artístico y también engrosaba los desfiles públicos. Por su parte, las sociedades de artesanos no solo intervenían en los desfiles, sino que organizaban sus propios programas de celebración que incluían conferencias y actos poéticos y musicales. Información tomada de Guillermo Bustos, "El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...", cit., p. 167.

46 Lucía Chiriboga y Silvia Caparrini, *El Retrato Iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.



**Imágenes 7 y 8.** Alumnas del Instituto de la Inmaculada Concepción de Ibarra, después de una representación dramática

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943



**Imagen 8.** Alegoría en la Sociedad de Artesanos Nro. 8, 1923

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La fotografía señalada con el número 2 (Imagen 7) registra un grupo de alumnas del Instituto de la Inmaculada Concepción de Ibarra, después de una representación dramática: *Alegoría en la Sociedad de Artesanos* (I fila) Ofelia Pérez, Georgina Franco, Isabel Alarcón, (II fila) Carmela Flores, Blanca Inés Yépez, Odila Almeida, Victoria Loor, Petronila Benalcázar, Genoveva Andrade Oña, (III fila) Ana Luisa Leoro, Mercedes Pasquel y Rosa Victoria Yépez. En el periódico *El Espectador* del 5 de agosto de 1923 se pronuncian las siguientes palabras sobre las mujeres de la imagen y el acto:

Este hacecillo de flores de inocencia y de verdad lo forman las adorables niñas que tomaron parte en la matiné tan ruidosamente aplaudida del Instituto de la Inmaculada Concepción que se verificó el de los corrientes en homenaje de reconocimiento al Padre y Libertador en la primera centuria de la acción de armas cuyo recuerdo embarga el alma imbabureña.<sup>47</sup>

En la imagen 8 se observa un grupo de niñas con vestidos blancos, grises y negros que dejan al descubierto una parte de sus brazos; la mayor parte de ellas llevan el cabello corto, otras lo portan recogido y algunas ostentan una suerte de coronas. Elementos decorativos que mantienen una conexión con las imágenes expuestas en páginas anteriores. No obstante, la recursividad que se evidencia en la fotografía señala que la institución consideró importante inculcar las representaciones alegóricas como parte significativa de la formación educativa de las niñas.

Por su parte, la fotografía *Alegoría en la Sociedad de Artesanos* registra a un grupo de hombres y mujeres. Los hombres caracterizan un cuerpo militar, portan uniformes bélicos y armas. La composición de los cuerpos configura un triángulo; en la parte superior se sitúa un hombre con traje distinto a los que se encuentran bajo su figura. El sujeto porta una espada en el lado izquierdo de su cuerpo y con la mano derecha sostiene una corona de flores. Bajo él se encuentra una mujer joven de cabello corto con una cinta que bordea su cabeza;

---

47 APMJ, *El Espectador*, N.º 13, "Nota editorial", 17 de julio. Ibarra, agosto de 1923.

lleva un vestido holgado en tono gris y con la mano izquierda sostiene una gran bandera. Bajo la mujer se encuentran dos hombres y dos mujeres que visten de forma similar; una de ellas sostiene el escudo nacional. Las tres llevan el cabello corto. Las mujeres se encuentran en medio de las figuras masculinas, un acto que evoca protección y cuidado hacia las mujeres.

La fotografía que corresponde a la representación dramática elaborada por el Instituto La Inmaculada Concepción evidencia una similitud y contradicción en cuanto a la estética de los cuerpos configurada en los documentos visuales que preceden este análisis. Se observan cuerpos de diversas texturas y tonos de piel; la delgadez y la blanquitud como símbolo se difuminan. No obstante, un elemento insistente ha sido el cabello; en la imagen se observa que varias niñas lo lucen corto, recogido y con una especie de corona, mientras otras exhiben el cabello largo y suelto sin ningún tipo de objeto. Al igual que en la serie fotográfica de retratos, las niñas llevan vestidos largos que cubren la totalidad de sus cuerpos en una combinación de colores claros y oscuros. A pesar de que los rasgos no se manifiestan de formas similares, se encuentran elementos que dan cuenta de la reproducción estética del cuerpo alegórico en otras instancias conmemorativas.

De manera similar, los cuerpos de las mujeres en la representación alegórica de la Sociedad de Artesanos replican el modelo del vestido largo y ceñido en la cintura, también el estilo del peinado y el uso de símbolos patrios. Al igual que en el mural de Troya, las mujeres se encuentran acompañadas por soldados que representan el cuerpo militar masculino. Empero, las mujeres se encuentran en los bordes, mientras que en la fotografía se sitúan en el centro y son las figuras masculinas las que contienen sus cuerpos.

En ese sentido, la figura femenina se consolida como una potente metáfora de la nación constituida a partir de recursos simbólicos de Occidente. Las imágenes dan cuenta de una construcción simbólica del género, a partir de la repetición e imitación. Mientras los sujetos masculinos se presentan como figuras protagónicas, el cuerpo femenino recurre a una representación metafórica que tras-

pasa su individualidad, a partir de la presencia de elementos externos que dialogan entre la religión, la sensualidad y la Patria. Dicha repetición icónica reproduce formas estéticas y valores morales en torno a la apariencia y el rol del cuerpo femenino para este tipo de celebraciones.

Ahora bien, las relaciones visuales identificadas en diversos documentos se trasladan a la fotografía *Alegorías*. En relación con la obra *Alegoría de la fundación de Ibarra*, se puede resaltar la blanquitud, la juventud, la sensualidad del cuerpo femenino y el amparo de la figura masculina, mientras que la caracterización hacia la mujer presente en el mural *Batalla de Ibarra* se traslapa al cuadro vivo a partir del empleo de varios recursos como el cabello recogido con una tiara de adorno, vestidos holgados que dejan ver una parte de los hombros, como signo de sensualidad; también se observa la presencia de una corona de laurel y una rama de palma, además de la figura militar de Simón Bolívar y los símbolos patrios. En cuanto a las fotografías, se aprecia de la misma forma el uso reiterativo de las insignias de la nación, vestidos claros, cabello recogido y el uso de coronas.

### **La representación idealizada del género durante la conmemoración cívica de 1923**

La fotografía *Alegorías* se encuentra en la página 27 en el álbum que se conserva en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. Está marcada con el número 5 en la esquina superior derecha, mide 13,5 cm de largo y 8,5 de ancho, es en blanco y negro; el papel fotográfico es brillante, sus filos se encuentran desgastados y manchados. En la superficie visual se observan cinco mujeres, ubicadas en forma triangular bajo la figura de una escultura, que se muestra incompleta. Los personajes están de pie sobre tres escalones, llevan vestidos en tonalidades claras, en contraste con los matices oscuros de las túnicas. Todas portan una corona distinta. Sus miradas son dispersas, así como la posición de sus cuerpos.

En el primer escalón, las mujeres llevan túnicas en sus espaldas; en el siguiente, portan en sus brazos el atuendo; además, sostienen ramas de laurel. La mujer de la cúspide porta la bandera del Ecuador y su cuerpo está contiguo a un arreglo floral. La efigie del monumento incompleto corresponde a Simón Bolívar. En paráfrasis con el historiador Guillermo Bustos, las cinco mujeres junto a la figura de Simón Bolívar en los actos conmemorativos nacionales representaban a las repúblicas hijas del “padre de la patria”.<sup>48</sup> En este caso, el registro fotográfico refiere a la idea de las cinco naciones liberadas por Bolívar: Colombia, Perú, Ecuador, Panamá y Bolivia.

La importancia de la representación alegórica se debe a que la ciudad celebró el centenario de su emancipación política. De acuerdo con información documental expuesta en el periódico *El Ferrocarril del Norte* de 1923, se expresa lo siguiente: “El 17 de julio de 1823, día que tuvo lugar en esta ciudad el último episodio del gran drama de la Emancipación de la Patria, con el cual quedó sellada y definitivamente afianzada la independencia del Ecuador”.<sup>49</sup> Se trató de la última acción de guerra librada en Ecuador con la que finalizaría definitivamente el dominio español; además, es de suma importancia por el hecho de haber sido la única batalla que fue dirigida personalmente por Bolívar.<sup>50</sup>

---

48 Guillermo Bustos, “El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...”, cit., p. 162.

49 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, “El centenario de la Batalla de Ibarra”, Ibarra, febrero de 1923.

50 Antonio Cauca Prada, *Batalla de Ibarra 1823*, Gobierno Autónomo Descentralizado de Ibarra, Ibarra, 2017, p. 24. En el texto se afirma lo siguiente: El 17 de julio de 1823, las tropas patriotas lideradas por el Libertador Simón Bolívar, en la única gesta que dirigió en el futuro Ecuador y en donde demostró sus dotes de estrategia, se enfrentaron con las huestes realistas de Agualongo, quien defendía el último enclave monárquico en Pasto, desde una visión anclada en lo religioso.



**Imagen 9.** *Alegorías*. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales, 1923

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La puesta en escena de la *Alegoría* a la República (Imagen 9) en el contexto de la conmemoración cívica responde a la organización del comité “17 de julio”. Esta forma de participación debe comprenderse más allá de un acto conmemorativo; se trata de una forma de agencia social y política, en la que las mujeres utilizaron el lenguaje simbólico de la República para posicionarse en el espacio público, lo cual les permitió adquirir visibilidad como parte del imaginario nacional, en contraste con la carga discursiva que circuló en la prensa local, que reforzaba los roles de género vinculados al espacio doméstico.

La fotografía fue tomada en el espacio público, en la plaza de la Independencia, bajo el monumento a Simón Bolívar. Para la

historiadora Natalia Majluf, el monumento significó parte del ornato público que las élites imaginaron para promover una comunidad nacional ligada al Estado, con el objetivo de posicionar una nueva noción de cultura. Los monumentos atendieron a una nueva estética urbana bajo un complejo sistema de creencias sobre el progreso, desvinculada de los valores coloniales y la religión católica; se propuso como un espacio aparentemente neutro.

El monumento surge de la mano de la bandera, el escudo y el himno nacional. Estos símbolos formaron parte de un intento por crear una tradición propia y una memoria nacional; se convirtieron en puntos estratégicos para imponer un imaginario ciudadano mediante la presencia simbólica del estado. En palabras de Majluf: “La esfera pública, en principio abierta a todos, en la práctica se limitaba a un cierto grupo de personas (a la burguesía de propietarios educados); era más bien una alianza entre el Estado y la élite educada”.<sup>51</sup> Es decir, la noción de espacio público accesible para todos se adopta como una figura retórica distanciada de la realidad social.

Como se observa en la fotografía, la idea de promover una comunidad cohesionada a través del monumento significó la presencia de un tipo de ciudadanos. Así también, demostró las limitaciones de acceso al espacio público; la presencia del monumento no solo se establece como un símbolo de la independencia, sino como “el principio del renacimiento de una gran parte de la humanidad”.<sup>52</sup> Por lo que los materiales y las figuras monumentales se implantaron como un símbolo de la modernidad, que se trasladaba hasta los orígenes de la civilización en la antigüedad clásica.

De acuerdo con Majluf, *el estilo griego se imponía como portador de valores eternos y universales*.<sup>53</sup> En este caso, la apariencia y cuerpos de las mujeres se suman a esta iconografía derivada de la antigüedad clásica, la misma que se encuentra presente en la obra pictórica de Rafael Troya *La Batalla de Ibarra*. La visualidad al respecto se caracte-

---

51 Natalia Majluf, *Escultura y espacio público*. Lima 1850-1879, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994, p. 17.

52 Natalia Majluf, “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879...”, cit., p. 31.

53 Natalia Majluf, “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879...”, cit., p. 32.

riza por mujeres blancas, delgadas, con vestimenta de color claro en tono pastel; con estilo griego, coronas de laureles, acompañadas por los símbolos patrios, la bandera y el escudo. Estos elementos se impusieron bajo la idea de progreso que se implantó como símbolo de la modernidad.

En la fotografía, las mujeres llevan vestidos de colores claros, brillantes y adornados con encajes. En palabras de Cristina Burneo, las telas y los encajes se establecen como objetos blandos, destinados exclusivamente para las mujeres como un signo de delicadeza y sumisión; en cambio, para los grandes hombres se utilizó el mármol y el bronce en forma de monumento para representar su fortaleza. En ese sentido, los materiales que representan a cada género marcan una jerarquía en relación de los hombres con las mujeres, entre lo duro y lo blando. En este sentido:

El monumento erecto en bronce que nunca conocerá la flacidez en el gran espacio de la plaza, frente a la mujer engalanada, vestida de encajes, ligera, pálida, fina. Ese cuerpo de mujer, como un comodín, aparece y desaparece a capricho de la mirada patriarcal.<sup>54</sup>

En el siglo XVIII, la baronesa de Staffe<sup>55</sup> escribe un texto de los manuales de urbanidad que atravesó el Atlántico y establece una relación entre vestido, moral y género. Se enfoca en relacionar los tonos claros, en especial el color blanco, con los valores morales de las mujeres y menciona que “vestirse de blanco es envolverse en juventud y en inocencia”.<sup>56</sup> Es decir, se relaciona con la bondad y la pureza del espíritu de las mujeres. En este caso, con el imaginario del cuerpo moderno, que en el contexto de la celebración se expresa como un signo de progreso.

---

54 Cristina Burneo, Documentos impregnados: Vestido, Cuerpo y Nación, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2023, p. 8.

55 Blanche-Augustine-Angèle Soyer (nacida en Givet el 7 de febrero de 1843 y fallecida en Sauvigny-sur-Orge el 17 de agosto de 1911) es una escritora francesa conocida bajo el seudónimo de Baron Staffe, famosa en su época por su bestseller. del mundo: Reglas de etiqueta en la sociedad moderna. <https://herder.com.mx/es/autores-writers/baronesa-staffe>.

56 Cristina Burneo, “Documentos impregnados: Vestido, Cuerpo y Nación...”, cit., p. 3.

De esta manera, la vestimenta se presentó como un ícono que posicionó un nacionalismo excluyente. Según Burneo, el vestido de las burguesas puede examinarse como una tecnología de control para la construcción y la representación de la categoría mujer. Es decir, la vestimenta con la que se presentan las mujeres en la sociedad muestra una jerarquía de clase dentro del género y da cuenta de una pertenencia a un conjunto de privilegios. La vestimenta cumplió la función de instaurar un ideal blanco-europeo, a partir de cuerpos normados y estratificados a través de los textiles. Se trató de moldear un cuerpo basado en imaginarios externos, como referente de la mirada local.

En palabras de Radcliffe y Westwood, las identidades de género son las formas en que el poder nacional interviene para diferenciar a los ciudadanos y otorgarles un lugar con asignación de roles y funciones sociales de acuerdo con el género. Lo cual consiste en marcar el cuerpo femenino y masculino en una relación altamente sexualizada que sugiere ideas acerca de género, raza y belleza:

Los hombres aparecen en las batallas, los gobiernos, las monarquías, mientras las mujeres aparecen como íconos de domesticidad nacional, moral y sociabilidad “privada”. En este contexto, la iconografía nacionalista femenina y masculina se encuentra en toda Latinoamérica en formas literarias, textuales, esculturales y visuales.<sup>57</sup>

De acuerdo con Radcliffe y Westwood, el control sobre las mujeres se establecía “mediante una variedad de medios públicos tales como normas y prácticas institucionalizadas”.<sup>58</sup> Las mujeres en la representación alegórica se muestran como un referente de una belleza racializada, mujeres blancas de clase media/alta que moldean un estereotipo. El cuerpo de la mujer se muestra como símbolo de pureza, libertad y paz; sin embargo, estas representaciones simbólicas invisibilizaron la condición cotidiana de las mismas, que se caracterizó por el predominio y la mirada masculina.

---

57 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales...”, cit., p. 759.

58 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales...”, cit., p. 747.

## Conclusiones

El género, entendido como el estudio de las relaciones e interacciones sociales, se construye dialógicamente, en este caso entre el Estado y la municipalidad, quienes determinan las dinámicas de la conmemoración cívica e implantan las formas de representación del pasado. La prensa como articuladora y difusora de dogmas construidos en el seno de la Iglesia católica; la percepción de hombres intelectuales sobre el rol de las mujeres y la organización como cuerpo social de activismo y participación pública a través del Comité “17 de julio”. Esta relación evidencia las rupturas y negociaciones en la construcción simbólica del género.

En los primeros años del siglo XX, de acuerdo con los documentos analizados, la prensa local representó una mujer alejada de los pensamientos, proyectos y deseos personales, ya que estos se consideraban elementos que la perturbaban, atormentaban y alejaban de sus deberes morales y religiosos. La figura femenina ideal era modesta, no debía preocuparse por su apariencia, sus vestidos, adornos o formas de hablar. No obstante, emerge otra forma de enunciación de la mujer. La asignación de roles femeninos se vinculó a la construcción de los sujetos nacionales; se felicitó y reconoció la participación pública y patriótica.

En el contexto de los rituales a la nación, la representación de la mujer se manifiesta como un cuerpo metafórico limitado al discurso nacionalista de la cultura occidental. Con lo cual los atuendos y vestidos de las mujeres evocan un poder simbólico que se encuentra conservado, reproducido y administrado por el Estado y las élites. En la conmemoración cívica, los cuerpos de las mujeres se mimetizaron como objetos inanimados, juntamente con el monumento, la bandera y el escudo. Este acontecimiento evidencia que la participación de las mujeres en la esfera pública fue delegada a una representación artística idealizada, que se orientó a exaltar las figuras masculinas.

Esta construcción premeditada de los cuerpos fijó las ideas de un pasado imaginado por las señoras cultas de la sociedad iba-

rreña que conformaron el Comité de Señoras “17 de Julio”. La representación se configuró por relaciones de género a través de cuerpos sexualizados, sujetos a la creación de una estética visual con la cual se determinó una participación limitada. No obstante, se debe considerar como una estrategia emancipatoria el agenciamiento colectivo de las mujeres. El lugar que se les otorgó en el espacio público responde a la organización colectiva, en respuesta a un sistema ideológico conservador y religioso que relegaba su presencia a las esferas domésticas. En ese sentido, es importante destacar la acción como parte de los procesos de transformación de la mujer en Ecuador, sin olvidar que se trató de cuerpos que fueron nombrados en los discursos de justicia, paz y libertad que promulgó la joven República, pero que la práctica los invisibilizó de la participación política.

## Referencias

- ANDERSON Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021.
- ARDÈVOL Elisenda, y MUNTAÑOLA Nora, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad*, UOC, Barcelona, 2004.
- AV., Madre Cristiana, *Fiat Flux*, Ibarra, noviembre 7 de 1925.
- BASTOS I.R., *La mujer*, Estrella Polar, Ibarra, 6 de febrero de 1926.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2010.
- BURNEO Cristina, “Documentos impregnados: Vestido, cuerpo y nación”, *Revista chilena de literatura*, 2023.
- BUSTOS, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Fondo de Cultura Económica, Quito, 2017.

CANALS, Roger, *La imagen que no acaba nunca. Un viaje por la antropología visual, desde el cine etnográfico hasta la inteligencia artificial*, Editorial Gedisa, Madrid, 2024.

CAUCA, Antonio y MORALES, Juan Carlos, *Batalla de Ibarra 1823*, Editorial Pegasus, Quito, 2017.

CHIRIBOGA, Lucía, y CAPARRINI, Silvana, *El retrato iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.

GARCÍA, Inocencia, "El valor de la mujer", *La Voz de Imbabura*, Ibarra, 1 de abril de 1890.

GOETSCHER, Ana María, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*, Abya Yala - Flacso Ecuador, Quito, 2007.

-----, *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas*, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2002.

-----, *Mujeres e imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad*, Abya Yala, Quito, 1999.

GOETSCHER, Ana María, y CHIRIBOGA, Lucía, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas*, TRAMA Ediciones, Quito, 2009.

GUZMÁN Víctor Manuel, "La mujer ibarreña y las fiestas centenarias", *El ferrocarril del Norte*, marzo de 1923.

KENNEDY, Alexandra y Rafael Troya, *Refundación simbólica de Ibarra*, Corporación Imbabura, Ibarra, 2021.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001.

MAJLUF Natalia, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994.

NAVARRETE, José Antonio, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Cdf Ediciones, Montevideo, 2017.

NIEDERMAIER, Alejandra, *Mujer, fotografía e historia*, UTADCO, Bogotá, 2024.

DE LAS ARENITAS DE ORO, "La vida de las hijas de María", *Hojas sueltas*, Ibarra, 1 de diciembre de 1904.

ORTIZ María Guillermina, "Perfiles de leyenda", *Ibarra ayer y hoy*, Ibarra, julio de 1929.

SCOTT, Joan, *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

S/N: "La mujer ibarreña", *Ibarra ayer y hoy*, Ibarra, julio de 1929.

S/N: "Algunos números interesantes del Programa", *El Espectador*. Ibarra, 5 de agosto de 1923.

S/N: "La mujer", *Canto Claro*, Ibarra, 25 de febrero de 1920.

TROYA, José M., *Carta dirigida al Consejo Municipal de Ibarra*, Ibarra, 1943.

WESTWOOD, Sara, y RADCLIFFE, Sallie, *Género e identidades nacionales*, Abya Yala, Quito, 2002.



## NOSTALGIA Y REPRESENTACIÓN: “TIPOS POPULARES” EN EXTINCIÓN PARA UNA CIUDAD QUE SE MODERNIZA (QUITO 1928-1932)

Alejandro Aguirre Salas<sup>1</sup>

### Resumen

Durante los procesos de modernización urbana de Quito entre las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, la transformación de prácticas sociales se evidenció en la lenta desaparición de personajes locales que solían habitar la cotidianidad ciudadina. Expresión de estos cambios y de una mirada que mezclaba nostalgia con conciencia de fractura fue la serie de crónicas periodísticas urbanas “Tipos populares” y “Tipos quiteños”, publicadas ocasionalmente en el diario *El Comercio* entre 1928 y 1932. El presente trabajo analiza cómo estas crónicas describen a estos sujetos característicos y su lenta desaparición, y reflexiona sobre la ‘imagen nostálgica’ como expresión de una mirada narrativa consciente de asistir a una alteración estructural de tradiciones culturales.

**Palabras clave:** Crónica periodística, Nostalgia, Acuarela, Personajes de la ciudad.

### Abstract

During Quito's urban modernization processes between the 1920s and 1930s, the transformation of social practices was evident in the

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia Latinoamericana y Magíster en Estudios de la Cultura mención Literatura Latinoamericana, ambos por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Licenciado en Comunicación Social, especialización en Investigación, por la Universidad Central del Ecuador. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-6961-9848>. Correo: [aguirrealj@gmail.com](mailto:aguirrealj@gmail.com).

slow disappearance of local characters who used to inhabit everyday city life. An expression of these changes and of a perspective that mixed nostalgia with an awareness of fracture was the series of urban journalistic chronicles “Tipos populares” (Popular Characters) and “Tipos quiteños” (Quito Characters), published occasionally in the newspaper *El Comercio* between 1928 and 1932. This paper analyzes how these chronicles describe these characteristic subjects and their slow disappearance and reflects on the “nostalgic image” as an expression of a narrative perspective aware of witnessing a structural alteration of cultural traditions.

**Keywords:** Journalistic chronicle, Nostalgia, Watercolor, City characters.

## Introducción

En la segunda y tercera década del siglo XX, los procesos de modernización que vivía Quito estaban transformando no solo la fisionomía, sino fundamentalmente las rutinas, las formas de sociabilidad y de habitar el espacio público. Eran los mismos pobladores de la ciudad andina los que estaban cambiando. La llegada del tren en 1908 –y con él, el acceso a nuevos bienes y la llegada de nuevas poblaciones–, la extensión del sistema de servicios básicos como el de alumbrado eléctrico o la mejora en la distribución de agua potable,<sup>2</sup> la consolidación de la ciudad como centro burocrático y político

---

2 En 1906 inició la licitación para la puesta de tuberías y alcantarillado en la ciudad, y para 1913 entró en funcionamiento la planta de purificación El Placer, para abastecer la ciudad. En relación con el servicio eléctrico, en 1895 se habían realizado las primeras pruebas locales, en 1905 inicia la generación eléctrica de la central de Guápulo y en 1906 inicia la iluminación de calles, plazas y servicio doméstico. Mario Crespo, ed. Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito (Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD, 1997), pp. 18 y siguientes.

del país, entre otras, modificaron estructuralmente la vida en la ciudad.

Los medios impresos locales daban cuenta de esos cambios, a la par que ellos mismos eran de por sí expresión de esos procesos de reconfiguración y redefinición. Las maneras de describir, las temáticas a las que se daba prioridad o la valoración de esas prácticas son un buen indicador de esta experiencia. *El Comercio* y *El Día* eran las dos publicaciones diarias más importantes de la ciudad, y su cobertura y política editorial, la base del modelo de percepción que se iba instaurando en la sociedad. Ambos diarios expresaban el ánimo de modernización y elevación que campeaba en los optimistas años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Es en este ambiente que, de manera muy esporádica, en 1928 *El Comercio* publicó una seguidilla de crónicas de "Tipos populares", que vuelven a aparecer, también por poco tiempo, bajo el nombre más particularizado de "Tipos quiteños", en 1932. En ellas se describe, de manera muy profusa y resaltando al máximo sus componentes pintorescos, personajes callejeros que habitaban el Quito tradicional en desaparición, y que estaban ellos mismos también desvaneciéndose. El hombre orquesta, el canónico fanático que llenaba de llamas y parafernalia las misas para aterrorizar a los pobres creyentes, la anciana vendedora de borreguitos y muñecos, los niños campanilleros o el "sieteoficios" ojalatero y cazador de gatos; los personajes que describen las crónicas son trabajadores modestos que iban dejando de ser posibles en la ciudad en modernización, y las crónicas los rescatan con la actitud de un etnógrafo que registra lo que se pierde por su propio arribo como sujeto del "progreso necesario e inevitable".

El presente artículo es una primera aproximación a estas crónicas y a lo que estas representan en la fractura de las prácticas sociales en acelerados procesos de modernización.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Este estudio es una aproximación inicial a una reducida parte de la producción periodística de Alejandro Andrade Coello, sobre quien -junto al trabajo de Alfonso García Muñoz y sus "Estampas de mi ciudad" y "Estampas quiteñas"-, estoy realizando una investigación de largo aliento.

## La crónica periodística como testimonio de la modernidad

Hacia la década de los veinte y hasta mediados de los treinta, marca la investigadora Katerinne Orquera, el tipo de periodismo que se imponía en diarios como *El Comercio* podría denominarse “de ideas” –o ‘de estilo francés’, como lo cataloga Ángel Rama–, de carácter más argumental, de opinión y reflexivo, que asumía como función social apuntalar ideológicamente el avance colectivo dentro del imaginario de la modernización como panacea colectiva.<sup>4</sup>

La prensa, como el mismo Rama recuerda, había pasado a ser desde fines del siglo XIX un espacio donde intelectuales y creadores literarios podían vivir profesionalmente del trabajo intelectual –“el mercado de la escritura”– con cierta independencia, por lo que la vocación literaria podía tener fuerte presencia.<sup>5</sup> Creadores emblemáticos como el cubano José Martí, el argentino Roberto Arlt o el ecuatoriano Alfonso García Muñoz tuvieron en la prensa cotidiana lugar para desplegar su producción, y uno de los géneros que abría mayores posibilidades de exploración fue la crónica, que con mucha vitalidad y detalle dibujaba el ritmo, las gentes, las experiencias de las que estos mismos creadores eran testimoniantes y pintores. Las “Escenas norteamericanas” de Martí,<sup>6</sup> las *Aguafuertes porteñas* de Arlt<sup>7</sup> o las “Estampas de mi ciudad” de García Muñoz<sup>8</sup> son ejemplos significativos de esta producción: mirada que se sabe testigo de un

---

4 Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945”, p. 139 (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), <http://hdl.handle.net/10644/7684>. Como nota la autora, en oposición al modelo francés, Rama contrasta el ‘modelo norteamericano’, que se presenta como más informativo, breve y entretenido.

5 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), p. 94.

6 José Martí, *Obras completas. Edición crítica. Tomo 9. 1881-1882* (La Habana: Centro de estudios martinianos, 2004). El tomo íntegro, que refiero como ejemplo, está conformado por las crónicas periodísticas de Martí remitidas desde Estados Unidos.

7 Roberto Arlt, *Aguafuertes* (Buenos Aires: Losada, 1998). El tomo íntegro compila las crónicas de Arlt.

8 García Muñoz, Alfonso. *Estampas de mi ciudad*. Quito: Imprenta Nacional, 1936. Este tomo, junto a otros que el autor fue imprimiendo con el tiempo, es una compilación de sus crónicas publicadas en *El Comercio*.

tiempo de cambio, de la urgencia de contarlos, de la importancia de lograr describir su pulso literariamente.

En este contexto, de manera muy esporádica, en 1928, en la primera plana de *El Comercio* se publicaron algunas descripciones/ crónicas de 'Tipos populares'. La seguidilla fue corta, y desapareció tras pocas notas. Tres años después, en la tercera página, dedicada a la línea editorial, volvieron a aparecer estas estampas literarias, esta vez bajo el más particular y territorial nombre de 'Tipos quiteños', remarcando en la pertenencia territorial parte de su conformación.

Ninguna de las notas estaba firmada, no poco infrecuente en la época, lo que no excluye que seguramente dentro del ámbito de los periodistas –y de 'la ciudad letrada' circundante, a la que buena parte de los lectores pertenecía– se conociera la autoría. Fue el propio creador<sup>9</sup> el que en 1935 agrupó esas estampas y otras diversas crónicas ciudadinas no incluidas en ese membrete, en un tomo clave para su producción: *Del Quito antiguo*.<sup>10</sup>

Alejandro Andrade Coello (1875-1943), escritor y editor fundamental de *El Comercio*, por décadas docente de literatura en el Colegio Mejía –una de las instituciones educativas más emblemáticas de la ciudad–, presidente del Círculo de Prensa de Quito, entre otras actividades,<sup>11</sup> tuvo una profusa obra que alguno aseveraba llegó a

9 Esto puede inducirse por la ausencia de sello editorial en la publicación.

10 Alejandro Andrade Coello, *Del Quito antiguo*. Quito: Imprenta Ecuador, 1935. En el libro se recopila una significativa cantidad de estampas y tipos populares. Para el presente estudio, hemos optado por trabajar solo con aquellas que hemos encontrado nominadas como 'tipos', en *El Comercio* del período. Algunas de las estampas fueron nuevamente difundidas en 1954 en "El Municipio" –publicación vinculada al Municipio de Quito– y recuperadas en el libro de Edgar Freire y Manuel Espinoza, comp., *Quito y sus célebres personajes populares / Parias, perdedores y otros antihéroes* (Quito: Editorial Trama, 2005), evidenciando su vigencia como temática.

11 Corona fúnebre en homenaje a la memoria de Alejandro Andrade Coello, 1943-1944 (Quito: s.e., 1944), 9. En el extenso tomo de 290 páginas, esta "Corona fúnebre..." recopila notas de prensa, cartas, solicitadas, telegramas y demás que surgieron tras la muerte del autor. A los actos fúnebres asistieron buena parte de los gremios de prensa, varias instituciones educativas y representantes de diversas entidades estatales, con profuso registro fotográfico que el libro recupera. Entre las actividades y vínculos que tuvo Andrade, según se puede encontrar en los opúsculos y demás notas, se marca su afiliación al Partido Liberal Radical, vocal del Tribunal de Menores, cónsul ad-honorem de la República Dominicana, miembro de la Sociedad Bolivariana, en la que dirigía su revista. Y en la Academia de la Lengua, Bachillerado en Chile, fue docente en Cuba y Cádiz, llegó a ser capitán del Ejército.

los sesenta volúmenes.<sup>12</sup> Como recupera Orquera en su investigación, Andrade Coello fue –junto a Augusto Arias e Isaac J. Barrera– uno de los articulistas responsables del área literaria.<sup>13</sup> “El cronista decano”, según lo nominaba una lista de Cuerpo principal de redactores de *El Comercio* en 1941,<sup>14</sup> comenzó a firmar sus notas en 1935,<sup>15</sup> notemos significativamente el mismo año en que publicó “Del Quito Antiguo”. Este fue también el año en que *El Comercio* inició su proceso de modernización –base de la investigación de Orquera– que fue reduciendo este tipo de forma periodística de carácter más literario, para dirigirse a otro más informativo, coyuntural y dinámico.<sup>16</sup>

Una primera aproximación a las estampas de tipos publicadas en *El Comercio* entre 1928 y 1932 por Andrade Coello evidencia que estas fueron escritas con autonomía de la urgencia para su publicación en prensa. Un ejemplo puede aclararlo. La estampa ‘El hombre orquesta’ fue publicada en dos ocasiones, 1928 y 1932.<sup>17</sup>

---

12 “Citamos algunas obras entre las que deja escritas: Nociones de Literatura General; Motivos Nacionales; El Vía Crucis del Orador; La Ley del Progreso; Las Brumas de Antonio O. Toledo; Algunas Ideas acerca de Educación; Rodó; Motivos de Proteo; Eduardo Zamacois; El Titán de la Tragedia; Hacia Imbabura; La Tentación; Tragedia Floral; Federico González Suárez; El Ecuador en los últimos 15 años; Vargas Vila; La Condesa Pardo Bazán; Juana de Ibarbouro; Héroe Epónimo y otros poemas americanos; Vulgata Higiénica; El Dr. Manuel Benigno Cueva; Tres poetas de la Música; Al margen del camino de Paros; Juan León Mera considerado como crítico; El Ecuador intelectual y otras. Dirigió el diario Ecuador y La Unión Liberal y fundó varias Revistas.” En “Don Alejandro Andrade Coello”, *Excelsior*, 13 de noviembre de 1943, citado en Corona fúnebre en homenaje a la memoria de Alejandro Andrade Coello, 1943-1944 (Quito: s.e., 1944), 88.

13 “La mayoría de sus artículos eran de crítica literaria, aunque podía tratar otros temas como los héroes nacionales, la ciudad, la infancia y el periodismo”, clasifica la investigadora Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión...”, p. 102.

14 “Cuerpo principal de redactores de El Comercio y Últimas Noticias”, *El Comercio*, 1 de enero de 1941: Tres, ABAEP. Citado en Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión...”, p. 133.

15 *Ibid.*

16 Este proceso de modernización fue reduciendo la cobertura de prácticas urbanas en pleno proceso de desarrollo, como las relacionadas con el emergente teatro nacional, que desde 1924 había experimentado un inusitado auge y florecimiento, con gran acogida de público. Como hemos propuesto una investigación relacionada, este abandono de seguimiento mediático –necesaria crítica para la difusión y consolidación de procesos– fue una de las causas del declinar de la escena local. Al respecto, ver: Alejandro Aguirre Salas, “El Teatro de Compañías en Quito. Práctica escénica, crítica y proyección social, 1924-1939”, pp. 224-50 (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2023), <http://hdl.handle.net/10644/9571>.

Comparando las versiones, a la de 1928 le faltan tres grandes párrafos introductorios, textos que en la versión de 1932 muestran ser parte de una estrategia retórica orgánica. Parecería así que hubo un texto original, cercenado en su primera publicación a través de la fusión de párrafos o la exclusión de algún desarrollo argumental o retórico. En la compilación de 1935, las notas son ligeramente intervenidas en el pulimiento de estilo o clarificación de descripciones de un texto que ha sido originalmente trabajado con cuidado, y en contadas ocasiones con agregado de varios párrafos que expanden el ambiente, o agregan antecedentes y orígenes de algún personaje, y que evidencian la intención de agregar lo excluido por la exigencia de espacios de la publicación periodística.

Esto nos muestra a un autor trabajando no para las urgencias de la prensa, no publicando para la coyuntura directa, sino respondiendo a un espíritu de los tiempos, a lo que el teórico Raymond Williams llama "estructura de sentimientos", como forma en que ciertos sentires colectivos –determinados inevitablemente por pertenencias de clase– en momentos históricos se expresan a partir de formas como las literarias o artísticas.<sup>18</sup> Es la mayoría de estampas; la realidad social particular o la coyuntura política o económica no cuentan como factores. Pese a estar dentro de un medio impreso con tendencia a expresar la actualidad, los "tipos populares" y los "tipos quiteños" mantuvieron así su paradójica vigencia, evidencia constante de su atemporal extinción, temática de evocación nostálgica ante una identidad en transformación.

---

17 "Tipos populares. El hombre orquesta", *El Comercio*, 2 de abril de 1928: 5 y "Tipos quiteños. El hombre orquesta", *El Comercio*, 17 de mayo de 1931: 3.

18 Raymond Williams, "Introducción", en *El teatro de Ibsen a Brecht* (Barcelona: Península, 1975), p. 19. Cuando en 1935 Andrade Coello reúne sus crónicas y estampas, las introduce con una larga reflexión en la que procura describir el alma de la ciudad y sus habitantes. Describe los que considera sus defectos identitarios, como el pesimismo o la tristeza que se regodea en ciertas formas del pasillo, pero que se contrarresta con una vocación al arte como práctica de constancia. Andrade Coello, *Del Quito antiguo*, 3-18. En su crónica sobre el hombre orquesta, Andrade reclama que "el popular numen nacional no produzca esa musiquita lloriqueante, que está deformando a los 'pasillos', volviéndolos monótonos hasta la aburrida desesperación (...) miseria moral a los que suspiran y se anonadan, en vez de reaccionar virilmente, dando muestras de vigor racial y bañando a las almas en las linfas puras de la sana alegría".

## Los tipos populares y quiteños

Varias de las crónicas de tipos de Andrade Coello inician con pinceladas melancólicas sobre el ambiente de la antigua ciudad calma, pacífica y rutinaria, en cuyas calles habitaban esos “tipos familiares y pintorescos”, cotidianos para la mirada del viandante, como si fueran la materialización visual de un *ethos* de la ciudad: “Resultaban decorativos para la ciudad. Eran el ornato ambulante de la población”.<sup>19</sup>

En ellos, en su forma de ser y su aparente mansedumbre, en el relato parecería encarnarse una ciudad quieta y lenta que ya no puede ser. En este contexto:

Paseaban sus galas oratorias, sus brotes de poesía popular, su abigarrada indumentaria, sus decires característicos, sus mañas, sus cuerpos deformes, sus caras lombrosianas o caricaturescas. Gente inofensiva, era la nota picaresca de la población y el motivo para las charlas del corrillo, los epigramas callejeros y los comentarios picantes.<sup>20</sup>

La evocación que hace el cronista tiende en mucho a hacerse gesto de identidad compartida con sus lectores, pero que se pierde prontamente. Frente al hombre orquesta —la crónica que reedita— que en 1928 “poca gente habrá que no conozcan” y ya en 1931 “Pocas personas habrá en Quito que no hayan conocido al maestro Rosalino Povea”; la publicación de 1935 arranca actualizando con un “Allá por 1930 murió en una sala del Hospital Civil de Quito, víctima del terrible flagelo de estas latitudes: la bronconeumonía, que *dicen ahora solemnemente los médicos*”.<sup>21</sup>

Las estampas de Andrade están teñidas así por la evocación, ejercicio de memoria en el que el autor procura registrar lo que se

19 “Tipos populares. Un célebre aguador”, *El Comercio*, 4 de abril de 1928, p. 1.

20 “Tipos populares. Un célebre aguador”, *El Comercio*, 4 de abril de 1928, p. 1.

21 Alejandro Andrade Coello, “El hombre – orquesta”, en *Del Quito antiguo* (Quito: Imprenta «Ecuador», 1935), p. 82. La cursiva es nuestra. Nótese que, con frecuencia, en las notas se hace referencia a esos “decires modernos”, en varias ocasiones haciendo alusión irónica a los poetas modernos.

está perdiendo en la experiencia colectiva, y de la que apenas quedan huellas que recrea. Da testimonio de lo perdido o por perderse inevitablemente, imagen mental de una experiencia que sobrevive en la memoria y de la que ella es testimonio. Como propone el filósofo Paul Ricoeur, ejercicio de memoria que busca recuperar y exponer lo ausente evocado, imágenes que apuntan a volverse testimonio –la crónica escrita–, abriendo la posibilidad de confrontarlo con otros,<sup>22</sup> aquí con miras a consolidar en la evocación compartida una identidad mutua, quizás enfrentando la propia incertidumbre que la deriva de la modernización abre.

Frente a “estos vertiginosos tiempos de automovilismo, en los que los picaros nervios viven hiperestesiados, que dicen los poetas de la nueva cosecha”,<sup>23</sup> es que el cronista evoca los personajes de la ciudad antigua, que “ya parecen inverosímiles aquellas típicas y reposadas figuras que atravesaban lentamente las calles de Quito”.<sup>24</sup>

A la vez, estas estampas son conciencia de lo indeleble para la propia experiencia y conformación, que se transmite por testimonio escrito en tanto evidencia de vida vivida, que particulariza. El conocer a estos sujetos, haberse cruzado con ellos, constituía parte de la identidad y el acervo común del ciudadano quiteño; ahora, en cambio. La identidad local del sujeto medio parecería así constituirse por esa experiencia/vivencia similar.

El tiempo que divide al cronista y sus contemporáneos de las nuevas generaciones late en el relato. Para quienes no fueron comunes testigos, la transmisión siempre será parcial, donde las imágenes mentales que los lectores tendrán dependen del doble juego de la descripción y la imaginación. Hay algo aquí de los “combates por la identidad”<sup>25</sup> que nota la ensayista Beatriz Sarlo, donde la experiencia

---

22 Paul Ricoeur, “Definición de memoria desde un punto de vista filosófico”, En *Actas Academia Universal de las Culturas: ¿Por qué recordar?* (Barcelona: Ediciones Granica, 2002), pp. 24-8.

23 “Tipos quiteños. La vendedora de borregos de algodón”, *El Comercio*, 23 de febrero de 1932, p. 3.

24 “Tipos quiteños. La vendedora de borregos de algodón”, *El Comercio*, 23 de febrero de 1932, p. 3.

25 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), pp. 27-9.

torna tal gracias a la puesta en narración y sentido, temporalidad no del acontecer, sino del recuerdo.

Y, sin embargo, las crónicas, que iniciaban evocativas y en tiempo verbal pasado, por momentos saltan a tiempo presente, y la acción es descrita como sucediendo ante los ojos del lector.

La perspectiva del cronista no es la de un par que describe coterráneos, sino la de un hombre moderno, consciente desde su contemporaneidad y saber metropolitano de lo pintoresco de lo descrito, propio, pero no personal. Agrupados, estos sujetos populares evidencian su evidente singularidad para la mirada del cronista que los describe con la conmiseración de la conciencia moderna, que los reconoce como 'los otros', propios, pero en retirada. El lugar de la enunciación se reconoce desde un saber cosmopolita, donde no faltan las referencias letradas, que parecerían compartirse con los lectores, cuando se compara una trastería con el "depósito de antigüedades, cual aquel almacén del judío que recuerda *Di[c]kens*"-,<sup>26</sup> cuando se evoca el *Claro de Luna*, de Ludwig van Beethoven, al referirse a una parranda popular, cuando se marca un instrumento empolvado "cual el arpa de Bécquer" o cuando se despidе al músico popular que se pierde en su arrabal "que era su nuevo campo de Montiel".<sup>27</sup> El cronista y sus lectores se ubican en un marco de referencia superior, desde el cual contemplan la inocencia de sus personajes. En la descripción no hay pedantería erudita, sino conciencia de que los lectores comparten el mismo espectro de saberes. Con el mismo talante, se juega con ironía ante las pretensiones de la retórica moderna y modernista. Así, "era un sieteoficios. En lo moderno, se lo denominaría poliartista", dice del señor de Guagrocode; o las fallidas figuras retóricas modernistas, "La pálida desnarigada, que dicen los cetrinos versificadores que van a la vanguardia del disparate",<sup>28</sup> son motivos de mofa del narrador.

26 Referencia a la novela *La tienda de antigüedades*, publicada por Charles Dickens en 1841.

27 Haciendo referencia al lugar donde Miguel de Cervantes imagina el inicio de las aventuras de Don Quijote de la Mancha. "Tipos quiteños. El hombre orquesta", *El Comercio*, 17 de mayo de 1931, p. 3.

28 "Tipos populares. Un célebre aguador", *El Comercio*, 4 de abril de 1928, p. 1.

Es desde esta perspectiva discursiva que se fija el eje fundamental de lo que debe ser recuperado del bagaje visual compartido: lo exótico y pintoresco, en proceso de desaparición; lo particular y llamativo que se sabe no volverá.<sup>29</sup>

Así, por ejemplo, se describe el abigarrado aparataje con que se armaba el "hombre orquesta" para tocar en cantinas, barrios, bodas y funerales, y cómo ejecutaba usando piernas y brazos. Músico de gente pobre que no ganaba para victrolas u orquesta, el cronista ve la imagen romántica y grotesca a rescatar, para el que daba pinceladas que asientan su carácter: "Pasaba por esas calles que el diablo tienta, acompañado de un mudo deforme y gesticulante que llevaba inflada la bolsa a cuestas: era su orquesta ambulante, ejecutada de modo mágico por él solo".<sup>30</sup>

Con detalle se describe también al "aguador" -personaje local muy representado en pinturas y fotografías de la época-, que llevaba sobre los hombros inmensos pndos de barro u otros materiales para repartir agua en las casas de la ciudad. Andrade describe la forma de carga, elementos como la *atamba* -la correa que sostenía sobre la frente el peso del gigantesco recipiente- o el pilche para llenar el barril; pero el sujeto particular que escoge para describir al tipo es un hombre concreto, un ciego, el 'Orejas de Palo', versero y reñidor, que de joven cuentan fue maestro de "doctrina cristiana a servidumbre de las familias pudientes".<sup>31</sup>

Las crónicas tienden a resaltar lo marcadamente local en lo pintoresco, tanto que ese acento parecería ser la causa de que la serie de textos pase de "tipos populares" en 1928 a "tipos quiteños" en 1932. En un primer momento, esta narración recupera la larga tradición de las acuarelas de tipos populares, tan difundidas por toda la región en el siglo XIX.

---

29 Valga mencionar la observación de Jorge Luis Borges sobre la ausencia de camellos en el Corán, de tan comunes y evidentes. En esta perspectiva, solo la mirada extrañada, ajena - tal como proponía Bertolt Brecht - descubre lo que desde otra perspectiva se difumina por común.

30 "Tipos quiteños. El hombre orquesta", *El Comercio*, 17 de mayo de 1931, p. 3.

31 "Tipos quiteños. El hombre orquesta", *El Comercio*, 17 de mayo de 1931, p. 3.

Como propone la investigadora Alexandra Kennedy-Troya, las pinturas y acuarelas de tipos populares –que resaltaban diferencias étnicas, raciales y de vestimenta– tuvieron una presencia significativa durante el siglo XIX en toda América Latina como parte de las estrategias de construcción de identidades e imaginarios nacionales, signados por cierta voluntad romántica. Las imágenes tenían marcada influencia de los registros científicos de viajeros europeos de las primeras décadas del XIX, con Alexander von Humboldt a la cabeza; láminas que podían ser coleccionadas, adquiridas por extranjeros o locales, y que tuvieron una demanda significativa, generando todo un mercado de copias y reproducciones. Su rol giró alrededor de ese resaltar particularidades culturales que debían diferenciar a las repúblicas en constitución, haciendo de estas imágenes parte del encuentro entre la centralización del Estado, la mirada científica y la afirmación de comunidades imaginarias consolidadas por signos comunes. Los tipos aquí representados se diferenciaban por lo étnico y lo social, a los que posteriormente se agregaron los oficios practicados.<sup>32</sup> Como nota Kennedy-Troya, para mediados del siglo, si para España esos tipos costumbristas expresaban “la añoranza de un mundo que desaparecía en medio de o por el progreso y las influencias externas”, para América estas imágenes operaban como formas de “autoafirmación, una mirada al presente y posicionamiento político de las nuevas élites americanas”.<sup>33</sup>

Esta lectura de Kennedy-Troya nos es pertinente porque, en las estampas literarias de Andrade Coello de 1928 a 1932, notamos la irrupción de esa conciencia moderna que describe de sí lo que ya comienza a añorar ante su inevitable desaparición producto de fatal progreso.

En el paso de fines del siglo XIX a las primeras décadas del XX, pintores emblemáticos como Joaquín Pinto (1842-1906) trabajaron el costumbrismo como una de sus facetas más características.

---

32 Alexandra Kennedy-Troya, “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, ed. por Alfonso Ortiz (Quito: FONSA, 2005), pp. 26-30.

33 Kennedy-Troya, “Formas de construir la Nación...”, p. 30.

Las acuarelas de tipos pasan a ser expresión artística, posible espacio que dejaba entrever la humanidad de los sujetos representados. Visto como manifestación del arte popular, junto con las indagaciones arqueológicas, estas acuarelas pasaron a ser referentes estéticos para el indigenismo de la década de los veinte.<sup>34</sup>



**Imagen 1.** Reproducción de 'El campanillero', acuarela de Joaquín Pinto, que ilustra la nota de Alejandro Andrade Coello

Fuente: *El Comercio*, 23 de abril de 1928, p. 1.

<sup>34</sup> *Ibíd.* La importancia de Pinto para el costumbrismo quiteño es central. Al respecto, como muestra, ver las publicaciones: Joaquín Pinto, *Álbum particular*, [textos e investigación de Verónica Muñoz], Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013; Joaquín Pinto, *Exposición antológica*, Banco Central del Ecuador, 1984; Alicia Loaiza Ojeda, "Introducción", en AA.VV., Joaquín Pinto, *crónica romántica de la nación*, Quito, FONSAL, 2010.

La resonancia y diálogo entre las crónicas/estampas de Andrade y la tradición de las estampas de vocación romántica es clara; tanto si una de sus crónicas se ilustra (Imagen 1) con la reproducción de una acuarela de Pinto<sup>35</sup> como si un lector del diario recalca el parecido, la conciencia de la misma filiación y preocupación de registro es clave. En la nota de un lector entusiasta, tras la primera publicación del grupo de estampas ‘Tipos quiteños’ de 1931, a la par que insistía en que “deberían seguir las [estampas] de otros tipos quiteños, de manera que *El Comercio* forme una verdadera galería (...)”, argumentaba: “Lástima sería que desaparezcan estos retratos populares. Algunos se conservan en las famosas acuarelas de Pinto”,<sup>36</sup> y llegaba a proponer la edición de un libro donde ambos registros se junten.

Pero en las estampas de Andrade Coello hay una pincelada diferente. Aunque se presenten como personajes típicos y recurrentes, los ‘tipos populares’, los ‘tipos quiteños’, los seres descritos son sujetos particulares, individualizables y distinguibles, algunos hasta con nombre y antecedentes, encarnación en el sujeto concreto del arquetipo. Esto, tal vez, por el mismo espíritu narrativo ante esa ciudad pequeña donde “poca gente habrá que no conozcan a”. El autor gusta y se toma tiempo para describir las particularidades físicas de los personajes; en el rostro tiene un peso particular, pasando del carácter genérico a una encarnación que materializa tipos genéricos que solo pueden existir en la experiencia concreta del sujeto viviente. Quizás haya en esa mirada algo de esa lectura moderna y positivista ante “caras lombrosianas o caricaturescas”. Juan Champuz, que escondía bajo su capa un látigo para zamarrear niños despistados, tenía “boca repugnante con abultados belfos (...) feo rostro” que se exacerbaba con la tétrica sonrisa.<sup>37</sup> La vendedora de borreguitos de algodón, hechos a mano, lenta de caminar, tenía “talante serio, faz que nunca sonreía, pocas hebras blancas en el cabello y menos arrugas, que habían paralizado el tiempo, de manera que era difícil calcular, por la cara de la anciana vendedora, su edad, que a veces se

---

35 “Tipos populares. El campanillero”, *El Comercio*, 23 de abril de 1928, 1.

36 “Tipos quiteños. Carta de un lector”, *El Comercio*, 9 de mayo de 1931, p. 3.

37 “Tipos populares. El Juan Champuz”, *El Comercio*, 7 de abril de 1928, p. 1.

remozaba cuando la venta iba bien".<sup>38</sup> Por su parte, el señor de Guagrocote:

Era un cholo maduro, vivaracho y robusto, con unas pintas de sangre india, aunque su propio apellido sonaba a blanco distinguido y de prócer, genuino ejemplar del pueblo (...) Peinaba ya algunas canas, unas pocas, su sedoso y poblado bigote, que parecía gorda brocha usada por empapeladores para engrudar. Sus ojos negros, vivos como los del ratón, parecían sonreír socarronamente y le brillaban de malicia. Los pómulos hinchados simulaban estar soplando siempre, pues entendía de pistón y cornetín. Los labios gruesos y sensuales, las pobladas cejas, las orejas grandes y de pabellón inclinado hacia adelante completaban la inconfundible fisonomía.<sup>39</sup>

Los rostros, llamativamente, convocan más la descripción del cronista que las vestimentas, sobre las que las referencias suelen ser más rápidas,<sup>40</sup> excepto aquellas que cobran relevancia por su excentricidad, como las gorras del señor de Guagrocote, hechas por él con piel de gato, "muchas veces con la cabeza del felino como visera".<sup>41</sup>

Esta marcación es significativa si se compara con la tendencia de las acuarelas de tipos, cuya tendencia excluía la particularidad de los rostros, perfilando imágenes más genéricas. Sobre las acuarelas, cuyo fondo además tiende a ser neutro, Kennedy-Troya nota que "se identifican por su vestimenta y por la herramienta, instrumento u objeto litúrgico que llevan; sus rostros no están individualizados, la fisonomía es aplicada por igual a hombres y mujeres, niños y viejos, no se expresa ni su sexualidad, ni su edad, ni sueñan, ni rien, ni aman, ni pelean".<sup>42</sup>

38 "Tipos quiteños. La vendedora de borregos de algodón", *El Comercio*, 23 de febrero de 1932, p. 3.

39 "Tipos quiteños. El señor de Guagrocote", *El Comercio*, 7 de mayo de 1931, p. 3.

40 En la publicación de 1935, donde la extensión de la crónica no estaba limitada por el espacio fijado por el diario, el autor llega a pintar con más detenimiento algunas descripciones: "el burdo poncho de lana un tanto raído, pantalones de casinete obscuro, botines flojos y delgado bastón de hierro o a veces un grueso garrote en la diestra, que no era muy raro lo lanzase como proyectil". Andrade Coello, *Del Quito antiguo*, p. 94.

41 *Ibíd.*

42 Kennedy-Troya, "Formas de construir la Nación Ecuatoriana...", p. 59.

Diferencia también con las acuarelas quiteñas del XIX y XX –representadas sobre fondos neutros–; los tipos de Andrade son descritos en sus entornos vitales: la barroca iglesia del centro para el campanillero, el tenducho con biombo de cáñamo de amontonado tiradero del hojalatero y vendedor de objetos viejos, la mazmorra del devoto y violento Champuz, la modesta y abigarrada casa del hombre orquesta: lugares que en las pinceladas del autor parecen coincidir en oscuridad, suciedad, amontonamiento y humedad, polvo sobre polvo. Descripción de ambientes pobres de trabajadores humildes.

### La vitalidad de la forma narrativa

Pero hay algo que despliegan con mucha más intensidad las estampas periodísticas. Las mismas formas narrativas de la estampa/crónica dotan de una vida y un devenir a los personajes que las pinturas y acuarelas no pueden lograr. Las imágenes mentales encarnan las figuras en acción, en existir, y significativamente les dan así más carnalidad y vida que la representación visual; las señas particulares de estos personajes surgen en medio de su caminar y actuar.

Para el cronista –y a ello tiende a reducirlos–, su vivencia fundamental es la del trabajo, muchas veces callejero y por eso visible y dibujador de la ciudad. Trabajo precario y de supervivencia. Son los trabajadores populares de una ciudad mínima y antigua. *“Un buen día, de esos que la necesidad impulsa a discurrir hasta a los no letrados por más que sean cierto, se aprestó a la andanza callejera, a la aventura ruidosa y deleitable por los queridos barrios quiteños”*; <sup>43</sup> la necesidad hace al tipo popular. El hombre orquesta, el aguador, la vieja vendedora de borreguitos de lana, el niño campanillero de procesión o el mil-oficios que hace de hojalatero, amaestrador de perros, hacedor de máscaras de cartón, pintor de epitafios, curandero o curtidor de gatos, son los tipos populares pintorescos que existen porque laboran en esos ru-

---

43 “Tipos quiteños. El hombre orquesta”, El Comercio, 17 de mayo de 1931, p. 3.

bros de ciudad pobre y apartada, ajena a la abundancia de la mercancía, la tecnología y los servicios que la modernización de la ciudad proveerá y superará.

Los tipos quiteños de Andrade en su misma condición de tipo, recalcando su conformación; y el 'sieteoficios' del señor de Guagrocote "enamoraba a las cholitas bolsiconas do zapato blanco y floreado mantón de Manila y a las negras de casa rica" o el hombre orquesta que animaba fiestas populares, "bailes de arroz quebrado", cenas o tabernas. Viven y tienen historias. Apenas son mentados los pasados conocidos —son tipos populares y la crónica busca pintarlos—, pero evidencian sujetos de historias mínimas.

Aunque la crónica tiende a dibujar en lo pintoresco y casi aldeano de la ex ciudad chica una inocencia que parecería bondadosa, en el fondo de todos los relatos hay una crueldad latente, una violencia instintiva y animal, cruel como respondiendo a sus mismos instintos. Pero, cree el cronista, en el fondo "inofensiva".<sup>44</sup>

Se presenta así a Juan Champuz, que gustaba en sábado santo flagelar niños a latigazos, atrayéndolos al sacar de debajo de su capa un títere de trapo de cura beleno gesticulador y hacedor de señas, ante la indiferente mirada de "los guardianes del orden favorecerían con su imparcialidad"; o el muy colonial canónigo Terrazas, que aterrorizaba con el infierno a los fieles pobres antes de darles el pan de gloria el sábado santo.<sup>45</sup> En este último personaje se encarna el barroco religioso colonial como en ninguno. Cuenta el cronista cómo, para asustar y conmovier a los fieles:

Se quemaba los dedos en el pulpito con llama de alcohol, arrastraba cadenas en el oscuro claustro o exhibía macabras momias, al paso de las saetas y al son de lamentables cantos místicos, imprecadores de arrepentimiento. Detrás del cuadro del purgatorio desplegado en el altar mayor, encendía desperdicios de las bujías do sebo y derramaba aguarrás.<sup>46</sup>

44 Andrade Coello, *Del Quito antiguo*, p. 89.

45 "Tipos populares. El Juan Champuz", *El Comercio*, 7 de abril de 1928, p. 1. Esta tradición, en extensa descripción, también es recuperada en la crónica "Estampas de mi ciudad. La Semana Santa", por Alfonso García Muñoz. *El Comercio*, 17 de abril de 1938, p. 12.

En la misma crónica de sábado santo, y de la misma laya, el cronista recupera la tradición infantil de sábado santo de los “perros con lata”, canes atrapados días antes a los que amarraban al cuello o la cola latas con voladores para soltarlos entre la multitud con escándalos y pánico colectivo.

Y nuevamente aquí, es la experiencia moderna la que no solo mira como grotescas estas prácticas, sino que las anulará al representar un nuevo *ethos*: “La civilización que *proteje* a los animales va desterrando la cruel costumbre de los ‘perros con lata’”, mientras se evoca con conmisericordia a Champuz velando en nicho a su títere, teniéndolo como fetiche religioso que adornaba con la caridad pública: “La pintoresca figura es hoy como un trasunto inverosímil de mejores tiempos de augusta calma y sencillez”.<sup>47</sup> La violencia así es también una rémora del paraíso perdido, de la inocencia del instinto brutal o tierno.

Es significativa la recurrente presencia de los niños, que en la calle alrededor de las crónicas rondan, población latente de muchas estampas, presentes casi siempre como pícaros crueles, más dados a gozar del pequeño dolor y la angustia momentánea de los seres pintorescos o de los mismos viandantes. “Los muchachos, implacables en el prurito de molestar al prójimo y causar daños”, dice el cronista, no solo insultaban al aguador ciego con apodos y pullas, sino que llegaban a “arrojándole cáscaras, terrones y bodoques *do* sus cerbatanas de hojalata”<sup>48</sup>, a los que este respondía con insultos –en verso– y palazos ciegos. De silbar molestos al señor de Guagro-cote –cazador de gatos, entre otros empleos– a merodear al campañero de la procesión tratando de tomarle el puesto por un rato, en las crónicas estudiadas surgen como una mezcla entre seres sin actividad, que merodean la ciudad sin oficio ni destino, únicos ojos activos y atentos a lo que pasa, quizás también buscavidas de siete

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

48 Alejandro Andrade Coello, “Un célebre aguador”, en *Del Quito antiguo* (Quito: Imprenta «Ecuador», 1935), 92. Esta cruel descripción del ataque de los niños no está presente en las estampas publicadas en *El Comercio*, pese a que en ellas sí se entrevé la crueldad y tensión contra él.

suelas solo de paso. En la compilación de 1935, Andrade agrega a una crónica un párrafo donde su mirada hacia los niños y su recurrente violencia cobra un nuevo matiz: en el fondo, los personajes pintorescos eran "los mimados de los niños, que frecuentemente arañan por cariño o por distraerse, y convierten, tal vez inconscientemente, en ludibrio hasta lo que es digno de lástima".<sup>49</sup>

En estas estampas vitales, es llamativa también la recurrencia del uso de las formas versadas como una de las maneras de expresión de algunos de estos personajes. Estrategia de convocatoria, forma de juego y a la vez llamativa costumbre de uso. El cronista registra cómo el aguador ciego, "poeta callejero" al que apodaban "Orejas de Palo", el cual "repartía en verso insultos, imprecaciones y anatemas" a los 'granujas' que lo insultaban para azuzarlo a las respuestas. Ante un "Orejas de Palo / barbas de chivo", él respondía "A tu madre le regalo / y dame, bruto, el recibo", o cuando una mujer lo llamó por su apodo apostando por el anonimato que su ceguera le confería, él respondió: "Si te conozco, H. Quiñones / Fiera ladrona de corazones / Pero algún día te he de ver flaca / Como una lora puesta en estaca". La hilaridad colectiva incentivaba los ataques infantiles, que él respondía con mayores obscenidades, igual rimadas. Y cuando el insulto apostaba a la palabra de difícil rima, como "Atahualpa", el ciego perdía los estribos y, soltándolo todo, giraba su bastón-varilla de hierro en círculo, procurando atinarle a alguien.<sup>50</sup>

Igual vocación retórica tenía el 'señor de Guagrocote', mil oficios, entre ellos hojalatero y vendedor de antigüedades en tienda de cáñamo en el barrio de San Roque, también "poeta popular" que escribía en totora versos para epitafios a pedido, donde la métrica se perdía ante el espacio para escribirla, quedando así "Tú que al cielo volas- / Te como palo- / Ma, matando mis hala- / Gos de madre cari- / ñosa, etc".<sup>51</sup>

---

49 Andrade Coello, *Del Quito antiguo*, p. 89.

50 "Tipos populares. Un célebre aguador", *El Comercio*, 4 de abril de 1928, p. 1.

51 "Tipos quiteños. El señor de Guagrocote", *El Comercio*, 7 de mayo de 1931, p. 3.

El uso del tiempo pasado en las estampas de Andrade Coello expresa esa conciencia del cronista de su práctica como testimonio melancólico. Pero, decíamos, al describir, la forma narrativa puede saltar al tiempo presente que materializa la detallada descripción, como en este cuadro del campanillero de las procesiones en extinción:

El campanillero llama a los que han de acompañar al viatico. A la puerta de la iglesia agita un esquilón de bronce pendiente de triangular yugo de madera que termina en dos mangos o manubrios. El muchacho, a duras penas, puede mover la colosal campanilla que con tieso y retorcido cabestro le cuelga del cuello. Agobiado está con el peso. Se ayuda con ambas manos, que asen de la empuñadura de palo, y agita incesantemente el instrumento para que el badajo repiquetee.

Rechina el gozne con sonidos a veces quejumbrosos, a veces estridentes. El desarrapado chicuelo, en el desempeño de su oficio, que es solicitado con ilusión, mueve brazos y cabeza, en interminable balanceo. Así pasa muchos minutos invitando a los fieles de la comitiva eucarística.<sup>52</sup>

Las imágenes narradas de Andrade Coello dan movilidad y un nuevo sentido a las imágenes, agrandando la acción, vitalizando la experiencia. La vida se potencia por la descripción escrita más que con la pictórica. El “a duras penas” sobrepasa la representación del tipo, y un fugaz “en el desempeño de su oficio, que es solicitado con ilusión” afirma el devenir ya no solo de lo exterior, sino de lo humano con sus esperanzas y expectativas, con su incertidumbre, con su existir.

## Cierre y melancolía

También aquí se evidencia la tácita intensión del autor por pintar un cuadro en acción que sabe no volverá a materializarse.

---

52 “Tipos populares. El campanillero”, *El Comercio*, 23 de abril de 1928, 1. En la recopilación que Andrade Coello hace en 1935, este texto tuvo modificaciones de estilo, que aclaran ligeramente la descripción de la situación.

Torna así imagen nostálgica, que es a la vez identidad propia y evocación de lo perdido, desde una mirada que evidencia su ternura sobre lo contado y al tiempo la conciencia de su inevitable fin a causa de la modernización y el progreso.

Estos tipos populares solo pueden existir en una ciudad antigua y poco vinculada al mundo exterior, ciudad sin servicios básicos cubiertos ni comercio externo activo. Cuando –con la modernización urbana– estos bienes y servicios emerjan, los días para los trabajadores pintorescos desaparecerán. Por su mismo acento, los textos de Andrade Coello describen fantasmagorías que en la ciudad han desaparecido o que se extinguen por falta de un hábitat donde su vida tenga sentido práctico o cultural. Para la ciudad de fines de la década de los veinte e inicios de los treinta, esas figuras ya son fundamentalmente evocaciones que aún perviven en la memoria de la generación de la que Andrade Coello es expresión, evocación en muchos casos de lo que fue testigo y testimonio de que ya no habita la ciudad.

Como "los borreguitos de algodón (...), las guaguas, ninfas, indiecitos y otras figuras de blanca harina de trigo, flor de masa tan bien preparada, que daba la ilusión del alabastro" que vendía la seria anciana que recorría la ciudad, los cierres de las crónicas de Andrade Coello están marcados por esa conciencia de pérdida, y el testimonio escrito –así como las estampas pictóricas–, por su vocación de responso. "Como otras figuras populares, el simpático campanillero será al fin olvidado en la dilecta y vieja ciudad de las añoranzas coloniales".<sup>53</sup> Ciudad aún vieja, que va perdiendo a quienes la hacen particular.

Y, sin embargo, es significativo cómo el autor nota los coletazos tenaces de las figuras que no desaparecen sin resistencia. En la edición en libro de la nota sobre el campanillero, por ejemplo, en el texto agregado se concluye: "Este espectáculo colonial es cada vez menos frecuente; pero no ha desaparecido del todo, en la tranquila vida de la ciudad de cotidiana rutina, que de vez en cuando inte-

---

53 "Tipos populares. El campanillero", *El Comercio*, 23 de abril de 1928, p. 1.

rumpe su pacífico *traginar* y el ambulante tráfico, obligando a que se descubran o hincen la rodilla los transeúntes, sorprendidos por el retintín do la campanilla”.<sup>54</sup> Esta imagen, nos parece, evidencia la transición costosa. Los viandantes sorprendidos, como ante un conjuero, como empujados, son parte y los constituye eso que se va perdiendo. Lo reconocen. Aún se reconocen en esas imágenes.

Es claro que aquellos personajes de la ciudad antigua eran los pocos, los ‘más pintorescos’ para las nuevas rutinas, “los otros” que sobresalían en los tiempos pausados y casi bucólicos de la ciudad colonial en retirada. El mismo hecho de ser conocidos por todos, dando motivos para “corrillos y comentarios”, evoca también una ciudad pequeña donde era posible conocerse entre los habitantes.

Junto a esos ‘personajes pintorescos’ que se perdían con la modernización, lo que se extraviaba también era el territorio de entrecruces y encuentros. Quizás, de cierta manera, quien desaparece no son estos ‘tipos populares’ –los humanos diversos seguirán habitando las grandes y pequeñas urbes del planeta–, sino la mirada capaz de verlos, de reconocerlos y, tal vez, dialogar con ellos como pares.

## Referencias

### Fuentes primarias

#### Diarios y revistas

*EL COMERCIO*. Quito, 1928-1932.

---

<sup>54</sup> “Tipos populares. El campanillero”, *El Comercio*, 23 de abril de 1928, p. 1.

### Fuentes primarias publicadas

ANDRADE COELLO, Alejandro. *Del Quito antiguo*. Quito: Imprenta «Ecuador», 1935.

GARCÍA MUÑOZ, Alfonso. *Estampas de mi ciudad*. Quito: Imprenta Nacional, 1936.

-----, *Estampas de mi ciudad: Segunda serie*. Quito: Imprenta de Educación, 1937.

-----, *Estampas de mi ciudad. Cuarta serie*. Bogotá: Tipografía, 1958.

-----, *Estampas de mi ciudad. Quinta serie*. Bogotá: Tipografía, 1981.

*Corona fúnebre en homenaje a la memoria de Alejandro Andrade Coello, 1943-1944*. Quito: s.e., 1944.

### Fuentes secundarias

AGUIRRE SALAS, Alejandro, "El Teatro de Compañías en Quito. Práctica escénica, crítica y proyección social, 1924-1939", Tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2023), <http://hdl.handle.net/10644/9571>.

ARLT, Roberto, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998.

CRESCO, Mario, ed., *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito*, Quito, Centro de Investigaciones Ciudad, 1997.

FREIRE, Edgar y Espinoza, Manuel, comp., *Quito y sus célebres personajes populares / Parias, perdedores y otros antihéroes*, Quito, Editorial Trama, 2005.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2016.

-----, "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes", En *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, ed. por Alfonso Ortiz, Quito, FONSA, 2005.

LOAIZA OJEDA, Alicia, "Introducción", en AA.VV., *Joaquín Pinto, crónica romántica de la nación*, Quito, FONSAL, 2010.

MARTÍ, José, *Obras completas. Edición crítica. Tomo 9. 1881-1882*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004.

MUÑOZ, Verónica. Joaquín Pinto. *Álbum particular*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

ORQUERA POLANCO, Katerinne, "Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945", Tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

ORTIZ, Alfonso, ed., *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005.

PINTO, Joaquín, *Exposición antológica*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

RICOEUR, Paul, "Definición de memoria desde un punto de vista filosófico". *Actas Academia Universal de las Culturas, ¿Por qué recordar?*, pp. 24-8, Barcelona, Ediciones Granica, 2002.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península, 1975.

## PRIMERA PELÍCULA SONORA DE QUITO: *AMANECER EN EL PICHINCHA, 1950*

Rocío Rosero Jácome<sup>1</sup>

### Resumen

Las fotografías de la película *Amanecer en el Pichincha* han permitido el abordaje de su historicidad desde la interdisciplinariedad. El objetivo de este trabajo es contribuir a la “Historia de las imágenes en Ecuador” propuesta por la Academia Nacional de Historia. *Amanecer en el Pichincha* es considerada un hito del cine ecuatoriano; a pesar de que la película está perdida, vive a través de evidencias como datos de periódico, hojas volantes y fotos cuyas imágenes hablan de un contexto cultural, social, político y económico de mediados del siglo XX. Este ensayo expondrá el contexto de la película, sus participantes y el entorno nacional e internacional de posguerra que corresponde al periodo presidencial de Galo Plaza (1948-1952), donde se apreciará el juego de las ideologías e imaginarios.

**Palabras clave:** Película sonora quiteña, Galo Plaza, Política cultural, Turismo.

---

<sup>1</sup> Doctora en Historia y Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora de Segunda Enseñanza, Especialización Historia y Geografía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magister en Docencia para Instituciones de Educación Superior por la Escuela Politécnica Nacional. Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia de Ecuador, Miembro de la Red de Historiadores Europeos Latinoamericanistas, AHILA, Miembro del Grupo: Trabajo Intelectual, Pensamiento y Modernidad en América Latina, TIPMAL, Miembro de la Asociación Internacional de Estudios Interamericanos IAS, Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Nariñense de Historia y Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Dominicana de Historia. Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Colombiana de Historia. Docente de la Universidad Internacional del Ecuador, UIDE, Escuela de Relaciones Internacionales. Directora de Investigación y Editora Fundación, JANUS. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5039-3020>. Correo: [rocioroserojacome@yahoo.com](mailto:rocioroserojacome@yahoo.com).

## Abstract

The photographs from the film *Amanecer en el Pichincha* have allowed for an interdisciplinary approach to its historical significance. The objective of this work is to contribute to the “History of Images in Ecuador” proposed by the National Academy of History. *Amanecer en el Pichincha* is considered a landmark of Ecuadorian cinema, and although the film itself is lost, it lives on through evidence such as newspaper articles, flyers, and photographs whose images speak to the cultural, social, political, and economic context of the mid-20th century. This essay will explore the film's context, its participants, and the post-war national and international environment corresponding to the presidential term of Galo Plaza (1948-1952), where the interplay of ideologies and imaginaries will be examined.

**Keywords:** Quito sound film, Galo Plaza, Cultural policy, Tourism.

## Introducción

Desde el constructivismo de Piaget, basado en la gnoseología de Kant y Vygotsky, se advierte que la historia es una construcción permanente del conocimiento a partir de hechos o experiencias que tienen significado a través de la interpretación. “Frente a la unicidad de un hecho histórico, que es irreplicable, solo cabe la continua apropiación y reelaboración del pasado que hace historia a través de metáforas como perspectiva de punto de vista.”<sup>2</sup> Desde esta apreciación, los testimonios visuales permiten comprender un entorno histórico social, una identidad cultural. La serranía ecuatoriana es tangible a

---

2 J. Ángel Sesma Muñoz, “La creación de la memoria histórica. Una selección interesada del pasado”, Memoria, mito y realidad en la historia medieval, Nájera, 2003, p.14.

través de las imágenes atrapadas por la lente de una cámara blanco-negro, imágenes que comunican y generan imaginarios y memorias<sup>3</sup> vívidas. *Amanecer en el Pichincha* fue estrenada el 1 de enero de 1950, en la categoría de drama. El director fue Alberto Santana;<sup>4</sup> colaboró también Francisco del Villar,<sup>5</sup> cineasta mexicano, a través de *Ecuador Sono Films Company*.<sup>6</sup> El reparto lo constituyeron: Paul Feret, Martha Jácome, Salomón Rosero.<sup>7</sup> El argumento del filme es un romance signado por adversidades.

Un aviador francés, accidentado en los parajes andinos, se refugia en la hacienda El Rancho. Conoce a Rosalía y se enamora de ella. Esta muchacha mantenía un compromiso matrimonial con el hijo del dueño de la hacienda, que a la vez era su primo. La policía descubre al fugitivo francés, lo extradita y finalmente Rosalía contrae nupcias obligadas con su primo.<sup>8</sup>

Una de las inquietudes es el nombre de la película *Amanecer*, de modo que, revisando la historia del cine y el éxito de las películas sonoras, encontré información de una película romántica de carácter dramático que tuvo un éxito sin precedentes, en 1927, en Estados

---

3 La memoria “se ha consolidado como una categoría analítica central para comprender los procesos históricos y la forma cómo se ha narrado el pasado y presente de nuestras sociedades” Alexis V. Pinilla Díaz “La memoria y construcción de los subjetivo” FOLIOS, Segunda época, N°34, Colombia, pp. 15-24, p. 16.

4 Alberto Santana, (Iquique 10-06-1899 / Santiago13-01-1966) Fue camarógrafo, actor y director de cine; de 1921 a 1927 trabaja en el cine chileno. En 1928 el gobierno de Ecuador le contrata como cinematografista de una expedición salesiana al Oriente Central Ecuatoriano. En 1929 se traslada a Perú, allí fundó la Sociedad Patria Films y Misti Films. Recorrió: Ecuador, Colombia, Costa Rica, Panamá y Puerto Rico. Lucía Carvajal, “Diccionario del Cine Iberoamericano”; SGAE, 2011. En: <https://cinechile.cl/persona/alberto-santana/> (16-03-2025).

5 Paco Villar. En: <https://www.imdb.com/es/name/nm0897383/> (16-03-2025).

6 Ecuador Sono Films Company fue creada en 1930 en Guayaquil y desaparecida por quiebra en 1950. Produjo algunos filmes: Guayaquil de mis amores (1930) Incendio (1931) La divina canción (1932) El pasillo vale un millón (1939) Se conocieron en Guayaquil (1949) y Pasión Andina o Amanecer en el Pichincha (1950).

7 Amanecer en el Pichincha, Ficha técnica. En: <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/amanecer-en-el-pichincha-399011> (14-03-2025).

8 Curiosidades de la historia del Ecuador, 23 de abril de 2014. En: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=628573900562971&id=359490914137939&set=a.611480072272354&locale=es> (14-03-2025).

Unidos; se llamó *Amanecer*. El título original en inglés era *Sunrise: A Song of Two Humans* es una película sentimental de trío amoroso, un hombre con dos mujeres.<sup>9</sup> El filme fue dirigido por el alemán Friedrich Wilhelm Murnau, asociado al expresionismo de 1920 y al romanticismo alemán.<sup>10</sup> Dado su éxito, probablemente, los directores, Alberto Santana, chileno, y Paco del Villar, mexicano, elaboraron un guion parecido, desde la perspectiva disruptiva de los tradicionales cánones sociales. Al parecer, esta reminiscencia cinematográfica de Estados Unidos, *Amanecer* (título original: *Sunrise: A Song of Two Humans*), pudo motivar a colocar el título; en el caso ecuatoriano, *Amanecer en el Pichincha*, se trata de una mujer, Rosalía,<sup>11</sup> involucrada platónicamente con dos hombres, uno de ellos, extranjero, intruso, escondido en el troje de la hacienda. Llama la atención de la muchacha el fenotipo distinto, rubio, por lo que, válido de esta diferencia convertida en atractivo, hábilmente, busca conquistar a la muchacha. Agustín,<sup>12</sup> su primo y prometido, es considerado el soltero más codiciado de la región por su porte, presencia de buen mozo, fama y fortuna; acorde a los compromisos paternos, se escogían las parejas por conveniencias socioeconómicas y permanencia en el estatus.

---

9 Sunrise: A Song of Two Humans. En: <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/sunrise-song-two-humans-amanecer>. (17-03-2025)

10 Lothe Eisner, *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996.

11 Rosalía era Martha Jácome Varela (mi tía) tras el estreno de la película debió emigrar a los Estados Unidos, a la residencia de su primo el Embajador Rodrigo Jácome Moscoso, y permanecer en ese país por casi dos años. La élite social quiteña se escandalizó de ella por ser la actriz protagonista. A su regreso trabajó como traductora y guía turística en inglés, en el Hotel Humboldt, después como secretaria de gerencia del Banco de Londres y Montreal Ltda. donde se jubiló. Se casó con Ernesto Arroba Escobar; sus hijas Doris y Maribel Arroba Jácome.

12 Agustín era Salomón Rosero Palacios (mi padre) era contador y jefe de bodegas de la Industrial, fábrica textil y de alfombras para exportación. Salomón Rosero fue poseedor de una prodigiosa voz de barítono que llenaba la iglesia, fue muy carismático y culto hacía teatro y radioteatro. Era atlético fue campeón panamericano de lucha libre. Al momento del rodaje de la cinta ya estuvo casado con Carmela Jácome Varela y prohijaron: Rocío, Patricio y Azucena Rosero Jácome. En una conversación comentó que los participantes en la película adquirieron con su dinero el vestuario y nunca recibieron pagos por la producción todo fue por amor al arte.

## Selección del elenco



**Imagen 1.** Anuncio sobre selección de elenco

Fuente: Recorte de periódico sin fecha<sup>13</sup>

Previa a la realización de la película, el director Santana efectuó varias pruebas o castings abiertos para encontrar a sus protagonistas; el método serían concursos de simpatía y aptitud verbal. El reparto de los roles y papeles estuvo compuesto por: *Rosalía*: Martha Elvira Jácome; *Doña Clara, su tía*: Eva Morillo; *Teresa*: Ana Raquel Gruesso; *Maruja*: María Aída Mideros; *Carmen*: Lilián Orozco; *Trenchacha*: María Luisa Costales; *Blanca*: Amada Arias; *El Fugitivo*: Paul Feret; *Don Agustín*: Salomón Rosero; *"Quinindé"*: Oscar Guerra; *"Caballito"*: Gonzalo Sánchez; *El Señor Cura*: Octavio Gómez Jurado; *Ramón*: Jorge Fegan; *El capitán de la guardia civil*: Walter Robles; Mi-

<sup>13</sup> Recorte de periódico sin fecha.

guel, *El jardinero*: Clemente Sánchez; *El Rondador*: César Bermúdez. Se acompañó de la orquesta típica de Fernando Moncayo.<sup>14</sup>

Según el recorte de prensa (Imagen 1), al parecer, en marzo de 1949 inició el rodaje de la primera película parlante quiteña.<sup>15</sup> Intervienen nueve mujeres, de las cuales son familia dos –en la película–; las restantes son personal de compañía y servicio (Imagen 2). Participaron nueve hombres, dos galanes, personal de servicio y apoyo externo: militar y religioso. Cabe señalar que en la nota periodística se destaca como la “primera película parlante quiteña”, lo que muestra una identidad regional con respecto a Guayaquil, donde el productor Alberto Santana filmó, un año antes, la película *Se conocieron en Guayaquil*<sup>16</sup> con éxito de taquilla.



**Imagen 2.** Foto histórica publicada para animar a reconocer a los personajes de la película

Fuente: Quito de aldea a ciudad, miradas que conquistan.

Cine, mediados del siglo XX. Película ecuatoriana: Amanecer en el Pichincha<sup>17</sup>

14 Ibid.

15 Ibid.

16 La dirección escénica con Paco Villar, fueron protagonistas Antonio Arboleda, Charny Dager, Olga Eljuri, Carmen Rivas, Luchita Villar y otros. En: Sergio Trabucco Ponce, Con los ojos

De acuerdo con las hojas volantes (Imagen 3), además de los nombres ya indicados, constan en la *promoción del elenco*: Hipatia Bucheli, Ana Lucía Jaramillo, Guadalupe Guerra; Luis Marchán, Hernán Velásquez y Genaro Mejía. También, se indica que el fondo musical del filme estaría a cargo de Luis Aníbal Graja con acordeón y orquesta. Así mismo se muestra que el trío *Trovadores de Quito* está compuesto por: Jorge Ayala, Ernesto Rodas y Guillermo Quirola. Igualmente, en la ejecución de guitarras y rondadores aborígenes actuarán: César Bermúdez, Fernando Moncayo y Carlos Coronel.<sup>18</sup> En la hoja volante del filme *Amanecer en el Pichincha*, se nombra al *director técnico* Alberto Santana,<sup>19</sup> al *jefe de producción* Paul Feret, que también interpreta al extranjero fugitivo, su *ayudante*: Fernán de Núñez y el *asesor folklórico* Carlos Serrano Polanco.<sup>20</sup> La hoja destaca los auspiciantes, uno de ascendencia alemana, ferretería, y otro ecuatoriano, el Instituto Profesional Emma de Oñate Peñaherrera, con carreras técnicas de oficina e idiomas, inglés y clases de francés.

La película fue filmada en Sangolquí,<sup>21</sup> valle agrícola-ganadero, locación cercana a Quito. Carlos Serrano Polanco y su esposa Laura ofrecieron su hacienda, que estaba ubicada en el Valle de Los Chillos, para locación de la filmación, que la hicieron con una sola cámara.<sup>22</sup> *Amanecer en el Pichincha* tuvo el carácter de documental de

---

abiertos el nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano, LOM ediciones, Santiago, 2014. En: <https://acortar.link/VHcFtz> (20-03-2025)

17 Quito de Aldea a Ciudad, Miradas que conquistan. Cine, mediados del siglo XX. Película ecuatoriana: Amanecer en el Pichincha. En: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5731165916955159&set=a.438715849533552> (28-03-2025)

18 Fidel Pablo Guerrero, Audiovisual sobre el pasillo ecuatoriano. En: <https://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/> (20-03-2025).

19 "Santana era un cineasta polémico, pintoresco, de una vitalidad sorprendente y métodos cuestionables para la producción y dirección. Su especialidad fueron los melodramas, y su vida misma, trashumante y azarosa, tuvo algo de rocambolesca" En: Emilio Bustamante, Retratos de familia. El cine en los países andinos, hueso húmero, 44, LEDEL S.A.C., Perú, 2004, p. 133.

20 Fidel Pablo Guerrero, cit.

21 Mediante decreto de N.º 169, el Gral. Alberto Enríquez Gallo eleva a Sangolquí a la categoría Cantón el 31 de mayo de 1938, con el nombre de Rumiñahui. Jhofre Edison Tipán Chano, La memoria histórica y las manifestaciones culturales de Sangolquí, sector Barrio Central, Tesis UCE, Quito, 2019, pp. 25-27.

22 Jorge Fegan Pólit, La voz y el talento que triunfó en el cine mexicano. En: <https://voces>

**Max Müller y Cía.** ACEITES MOBILOIL,  
LLANTAS MOBILTRES  
ARTICULOS TEXTILES  
SUCURSAL EN QUITO FERRETERIA, HERRAMIENTAS  
Almacén de Mercaderías en General MAQUINAS DE TODAS CLASES

---

**AMANECER EN EL PICHINCHA**  
(PASION ANDINA)  
UNA PRODUCCION DE  
"ECUADOR SONO FILMS"

Director Técnico: Alberto SANTANA  
Asesor Folklórico: Carlos SERRANO POLANCO  
Jefe de Producción: Pablo FERET  
Ayudante: Fernan de NUÑEZ

INTERPRETES PRINCIPALES:

Marta Elvira JACOME	Eva MORILLO	Hipatia BUCHELI
María LUISA COSTALES	Lilián OROSCO	Ana Luisa JARAMILLO
Aida MIDEROS	Amado ARIAS	Guadalupe GUERRA
Salomón ROSERO	Pablo FERET	Oscar GUERRA
Octavio GOMEZ JURADO	Jorge FEGAN	Walter ROBLES
Luis MARCHAN	Hernán VELASQUEZ	Gustavo MEJIA

Fondos Musicales: Luis Anibal GRANJA  
Con su maravilloso ACORDEON Y SU ORQUESTA  
y en los bailables criollos los guitarras y rondadores aborígenes de  
CESAR BERMUDEZ — FERNANDO MONCAYO — CARLOS CORONEL

---

**CLASES DE FRANCES — Caldas 508 — Tercer Piso**

---

**INSTITUTO PROFESIONAL**

**Emma de Oñate Peñaherrera**

CONTABILIDAD — SECRETARIADO — ARCHIVOS  
TAQUIGRAFIA — MECANOGRAFIA — INGLES  
CALLE GUAYAQUIL 1524 EDIFICIO PARDO

**Imagen 3.** Anuncio de la película *Amanecer en el Pichincha*

Fuente: Lost Media en español. *Amanecer en el Pichincha* [película ecuatoriana perdida; 1950]<sup>23</sup>

la cultura serrana con música, bailes y presentación de platos típicos. A esta película se le conoció también como *Pasión andina*. Este nombre, probablemente, resultó ser epítome del entorno feraz, fresco y

demicuidad.com/2023/06/13/jorge-fegan-polit-la-voz-y-el-talento-que-triunfo-en-el-cine-mexicano/ (21-03-2025) "Ahí se inició el camino del cine, aunque escaso en Ecuador, nota escrita por Ramiro Ordóñez y publicada en la revista del domingo de Diario Hoy, La Liebre Ilustrada, en octubre de 1987, pp. 12 y 13.

rodeado de montañas nevadas, con soles brillantes, cielos celestes en el día, tachonados de estrellas en la noche y paisaje cobijado con gélidos vientos. Al interior de esta geografía serrana bullen candentes ríos de magma que en flujo y reflujo permanentes recomponen su exterior con terremotos como el del 5 de agosto de 1949 de 6.8° en la escala de Richter<sup>24</sup> cuando, seguramente, estaban filmando la película.<sup>25</sup> Generalmente, se asocia a las características de los habitantes serranos ser fríos; empero, como su geografía, son fogosos y pasionales por dentro.

### **El contexto histórico: Estados Unidos como referente**

En el entorno global, después de la Primera Guerra Mundial, se produjo la Gran Depresión que devino en la Segunda Guerra Mundial y la reestructuración del planeta. Estados Unidos se convirtió en superpotencia donde la economía creció velozmente con salarios elevados y prosperidad generalizada; Estados Unidos representó el sueño americano. Entre 1945 y 1953, el presidente fue “Harry S. Truman, [el cual promulgó] (...) pasos importantes en materia de derechos civiles (...y) protegió muchos de los logros del New Deal (...). Una economía que disfrutaría de casi dos décadas de crecimiento sin precedentes”.<sup>26</sup> Por otra parte, Ecuador tuvo una crisis de profunda inestabilidad política, social y económica entre 1930 y 1948.<sup>27</sup> El 3 de enero de 1948 los conservadores candidatizaron a Manuel Elisio Flor y a Manuel Sotomayor y Luna para presidente y vi-

23 Lost Media en español, Amanecer en el Pichincha (película ecuatoriana perdida; 1950). En: [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Amanecer\\_en\\_el\\_Pichincha\\_\(pel%C3%ADcula\\_ecuatoriana\\_perdida;\\_1950\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Amanecer_en_el_Pichincha_(pel%C3%ADcula_ecuatoriana_perdida;_1950)) (28-03-2025).

24 Gonzalo Ortiz Crespo, “Terremotizar a Quito”, “Plan V, Hacemos periodismo, 11 de octubre de 2022.

25 Instituto Geofísico EPN, Gran terremoto de Pelileo: 5 de agosto de 1949. Área afectada: 1920 km<sup>2</sup>. Muertos: 6 000 (dato aproximado). Personas sin hogar: 100 mil reportados: Mayor destrucción: Pelileo (100%), Píllaro (90%), Guano (80%), Ambato (75%). En: <https://www.igepn.edu.ec/index.php/noticias/456-gran-terremoto-de-pelileo-5-de-agosto-de-1949> (15-03-2025)

26 Smithsonian, National Portrait Gallery, “Conociendo a los presidentes: Harry S. Truman” <https://www.si.edu/spotlight/conociendo-a-los-presidentes-harry-s-truman> (15-03-2025)

27 Iván Fernández, “Estado y desarrollo capitalista en el Ecuador”, Nueva Sociedad, N°45, nov-dic 1979, pp. 89-103.

cepresidente. El 15 de abril de 1948, Galo Plaza anuncia su candidatura a la presidencia acompañado de Abel Gilbert, auspiciados por el Movimiento Cívico Democrático Nacional (MCDN) creado en 1947 y, finalmente, los liberales radicales y los socialistas eligieron a Alberto Enríquez Gallo y Carlos Cueva Tamariz. George Blankstein señaló: Plaza, (...) introdujo algunas modalidades de las campañas electorales de Estados Unidos, como son los discursos radiales y los recorridos a nivel nacional.<sup>28</sup> Plaza ganó con el 9.1% de votos de la población.<sup>29</sup> El mayor porcentaje de indios, negros y mestizos pobres carecía de derechos civiles y voto.<sup>30</sup> Plaza se diferenció del discurso providencialista de Velasco Ibarra y de la oratoria especulativa conservadora. Su visión era la recuperación de posguerra con Estados Unidos y lograr un crecimiento económico para mejorar las condiciones de vida de la población, de allí que solicitó ayuda de misiones científicas y técnicas para realizar diferentes tipos de estudios con el auspicio de la CEPAL, la FAO, la OIT, el BM y la ONU. Galo Plaza realizó un experimento de democracia; gobernó un país supremamente inestable que, entre 1924 y 1947, gobernaron 27 jefes de Estado. Carlos de la Torre recoge los tres principios de Plaza para lograr estabilidad: “La prosperidad, la justicia social y la libertad”, y, con ellos, advirtió el mandatario, “frenarían al comunismo, visto como la más grande amenaza de nuestra forma de vida”.<sup>31</sup> Con los apoyos de los organismos internacionales, la situación del país fue boyante. Inició un tiempo de estabilidad social y política donde el Estado fue el eje de la modernización con la tecnificación de la agricultura.

La planificación estatal inició con el *Primer Censo Nacional* el 29 de noviembre de 1950. Mediante mapeo territorial se diseñaron nuevas rutas de ferrocarril y carreteras para impulsar el turismo y obtener divisas.<sup>32</sup> Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la expor-

28 Carlos de la Torre, “Populismo y liberalismo: ¿dos formas de entender y vivir la democracia?, Galo Plaza y su época, FLACSO y Fundación Galo Plaza Lasso, Quito 2008, p. 33. Cfr. George Blankstein, Ecuador *Constitutions and Caudillos*, Berkeley, University of California Press., 1951, pp. 79-80.

29 Carlos de la Torre, *ibid.* p. 33

30 Carlos de la Torre, *Ibid.*, pp.33-34

31 Carlos de la Torre, *Ibid.*, p.35

32 Mercedes Prieto, “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos:

tación de textiles y casimires concluyó. Plaza, entonces, promocionó las artesanías y la cultura de los pueblos indígenas como atractivo para visitantes estadounidenses, así: “La diversificación de las artes manuales permite observar cómo se erigió a Rosa Lema en intermediaria y traductora cultural, convirtiéndola en un destino turístico atractivo y deseable para el público del norte”.<sup>33</sup> El censo permitió, también, advertir la distribución poblacional tras la pérdida territorial y humana en el conflicto con el Perú y la necesidad de ampliar la comunidad política del país para su defensa. En este contexto, “los indígenas y las élites blanco-mestizas no solo imaginaron su integración a través de la ciudadanía política y la civilización, sino también a través de su vinculación al mercado en calidad de productores”.<sup>34</sup> También el censo pudo apreciar que “solo el 0,3% de mujeres estudió en la universidad”.<sup>35</sup>

Ecuador, durante el periodo presidencial de Galo Plaza, estrechó lazos político-culturales con Estados Unidos y con los pueblos originarios excluidos social y económicamente que, además, carecían de derechos políticos. Envió una misión cultural indígena a Estados Unidos que tuvo tres objetivos explícitos: Promover el turismo, buscar mercados para artesanías y redimir a los indígenas. Antes del viaje les instó a “asimilar todo lo que el gran país del norte puede ofrecer como incentivo y ejemplo para el propio desarrollo de las parcialidades indígenas ecuatorianas”.<sup>36</sup> Tras la Gran Depresión apareció el “sueño americano”, eslogan para atraer mano de obra, y resultó ser una propuesta de aculturación. Nora Vásquez señala que:

---

turismo, artesanías y desarrollo”, En: Carlos de la Torre y Mireya Salgado, editores, Galo Plaza y su época, Quito, 2008, pp.157-191

33 Ibid. p. 159. Mary Crain revela cómo la creación de una infraestructura turística estuvo acompañada de una manipulación y reforzamiento de la identidad indígena. Mary Crain: “La interpenetración de género y etnicidad: nuevas auto representaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito”, Antología género, Quito, 2001, pp. 355-381

34 Mercedes Prieto, “Rosa Lema y la Misión cultural (...)” cit. p. 159.

35 Darwin Borja, “8M en Ecuador: ¿Cómo evolucionó la realidad de las mujeres tras ocho censos de población?” Revista Vistazo, 7 de marzo de 2025.

36 Mercedes Prieto, “Rosa Lema y la Misión cultural (...)” cit. p. 161, Cfr. Gobierno del Ecuador, Misión Cultural Indígena a los Estados Unidos, Talleres Gráficos, Quito, 1949, p. 3.

El sueño americano es un espejismo tejido con los hilos del individualismo, la meritocracia y la fe ciega en el progreso. Un mito que se exportaba al mundo a través del cine, la música, la televisión, creando una imagen idealizada de la sociedad americana, un paraíso de oportunidades donde cualquiera podía triunfar si se lo proponía.<sup>37</sup>

Durante el gobierno de Plaza hubo inversión social en educación con campañas de alfabetización, de vacunación y erradicación de enfermedades.<sup>38</sup> Ecuador ingresó al modelo capitalista agroexportador y se integró a los mercados internacionales. Acosta señala que: “La estructura agraria de exportación (...) se recrea dependiendo de las diversas coyunturas de auge y crisis internacionales.”<sup>39</sup> Se intensificó el proceso de urbanización y compra de maquinaria asociado al endeudamiento externo en divisas;<sup>40</sup> así inició un modelo desarrollista basado en la industrialización para sustitución de importaciones (ISI) promovido por Estados Unidos a través de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).<sup>41</sup>

Galo Plaza y su gobierno representaron una ruptura del modelo oligárquico terrateniente tradicional; fue cercano a los indígenas y apoyó su participación en la vida nacional. Plaza fue terrateniente, poseedor de grandes extensiones productivas en la región de Zuleta; empero, se comportaba como un hombre común, un granjero, y no como un presidente aristocrático. Apoyó la creatividad indígena y la aplicación de técnicas tradicionales a la tecnología mecánica para la elaboración de textiles. Creó escuelas técnicas para la producción agropecuaria. En la costa estableció incentivos para los agricultores productores de arroz.<sup>42</sup> Destacó el auge del cultivo del banano en la

---

37 Nora Vásquez, “El sueño americano”. *Ethic*, nov.2024. En: <https://ethic.es/2024/11/el-sueno-americano/> (18-03-2025).

38 Narcisa Ullauri Donoso, *Modernización y desarrollismo en el Ecuador, 1948-1952*, UASB-CEN, Quito, 2022.

39 Alberto Acosta, *Breve Historia Económica del Ecuador*, CEN, Quito, 2006, p. 100.

40 Marco P. Naranjo Chiriboga: *Dolarización oficial y regímenes monetarios en el Ecuador*, Quito, 2005.

41 Cepal, “El desarrollo económico del Ecuador”, ONU, México, 1954.

42 Patricio López B. “La normalidad excepcional, cit., p. 89.

coyuntura internacional de crisis en los países exportadores centroamericanos que sufrieron huracanes y la enfermedad del mal de Panamá; ello incrementó la producción entre 1948 hasta 1965, que duró el boom bananero, y Ecuador se posicionó como principal exportador a nivel mundial.<sup>43</sup> La producción bananera se asentó en pequeños finqueros. El Estado construyó infraestructura portuaria para la exportación<sup>44</sup>. Es así como “ya en 1946 se había creado la firma exportadora bananera Noboa (...) estableciendo su posición como agente comercializador entre los productores y las firmas transnacionales”.<sup>45</sup> Siguieron en importancia el cacao, el café, el arroz y el maíz.

En la posguerra, la educación se centró en la formación técnica y especializada, creando nuevos actores como planificadores y expertos con conocimientos técnicos para gestionar la educación y la economía. La Universidad Central contó con el apoyo de Estados Unidos con docentes, organización de nuevas carreras y *pénsums*, así como la implementación de laboratorios.<sup>46</sup> A nivel medio, Plaza estableció educación bilingüe español-inglés para las élites de Quito, a través del Colegio Americano, para mejorar los vínculos con Estados Unidos con perspectiva de viabilizar variados intercambios. Así, de alguna forma, se estableció un gobierno paternalista criticado por Guevara Moreno como servil a los intereses extranjeros.<sup>47</sup>

Es interesante apreciar la influencia de la Iglesia católica en la política. El arzobispo de Quito, Carlos María de la Torre, recomendó a sus fieles en la carta pastoral de septiembre de 1951 la prohibición de mandar a sus hijos a colegios no católicos como los evangélicos o mixtos. Además, en la hoja volante “Contra Dios y la

---

43 Carlos Larrea Maldonado, *El banano en el Ecuador*, FLACSO-Corporación Editora nacional, Quito, 1987.

44 Wilson Miño Grijalva, “La economía ecuatoriana de la gran recesión a la crisis bananera”, *Nueva Historia del Ecuador*, volumen 10, Época Republicana IV, pp. 63-64.

45 Patricio López, “La normalidad excepcional. Una panorámica de la política económica del Gobierno de Plaza Lasso (1948-1952)”, Galo Plaza y su época, FLACSO, Quito, 2008, pp. 61-116, p. 95.

46 Narcisca de Jesús Ullauri Donoso, *Proyecto desarrollista modernizante en el Ecuador en el periodo 1948-1952*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito 2020.

47 Carlos de la Torre, cit., pp. 35-43.

Patria” señaló (...) todas las sectas protestantes de Norteamérica, aliadas, avanzadas de la masonería imperialista, al servicio de los adoradores del dios dólar”.<sup>48</sup> El prelado era antiliberal, opuesto a la educación laica reconocida en el país. Desde el púlpito y la prensa católica (*El Debate* y *La Nación*) tuvo gran influencia en las clases medias y rurales en la decisión del voto. Salvador Lara comentó: “Plaza se abstuvo de apoyar a la Iglesia católica, ni siquiera para la celebración del II Congreso Eucarístico en Quito (...) protegió a las misiones protestantes y no vaciló en entregar el Ministerio de Educación a Carlos Cueva Tamariz, alto dirigente del Partido Socialista”.<sup>49</sup>

*Amanecer en el Pichíncha* se inserta en el marco de la industrialización sustentada en la empresa *Ecuador Sono Film* radicada en Guayaquil. El presidente Plaza buscó establecer líneas turísticas con acercamiento a la cultura y costumbres de la serranía de extraordinaria diversidad geográfica y étnica para oferta comercial en Estados Unidos.<sup>50</sup> Cabe indicar que “en 1950 se realizan varios filmes como promoción turística; estos productos eran auspiciados por el gobierno de turno”.<sup>51</sup> Mediados del siglo XX: Era una época en que la actuación y el cine constituían una novedad. En dicho entorno, “Eva Murillo, quien hacía el papel de ‘Campanita’, la empleada doméstica de la hacienda, contó que no les pagaron a los actores.”<sup>52</sup> El pago de los participantes fue su propia satisfacción de aparecer en la gran pantalla nacional e internacional. Los anuncios muestran a los auspiciantes y sus empresas. Así:

---

48 Carlos de la Torre, cit. p. 36. Cfr. Lilo Linke, *Ecuador Country of Contrasts*, Oxford University Press, London, 1960, p. 108.

49 Jorge Salvador Lara, *Historia Contemporánea del Ecuador*, Fondo de Cultura Económica, México 1994, p. 484.

50 Mercedes Prieto, “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo” Galo Plaza y su época, FLACSO, Quito, 2008, pp.157-191.

51 Leonardo Ordóñez Álvarez, *Historia de la producción audiovisual en Ecuador Abya-Yala*, 2023, p.122.

52 Lilián Cervantes Lima: “Jorge Fegan Pólit, La voz y el talento que triunfó en el cine mexicano”, *Voces de mi ciudad* En: <https://vocesdemiciudad.com/2023/06/13/jorge-fegan-polit-la-voz-y-el-talento-que-triunfo-en-el-cine-mexicano/> (21-03-2025).

Tome Orangine, vitamínica y deliciosa. Ecuador Sono Films, películas parlantes nacionales al servicio del mejor conocimiento del país, invita al público a ver sus últimas producciones filmadas en Quito, que llegarán pronto de los laboratorios. Particularmente: Amanecer en el Pichincha (Pasión Andina). Primera película parlante ecuatoriana. Con todo el inmenso colorido y palpitar humano de la sierra ecuatoriana y dentro de un marco sorprendente de paisajes maravillosos, bailes y canciones típicas, del más puro sabor criollo. Con el auspicio de Dodge: automóviles y camiones. Manuel Ortega B, distribuidor.<sup>53</sup>

La película expone una faceta cultural de la oligarquía terrateniente serrana a la que pertenecía el mismo presidente de la república, entremezclada con diversos estratos socioculturales diferenciados por la vestimenta; de este modo, Ecuador emerge como un vibrante microcosmos de Latinoamérica multicultural. Granda y Santana advierten que “para hacer en Ecuador los (...) filmes sonoros de 1949 y 1950 (...) necesitaron (...) de una gran máquina Vitaphone de disco acoplado, que su cuñado ruso promete enviar desde Chile”.<sup>54</sup> Un equipo de Vitaphone era un proyector, un amplificador y altavoces. Es un sistema sonoro para largometrajes. La banda sonora no está impresa en la película, sino que se publica por separado en discos fonográficos. Los discos son grabados a 33+1/3 rpm.<sup>55</sup> *Amanecer en el Pichincha* fue filmada con poco presupuesto. Santana, sin éxito, trató de convertir al público en productor asociado como en Guayaquil.<sup>56</sup> Junto con la película se mostraba el documental: *Quito, gran ciudad en marcha* con la historia de las principales calles presentadas por el alcalde Dr. José Ricardo Chiriboga Villagómez, liberal, reelecto; gobernó entre 1949-1953.<sup>57</sup>

---

53 Ibid.

54 Wilma Granda Noboa, Alberto Santana y la minga latinoamericana por el cine. En: <https://issuu.com/ccgobec/docs/casapalabras6> (21-03-2025).

55 Vitáfono. Enciclopedia. En: <https://academia-lab.com/enciclopedia/vitafono/> (22-03-2025).

56 Christian León. Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; T3, pp. 405-412.

57 Fidel Pablo Guerrero, Audiovisual sobre el pasillo ecuatoriano. En: <https://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/> (20-03-2025)



**Imagen 4.** Imagen de producción de *Amanecer en el Pichincha*

Fuente: Lost Media en español, *Amanecer en el Pichincha* (película ecuatoriana perdida; 1950)<sup>58</sup>

Desde otro ángulo interpretativo, *Amanecer el Pichincha* (Imagen 4) es una cinta que aparece tras la Segunda Guerra, donde el gran ganador fue Estados Unidos. Representa el amanecer de una nueva concepción mundial asentada en la tecnología, en el progreso y las ciencias sobre la antigua Europa, cuya influencia para América era Francia y, como lengua franca utilizada hasta entonces para la diplomacia y el conocimiento, era el francés; simbólicamente, la película denota el ocaso europeo en la persecución del aviador francés accidentado y, con ello, el inicio o amanecer de una relación vinculante de largo aliento como el matrimonio en América, entre ecuatorianos, en el marco de la diversidad.

---

58 Lost Media en español, *Amanecer en el Pichincha* (película ecuatoriana perdida; 1950). En: [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Amanecer\\_en\\_el\\_Pichincha\\_\(pel%C3%ADcula\\_ecuatoriana\\_perdida;\\_1950\)?file=Amanecer.jpg](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Amanecer_en_el_Pichincha_(pel%C3%ADcula_ecuatoriana_perdida;_1950)?file=Amanecer.jpg) (28-03-2025)

## El papel de la mujer

La película trae interrogantes acerca de la situación de las mujeres a mediados del siglo XX. En el reparto de *Amanecer en el Pichincha*, a simple vista, hay un balance de género: 9 mujeres y 9 hombres, colocadas en prioridad en la hoja volante, en grupos de a tres, los nombres femeninos: Marta Elvira Jácome, Eva Morillo, Hipatia Bucheli, María Luisa Costales, Lilián Orozco, Ana Luisa Jaramillo, Aída Mideros, Amanda Arias, Guadalupe Guerra.<sup>59</sup> Las artistas fueron tratadas con respeto y cortesía manifiesta en la aparición de sus nombres en la marquesina. Empero, cabe preguntarse: ¿qué prejuicios subyacen en la sociedad quiteña de mediados de siglo XX? ¿Cómo se percibía a la mujer en el contexto social de Estados Unidos ganador de la guerra? La década de 1950 estaba marcada por el énfasis de los roles de género. La actividad femenina era idealizada en la dedicación al hogar y a la crianza de los hijos. Las mujeres dependían económicamente de sus maridos; en la mayoría de los casos, carecían de ingresos propios. Ecuador de las clases medias y altas centraba su ideal de vida en los Estados Unidos, al que quería imitar en costumbres y valores. La posguerra incentivó el matrimonio.

Un estereotipo común era que las mujeres iban a la universidad para obtener un título de 'Sra.'. (...) El tema dominante que se promovía en la cultura y los medios de comunicación de la época era que un marido era mucho más importante para una mujer joven que un título universitario. A pesar de que las tasas de empleo también aumentaron para las mujeres durante este período, los medios tendían a centrarse en el papel de la mujer en el hogar.<sup>60</sup>

En Estados Unidos hacia 1950, las mujeres, madres solteras, eran muy mal vistas;<sup>61</sup> lo mismo sucedió en Ecuador. Es interesante

<sup>59</sup> Hoja volante promocional, inserta en páginas anteriores.

<sup>60</sup> Señora América: El papel de la mujer en la década de 1950. Disponible en: [https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/\(2-11-2025\)](https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/(2-11-2025)).

<sup>61</sup> Linda Gordon, *Compadecidas, pero no con derecho: Madres solteras y los orígenes del bienestar*, Free Press (Nueva York, NY), 1994.

señalar que, durante las guerras, algunas mujeres tuvieron papeles protagónicos en la vida pública y laboral; en las posguerras fueron absorbidas por la esfera privada que implicaba sumisión al varón y alejamiento de las actividades públicas. También, “las mujeres que trabajaban enfrentaban discriminación salarial significativa, ganando mucho menos por similar trabajo.<sup>62</sup> Cabe señalar que el 16% de los jefes de hogar era mujer en 1950, y la tasa de fecundidad promedio era de siete hijos por mujer.<sup>63</sup> De este modo, “la brecha salarial por género ha existido (...) y ha generado debates para conciliar propuestas que permitan encontrar soluciones al problema”.<sup>64</sup> El conocimiento y la educación eran uno de esos problemas. “En 1950, el 49% de las mujeres, cerca de 550 millones, eran analfabetas”.<sup>65</sup>

A nivel europeo, la filósofa Simone de Beauvoir participó activamente en la defensa de los derechos de las mujeres a la educación, al trabajo independiente, a los derechos civiles, jurídicos y políticos, inclusive la legalización del aborto y la eutanasia en Francia. En 1949 salió a la venta su libro controvertido titulado *El segundo sexo*. Este ensayo induce a buscar respuestas sobre el significado de ser mujer; expuso que “Las mujeres no son solo útero”.<sup>66</sup> De Beauvoir denotó que los roles asignados a la mujer eran creación cultural y estaban en función de su biología: madre, esposa, hija, hermana, donde las convenciones sociales presentan a la mujer como objeto sensual de oferta económica para el matrimonio. Las narraciones de esta filósofa promueven un cambio de vida para las mujeres mediante la ampliación de sus libertades. Propone un *feminismo de igualdad*; sobre las mujeres dijo: “Viven dispersas entre los hombres, atadas por el

---

62 Paola Sánchez Cañar, Patricia Uriguen Aguirre, Flor Vega Jaramillo, “Discriminación y desigualdad salarial. Exploración de brechas por género en Ecuador” Revista Científica y Tecnológica UPSE, Vol. 8, N.º 1, junio 2021, pp. 48-55.

63 Darwin Borja, “8M en Ecuador (...)” cit.

64 Alan Araújo Freitas, “La desigualdad salarial de género medida por regresión cuantílica: el impacto del capital humano, cultural y social”. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, México 2015, pp.287-315.

65 Darwin Borja, “8M en Ecuador (...)” cit.

66 Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo: Los hechos y los mitos*. p.2. En: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf> (3-11-2025)

medio ambiente, el trabajo, los intereses económicos, la condición social, a ciertos hombres — padre o marido — más estrechamente que a las demás mujeres”.<sup>67</sup>

En Ecuador, la lucha por los derechos de las mujeres a la igualdad social, política y económica comenzó en el siglo XIX con Marieta de Veintimilla.<sup>68</sup> El movimiento feminista europeo y de Estados Unidos tuvo eco en Latinoamérica de fines del siglo XIX y principios del siglo XX; buscaban el derecho al voto, a la propiedad y a la educación.<sup>69</sup> Alfaro promovió la educación femenina con la creación de escuelas de artes y oficios con instrucción regular y laica;<sup>70</sup> estableció becas para formar maestras en el Colegio Normal Manuela Cañizares.<sup>71</sup> Y para la autonomía económica de la mujer en el campo laboral. Además, se promulgaron leyes como las del Matrimonio civil y Divorcio.<sup>72</sup> Así, “para los católicos (...) no les es lícito hacer una distinción real entre contrato y el sacramento, atribuyendo a la autoridad civil la jurisdicción sobre el contrato, y dejando a la autoridad espiritual solo el sacramento”.<sup>73</sup> Por estas reformas, Alfaro fue tildado de hereje, de ateo, de ser parte de la Logia masónica, enemigo de Dios y un peligro mayor para la sociedad.<sup>74</sup>

---

67 Ibid., p.6

68 Marieta de Veintimilla. En: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/marieta-de-veintemilla/> (31-10-2025) publicó en el exilio en Lima publicó Páginas del Ecuador, y colaboró con el diario El Proscrito; en 1898, en Quito edita Disgregaciones Libres; publica Madame Roland en la revista de la Sociedad Jurídico-Literaria; en 1900 colabora con el diario quiteño La Sanción y fue redactora del bisemanario La Palabra, en 1906 lo transforma en diario, proyecto que termina con su muerte.

69 Linda Gordon: Héroe de sus propias vidas: la política y la historia de la violencia familiar, Boston, 1880–1960, Viking (Nueva York, NY), 1988.

70 Juan Paz y Miño Cepeda, Eloy Alfaro: Pensamiento y políticas sociales. Ministerio Coordinador de Desarrollo Social, Quito, 2012, p. 10.

71 Marjorie Peñafiel, El Poder político en la educación en el gobierno del General Eloy Alfaro entre los años de 1895 y 1912. Tesis, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2017, p.15

72 Galo Ledezma; Amanda Ledezma, Eloy Alfaro y las reformas liberales. Género y colonialidad del poder en la fiesta del I Centenario de la Independencia en el Ecuador, 1909. Revista Neiba, Cuadernos Argentina Brasil, vol. 6, n.º 1, Río de Janeiro 2017, p. 7.

73 Jorge Pérez Concha, Eloy Alfaro su vida y su obra. Talleres Gráficos de Educación. Quito 1942, p.20

74 José, Peralta Serrano, Eloy Alfaro y sus victimarios: apuntes para la historia ecuatoriana, CCE Benjamín Carrión, 4.ª ed., Quito 2008. También en: Alfredo Pareja Diezcanseco, La hoguera

Las ideologías contrapuestas fueron péndulos que movieron las visiones y las estructuras del país entre izquierda y derecha, entre liberales laicos y conservadores clericales; en medio, la búsqueda de la participación política de las mujeres, el derecho al voto y a los demás derechos civiles, sobre todo, el acceso a la educación. En ese contexto, la doctora Matilde Hidalgo de Procel, la primera médica del país, pidió que la empadronaran para las elecciones de 1924. Hasta entonces, solo votaban los hombres. Su solicitud fue aceptada al no existir en la Constitución, vigente desde 1906, una prohibición expresa al respecto.<sup>75</sup> El 9 de junio de 1924 el Honorable Consejo de Estado emitió un informe habilitante del sufragio para ella y, en consecuencia, para todas las mujeres del país. Así, cada 9 de junio se celebra el Día del Voto Femenino en Ecuador.<sup>76</sup> La Dra. Hidalgo fue concejala y diputada por Machala en 1941.<sup>77</sup> Luego de este suceso, la Constitución de 1929, en el Título III De la ciudadanía, señalaba en el art. 13: “Es ciudadano todo ecuatoriano, hombre o mujer, mayor de veintiún años, que sepa leer y escribir”. Así mismo, señalaba el art. 3: “La soberanía reside esencialmente en el pueblo, quien la ejerce por medio de los Poderes Públicos que la Constitución establece”. Así, se legitimaba la participación política de las mujeres tanto para el sufragio como para los cargos de elección popular. Ecuador fue pionero en la instauración del voto femenino en América Latina. En el Perú, fue otorgado en 1955; lo ejercieron en 1956. En Colombia en 1954, y votaron por primera vez en 1957. En Chile en 1949 y votaron en 1952. En Argentina, votaron en 1951.<sup>78</sup> El voto femenino ecuatoriano

---

bárbara: vida de Eloy Alfaro, CCE / Campaña Nacional “Eugenio Espejo” por el Libro y la Lectura, 2 t., Quito 2003.

75 Consejo Nacional para la Igualdad de Género “Apuntes para la participación política de las mujeres: Mecanismos e insumos para su garantía y el combate a la violencia apolítica de género”. Quito 2018 <https://goo.su/dwvwd> (3-11-2025).

76 De Matilde Hidalgo de Procel a nuestros días: 100 años del voto femenino en Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio. En: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/de-matilde-hidalgo-de-procel-a-nuestros-dias-100-anos-del-voto-femenino-en-ecuador/> (3-11-2025).

77 France24 “La lucha por el voto femenino en América Latina: Matilde Hidalgo y su legado de igualdad”. En: <https://n9.cl/3tbjb> (3-11-2025).

78 Naciones Unidas. La conquista del voto femenino en América Latina: una cronología del sufragio de las mujeres. CEPAL, División de Asuntos de Género, 2020. En: <https://www.cepal.org/es> (08-11-2025).

riano fue anterior al de España, 1933. En Francia sufragaron en 1945.<sup>79</sup>

Retomando las imágenes en las fotos de la película *Amanecer en el Pichincha*. Se observa presencia indígena. La Constitución de 1929 señalaba en el Art. 6: “El Estado ecuatoriano reconoce el español como idioma nacional”; ello significó exclusión para la población nativa, de allí que las lideresas quichua hablantes buscaron reivindicar los derechos de las poblaciones originarias. Esas mujeres fueron Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña, que impulsaron la educación bilingüe quichua-español, con un modelo educativo que reconociera saberes tradicionales y su identidad cultural. Tránsito Amaguaña opuso fuerte resistencia al control de la población india en las haciendas, reflejada en una de las fotografías de la película *Amanecer en el Pichincha*; al respecto, Enrique Ayala señaló:

Fue Dolores Cacuango quien fundó en 1946 la primera escuela bilingüe con el apoyo de Luisa Gómez de la Torre. Luego de la 'Gloriosa', de 1944, se había fundado la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), impulsada por el Partido Comunista, del que Dolores fue militante y dirigente. (...) Tránsito Amaguaña participó en las acciones de la FEI por los derechos indígenas, en la creación de las primeras escuelas bilingües y en la lucha por la reforma agraria. Nunca aprendió a leer y escribir.<sup>80</sup>

Las décadas de 1940 y 1950 fueron tiempos de gran agitación política a nivel global; era la Segunda Guerra Mundial. En Ecuador, gobernaba Carlos Arroyo del Río (septiembre 1940-mayo 1944). En este periodo se produjo la invasión peruana (1941), el Protocolo de Río de Janeiro (1942) y la Revolución del 28 de mayo de 1944 o Gloriosa, en coalición de conservadores, comunistas, trabajadores y empresarios; bajo el nombre de Alianza Democrática Ecuatoriana (ADE) derrocaron al presidente Carlos Arroyo del Río. La participación femenina en este periodo fue importante.<sup>81</sup> Nela Martínez llevó ade-

<sup>79</sup> bid.

<sup>80</sup> Enrique Ayala Mora, “pioneras de la educación indígena” <https://www.primicias.ec/noticias/firmas/educacion-indigena-dolores-cacuango/> (03-11-2025).

lante su lucha al lado de las mujeres y de los indígenas por la igualdad de derechos.<sup>82</sup> Nela Martínez, como miembro del Partido Comunista del Ecuador, participó en La Gloriosa. Así mismo, lideró la toma del Palacio de Gobierno.<sup>83</sup> Martínez apoyó a Velasco a través del ADE. En 1945, se convirtió en la primera mujer en ejercer el cargo de diputada, aunque tuvo oposición de sus propios coidearios varones.<sup>84</sup> En 1946, Velasco Ibarra declaró al Partido Comunista ilegal.<sup>85</sup> Para Nela Martínez la vida se tornó muy difícil; dijo: “Todo el trabajo que realizaba estaba relacionado de algún modo con el Partido, porque ya nunca me volvieron a dar trabajo en ninguna oficina o empresa, aunque lo buscaba afanosamente”.<sup>86</sup> Se enroló a la Organización Internacional de los Movimientos de Mujeres, recorrió varios países y ostentó diversas prestigiosas representaciones. Desde la órbita conservadora, otra mujer participó en la arena política como profesional del Derecho en el ámbito laboral; fue Isabel Robalino, designada como la primera mujer concejala de Quito en 1946.<sup>87</sup>

Las mujeres ecuatorianas establecen una construcción mental y social del género a partir de las influencias internacionales de al-

---

81 Enrique Ayala Mora, *Manual de Historia del Ecuador, Época Republicana*, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, Quito 2008, p. 86.

82 Nela Martínez Espinoza, *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinoza: Una autobiografía hablada*, UNAE, Quito 2018, p.131

83 Nela Martínez Espinoza, la única mujer en el Palacio. Fue la primera mujer que ocupaba el Ministerio de Gobierno.

“Desde el Ministerio ordené la liberación de los presos, principalmente los del Movimiento Antifascista, que estaban en diferentes provincias o confinados en el Oriente, por luchar contra el régimen de Arroyo del Río. Se informó a todo el país que ADE se había hecho cargo de la Presidencia de la República; pedimos que se organizaran gobiernos seccionales para impedir que actuara la contrarrevolución –aunque el término no es exacto. Ordené lo que había que ordenar: la coordinación de toda la actividad a escala nacional”. En: Nela Martínez Espinoza, *Yo siempre he sido (...)* cit. p. 116.

84 *Ibid.*, p. 24

85 Diccionario biográfico de las izquierdas Latinoamericanas, “Martínez Espinoza, Nela”. En: <https://diccionario.cedinci.org/martinez-espinoza-nela/> (04-11-2025).

86 Nela Martínez Espinoza, *Yo siempre he sido, (...)* p. 147.

87 FLACSO-Ecuador. *El trabajo: (recopilación / historia social del trabajo en el Ecuador)*. Quito: FLACSO-Ecuador, [s. f.]. (Contiene ficha biográfica donde se indica: “Isabel Robalino Bolle (1917) fue la primera mujer en graduarse de derecho en la Universidad Central del Ecuador (1944) y la primera concejala de Quito (1946).”)

gunas pioneras, las sufragistas inglesas: Katharine McCormick y Margaret Sanger y las norteamericanas Eleanor Roosevelt, activista, defensora de la igualdad de género y promotora de la *Carta de los Derechos Humanos*, aprobada en la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948.<sup>88</sup> Mary Church Terrell y Mary White Ovington fueron activistas de los derechos civiles para las afroamericanas y líderes contra el racismo.<sup>89</sup> Los movimientos feministas proliferaron en el mundo occidental y fueron causa para ser apoyados por organizaciones políticas. La filósofa francesa Simone de Beauvoir resaltó la importancia de la mujer en la escena política. Sus escritos se sustentaron en el existencialismo y estudios interdisciplinarios. Señaló: “Una mujer libre es justo lo contrario de una mujer fácil”.<sup>90</sup>

La participación de las mujeres en la película *Amanecer en el Pichincha* refleja un cambio de paradigma en la sociedad ecuatoriana. La protagonista, doña Rosalía, da un gran paso hacia la asunción de ser sujeto a pesar de las restricciones en el cumplimiento de las obligaciones y compromisos que implicaba el matrimonio con su primo “Don Agustín”, acorde a las conveniencias socioeconómicas del estrato al que ellos pertenecían. También la empresa *Sono Film*, realizadora de esta película, establece un hito como presencia artística latinoamericana. Así también, Ecuador, en el marco del nuevo orden mundial asociado a Estados Unidos, insufló con las imágenes de los paisajes de la serranía, expuestas en el filme, la esperanza de mejores días y el anhelo de conquistar lo exótico. Cabe señalar que Europa estaba deprimida y en proceso de reconstrucción.

## El pensamiento latinoamericano en la ideología ecuatoriana

A mediados del siglo XX, los intelectuales latinoamericanos

88 Declaración Universal Derechos Humanos. En: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/spn.pdf> (6-11-2025).

89 Mary Eliza Church Terrell, En: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Eliza-Church-Terrell> (7-11-2025).

90 Análisis Coloma, 30 frases de Simone de Beauvoir para conocer su filosofía. 9 de enero de 2022. <https:// analisiscoloma.com/2022/01/09/30-frases-de-simone-de-beauvoir-para-conocer-su-filosofia/> (7-11-2025).

apostaban por el mestizaje; Pío Jaramillo y Benjamín Carrión apoyaban la tesis del mexicano Vasconcelos, expuesta en *Raza cósmica* (1926), donde el mestizaje latinoamericano estaba compuesto de todas las “razas” existentes en el mundo. Desde lo político, Pío Jaramillo expuso la necesidad de incorporar al indio a la nación y el mestizaje como “resistencia a la cultura y el desarrollo invasivo de los sajones del norte”.<sup>91</sup> Al mismo tiempo, Jaramillo mostraba hispanofilia; señaló: “Se olvida a menudo que nosotros somos continuación y retoño de la poderosa cultura española que en una época se impuso en Europa”.<sup>92</sup> En este marco sociológico encajarían las fotos que escenifican la película *Amanecer en el Pichincha*, evidenciando los vínculos sociales de la hacienda. De ahí que:

La hacienda tradicional todavía se mantuvo como el eje articulador más importante. El Estado desarrolló políticas de apoyo técnico, suministro de abonos, proyectos de riego e introdujo mejoras de las razas bovinas. Sin embargo, el grueso de la oferta agrícola para el mercado interno, tal como ha sucedido a lo largo de la historia republicana, provenía de los productores campesinos, sostenida en (...) relaciones no capitalistas, muchas sustentadas en bases comunitarias.<sup>93</sup>

La matriz ideológica cultural de la serranía estuvo regida y dirigida por una élite social, económica e intelectual hispanófila, conservadora, asociada al clero católico e instituida como eje del pensamiento del país en lo político y social. Rodríguez recoge el pensamiento de Remigio Crespo Toral, expuso:

Pero nosotros — descendientes de europeos, aunque no lo fuéramos por la sangre —, incorporados por la progenie intelectual a la civilización europea, (...) ¿sentiremos el tema aborigen, lograremos la reconstrucción arqueológica, animaremos las cenizas de las grandezas discutibles?<sup>94</sup>

---

91 Martha Cecilia Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*, FLACSO, Quito, 2015, p. 88.

92 *Ibid.*

93 Alberto Acosta, *Breve Historia Económica del Ecuador*, cit. pp. 103-104.

94 Remigio Crespo Toral cit. Martha Cecilia Rodríguez. En: *Cultura y política en Ecuador*, p. 58.

El recuerdo y amor a las raíces hispánicas se promovió a través del Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica.

La Sierra tuvo enorme influencia educativa clerical emanada de la Universidad Católica dirigida por Aurelio Espinosa Pólit desde 1946 e irradiaba doctrina confesional y política a través del *Centro Católico de Obreros*, al que apoyó con instrucción e ideología anticomunista. Carlos Manuel Larrea señaló: “El obrero sin pan y sin religión: es fruto y a la vez causa del anarquismo y del socialismo que pretende destruir todo orden, borrar toda diferencia económica y social, hacer que desaparezca toda autoridad”.<sup>95</sup> La vinculación a la iglesia como estructura político-social e ideológica fue trabajada por Julio Tobar Donoso en su obra *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*.<sup>96</sup> Esta copiosa obra fue prologada por Aurelio Espinosa, S.J., Rector de la Universidad Católica. Se recogen estos términos:

La Iglesia en todas partes, y en todas partes en una obra de civilización, de pacificación, de morigeración, la Iglesia colonizadora, ‘inspiradora del genio de la ciudad’, ‘modeladora del espíritu de libertad’, ‘creadora del país’, (...) además de su obra específica de evangelización, de adoc-trinamiento en el dogma, de educación de la sensibilidad religiosa por medio de las grandes devociones populares: (...) las consagraciones al Corazón divino de Jesús y al Corazón Inmaculado de María.<sup>97</sup>

La estructura político-social y económica, en la Sierra, fue liderada por terratenientes e intelectuales conservadores agrupados en la Academia Nacional de Historia reconocida por el Estado en 1920.<sup>98</sup> Esta sociedad, inicialmente, fue un núcleo de jóvenes de alto nivel social, estudiantes o profesionales del derecho cercanos a Monseñor Federico González Suárez, arzobispo de Quito, quien en 1909 estructuró con estos noveles personajes la *Sociedad Ecuatoriana de Es-*

---

95 Carlos Manuel Larrea, Informe que el presidente del Centro Católico de Obreros presenta a la Junta Directiva, Quito 1908, p. 4.

96 Julio Tobar Donoso, *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*, Quito, 1953.

97 Ibid. pp. VII-VIII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. En: [https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-iglesia-modeladora-de-la-nacionalidad-0/ \(24-03-2025\)](https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-iglesia-modeladora-de-la-nacionalidad-0/ (24-03-2025)).

98 Decreto legislativo del 28 de septiembre de 1920.

*tudios Históricos Americanos*. El acta del 24 de julio de 1909 muestra su organización: Federico González Suárez, director; Luis Felipe Borja (hijo), subdirector; Carlos Manuel Larrea, secretario; Cristóbal Gangotena Jijón, bibliotecario-archivero; José Gabriel Navarro, tesorero; Alfredo Flores y Caamaño, socio; Jacinto Jijón y Caamaño, socio; Aníbal Viteri Lafrontera, socio, y Juan León Mera.<sup>99</sup> El objetivo institucional fue estudiar historia del continente americano y especialmente del país; así, todos sus miembros se convirtieron en investigadores de historia y arqueología guiados por el reconocido historiador y maestro Federico González Suárez.<sup>100</sup> Dijo: “La verdad es la vida de la Historia; en la verdad está la esencia de la Historia”.<sup>101</sup> Desde esa perspectiva, la Academia Nacional de Historia acogió intelectuales de diversas corrientes ideológicas, como Pío Jaramillo Alvarado, indigenista y socialista, que tuvo confrontación con Jacinto Jijón sobre la interpretación de la Historia del Reino de Quito escrita por Juan de Velasco.<sup>102</sup> Jacinto Jijón fue un intelectual erudito e ideólogo del conservadurismo; escribió *Política Conservadora* en dos volúmenes publicados en 1929 y 1934, respectivamente.<sup>103</sup> De este marco ideológico surgió Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana –ARNE– tras la invasión peruana y el Protocolo de Río de Janeiro de 1942 y la instalación del aeropuerto en Baltra.<sup>104</sup> Este movimiento nacionalista se inspiró en la falange española de corte fascista; ARNE publicó su Ideario en 1949 y fue radicalmente contrario a los postulados comunistas.<sup>105</sup> Es necesario recordar que la Segunda Guerra

---

99 Franklin Barriga López, *Historia de la Academia Nacional de Historia, 1909-2009*, Quito, 2009, pp. 44-45.

100 Rocío Rosero Jácome, “Federico González Suárez, historiador y formador de historiadores”, *González Suárez: Una visión contemporánea*, ANH, Quito, 2017, pp. 87-114.

101 Federico González Suárez, *Defensa de mi criterio histórico*, Ariel, Quito, 1937, p. 19.

102 José Antonio Figueroa Pérez, *Del nacionalismo al exilio interior: El contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes americanos*, Bogotá, 2001, p. 252.

103 Jacinto Jijón fue el primer alcalde de Quito por el partido conservador entre 1945 a 1947. Sus investigaciones fueron fundamentales para la prehistoria, etnografía, antropología y arqueología ecuatoriana y peruana.

104 “Tratado de ocupación de Seymour Sur”, <https://galapagueana.darwinfoundation.org/sp/contenidos/cont003a.html> (30-03-2025).

105 Ideario de ARNE, Ecuador: n. p., 1949.

Mundial terminó en Europa el 8 de mayo de 1945 y el conflicto en el Pacífico concluyó el 2 de septiembre de 1945 con la rendición de Japón. La recomposición del mundo desde las estructuras jurídico-políticas y económicas corrió del lado del ganador.<sup>106</sup>

## Conclusiones

Las fotografías de la película *Amanecer en el Pichincha* generan en el observador imaginarios sociales, socioculturales, económicos, políticos internos e internacionales. Por medio de las fotografías, este trabajo ha procurado reconstruir un periodo de la historia del país tras la efervescencia del desarrollismo de la posguerra. La perspectiva de esta película era mostrar el paisaje y la cultura de Ecuador como atractivo turístico para Estados Unidos; a la par, simbólicamente, se muestra la decadencia de Europa devastada por la guerra en la figura del piloto francés escondido. Además, el texto muestra el papel preponderante de la iglesia en la política conservadora mediante influencia ideológica en los grupos populares para evitar su acercamiento al socialismo, al protestantismo y a los cambios de la relación laboral precapitalista mantenida hasta mediados del siglo XX, así como ampliar el acceso a la nacionalidad y al ejército a los indígenas tras la derrota ante el Perú; ARNE fue una respuesta de patriotismo, sentimiento cívico y reconquista territorial. La presidencia de Galo Plaza se convirtió en puente intercultural entre Ecuador y Estados Unidos y, a la par, mediador entre la cultura indígena y la blanco-mestiza al interior del país. Plaza rompió estereotipos culturales y sociales al enviar como embajadoras culturales a mujeres indígenas para promover el turismo. El texto muestra la confluencia de la alteridad, racismo y aporofobia como características del Ecuador de mediados del siglo XX.

Ecuador fue pionero en América Latina en ejercer el voto femenino en 1924 y reconocer los derechos civiles y políticos de la

106 Armando Pineda Osnaya, "Fin de la Segunda Guerra Mundial y Formación de un nuevo orden económico mundial", Capítulo 11, en: Ascenso y caída del Imperio Norteamericano, Comunicación Científica, México 2023. En: <https://n9.cl/cc2ntm> (5-11-2025).

mujer en la Constitución de 1929. La película representó un cambio de época; empero, Quito, a mediados del siglo XX, era conventual y pacata. *Amanecer en el Pichincha* trajo a primer plano la participación femenina; empero, las reacciones emocionales del distinguido público quiteño ante el cine y el rol femenino en la película fueron discordantes. La actriz debió autoexiliarse; ello permite vislumbrar el contexto sociocultural en la década de los años 1950. El autoexilio de la actriz marca la asunción de su libertad, como dijera Simone de Beauvoir: “Ninguna existencia puede ser válidamente realizada si se limita a sí misma”.<sup>107</sup>

## Referencias

ACOSTA, Alberto, *Breve historia económica del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2006.

ARAÚJO FREITAS, Alan, “La desigualdad salarial de género medida por regresión cuantílica: el impacto del capital humano, cultural y social”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, México, 2015, pp. 287-315.

AYALA MORA, Enrique, *Manual de Historia del Ecuador, Época Republicana*, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, Quito 2008.

BARRIGA LÓPEZ, Franklin, *Historia de la Academia Nacional de Historia, 1909-2009*, Editorial El Conejo, Quito, 2009.

DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo: Los hechos y los mitos*. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf> (3-11-2025).

---

107 Redacción Letra Global. “De Sartre a Kierkegaard: Las 20 mejores frases de filósofos para entender el existencialismo y hacerte reflexionar”. Revista digital. Letra Global, 5 de junio de 2024. [https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/filosofia/20240605/de-sartre-kierkegaard-mejores-filosofos-entender-existencialismo/860664000\\_0.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/filosofia/20240605/de-sartre-kierkegaard-mejores-filosofos-entender-existencialismo/860664000_0.html).

BORJA, Darwin, "8M en Ecuador: ¿Cómo evolucionó la realidad de las mujeres tras ocho censos de población?" VISTAZO, 7 de marzo de 2025. En: <https://www.vistazo.com/actualidad/nacional/2025-03-06-dia-internacional-8m-mujeres-ecuatorianas-rol-censos-poblacion-CJ8920037> (1-11-2025).

BUSTAMANTE, Emilio, "Retratos de familia. El cine en los países andinos", *Hueso húmero*, 44, LEDEL S.A.C., Lima, 2004. En: [https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/revistas/hueso\\_humero/HUESO%20HUMERO%2044\\_watermark.pdf](https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/revistas/hueso_humero/HUESO%20HUMERO%2044_watermark.pdf). (21-03-2025).

CEPAL, "El desarrollo económico del Ecuador", *Organización de las Naciones Unidas*, México, 1954.

DE LA TORRE, Carlos, "Populismo y liberalismo: ¿Dos formas de entender y vivir la democracia?", *Galo Plaza y su época*, FLACSO y Fundación Galo Plaza Lasso, Quito 2008, p. 33. Cfr. George Blastein, *Ecuador Constitutions and Caudillos*, Berkeley, University of California Press, 1951.

EISNER, Lotte, *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996.

FEGAN PÓLIT, Jorge, La voz y el talento que triunfó en el cine mexicano. En: <https://vocesdemiciudad.com/2023/06/13/jorge-fegan-polit-la-voz-y-el-talento-que-triunfo-en-el-cine-mexicano/>. (21-03-2025).

FEGAN PÓLIT, Jorge, *La voz y el talento que triunfó en el cine mexicano*. En: <https://vocesdemiciudad.com/2023/06/13/jorge-fegan-polit-la-voz-y-el-talento-que-triunfo-en-el-cine-mexicano/> (21-03-2025).

FLACSO-ECUADOR, *El trabajo: (recopilación / historia social del trabajo en el Ecuador)*. Quito: FLACSO-Ecuador, [s. f.]. (Contiene ficha biográfica donde se indica: "Isabel Robalino Bolle (1917) fue la primera mujer en graduarse de derecho en la Universidad Central del Ecuador (1944) y la primera concejala de Quito (1946).")

FERNÁNDEZ, Iván, "Estado y desarrollo capitalista en el Ecuador", *Nueva Sociedad*, n.º 45, noviembre-diciembre 1979.

FIGUEROA PÉREZ, José Antonio, *Del nacionalismo al exilio interior: El contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes americanos*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2001.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, *Defensa de mi criterio histórico*, Publicaciones Educativas Ariel, Quito, 1937.

GORDON, Linda, *Compadecidas, pero no con derecho: Madres solteras y los orígenes del bienestar*, Free Press, Nueva York, NY, 1994.

HERRERA MOSQUERA, Gioconda, editora, *Antología género*, FLACSO-Ecuador / Junta de Andalucía, Quito, 2001.

IDEARIO DE ARNE, Ecuador: n. p., 1949.

LARREA MALDONADO, Carlos, *El banano en el Ecuador*, FLACSO-Corporación Editora Nacional, Quito, 1987.

LEDEZMA, Galo; LEDEZMA, Amanda, "Eloy Alfaro y las reformas liberales. Género y colonialidad del poder en la fiesta del I Centenario de la Independencia en el Ecuador, 1909". *Revista Neiba, Cuadernos Argentina Brasil*, vol. 6, n.º 1, Río de Janeiro 2017.

LEÓN, Christian, *Diccionario del cine iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 3, pp. 405-412. En: [https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuadoriano/\(20-03-2025\)](https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuadoriano/(20-03-2025)).

LINKE, Lilo, *Ecuador Country of Contrasts*, Oxford University Press, London, 1960.

LÓPEZ, Patricio, "La normalidad excepcional. Una panorámica de la política económica del Gobierno de Plaza Lasso (1948-1952)". En: Carlos de la Torre y Mireya Salgado, editores, *Galo Plaza y su época*, FLACSO, Quito, 2008.

M., Carlos, *Informe que el presidente del Centro Católico de Obreros presenta a la Junta Directiva*. Quito: Imprenta de El Comercio, Quito, 1908.

MARTÍNEZ ESPINOZA, Nela, *Yo siempre he sido Nela Martínez Espinoza: Una autobiografía hablada*, Universidad Nacional de Educación del Ecuador, UNAE, Quito, 2018.

MERA, Juan León, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, segunda edición, Biblioteca Nacional de España, Barcelona 1893, pp. 254-255.

- MIÑO GRIJALVA, Wilson, “La economía ecuatoriana de la gran recesión a la crisis bananera”, *Nueva Historia del Ecuador*, volumen 10, Época Republicana IV, pp. 63-64.
- NARANJO CHIRIBOGA, Marco P., *Dolarización oficial y regímenes monetarios en el Ecuador*, Colegio de Economistas de Pichincha, Quito, 2005.
- ORDÓÑEZ ÁLVAREZ, Leonardo, *Historia de la producción audiovisual en Ecuador*, Maestría en Gestión Cultural, Formación interdisciplinaria para el sector cultural, tomo IV, Editorial Universitaria Abya-Yala, 2023.
- ORDÓÑEZ, Ramiro, *Diario Hoy*, *La Liebre Ilustrada*, en octubre de 1987.
- ORTIZ CRESPO, Gonzalo, “Terremotizar a Quito”, *Plan V*, 11 de octubre de 2022.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo, *La hoguera bárbara: vida de Eloy Alfaro*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Campaña Nacional “Eugenio Espejo” por el Libro y la Lectura, 2 t., Quito 2003.
- PAZ Y MIÑO CEPEDA, Juan, *Eloy Alfaro: Pensamiento y políticas sociales*. Ministerio Coordinador de Desarrollo Social, Quito, 2012.
- PEÑAFIEL, Marjorie, *El poder político en la educación en el gobierno del general Eloy Alfaro entre los años de 1895 y 1912*. Tesis, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2017.
- PERALTA SERRANO, José, *Eloy Alfaro y sus victimarios: Apuntes para la historia ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 4.ª ed., Quito 2008.
- PÉREZ CONCHA, Jorge, *Eloy Alfaro, su vida y su obra*. Talleres Gráficos de Educación. Quito 1942.
- PINEDA OSNAYA, Armando, “Fin de la Segunda Guerra Mundial y formación de un nuevo orden económico mundial”, Capítulo 11, en: *Ascenso y caída del Imperio Norteamericano*, Comunicación Científica, México 2023. En: <https://n9.cl/cc2ntm> (5-11-2025).
- PRIETO, Mercedes, “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo”. En: Carlos de la Torre y Mireya Salgado, editores, *Galo Plaza y su época*, FLACSO, Quito, 2008.

PINILLA DÍAZ, Alexis V., "La memoria y construcción de lo subjetivo", *Folios*, Segunda época, N.º 34, Segundo semestre de 2011, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, pp. 15-24.

PRIETO, Mercedes, "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo". En: Carlos de la Torre y Mireya Salgado, editores, *Galo Plaza y su época*, FLACSO, Quito, 2008.

RODRÍGUEZ ALBÁN, Martha Cecilia, *Cultura y política en Ecuador: Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*, FLACSO, Quito, 2015.

ROSETO JÁCOME, Rocío, "Federico González Suárez, historiador y formador de historiadores", *González Suárez: Una visión contemporánea*, Academia Nacional de Historia, Quito, 2017.

SALVADOR LARA, Jorge, *Historia contemporánea del Ecuador*, Fondo de Cultura Económica, México 1994, p. 484.

SÁNCHEZ CAÑAR, Paola; URIGUEN AGUIRRE, Patricia; VEGA JARAMILLO, Flor, "Discriminación y desigualdad salarial. Exploración de brechas por género en Ecuador". *Revista Científica y Tecnológica UPSE* Vol. 8, N.º 1, Edición junio 2021, pág. 48-55.

SESMA MUÑOZ, J. Ángel, "La creación de la memoria histórica. Una selección interesada del pasado", en: coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte, José Luis Martín Rodríguez: *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002.

TIPÁN CHANO, Jhofre Edison, *La memoria histórica y las manifestaciones culturales de Sangolquí, sector Barrio Central*, Tesis UCE, Quito, 2019.

TOBAR DONOSO, Julio, *La Iglesia modeladora de la nacionalidad*, Prólogo, R.P. Aurelio Espinosa Pólit, Rector de la Universidad Católica del Ecuador, La Prensa Católica, Quito 1953, pp. VII-VIII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. En: [https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-iglesia-modeladora-de-la-nacionalidad--0/\(24-03-2025\)](https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-iglesia-modeladora-de-la-nacionalidad--0/(24-03-2025)).

ULLAURI DONOSO, Narcisa, *Modernización y desarrollismo en el Ecuador, 1948-1952*, UASB-Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 2022.

Primera película sonora de Quito:  
Amanecer en el Pichincha, 1950

-----, *Proyecto desarrollista modernizante en el Ecuador en el periodo 1948-1952*, UASB, Quito 2020.

## Webgrafía

ANÁLISIS COLOMA, 30 frases de Simone de Beauvoir para conocer su filosofía. 9 de enero de 2022. En: <https:// analisiscolima.com/2022/01/09/30-frases-de-simone-de-beauvoir-para-conocer-su-filosofia/> (7-11-2025).

AYALA MORA, Enrique, "Pioneras de la educación indígena". En: <https://www.primicias.ec/noticias/firmas/educacion-indigena-dolores-cacuango/> (03-11-2025)

CARVAJAL, Lucía, "Diccionario del Cine Iberoamericano"; SGAE, 2011. En: <https://cinechile.cl/persona/alberto-santana/> (16-03-2025).

CINEMATECA DE BOGOTÁ, Sunrise: A Song of Two Humans. En: <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/sunrise-song-two-humans-amanecer>. (17-03-2025).

CONSEJO NACIONAL PARA LA IGUALDAD DE GÉNERO, "Apuntes para la participación política de las mujeres: Mecanismos e insumos para su garantía y el combate a la violencia apolítica de género". Quito 2018. En: <https://goo.su/dwvwd> (3-11-2025).

CURIOSIDADES DE LA HISTORIA DEL ECUADOR, "Escena del documental parlante Amanecer en el Pichincha o Pasión Andina en Quito en 1950 dirigida por Alberto Santana, película ecuatoriana-mexicana". En: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=628573900562971&id=359490914137939&set=a.611480072272354&locale=e> (14-03-2025).

DE MALTILDE HIDALGO DE PRÓCEL A NUESTROS DÍAS: 100 años del voto femenino en Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio. En: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/de-matilde-hidalgo-de-procel-a-nuestros-dias-100-anos-del-voto-femenino-en-ecuador/> (3-11-2025).

DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS. En: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/spn.pdf> (6-11-2025)

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LAS IZQUIERDAS LATINOAMERICANAS, “Martínez Espinoza, Nela”. En: <https://diccionario.cedinci.org/martinez-espinoza-nela/> (04-11-2025).

ENCICLOPEDIA BRITÁNICA, Church Terrell, Mary Eliza. En: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Eliza-Church-Terrell> (7-11-2025).

FRANCE 24, “La lucha por el voto femenino en América Latina: Matilde Hidalgo y su legado de igualdad”. En: <https://www.france24.com/es/programas/historia/20240509-la-lucha-por-el-voto-femenino-en-am%C3%A9rica-latina-matilde-hidalgo-y-su-legado-de-igualdad>. (3-11-2025).

GARCÍA, Pablo, Eleanor Roosevelt. En: <https://pablogarciafortes.wordpress.com/tag/eleanor-roosvelt/> (7-11-2025).

GUERRERO, Fidel Pablo, *Audiovisual sobre el pasillo ecuatoriano*. En: <https://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/> (20-03-2025).

GRANDA NOBOA, Wilma, Alberto Santana y la minga latinoamericana por el cine. En: <https://issuu.com/ccegeboc/docs/casapalabras6> (21-03-2025).

IMDB, Paco Villar. En: <https://www.imdb.com/es/name/nm0897383/> (16-03-2025).

INSTITUTO GEOFÍSICO – EPN, Gran terremoto de Pelileo: 5 de agosto de 1949. En: <https://www.igepn.edu.ec/index.php/noticias/456-gran-terremoto-de-pelileo-5-de-agosto-de-1949> (15-03-2025).

NACIONES UNIDAS. La conquista del voto femenino en América Latina: una cronología del sufragio de las mujeres. CEPAL, División de Asuntos de Género, 2020, Disponible en: <https://www.cepal.org/es> (08-11-2025).

REDACCIÓN LETRA GLOBAL. “De Sartre a Kierkegaard: Las 20 mejores frases de filósofos para entender el existencialismo y hacerte reflexionar”. Revista digital. Letra Global, 5 de junio de 2024. En: [https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/filosofia/20240605/de-sartre-kierkegaard-mejores-filosofos-entender-existencialismo/860664000\\_0.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/filosofia/20240605/de-sartre-kierkegaard-mejores-filosofos-entender-existencialismo/860664000_0.html).

LA VANGUARDIA, Amanecer en el Pichincha, Ficha técnica. En: <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/amanecer-en-el-pichincha-399011> (14-03-2025).

Primera película sonora de Quito:  
Amanecer en el Pichincha, 1950

SEÑORA AMÉRICA: El papel de la mujer en la década de 1950. En: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pill-mrs-america-womens-roles-1950s/> (2-11-2025).

SMITHSONIAN, NATIONAL PORTRAIT GALLERY, “Conociendo a los presidentes: Harry S. Truman”, En: <https://www.si.edu/spotlight/conociendo-a-los-presidentes-harry-s-truman> (15-03-2025).

VÁSQUEZ, Nora, “El sueño americano”, *Ethic*, noviembre, 2024. En: <https://ethic.es/2024/11/el-sueno-americano/> (18-03-2025).

VITÁFONO. Enciclopedia. En: <https://academia-lab.com/enciclopedia/vitafono/> (22-03-2025).



## EL LENGUAJE VISUAL DE LA MEDICINA, EN LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LOS CUERPOS DE LA ENFERMEDAD DE LA LEPRO

Edgar Cortez Guamba<sup>1</sup>

### Resumen

El documento analiza el lenguaje visual de la medicina, en las representaciones fotográficas de los cuerpos de la enfermedad de la lepra, a través del corpus visual, ubicado en el texto *La lepra: Investigaciones en las leproserías del Ecuador*, escrito en 1936 por el doctor Gualberto Arcos. El artículo sitúa, a manera de introducción, la discusión sobre los cuerpos de la enfermedad como lugares para discutir la historia de las imágenes del Ecuador. Posteriormente, se define la metodología de análisis y reflexión de las imágenes seleccionadas. Así también, se contextualiza al médico-fotógrafo en la red local e internacional de los estudios de la lepra, para dar paso a la descripción del corpus. En el desarrollo del contenido, se explican las influencias, imaginarios, contextos y prácticas fotográficas de la antropología visual de fines del siglo XIX y XX, evidenciadas en el estudio de Arcos. Finalmente, a modo de consideración, se expone una dilucidación que enfatiza los aspectos trascendentales que propuso la discusión de los documentos visuales analizados.

**Palabras clave:** Lepra, Fotografía, Enfermedad, Lenguaje visual, Representación.

---

<sup>1</sup> Candidato doctoral en Historia de los Andes por la FLACSO-Ecuador. Magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Magíster en Comunicación Audiovisual mención en Investigación de Medios y Docencia en Comunicación por la Universidad Central del Ecuador. Licenciatura en Comunicación Social, énfasis en Educomunicación, Arte y Cultura. Docente universitario en la Universidad Central del Ecuador. Fotógrafo e investigador visual. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9883-2221>. Correo: [yukas2318@gmail.com](mailto:yukas2318@gmail.com).

## Summary

The document analyzes the visual language of medicine in photographic representations of bodies affected by leprosy through the visual corpus found in the text *Leprosy: Research in the Leprosariums of Ecuador*, written in 1936 by Dr. Gualberto Arcos. The article begins with an introduction to the discussion of bodies affected by disease as a starting point for discussing the history of images in Ecuador. It then defines the methodology for analyzing and reflecting on the selected images. It also contextualizes the doctor-photographer within the local and international network of leprosy studies, leading into a description of the corpus. The content explains the influences, imaginaries, contexts, and photographic practices of late 19th and 20th century visual anthropology, as evidenced in Arcos's study. Finally, by way of consideration, an elucidation is presented that emphasizes the transcendental aspects proposed by the discussion of the visual documents analyzed.

**Keywords:** Leprosy, Photography, Disease, Visual language, Representation.

### **A modo de preámbulo: ¿Es posible inscribir a los cuerpos de la enfermedad de la lepra en la discusión de la “Historia de las imágenes del Ecuador”?**

En 1936, el doctor Gualberto Arcos escribe un documento denominado *La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador*.<sup>2</sup> Dicho texto fue publicado en el número 297 de la *Revista Anales de la Universidad Central del Ecuador*, el cual tiene por enunciación principal

---

<sup>2</sup> Gualberto Arcos, “La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador”, en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

definir historiográficamente la enfermedad de la lepra. El escrito es un sumario trascendental para aproximarse al desarrollo de la enfermedad en el país y su evolución en términos globales e históricos.<sup>3</sup>

El documento referido se complementa con las observaciones realizadas por médicos e investigadores que evidenciaron los cambios de la enfermedad a partir de la práctica bacteriológica e higiénica. Cabe mencionar que el escrito tiene un énfasis genealógico por la meticulosidad y la profundidad documental para la época.<sup>4</sup> No obstante, el dato que convoca la escritura del presente documento es un corpus fotográfico que compone la investigación de las leproserías en Ecuador redactado por Gualberto Arcos.

Son 36 imágenes distribuidas al final del texto, a modo de apéndice. Dichos documentos visuales están organizados de manera secuencial, los cuales se complementan con información que detalla las corporalidades representadas en los distintos periodos de degeneración patológica.<sup>5</sup> Por ejemplo, los sujetos son representados en el periodo inicial de la enfermedad y contrastados, fotográficamente, con el tratamiento terapéutico.<sup>6</sup>

3 En esa perspectiva, la red local de investigación y pensamiento médico de La lepra, situada en la Revista Anales de la Universidad Central del Ecuador, debe considerarse un campo de producción de conocimientos que determinó sus propias dinámicas. Estas no se encontraban al margen de los debates y adelantos que se realizaban a nivel internacional en las ciencias médicas y en los programas de erradicación de la enfermedad de La lepra. Adicional al trabajo de Gualberto Arcos se pueden identificar los estudios del profesor de Clínica Médica, Enrique Gallegos de Anda, realizados en 1922, o el informe del doctor Carlos Alberto Arteta, como delegado del Cuerpo Médico de Quito al VI Congreso Médico Latinoamericano realizado en 1923.

4 De acuerdo con Plutarco Naranjo, el trabajo de Gualberto Arcos sobre las leproserías del Ecuador es un documento trascendental y completo para la historia de la medicina y de la ciencia del país. Tal fue su trascendencia que años después de su publicación, fue traducido al francés, menciona Naranjo. Para más información sobre Gualberto Arcos revisar: Plutarco Naranjo, "La Historia de la Medicina de Gualberto Arcos", en: <https://atom.ucuenca.edu.ec/index.php/la-historia-de-la-medicina-de-gualberto-arcos> (10-02-2025)

5 Respecto a las imágenes, estas se encuentran en el número 297 de la *Revista Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Su versión física está ubicada en el Archivo Museo Nacional de la Medicina Eduardo Estrella y su versión digital está disponible en el Fondo Histórico y Documental de la Universidad Central del Ecuador.

6 Las imágenes mencionadas están ubicadas a partir de la página 249. Específicamente, el corpus fotográfico está articulado por: 19 retratos, en primer plano que ubican a los pacientes de frente y perfil; 13 fotografías en plano medio de los pacientes y 4 imágenes en plano detalle, de las cuales una expone un pie lacerado por úlceras causadas por La lepra y los 3 restantes de semillas de taraktógenos.

Ahora bien, la intención de considerar las imágenes descritas como un corpus que construye la memoria visual del país no radica en su excepcionalidad y anomalía por los cuerpos presentados, sino porque genera el diálogo con los temas de la representación y lo representado. A decir de John Mraz,<sup>7</sup> *hacer historia con las fotografías* supone volver a estos objetos de la mirada transparentes, para identificar aspectos de la vida diaria, relaciones sociales, mentalidades y rastros del pasado que perviven y que son indicadores de la historia social.

Con base en lo descrito, ¿cómo se puede situar a este corpus fotográfico de los cuerpos de la enfermedad de la lepra? ¿Las imágenes registradas en 1936 se inscriben en una memoria visual? ¿Cumplen con la condición de archivo y se las puede inscribir en las agendas de la discusión social sobre lo visual en el país? En ese sentido, las imágenes fotográficas de los cuerpos de La lepra permiten analizar la imaginación estatal, aunque sobremanera, la administración de los cuerpos de la enfermedad, con base en una agenda política, a través de la institucionalidad médica, la cual tuvo por objetivo erradicar dicha endemia.

Para Greg Grandin, las relaciones de poder presentes en el campo de la salud y la administración de las enfermedades instauraron las representaciones, imaginarios, discursos y proyectos nacionalistas modernos.<sup>8</sup> De acuerdo con el autor, en los siglos XIX y XX, las enfermedades fueron definidas desde el estado, como factores sociales que no posibilitaban las ideas de progreso de los estados nacionales. Es allí cuando la fotografía se convierte en un mecanismo para consolidar el discurso científico y biomédico, no como un instrumento de representación o reproducción de la realidad, por el contrario, como una tecnología de la despersonalización de los cuerpos de la enfermedad.

---

7 John Mraz, "Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana". John Mraz & Ana María Mauad (coords, en: *Fotografía e Historia en América Latina*, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2015, pp. 13-20.

8 Greg Grandin, "A More Onerous Citizenship: Illness, Race, and Nation in Republican Guatemala", Joseph Gilbert en *Reclaiming the Political in Latin American History*, Duke University Press, London, 2001, p. 205.

Por tanto, las imágenes de La lepra, más allá de retratar los sujetos de la exclusión, son el *index*,<sup>9</sup> o la relación de signos que definen la correspondencia de los hechos. Las fotografías mencionadas, al considerarlas como *índex*, desde la perspectiva de Philippe Dubois, no significarían nada por sí mismas, sino en tanto que se identifique la significación determinada por su relación con lo real-histórico; es decir, ubicando las relaciones de causa y efecto o, como determina el autor, *la unión existencial*, la cual difiere de categorías como signo e ícono.

### El abordaje de las imágenes: *archivos como objetos*

Para desglosar las relaciones discursivas, presentes en las fotografías de los sujetos de la enfermedad de la lepra, las cuales devinieron en imaginarios, representaciones y formas de control y disciplinamiento de la endemia, es preciso definir desde qué enunciación se abordará dicho archivo visual. Para lo cual, se considera la noción de *archivo como objeto*, planteada por Ann Stoler.

La autora manifiesta que los archivos deben considerarse no como lugares de recuperación, sino de producción de conocimiento; es decir, documentos legales, desde los cuales se puede etnografiar al Estado. Esa perspectiva posibilita situar a los objetos del pasado desde *la producción de los hechos*, definir *los agentes involucrados* en el desarrollo de clasificaciones y *sistemas epistemológicos*, así como evidenciar la autoridad estatal en la producción del orden de las cosas.<sup>10</sup>

Es por ello por lo que las 36 fotografías de los sujetos que atravesaron la experiencia de la lepra y que se muestran documentados en el informe de Arcos no fueron solo una evidencia del desarrollo y aplicación de un fármaco para el control y la erradicación del bacilo de Hansen, sino que posibilitan ubicar las formas de elaboración de unas identidades a partir de la autoridad del Estado, desde el campo de la medicina. En consecuencia, la acción de foto-

<sup>9</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 58.

<sup>10</sup> Ann Stoler, "Archivos coloniales y arte de gobernar", *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, Vol. 46, N° 2010, pp. 465-496.

grafiar a los pacientes de lepra ya implicó una política visual por construir un hecho desde la institucionalidad del Estado.

Otro planteamiento que convoca el abordaje de las imágenes del presente ensayo es la propuesta de José Antonio Navarrete, el cual enfatiza el lugar que tuvo la fotografía en los *modos de hacer nación*. Para el crítico e historiador venezolano, la historia de la fotografía latinoamericana hizo hincapié en la estética fotográfica y los fotógrafos como autores. Frente a ello, los estudios de la cultura, en los años ochenta, emergieron como un campo crítico que reflexionó lo nacional, a partir de los dispositivos de representación y los archivos, en diálogo con categorías como clase, raza, género, sexualidad. Empero, el autor recalca que, a pesar de darse dicha discusión, hay imágenes ausentes de una reflexión crítica más profunda, las mismas que pueden dilucidar el ordenamiento ideológico, específicamente nacionalista, que difundió discursos de legitimación de una clase por sobre otra. Ante lo cual, el autor manifiesta:

El potencial simbólico de las representaciones fotográficas vincula siempre los productos de la práctica de la fotografía con los valores ideológicos que recorren el tejido social (...). Es importante localizar las articulaciones entre discursos e imágenes a través del análisis crítico de unos y otras, lo que no excluye atender las diferentes formas de producción, circulación y consumo de las ciencias, las ideas, la literatura de invención y los íconos.<sup>11</sup>

Con base en lo descrito, las imágenes de la enfermedad de la lepra son un signo de la institucionalización de la medicina hegemónica nacional, en el tránsito hacia la instauración de la cultura moderna del higienismo, la implementación de los códigos y las políticas de la salud pública y lo que Diego Armus define como la implementación de discursos que apuntaban a modelar saludables *razas nacionales*.<sup>12</sup> A decir del autor argentino, la enfermedad dentro

11 José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2017, p. 44.

12 Diego Armus, "Cultura, historia y enfermedad. A modo de introducción", Diego Armus (ed.), *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002, p. 16.

del campo de reflexión histórica debe leerse como una categoría de uso metafórico, que permite analizar críticamente cómo estas —refiriéndose a las enfermedades— han servido para articular la racionalidad del Estado sobre los cuerpos y la regulación social como política para la diferenciación y legitimación de sistemas ideológicos y culturales.<sup>13</sup>

En esa perspectiva, las imágenes que propone Gualberto Arcos articulan un discurso legitimador del control del Estado sobre los cuerpos de la enfermedad de la lepra. Por ello, esta forma de representación no evidencia solamente un registro científico y médico, sino la noción de *estado por delegación*<sup>14</sup> en las formas de identificación de los cuerpos de la diferencia.

Ahora bien, cómo se representan y de acuerdo con qué estéticas se los fotografió. Cabe aclarar que la intención de postular el archivo como objeto, desde los postulados de Stoler, radica en que la discusión que se propone de las imágenes no considera el análisis semiótico ni estético. Por el contrario, se sitúa a los registros fotográficos como fuentes que despiertan preguntas; los mismos trazan coordenadas inteligibles que se inscribieron en paradigmas probatorios.<sup>15</sup> Es por ello por lo que la forma de abordaje será entender a las fotografías desde la perspectiva de *archivo como objeto*.

A partir del planteamiento referido, se pueden identificar las condiciones o contextos que dieron forma a la representación de los sujetos de la enfermedad de la lepra, los mismos que, por el estigma y su condición médica, fueron relegados como sujetos de segundo orden y que, al aparecer en la representación fotográfica como sujetos de enunciación, sugirieron las siguientes interrogantes que articulan la reflexión del presente documento: ¿Por qué se imaginó y fotografió a los sujetos de la enfermedad de la lepra? ¿Qué proceso

13 Diego Armus, "Cultura, historia y enfermedad...", cit., p. 13.

14 La noción de estado por delegación es citada por Mercedes Prieto, en 2017, en el texto "El Programa Indigenista Andino, 1951-1973. Las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo, a partir de lo propuesto por el autor, Christopher Krupa", en *State by Proxy: Privatized Government in the Andes*. Comparative Studies in Society and History, 2010.

15 Ranajit Guha, citado en: Ann Stoler, "Archivos coloniales y arte de gobernar", *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, Vol. 46, N.º, 2010, p. 469.

e instituciones agenciaron dicho proceso y cómo lo hicieron, bajo qué convicciones y convenciones?

Finalmente, es trascendente precisar que las veces que se menciona la categoría fotografía o imagen fotográfica en el cuerpo del texto, parten de la concepción de *programa de aparato* definido por Vilém Flusser,<sup>16</sup> donde lo fotografiable son los estados de las cosas que constan en dicho programa; es decir, la fotografía es una imagen de conceptos, un conjunto de posibilidades contenidas. En ese sentido, las imágenes seleccionadas son parte de una noción conceptual que dialoga con la medicina, el estado y los cuerpos de la enfermedad de la lepra. En dicho esquema, se discute con las posibilidades de analizar los *estados de las cosas*,<sup>17</sup> presentes en la *imagen de conceptos*<sup>18</sup> seleccionados.

### **Gualberto Arcos, el sujeto de la enunciación visual en la agencia por representar a los sujetos de la enfermedad**

Gualberto Arcos destaca en la historiografía de la medicina ecuatoriana por sus aportes al estudio de la enfermedad de la lepra. De acuerdo con Plutarco Naranjo, el aporte trascendental de Arcos fue recorrer todas las leproserías del Ecuador, lo cual le mereció que su investigación respecto a la enfermedad tenga traducción al francés, siendo uno de los primeros trabajos científicos en publicarse en lengua extranjera.<sup>19</sup>

Por otra parte, como investigador, se lo puede inscribir como un “intermediario científico”. Dichos personajes tuvieron el cometido a inicios del siglo XX de que las diferentes historias y saberes médicos de la región andina sean parte de la historia universal de la

---

16 Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2014, pp. 25-43.

17 Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía...*, cit., p. 47.

18 Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía...*, cit., p. 40.

19 Plutarco Naranjo, “La Historia de la Medicina de Gualberto Arcos”, en: <https://atom.uca.edu.ec/index.php/la-historia-de-la-medicina-de-gualberto-arcos> (10-02-2025), pp. 2-3.

medicina.<sup>20</sup> Al respecto, Diana Obregón asevera que “los paradigmas no viajan solos ni se convierten en conocimiento científico universal por la sola fuerza de su certeza como ciencia”.<sup>21</sup> Es por ello por lo que los científicos de la región no fueron receptores ni reproductores de los preceptos de una discusión más amplia. Por el contrario, tuvieron un papel activo en la producción de conocimiento.

Al respecto, Plutarco Naranjo menciona que Gualberto Arcos no salió al exterior, ni tampoco se formó con grandes maestros en el estudio de la lepra y que, por el contrario, su pericia se fundamentó en el trabajo experimental de laboratorio y mediante la investigación de campo en hospitales y leproserías. Por lo cual, fue un intermedio activo y en continua conexión con las redes de investigación internacional de la enfermedad de la lepra. Además, Arcos se situó en un momento histórico posterior a la revolución liberal, lo cual representó en el campo de la medicina un hecho fundamental respecto a la producción científica y el desarrollo de la medicina.<sup>22</sup>

Este hecho se puede corroborar en el texto canónico *Die Lepra*, de 1930, escrito por Victor Klingmüller. Dicho documento científico es un sumario detallado de la situación de la lepra en el mundo, en el cual se caracteriza la enfermedad en los diferentes continentes. Específicamente, cuando se describe la situación de América, se identifica un subacápite denominado *Ecuador and Bolivia*. A tono con el texto del Klingmüller, se cita a Gualberto Arcos, quien informa que, en 1926, en la Leprosería de Pifo se registran 150 casos, dato que el médico alemán contrasta con información consular de Berlín de 1928.<sup>23</sup>

Lo descrito pone de manifiesto la trascendencia de Arcos en el campo de la investigación médica y científica de la lepra, además de su agencia en la producción de conocimiento regional e interna-

---

20 Marcos Cueto, “La historia de la medicina, Henry E. Sigerist y los intermediarios médicos en el Perú de mediados del siglo XX”, publicado en la revista *Historia*, Santiago, 2022, pp. 330-331.

21 Diana Obregón, *Epidemias, sueros y vacunas. La revolución bacteriológica en Colombia (1841-1939)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021, p. 4.

22 Plutarco Naranjo, “La Historia de la Medicina de Gualberto Arcos” ..., cit., p. 2.

23 Victor Klingmüller, *Die Lepra*. Berlín, 1930, p. 76.

cional. Empero, no se debe omitir el contexto en el cual el mundo occidental pone manifiesta atención por la lepra, específicamente por la alarmante expansión en los territorios conquistados, lo cual amenazaba los intereses comerciales de las potencias dominantes. Es por ello por lo que se da un proceso de internacionalización de la enfermedad para aplicar procesos de control, erradicación y campañas antilepróticas definidas en Conferencias Internacionales, hecho que se desarrolló en paralelo con el higienismo.<sup>24</sup>

Ahora bien, corresponde situar al sujeto de la producción del corpus fotográfico. En ese sentido, se le puede atribuir a Gualberto Arcos, por su continua presencia en el lazareto en el acompañamiento de los tratamientos, lo cual está corroborado en el libro de *Oficios del Manicomio, Leprosario, Orfelinato de 1922-1925*.<sup>25</sup> Así, en una correspondencia enviada el 04 de mayo de 1923, por parte de la encargada del lazareto, se informa que el doctor del Leprocomio es el doctor Arcos. Hecho que lo mantuvo en contacto cotidiano y directo con los pacientes, aunque lo mencionado no deja de ser una hipótesis.

Por otra parte, no se puede aseverar que, en la Leprosería de Pifo, se instauró un servicio de fotografía como lo tenía Salpêtrière en Francia, que constaba de laboratorios para revelar, un espacio protocolar con los objetos que requería la denominada Iconografía fotográfica de Salpêtrière, como estrados, camas, cortinas de colores para los diversos fondos y la tecnología de vanguardia (cámaras, lentes y luces artificiales). Así también, como un archivo institucional que articulaba y preservaba los registros visuales a los que se les sometía a los enfermos.<sup>26</sup>

Lo mencionado, debido a que la Leprosería de Pifo no contaba con las garantías estructurales necesarias. De acuerdo con sus libros

---

24 Shubhada Pandya, "The First International Leprosy Conference, Berlín, 1897: The politics of segregation.", publicado en *História, Ciências, Saúde*. 2003, pp. 162-163.

25 Al respecto se puede revisar en el Archivo Museo Nacional de Medicina Eduardo Estrella el libro: *Oficios: Manicomio, Leprosario, Orfelinato 1922-1925*, en el cual se encuentran cartas, oficios, memorándums y documentos oficiales emitidos desde la Leprosería de Pifo hacia el director nacional de Asistencia Pública. Además, los documentos del archivo referido permiten aproximarse a la cotidianidad y las actividades realizadas en el Leprosario de Pifo.

26 Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 64-68.

de actas, el lazareto presentaba problemas de impermeabilización, hacinamiento de pacientes, ausencia de mantenimiento de la infraestructura, entre otros factores de carácter logístico,<sup>27</sup> condicionantes determinantes que obligaron a la Dirección Nacional de Asistencia Pública a inaugurar la nueva leprosería de la Vicentina en 1927.

Un aspecto que fundamenta una posible hipótesis de Arcos bajo la figura de médico-fotógrafo es el contexto de investigación que se desarrolla en la región latinoamericana en torno a la enfermedad de la lepra, donde la Leprosería de Pifo fue el epicentro de la experimentación con el tártaro estibiado y los éteres etílicos de los ácidos grasos del aceite de chalmugra. A decir de un *Memorándum del Ministerio de Relaciones Exteriores* de 1929, la enfermedad de la lepra se encontraba en una fase de internacionalización de la investigación. El documento menciona lo siguiente:

En el mundo entero manifiéstase un gran movimiento entre los sabios, higienistas y los filántropos, por la intensificación de los estudios sobre la lepra. Esta nueva fase se anuncia como una fase de estudios internacionales. Los países que poseen leprosos están destinados a tomar en estos estudios una parte enorme, tanto por el interés especial que ellos conceden, sino también por el material de numerosos y tan urgentes, que toda la leprosería está llamada a llegar a ser un centro importante de observación y de investigación.<sup>28</sup>

El contexto internacionalista descrito intensificó la investigación y la construcción de evidencia visual y fue un factor determinante en la consecución de la empresa científica, hecho que supone problematizar la función de diferenciación social que cumplió la imagen fotográfica, más allá del valor documental de la imagen.<sup>29</sup> En esa

---

27 Sobre el estado de la infraestructura del Leprosario, se sugiere revisar la correspondencia del 12 de diciembre de 1922, del libro *Oficios: Manicomio, Leprosario, Orfelinato 1922- 1925*, en el cual la encargada de dirigir el lazareto informa de los daños que atravesaba el lugar.

28 El documento referido corresponde al libro de *Disposiciones Sanitarias*, de la Dirección de Sanidad, correspondiente al Servicio Interno de 1929; código de identificación SA 0839, ubicado en el Archivo Museo Nacional de Medicina Eduardo Estrella.

29 Gillian Rose, *Metodologías visuales*. Una introducción a la investigación con materiales visuales, CENDEAC, Murcia, 2023, pp. 60-61.

perspectiva, la *Revista Anales* de la Universidad Central del Ecuador articuló una red de investigación local y de pensamiento médico de la lepra, la cual no se encontraba al margen de los debates y adelantos que se realizaban a nivel internacional en los programas de erradicación de la enfermedad,<sup>30</sup> la misma que se encontró articulada con los entes administrativos y sanitarios del país.

Con base en dicho contexto, se puede afirmar que los registros fotográficos desarrollados al interior de la leprosería de Pifo fueron realizados por Gualberto Arcos, debido a que, la cámara fotográfica utilizada como instrumento de investigación, permite realizar observaciones y comparaciones de un hecho las veces que la investigación lo requiera debido a que: “el registro de la cámara aporta un factor de control a la observación visual (...) permite un riguroso examen de la posición y la identificación de un evento cultural pluriforme y cambiante”,<sup>31</sup> lo cual posibilita al investigador, controlar la memoria visual que está produciendo, la misma que devendrá en información para los análisis posteriores. En el caso del corpus fotográfico de La lepra, la relación pacientes–médico posiblemente estableció el tándem para documentar los periodos de la enfermedad en su fase inicial y posterior a su tratamiento.

## Definición del corpus fotográfico de los cuerpos de la enfermedad de la lepra

Los registros visuales están reproducidos en blanco y negro.

---

30 Al respecto se sugiere revisar los siguientes informes médico-científicos, publicados en la *Revista Anales de la Universidad Central* del Ecuador, los cuales dan cuenta de la producción de una red local de investigación sobre lepra. Los textos son: El tratamiento de La lepra, realizado por el Doctor Enrique Gallegos Anda en 1922 y el Informe del señor Doctor Carlos Alberto Arteta como delegado del Cuerpo Médico de Quito al VI Congreso Médico Latinoamericano, realizado por Enrique Gallegos Anda, en 1923. También se sugiere revisar el Índice de la Bibliografía Médica Ecuatoriana, editado por los doctores Mauro Madero y Francisco Parra, en el cual, en la sección Lepra, se identifica basta bibliografía sobre la enfermedad de La lepra realizada por doctores, especialistas e investigadores del país desde inicios del siglo XX.

31 John Collier, “Antropología visual. La fotografía como método de investigación. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 177.

Las imágenes están distribuidas en formato vertical, a excepción de dos registros que están ubicados de forma horizontal. El corpus se presenta equidistante en la diagramación a lo largo de las 18 páginas que reproducen los elementos visuales. La disposición de cada fotografía en las páginas es equidistante; las imágenes superiores, por ejemplo, están ubicadas en la parte derecha, mientras que las inferiores están dispuestas hacia la izquierda.

Otro elemento que se observa en las páginas que contienen las fotografías son los textos explicativos, que versan en lenguaje médico y se muestran enumerados en forma ascendente, empezando por la figura 1 hasta la 36. Las personas que son parte del estudio no presentan ninguna identificación, ni biografía que los sitúe en el contexto del tratado. Dentro de los cuales se identifican: 16 hombres adultos, 8 mujeres adultas y 1 niño.

Adicionalmente, las medidas de las fotografías en el texto presentan las dimensiones de 12cm x 7cm, dato que sugiere que la cámara utilizada para el registro pudo ser de 5 x 5 pulgadas, las cuales eran de uso común para la época y que admitían cualquier tipo de placa, lo cual era versátil para las ampliaciones. Además, dicho equipamiento presentaba obturador de guillotina, lo que permitía realizar trabajos rápidos, y lente F/64, tecnología que posibilitaba conseguir imágenes de cabezas en dimensiones reales. Lo descrito, de acuerdo con M.V. Portman, quien, en su texto *Fotografía para antropólogos*, de 1896, describe los principales equipos fotográficos utilizados en el retrato de tipos, representación cercana al corpus mencionado.<sup>32</sup>

Los aspectos de la composición técnica también son relevantes en el análisis de los lenguajes visuales de la medicina. Sin embargo, no basta con enunciar y caracterizar dichos códigos compositivos, sino analizarlos como *metacódigos* o conceptos del mundo a partir de la imaginación que los produce.<sup>33</sup> Ahora bien, lo que demuestran las 36 fotografías es la versatilidad del fotógrafo

---

32 M.V. Portman, "Fotografía para antropólogos", Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 142.

33 Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía...*, cit., p. 20.

para moverse en diferentes espacios de la Leprosiería para realizar los registros visuales.

El dominio de la distancia focal y la profundidad de campo al momento de realizar los retratos no es un lenguaje visual improvisado; por el contrario, se inscribe en una cultura visual precedente instaurada por la antropometría y que específicamente dialoga con las formas de representación implementadas por Alphonse Bertillon. Por ejemplo, en las fotos de *La lepra*, los primeros planos evidencian las lesiones que provoca la dolencia en un estado avanzado, utilizando un lente gran angular, que tiende a distorsionar y ensanchar los detalles. Sin embargo, dicha forma de representación dialoga con los códigos visuales con los que Bertillon seccionaba la morfología de miembros corporales, en específico para producir la composición fisionómica que la antropometría profería en la caracterización de criminales.

Otro dato destacable respecto a la composición técnica es el uso de la profundidad de campo como un elemento que construye la representación del paciente que atravesó el tratamiento. En ese sentido, en la fase inicial del tratamiento, los enfermos son retratados en los espacios exteriores de la leprosería; no se evidencia una voluntad por construir un plano fotográfico en el cual los elementos que son parte de las locaciones sean omitidos. Es por ello por lo que en varias imágenes se vislumbran paredes cuarteadas, jardines exteriores, corredores, pasillos y cuartos con pisos de madera, los cuales fueron los espacios de la Leprosiería de Pifo y una de las pocas evidencias estructurales de la monumentalidad del Lazareto que fue derrocado.

Empero, los retratos de los mismos pacientes, luego del tratamiento médico, omiten la profundidad de campo, por una composición neutra, con fondo blanco que da un sentido de profilaxis al espacio de la representación, que se complementa con vestimentas distinguidas de los pacientes, otorgándoles un carácter de humanidad o ciudadanía frente a los retratos iniciales, donde se mostraban como sujetos sociales subordinados producto de la enfermedad.

Respecto a la iluminación, todo el corpus fotográfico presenta luz directa, de ambiente, incluso en los espacios interiores donde se realizan los retratos. Al respecto, M.V. Portman, en su tratado de fotografía antropológica, sugiere que: *“Para trabajar con grupos al aire libre es mejor un día nublado que un día con mucho sol, ya que en este último caso las intensas sombras oscurecen los detalles”*.<sup>34</sup> El mismo autor enfatiza que, en los rostros, se debe considerar que la luz no sea uniforme y tampoco se muestren sombras marcadas en la mitad del rostro.

En ese sentido, la distancia focal, la profundidad de campo y la iluminación son parte de un pensamiento conceptual definido históricamente para definir unas formas de abstracción que modifican el mundo. Por ello, los registros visuales de la enfermedad de la lepra, si bien transfiguran al cuerpo de la enfermedad en imagen, también son un vocabulario fisionómico que estuvo cercano a la antropometría.

Por tanto, se puede establecer que, al realizar fotografías de carácter antropométrico, la finalidad era producir imágenes parecidas al sujeto, con el objetivo de reconocer al paciente posterior a su tratamiento o en la fase más crítica de la enfermedad, las cuales eran cotejadas con las historias clínicas de los archivos médicos. En ese sentido, el lenguaje visual de la medicina estandarizó los mecanismos de producción de imágenes fotográficas mediante las poses, iluminación, formato, escala e incluso el tipo de equipos utilizados.

### **Representación y montaje científico en las fotografías de los cuerpos de la enfermedad de la lepra: cuerpo objeto y ausencia de identidad**

Las imágenes se centran en las afecciones lepróticas de los pacientes; no obstante, en dicho registro, como enunciación, está presente la despersonalización de los sujetos y de los cuerpos. Lo que prima en el acto fotográfico es la ilustración de las afecciones, corro-

---

34 M.V. Portman, “Fotografía para antropólogos” ..., cit., p. 152.

borar el proceso y efectos del tratamiento. Eso anula la identificación de los representados, similar a las formas de representación del cuerpo criminal en el siglo XIX e inicios del XX.<sup>35</sup>

Para César Leyton y Cristian Palacios, “las ciencias criminológicas actuaron como una maquinaria política que, a partir de un fordismo marginal o estandarización, produjeron cuerpos de exclusión a través de rasgos físicos y mentales”.<sup>36</sup> Por ello, los autores afirman que la identificación y construcción del cuerpo en el desarrollo del capitalismo liberal funcionó como una fábrica de montaje científico. En el caso de las imágenes de *La lepra*, los rasgos físicos afectados por la dolencia son el centro del mensaje visual o de dicho montaje científico, lo cual justificó la exclusión y experimentación con dichos cuerpos de la enfermedad.



**Imágenes 1, 2 y 3.** Secuencia fotográfica que expone los resultados de un paciente con lepra en su fase inicial del tratamiento y al término de este.

Fuente: Gualberto Arcos, “La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador”, en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

35 Al respecto, sobre la representación fotográfica del cuerpo del criminal, se puede revisar: Allan Sekula, “The Body and The Archive”. En *October*, Vol. 39, 1986 y Alphonse Bertillon, “La fotografía judicial (1890)”, Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

36 Cristian Palacios & César Leyton, *Industria del delito. Historias de las Ciencias Criminológicas en Chile*. Museo Nacional de Odontología, Santiago de Chile, 2014, p. 17.

En las fotografías (Imágenes 1, 2 y 3), el sujeto es representado en tres momentos distintos; es la evidencia médica de los resultados de la aplicación del aceite de chalmugra.<sup>37</sup> Sin embargo, también es el *índex* de la injerencia de la medicina oficial sobre los cuerpos de la enfermedad como una autoridad que administró las formas corporales. El texto que acompaña las imágenes es directo y recrea un cuerpo-objeto, convertido en imagen, en evidencia clasificatoria que corrobora la estadística científica. Los textos rezan lo siguiente: “Caso de lepra fotografiado al iniciar el tratamiento con los ésteres etílicos de los ácidos grasos del aceite de chalmugra” (Fotografía 1); “El caso anterior en mejoría, con el tratamiento” (Fotografía 2); “Notable mejoría, con reabsorción con mejoría de los nódulos lepróticos” (Fotografía 3). Es decir, el texto que explica la evidencia corporal es la enunciación de la agencia del Estado.

Sin embargo, para Allan Sekulla, este tipo de representaciones fotográficas que tienen por discurso fundante la antropometría instaurada por Alphonse Bertillon, a fines del siglo XIX, se las puede denominar *retrato verbal*, cuyo objetivo era superar el empirismo visual. Para lo cual, se instauró el método de cuadrícula taxonómica, que consistía en documentar un órgano específico o los cuerpos, mediante la repetición, para establecer evidencias comparativas. Sekulla menciona: “The construction of a strictly denotative signaletic vocabulary, this project aimed for the precise and unambiguous translation of appearance into words”.<sup>38</sup> Es decir, a partir de dichos procedimientos antropométricos se reinventaron las fisonomías de los cuerpos fotografiados y con ello los procedimientos y abordajes etnográficos.

Así también, la secuencia fotográfica pone de manifiesto lo que Claudia Platarrueda denomina el *ejercicio mnemotécnico de registro de la transformación de los cuerpos*, en el cual los sujetos de la enferme-

37 El aceite de chalmugra fue uno de los tratamientos aplicados a los pacientes de lepra como parte de su curación. De acuerdo con Gualberto Arcos, en el texto “La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador”; dicho tratamiento consistía en la aplicación de ácidos grasos de chalmugra, mediante dosis semanales de inyecciones musculares o intravenosas. Para más información, se pueden revisar las páginas 236-238 del documento referido.

38 Allan Sekula, “The Body and The Archive”. En *October*, Vol. 39, 1986, p. 30.

dad de la lepra fueron registrados como *animales raros*,<sup>39</sup> sometidos al extrañamiento de la mirada, poniendo de manifiesto la transformación del cuerpo como evidencia de una política de administración de las corporalidades. No obstante, el gesto de ocultamiento de las manos, las cuales no presentan mejoría durante el tratamiento, en los tres planos visuales, evidencia la retórica de la experiencia fotográfica normativa, que desplazó al sujeto al lugar liminal de la desviación del cuerpo social.

La mirada del paciente en tratamiento es otro de los aspectos a considerar, como un indicador de las condiciones de auscultación y manipulación por parte del fotógrafo o médico que realizó el registro. En las fotografías 1 y 3, la mirada es incómoda frente al acto fotográfico; mientras que en la fotografía 2 se muestra esquiva. Ninguno de los dos gestos referidos apela al sujeto como individuo; la mirada devenida en registro visual, por tanto, no es un gesto simbólico de humanidad e interacción; ha sido desplazada al lugar de la biometría. Al respecto, cabe considerar la perspectiva de Hans Belting cuando analiza el control de los rostros que devendrán en archivo. El autor establece lo siguiente:

Los rostros que en el archivo solo se almacenan como magnitudes estadísticas, en semejante aislamiento se transforman en máscaras. Solo revelan a su portador ausente (...). En tanto que soporte de datos, el rostro ha devenido tan abstracto como lo son también los datos aislados que solicita el sistema, lo cual va unido a una reevaluación de las imágenes, que solo sirven para visualizar todos los datos almacenados de un rostro.<sup>40</sup>

A tono con la cita, los datos almacenados en el rostro del paciente pierden su carácter icónico de identidad, para transformarse en una máscara positivada que representa el manejo social y científico de la enfermedad de la lepra devenido en archivo-objeto-imagen. Se trata de un rostro intervenido por el saber biomédico, en el cual el triunfo de la terapéutica es escenificado en los cuerpos de los

39 Claudia Platarrueda, "Cuerpos y anomalías...", cit., p. 179.

40 Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro*, Ediciones Akal, España, 2021, pp. 213- 214.

pacientes para transfigurarse en evidencias estadísticas. Por otra parte, la representación no manifiesta el reconocimiento de un sujeto; la fotografía actúa como un mecanismo que descodifica la condición existencial del retratado. Por tanto, no reproduce un hecho de lo real, lo transforma en abstracción del sistema médico.

Lo mencionado ocurre de forma similar en el método de Bertillon, afirma Sekulla, al momento en que la supuesta objetividad visual de la imagen fotográfica es relativizada por un sistema y método de estandarización, como el antropométrico, en el cual los intereses de tipologización priman sobre el carácter de identificación de los sujetos.<sup>41</sup>

A continuación, se presentan fotografías (Imágenes 4, 5, 6, 7, 8 y 9) similares que ratifican la creación de una semántica de la autoridad médica en la representación visual de los enfermos de lepra. Ante lo cual queda el cuestionamiento: ¿Cuánta información cabe en la mirada de los sujetos retratados? Frente a ello, se puede ensayar una respuesta, a partir de lo que sugiere José Pablo Concha Lagos, al establecer que “todo aquello que cae dentro de una foto es reducido al plano de lo dominado: se reducen sus dimensiones, se manipula la apariencia y se administran sus destinos”.<sup>42</sup> Bajo esa perspectiva, los personajes de las imágenes son expulsados de su corporalidad a través del acto fotográfico, para adentrarse en el plano de la representación y de la reafirmación del imaginario de la enfermedad. Por otra parte, la ausencia de identidad o biografía de los sujetos a partir de los signos visuales de la dolencia también puede considerarse una forma de identificación: la del estigma, pero sobremanera la que no correspondía al sujeto nacional del progreso, ni la civilización.<sup>43</sup>

---

41 Allan Sekula, “The Body and The Archive...”, cit., p. 34.

42 José Pablo Concha Lagos, *Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2021, p. 25.

43 José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina...*, cit., pp. 48-49.



**Imágenes 4, 5, 6, 7, 8 y 9.** Retratos realizados a los pacientes de lepra con observaciones del estado de la enfermedad, en los cuales se enfatiza sobre el nivel de deformación facial.

Fuente: Gualberto Arcos, "La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador", en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

Bajo esa perspectiva, el registro visual de la transformación y metamorfosis del individuo, producto del control y aplicación de la lepropología moderna, también otorgaba una clasificación diferente a los cuerpos auscultados. De acuerdo con el registro de Gualberto Arcos, a los cuerpos que lograron la transformación, por el

proceso de la aplicación de los tratamientos, se los denominó blanqueados que, más allá de connotar una discusión centrada en los preceptos de la racialidad, en este caso, define las formas en que la medicina de inicios del siglo XX, aparte de ser un sistema de clasificación, era un campo de administración de identidades.

Lo descrito se puede evidenciar en el texto<sup>44</sup> de la imagen, donde una paciente es descrita como blanqueada. Por otra parte, la experticia clínica y los sistemas de regulación médica fotografiados aluden a una construcción visual del discurso moderno, por lo que “el triunfo terapéutico es hecho explícito, escenificado en el acto mismo. Se exhibe ante nosotros un enfermo que mira directa e impasiblemente hacia la cámara”.<sup>45</sup> Con lo que la intencionalidad del registro pone de manifiesto el triunfo de la terapéutica y del discurso bacteriológico de inicios del siglo XX.

Otro aspecto que expone el corpus fotográfico es la discursividad de la antropología visual de fines del siglo XIX e inicios del XX, la cual se caracterizó por vincular las ciencias con la fotografía y sus aplicaciones particulares, sobremanera en la etnología, para definir los tipos raciales. De acuerdo con un texto de 1858, escrito por Ernest Conduché, que expone las formas y uso de la fotografía en dicho contexto, las imágenes registradas desde el tropo antropológico tenían un valor artístico. De acuerdo con el antropólogo, lo que precisaba la empresa científica de la fotografía era: “una imagen de carácter etnológico; en general, no hay nada más fácil de obtener. Un perfil y una cara; el antropólogo se conforma con esto”.<sup>46</sup> Es decir, encuadres y composiciones sencillos que ilustren las características faciales y corporales de los sujetos retratados, para comparar y medir los cuerpos fragmentados de acuerdo con las taxonomías definidas por el discurso científicista de la época.

---

44 El texto de la imagen del corpus fotográfico analizado menciona lo siguiente: Figura 32. El caso 31 blanqueado por la acción medicamentosa de los ésteres etílicos de *Hydnocarpus wirtiana*, Blume, en 1 año y seis meses de tratamiento.

45 Claudia Platarrueda, “Cuerpos y anomalías...”, cit., p. 190.

46 Ernest Conduché, “La fotografía en el museo de historia natural”. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 37.

Es por ello por lo que J.H. Lamprey en 1869 describe un método de medición de la forma humana para uso de estudiantes de Etnología y para los fotógrafos de centros de investigaciones extranjeras. De acuerdo con el etnógrafo, dicho método de registro fotográfico difiere de la descripción verbal y de la aplicación de técnicas artísticas, las cuales no podían perfilar las particularidades de los *especímenes de varias razas*.<sup>47</sup>

Como se presenta en las imágenes seleccionadas, la composición de los planos fotográficos es elemental; no hay signo de composición estética, ni artística. Los sujetos se limitan a enunciar la posición que el médico-fotógrafo sugiere para poner de manifiesto los trastornos evidenciados desde otros soportes como exámenes bacteriológicos y de experimentación farmacológica. En ese sentido, los cuerpos de la enfermedad están exentos de códigos semánticos-culturales como la *pose*, el *esteticismo*, la *fotogenia* y la *sintaxis*<sup>48</sup> que, de acuerdo con Roland Barthes, son parte de la construcción simbólica de las imágenes.

En las siguientes fotografías (Imágenes 10, 11 y 12), el gesto es neutral, carente de cualquier indicio de expresividad humana; presentan un vaciamiento intencionado de la forma emocional de los sujetos. Para ello, el médico-fotógrafo debió preformarse, en autoridad institucional, al momento del *click* fotográfico, para que los pacientes adquirieran la solemnidad del ritual, que remarcó su condición como sujetos de la enfermedad. No obstante, la evidencia visual remarca el proceso de estigmatización que conllevan las enfermedades que, de acuerdo con Susan Sontag, la lepra se ha presentado como depositaria de los miedos sociales; incluso tuvo connotaciones de corrupción, putrefacción, anomía, repugnancia, entre otras caracterizaciones que convirtieron a la enfermedad en metáfora para designar lo impuro y abyecto del cuerpo social.<sup>49</sup> Por tanto, los retratos tam-

47 J.H. Lamprey, "Acerca de un método de medición de la forma humana para el uso de los estudiantes de Etnología". Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 50-51.

48 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986, pp. 18-21.

49 Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Taurus, España, 1996, pp. 28-84.



**Imágenes 10, 11 y 12.** Imágenes de frente y de perfil que representaban los estados de la enfermedad de la lepra. De acuerdo con Gualberto Arcos, los registros visuales ponían de manifiesto las formas iniciales de la enfermedad

Fuente: Gualberto Arcos, "La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador", en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

bién son parte de esa producción metafórica de la enfermedad, al presentar a los sujetos que la padecen a partir del vaciamiento intencional de su condición humana.

Con base en lo descrito, los retratos, cuestiona el filósofo Jean-Luc Nancy, parecen tener consignada la función de legitimar la semejanza de las caracterizaciones del individuo. No obstante, contrasta dicha tradición visual al establecer que "el modelo es inessential al retrato o, para ser más exactos, que el modelo es lo esencialmente ausente y de él solo importa la ausencia, no el reconocimiento".<sup>50</sup> Por ello, uno de los usos y funciones de las fotografías evidenciadas es resaltar la ausencia de la identidad de los pacientes, devenidos en un decálogo de caracterizaciones, como por ejemplo: "Lepromas de las extremidades superiores e inferiores"; "Hay máculas lepróticas aparentemente atenuadas; pero las lesiones de los sistemas de relación y vegetativo son avanzadas"; "Trastornos pig-

<sup>50</sup> Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, pp. 39-40.

mentarios y de la circulación, con lesiones probables de las cápsulas suprarrenales”; “Úlcera y mutilaciones tróficas, complicación constante en las formas nerviosas”;<sup>51</sup> entre otras descripciones que profundizan la caracterización del cuerpo de la lepra.

Insiste Nancy, al establecer que esta forma de representación no implica la reproducción de lo reconocible de una presencia fenoménica; se trata de “sacar a la luz el fondo mismo, de sacar la presencia, no fuera de una ausencia, sino, al contrario, hasta la ausencia que la porta frente a ‘sí’ y que la expone a la relación a sí exponiéndola a ‘nosotros’”.<sup>52</sup> Al respecto, las imágenes fotográficas citadas no solo tienen la función de manifestar las prácticas y el triunfo de la terapéutica sobre la enfermedad, también son la referencia indicial de las condiciones de una práctica visual que produjo el saber científico y la medicina oficial. Donde el sujeto está caracterizado por una doble ausencia: la identificación y la pose.

Otro de los lenguajes de la medición antropológica visual, expuesto en las imágenes de los pacientes de lepra, es la noción de *retrato compuesto*, definida por el antropómetro Francis Galton en 1878, los cuales fueron realizados a criminales, asesinos y sujetos de violencia. El procedimiento fotográfico consistía en tener una imagen generalizada del retratado, es decir, un registro imaginario de los rasgos del sujeto, lo cual evocaba una sensación de realidad. Empero, Galton es claro en explicar la dimensión imaginaria y discursiva que originan los retratos compuestos: “A primera vista, nadie dudaría de que corresponden a una persona real y, sin embargo, como ya he dicho, no es así: se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo”.<sup>53</sup> Con base en lo descrito, esta forma de registro también está inscrita en los códigos del lenguaje fotográfico médico.

Las fotografías así también convocan el imaginario y la ausencia de referencia del mito del leproso, presente en los relatos bí-

51 Gualberto Arcos, “La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador”, en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

52 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato...*, cit., p. 51.

53 Francis Galton, “Retratos compuestos”. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 65.

blicos, en la idea de monstruosidad referida en las significaciones de la historia cultural de los sujetos de La lepra. Por tanto, las imágenes tuvieron la agencia de experimentar, mediante la mirada, las imágenes mentales de lo que suponía la irrepresentabilidad del cuerpo leproso. Eso, justificado y administrado desde los preceptos del positivismo, higienismo y cientificismo.

Adicional a los criterios mencionados, se puede identificar otra característica visual de la antropología descriptiva de fines de siglo XIX, la cual se vislumbra en las fotografías que tienen por objetivo el presente documento. Eugène Trutat definió como caracteres exteriores al tipo de representación antropológica-fotográfica que caracterizó los distintos tipos de razas. Para lo cual, “el antropólogo fotógrafo deberá, sobre todo, realizar retratos”. Y complementa la definición con lo siguiente: “Halla elementos de gran interés en el estudio de los trajes, las armas, los instrumentos, las viviendas (...), cosas, todas ellas, que tienen importancia sobre todo en las razas que son todavía salvajes”.<sup>54</sup>

Ahora bien, ¿cómo se realizaban las fotografías de caracteres exteriores? Una condición era el tamaño 0,33 por 0,45 cm, medida de la tarjeta de álbum. Otro elemento para considerar, que sugiere Trutat, son dos tipos de retrato: de cara y de perfil. Los mismos que “la cámara debe estar exactamente a la altura del centro del rostro, para que no se produzca ningún efecto de reducción, ni por arriba, ni por abajo”.<sup>55</sup> Para los retratos enfatiza, deben observarse ambas orejas e interesa que los documentos se vean científicos, a costa de la estética; al respecto menciona: “Sobre la iluminación cuando se trabaja en un estudio: bastará con evitar los ‘efectos de luz’ y con poner de relieve uno de los lados de la figura (...) deberemos evitar una iluminación demasiado oblicua para no exagerar las partes sobresalientes”.<sup>56</sup> Es por ello que los criterios de iluminación no son fundamentales para el registro de medición.

---

54 Eugène Trutat, “La fotografía aplicada a la historia natural”. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 86.

55 Eugène Trutat, “La fotografía aplicada a la historia natural” ..., cit., p. 87.

56 Eugène Trutat, “La fotografía aplicada a la historia natural” ..., cit., p. 87.

En los retratos de Arcos, se cumplen las sugerencias de Trutat de los caracteres exteriores; sin embargo, no se los clasifica racialmente, pero sí son asignados al plano del otro, esa gramática del cuerpo que David Le Breton denomina el juicio de la fealdad física y moral, el cual genera un límite y rechazo de humanidad. Ello se manifiesta en las 36 fotografías del estudio de La lepra en Ecuador, debido a que 21 imágenes corresponden a retratos, hecho que no puede limitarse a un criterio azaroso del fotógrafo. De acuerdo con Le Breton, el rostro, al ser un espacio de reconocimiento, guarda significación y es una de las relaciones más próximas del ser humano; no obstante, también es donde se atestigua la vulnerabilidad; es por ello por lo que: “La negación del ser humano se da con mucha claridad en el rechazo de otorgarle dignidad de un rostro”.<sup>57</sup> Bajo esa perspectiva, los rostros de los pacientes están en el plano de la segregación y definición del sujeto excluido.

En ese sentido, la función del programa de aparato es subordinar al sujeto a un plano de representación de segundo orden, en el cual la verificación de la anomalía no es el cometido final del acto fotográfico; además, se lo debe destituir de su condición de humanidad, puesto que “el otro que se desprecia, necesariamente tiene una ‘cara insoportable’, (...) su visión es repulsiva (...). Después de la degradación de la cara, solo hay que actuar”.<sup>58</sup> Es por ello por lo que se puede afirmar que el lenguaje visual de la medicina, mediante la fotografía, se situó como una herramienta de producción de las formas de dominación del Estado.

Finalmente, para concluir con los lenguajes visuales de la medicina, se detallará el retrato de cuerpo entero reseñado por el naturalista y fotógrafo Eugène Trutat. Para este tipo de fotografías (Imágenes 13, 14 y 15) era imprescindible trabajar sobre los cuerpos desnudos; de ser posible, sugería introducir pequeñas prendas cuya función sea la de la hoja de parra. De acuerdo con las indicaciones, los brazos deberían colgar con naturalidad; el sujeto fotografiado

---

57 David Le Breton, *Cuerpos enigmáticos: variaciones*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2021, p. 58.

58 David Le Breton, *Cuerpos enigmáticos: variaciones ...*, cit. p. 59.

podía sentarse en un soporte sólido y con ello la producción de fotografías científicas resultaría plausible.<sup>59</sup> Como se evidencia en las imágenes referenciadas, el cuerpo es diferenciado de la individualidad y personalidad de los pacientes, el cual es transformado en mediación del saber anatómico. En esa perspectiva, los enfermos de lepra son unos entes circunscritos a un diagnóstico, a un acontecimiento o performance científico, desprovistos del sentido de intimidad, entregados y abandonados a la supremacía del saber, que no se excluye de la racionalidad del Estado y que se transformó en lenguaje y evidencia del proyecto hegemónico de la medicina nacional.



**Imágenes 13, 14 y 15.** Retratos de cuerpo entero, realizados a pacientes que padecen lepra, similares a los que produjo Eugène Trutat a finales del siglo XIX. Fuente: Gualberto Arcos, "La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador", en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.

## Consideraciones finales

Las enfermedades, independientemente de sus sintomatologías y caracterizaciones, son parte de la historia sociocultural de las

<sup>59</sup> Eugène Trutat, "La fotografía aplicada a la historia natural...", cit., pp. 88-91.

naciones y también se inscriben dentro de las discusiones históricas del Estado. Eso ha definido prácticas, representaciones y discursividades que no solo reflejan la historiografía de la medicina, sino las formas de administración de poblaciones, que justificaron la aplicación de tecnologías, saberes, distribución de espacios, sistemas de persecución, encierro y juzgamiento; así como una escala de control, lo cual les dio a los cuerpos de la enfermedad la condición de cuerpos de la condena.<sup>60</sup>

Sin embargo, en ese agenciamiento propiciado desde el Estado, por instaurar las bases de la institucionalidad de lo que se denominaría salud pública, consideró a la fotografía como un elemento central en la articulación de las políticas de medicina. Es así como la fotografía, más allá de ser el *analogon* perfecto de la realidad, se convirtió hacia finales del siglo XIX e inicios del XX en una tecnología de la mirada que encubrió las discursividades y prácticas presentes en el pasado histórico. Eso implicó que la experiencia sensorial de la mirada estuviese atravesada por contextos y políticas de ordenamiento y definición de identidades, subordinadas desde los preceptos de la ciencia, salud pública y medicina.

Los registros fotográficos de la enfermedad de la lepra ponen de manifiesto la autoridad de la ciencia sobre unos sujetos de segundo orden; es decir, las imágenes son el índice de la creación histórica de la subjetivación de los cuerpos de la enfermedad. Por otra parte, el documento de Arcos, al enmarcarse en la investigación científica de inicios del siglo XX, demuestra el estamento que tuvo la imagen fotográfica para remarcar los preceptos positivistas y certificar la información investigada.

No obstante, el documento sobre las leproserías en el Ecuador analizado sugiere una discusión que podría denominarse lenguajes visuales de la medicina, aplicados específicamente a la producción de fotografías sobre los cuerpos de la enfermedad. Dentro de los cuales se encuentran varios registros visuales que son trascendentales analizarlos dentro de la historia de las imágenes del

---

<sup>60</sup> Sobre la categoría de cuerpos dóciles y las formas de administración y control de los cuerpos, revisar a Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 6-31.

Ecuador. Por ejemplo, la imagen de Juana Martínez, la enana, embarazada, quien fue remitida hacia Quito en 1920, desde Chimborazo, por la conmoción que causó su estatura y estado gestante,<sup>61</sup> o la secuencia fotográfica, realizada por Manuel Jesús Serrano, a un afrodescendiente con malformaciones congénitas.<sup>62</sup>

Así también, el lenguaje visual de la medicina encuentra su semántica en la antropología visual de fines del siglo XIX e inicios del XX, en la cual las premisas centrales eran medir, observar y objetualizar a los sujetos. Empero, si bien la medicina nacional se referencia en ciertos códigos de la empresa antropológica y científicista, también condiciona las imágenes de acuerdo con la literatura y evidencia científica producida. Así también, el médico deviene en fotógrafo y etnógrafo, que consideró las sugerencias de los tratados o folletines antropométricos de la época; eso supone plantear como hipótesis que dichos agentes de la salud estaban familiarizados con una cultura y lenguaje visual que definían las formas de producción e imaginación de los cuerpos de la enfermedad.

El campo de la fotografía en el Ecuador requiere una lectura historiográfica que ponga a consideración nuevas agendas, actores, soportes, tecnologías, sujetos, instituciones, archivos, estéticas y lenguajes; puesto que la reflexión visual ya superó los tropos que dieron paso a discusiones precedentes como la fotografía y la ciudad, el retrato nacional, los archivos y los fotógrafos nacionales y extranjeros.

Por otra parte, las fotografías de los sujetos de la enfermedad de la lepra exponen el control de la mirada instaurado desde el Estado. Es así como la creación de tipos y estereotipos no se limitó a categorías como clase, raza y género; también se produjeron las identidades desde los cuerpos de la enfermedad. En ese sentido, la homogenización que agenció el Estado desde la configuración de las identidades también instauró un proceso de diferenciación.

---

61 Al respecto, revisar: L.L.D.D., "Operación Cesárea por Pelvis Pigmea y Raquítica", en *Revista del Centro de Estudiantes de Medicina*, Año III, Enero-Febrero, MCMXX, Núm. 8, 1920, pp. 266-269.

62 Se recomienda revisar: Fondo Nacional de Fotografía Patrimonial: <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es/galeria/element/11712> (14-08-2025).

Finalmente, las imágenes analizadas sugieren la búsqueda y la sistematización de registros fotográficos que permitan la definición de una iconografía fotográfica de la lepra, similar a lo que propuso Salpêtrière; empero, situada en la región andina, por las economías simbólicas de la imagen que instauraron procesos de racialización, en los que la representación médica y científica fueron los discursos que permearon las formas de administración de lo sensible de los cuerpos de la enfermedad.

## Referencias

- ARCOS, Gualberto, “La lepra. Investigaciones en las leproserías del Ecuador”, en *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, Quito, Tomo LVII, N.º 297, 1936, pp. 203-250.
- ARMUS, Diego, “Cultura, historia y enfermedad. A modo de introducción”, Diego Armus (ed.), *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986.
- BELTING, Hans, *Faces. Una historia del rostro*, Ediciones Akal, España, 2021.
- COLLIER, John, “Antropología visual. La fotografía como método de investigación. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- CONCHA LAGOS, José Pablo, *Delitos fotográficos*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2016.

CONCHA LAGOS, José Pablo, *Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2021.

CONDUCHÉ, Ernest, "La fotografía en el museo de historia natural". Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

CUETO, Marcos, "Imágenes de la salud, a la enfermedad y el desarrollo: Fotografías de la Fundación Rockefeller en Latinoamérica.", en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Brasil, 5(3), pp. 679-704.

CUETO, Marcos, "La historia de la medicina, Henry E. Sigerist y los intermediarios médicos en el Perú de mediados del siglo XX", *Revista Historia*, Santiago, 2022, pp. 330-331.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona, 2010.

FLUSSER, Vilem, *Para una filosofía de la fotografía*, La Marca Editora, Buenos

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

GALTON, Francis, "Retratos compuestos". Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

GRANDIN, Greg, "A More Onerous Citizenship: Illness, Race, and Nation in Republican Guatemala", Joseph Gilbert en *Reclaiming the Political in Latin American History*, Duke University Press, London, 2001.

HUBERMAN, Georges Didi, *La invención de la histeria*, Cátedra, Madrid, 2007.

JORDANOVA, Ludmila, "Approaching Visual Materials", Simon Gunn & Lucy Faire (eds.), *Research Methods for History*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, pp. 31-34.

KINGMAN, Eduardo, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Flacso sede Ecuador, Quito, 2006.

KLINGMÜLLER, Víctor, *Die Lepra*. Berlín, 1930.

- LAMPREY, J.H., “Acerca de un método de medición de la forma humana para el uso de los estudiantes de Etnología”. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- LE BRETON, David, *Cuerpos enigmáticos: variaciones*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2021.
- MRAZ, Jonh, “Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana”. John Mraz & Ana María Mauad (coords, en: *Fotografía e historia en América Latina*, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2015.
- NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
- NARANJO, Plutarco, “La Historia de la Medicina de Gualberto Arcos”, en: <https://atom.ucuenca.edu.ec/index.php/la-historia-de-la-medicina-de-gualberto-arcos> (10-02-2025).
- NAVARRETE, José Antonio, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2017.
- OBREGÓN, Diana, *Epidemias, sueros y vacunas. La revolución bacteriológica en Colombia (1841-1939)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021
- PALACIOS, Cristian & LEYTON, César, *Industria del delito. Historias de las ciencias criminológicas en Chile*. Museo Nacional de Odontología, Santiago de Chile, 2014.
- PANDYA, Shubhada, “The First International Leprosy Conference, Berlin, 1897: The politics of segregation”, *História, Ciências, Saúde*. 2003.
- PORTMAN, M.V. “Fotografía para antropólogos”. Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- PLATARRUEDA, Claudia, “Cuerpos y anomalías. Fotografía y memoria de La lepra en Colombia”. César Abadía, Andrés, Góngora (et al.) (eds.), *Salud, normalización y capitalismo en Colombia*, Editorial Desde Abajo; Editorial Universidad de Rosario; Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2013.

ROSE, Gillian, *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*, CENDEAC, Murcia, 2023.

SEKULA, Allan, "The Body and the Archive", *October*, Vol. 39, 1986, pp. 3-64.

SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Taurus, Madrid, 1996.

STOLER, Ann, "Archivos coloniales y arte de gobernar", *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, vol. 46, 2010, pp. 465-496.

TRUTAT, Eugène, "La fotografía aplicada a la historia natural". Juan Naranjo (ed.), en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.



## USOS SOCIALES DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE DOLORES CACUANGO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL EN EL ECUADOR DEL SIGLO XXI

Paula Parrini<sup>1</sup>

### Resumen

Ese artículo es el resultado de una investigación en la que se analiza los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuango en la construcción del imaginario social en Ecuador del siglo XXI; desde el territorio de los Estudios Visuales, empleando una metodología que combina el análisis de archivos con la investigación etnográfica, se revisa cómo las imágenes de *Dolores Cacuango* han circulado en el espacio público generando memorias colectivas específicas. El estudio pone en relieve la historia de un personaje importante para la dignidad del pueblo indio; aborda también la omisión histórica y política de su imagen, por lo que intenta ser esa *grieta* para hacer una (*re*)escritura de la historia que permita reivindicar y comprender mejor la figura de Dolores Cacuango, su legado, su lucha social y política. Existen varios usos sociales de la representación fotográfica de Dolores, por diversos actores que pertenecen a grupos considerados como *subalternos* en la mayoría de los casos; el contexto en que se usa la imagen es en el de la *lucha social* contemporánea. Esos usos sociales han edificado unos imaginarios, los cuales solamente están presentes, y en distinta medida, en algunos actores de la sociedad, mientras que otros desconocen por completo la historia y la existencia del personaje.

---

<sup>1</sup> Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Técnica Particular de Loja. Fotógrafa, realizadora y productora independiente de cine. Investigadora de las imágenes fundadora del Colectivo interdisciplinar Registro Aurora. Correo: zapatosazules@gmail.com.

**Palabras clave:** Dolores Cacuango, Fotografía, Estudios visuales, Memoria, Mujeres indígenas.

### **Abstract**

This article is the result of a research that analyzes the social uses of the Dolores Cacuango's photographic image representation in the Ecuador's twenty-first century visual and social imaginary construction. As starting point, we take the Visual Studies using a methodology that combines ethnographic research with archive analysis. Both, denote how Dolores Cacuango's images circulated in the public sphere generating specific collective memories. The study lightens the history of an important character for the indian people's dignity. It also, addresses, the historical and political omission of her image; therefore, is this fissure what makes a rewrite of a history that allows a vindication and a better comprehension of Dolores Cacuango's figure through her legacy in social struggle and in politics. There exist many social uses of Dolores Cacuango's photo representation. First, the visual idea that many social actors considered as secondary in most cases, have made of themselves in a contemporary social struggle scenario. These social uses have built some imaginary that we find present with certain extend, only in a few parts of this social stage. Still, it appears completely inexistence for a more diverse and desirable social actor's play.

**Keywords:** Dolores Cacuango, Photography, Visual studies, Memory, Indigenous women.

## Introducción

Este trabajo de investigación se inscribe en el ámbito de los Estudios Visuales en el campo de la Comunicación; examina los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó en la construcción del imaginario social en Ecuador del siglo XXI. Para ello, en primer lugar, se realiza una revisión de la historia de vida, su lucha y su trayectoria, en un propósito de evidenciar cómo el relato de *nación*, en la *historia oficial*, ha mantenido a Dolores Cacuangó en los márgenes.

Dolores Cacuangó fue una mujer indígena de gran trascendencia para el país. Reflexionó sobre la importancia del idioma y la alfabetización en las relaciones de poder, y en 1946 fundó las primeras escuelas bilingües español-quichua en Ecuador, con la colaboración y apoyo de María Luisa Gómez de la Torre, Nela Martínez Espinoza y el Partido Comunista.

Esta investigación constituye un ejercicio de narrar otra historia y de reconocer a personajes relevantes que cambiaron el rumbo del país, dejando un legado notable marcado por la lucha y la insu-misión. Dirige la mirada hacia el pasado con el propósito de construir un presente en el que la memoria sea una herramienta de dignidad e igualdad.

En este marco, se realiza un recorrido por cuatro archivos seleccionados: dos archivos públicos como el archivo del INPC -Instituto Nacional de Patrimonio Cultural- y el Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y dos privados, como el archivo Blomberg y el archivo Martínez-Meriguét, con el objetivo de identificar y localizar las representaciones fotográficas existentes de Dolores Cacuangó. Asimismo, se indaga en torno a cómo fue retratada, por quién y qué mirada se proyectó sobre su cuerpo indígena. Finalmente, se presenta un inventario visual sobre los usos sociales de dichas representaciones, observando quiénes son los actores que las emplean y en qué contextos lo hacen.

La metodología de este trabajo se sustenta en un estrecho diálogo entre el análisis de archivos, la oralidad y la escucha activa,

con el objetivo de aportar a los Estudios Visuales y a la construcción de sentido. Se desarrolló un proceso participativo con la comunidad mediante encuestas y entrevistas, y se seleccionó a dos mujeres destacadas por su producción audiovisual, quienes han reivindicado la figura histórica y política de Dolores Cacuango desde su propia trinchera. El propósito fue identificar las grietas que permitan escribir una historia-otra, a partir de los imaginarios y el pensamiento de una de las mujeres más relevantes en la historia del Ecuador.

### ¿De qué hablamos cuando hablamos de pasado?

¿Qué es lo primero que viene a nuestra mente cuando escuchamos la palabra *pasado*? Tal vez pensamos en imágenes y textos históricos que nos remiten a personajes de otra época, como Abdón Calderón –el héroe niño– o incluso el héroe no héroe. En las escuelas, se relata la historia del héroe niño y se repite la misma imagen: un joven Abdón cayendo con una bandera sujeta entre los dientes.

Este trabajo propone reflexionar sobre la imagen histórica de la lideresa indígena ecuatoriana Dolores Cacuango, fundadora de la Federación Ecuatoriana de Indios –FEI– en la década de 1940. Ella fue una mujer que cuestionó el papel del lenguaje y comprendió la importancia de aprender el idioma del poder para frenar abusos y reivindicar una vida digna para el pueblo indígena, afroecuatoriano, las mujeres y los obreros.

En este contexto, se analiza cómo se construyen imaginarios alrededor de determinados personajes y de las representaciones visuales que circulan sobre ellos, observando que algunas tienen mayor presencia que otras. Tal es el caso de la imagen de Manuela Sáenz –la libertadora del Libertador– o la del héroe niño Abdón Calderón, en contraste con la escasa difusión de la imagen de Dolores Cacuango.

La evidencia sugiere que la representación fotográfica de Dolores Cacuango ha tenido poca circulación. A pesar de la relevancia de su historia, cabría esperar que su figura estuviera mucho más presente en el imaginario social de la población ecuatoriana. Sin em-

bargo, toda una generación parece haberla arrinconado, relegándola a los territorios del olvido y la desmemoria, espacios a los que también la historia oficial la ha confinado, y de los que apenas en los últimos años ha comenzado a emerger tímidamente.

¿Quién se beneficia de su ausencia en la historia oficial? ¿Desde qué lugar se escribe la historia? Ante estas preguntas, llega a mi mente Gabriela Wiener y la lectura de *Huaco Retrato*, en la que afirma: “La historia es blanca y masculina”.<sup>2</sup> Y tiene razón.

Este trabajo entonces propone indagar en los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó en la construcción del imaginario social ecuatoriano del siglo XXI. ¿Quién ha utilizado los retratos de Dolores Cacuangó? ¿Con qué fines y en qué espacios? ¿Cuál ha sido la incidencia de esa imagen? ¿Quién la produjo, en qué contexto y con qué propósito?

A partir de estas inquietudes, comienza un viaje por lo visual, tomando como punto de partida un retrato anónimo de Dolores Cacuangó que forma parte del archivo Martínez-Meriguet, propiedad personal de Nela Martínez Espinoza y su pareja, Raymond Meriguet. Este fondo documental conserva manuscritos, fotografías (por ej.: Imagen 1), libros, cartas originales y documentos epistolares que Nela Martínez intercambiaba con Joaquín Gallegos Lara.

El archivo es custodiado por su hija, Nela Meriguet Martínez, la cual ha asumido la tarea de preservar y organizar el legado documental de sus padres, contribuyendo de manera significativa a la conservación de la memoria nacional. Este acervo constituye una fuente indispensable para el estudio de la historia ecuatoriana.

Las representaciones fotográficas construyen nuestro imaginario y también el imaginario que tenemos del otro: quién fue, qué hizo y cómo fue, en un marco temporal determinado. Las imágenes generan conocimiento. Georges Didi-Huberman sostiene, en referencia a la imagen fotográfica, que “una de sus grandes fuerzas es crear tiempo síntoma –interrupción en el saber– y conocimiento –interrupción en el caos–”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Gabriela Wiener, *Huaco retrato*, Literatura Random House, Bogotá 2021, p. 112.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 26.



**Imagen 1.** Fotografía de Dolores Cacuangó.

Fuente: Archivo Martínez-Meriguet, autor anónimo. Año 1944 aproximado. Quito, Ecuador.

En este sentido, la imagen, cuando irrumpe –lo hace como síntoma–, implica a su vez un conocimiento. Podría entenderse como “una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios, fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos, que no puede, como arte de la memoria, aglutinar”.<sup>4</sup>

La irrupción –como síntoma– nos sitúa frente a una imagen como un conocimiento construido, producto de la información que aporta y de la interpretación que se realiza a partir de ella. Esa información e interpretación constituyen una representación. Citemos así a Stuart Hall: “La representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, cit., p. 35.

<sup>5</sup> Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, ed. Eduardo Restrepo,

Sobre la representación, el propio Hall afirma que “es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en el lugar de las cosas o las que representan”.<sup>6</sup> Pongo énfasis, por tanto, en el lenguaje de las imágenes y en su papel en la construcción de la memoria colectiva.

Los *Ilustres* nos conquistaron con imágenes; a través de ellas aparecimos, aprendimos, nos colonizaron, nos organizaron y, finalmente, nos desaparecieron. El “Nuevo Mundo” se construyó con imágenes, y esas mismas imágenes sirvieron para colonizar y canibalizar —apareció entonces el cuerpo del monstruo—. Ellos crearon nuevos imaginarios a partir de lo que se conoce como el “testigo ocular”, según plantea Joaquín Barriandos en *La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, citando a Peter Hulme.<sup>7</sup>

Las representaciones fotográficas étnicas y sus usos sociales nos permiten evidenciar y, a la vez, poner en valor la presencia de estas representaciones en la construcción de los imaginarios nacionales. Estas imágenes han sido utilizadas social y políticamente con fines ideológicos, culturales y taxonómicos, siempre con el objetivo de catalogar y ejercer algún tipo de control, ya sea sobre los grupos representados o sobre el imaginario que dichos grupos pueden generar.

Un ejemplo significativo en este campo es la investigación de Inés Yujnovsky, *Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI*, que analiza la incidencia de las relaciones de poder que ciertas representaciones de grupos indígenas ejercen sobre nuestra comprensión, tanto del pasado como del presente.<sup>8</sup> En este marco, como diría Quijano:

---

Catherine Walsh, y Víctor Vich, 2a., Instituto de Estudios Peruanos; Envió editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Lima. 2010, p. 448.

<sup>6</sup> Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 447.

<sup>7</sup> Joaquín Barriandos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Nómadas*, n.º 35, 2011, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537>.

<sup>8</sup> Inés Yujnovsky, “Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI”, *Memoria y Sociedad* 21, n.º 43, 2017.

Se funda una imposición clasificatoria racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal.<sup>9</sup>

Existen trabajos dedicados al análisis de las representaciones fotográficas que reflexionan, de manera específica, sobre la representación de las mujeres indígenas. En “Imágenes en disputa: Representaciones de mujeres indígenas de la sierra ecuatoriana”,<sup>10</sup> Andrea Pequeño Bueno analiza las imágenes que se construyen y circulan en las distintas esferas de la sociedad. Se pregunta también qué representaciones se generan desde el propio sector indígena, especialmente desde las mujeres y sus colectividades.

Asimismo, encontramos la investigación de Michelle Moreira, “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”,<sup>11</sup> que examina cómo la fotografía deja de ser únicamente un objeto de análisis para convertirse en un campo más amplio, ligado a sus relaciones con diversas áreas y prácticas culturales.

Estas prácticas se desarrollan en el territorio de los usos sociales de la fotografía. Para Pierre Bourdieu, los usos sociales de la fotografía:

Se organizan con relación a su definición social (...) para comprender plenamente su significación y función, hay que plantearse la cuestión de las condiciones psicológicas de posibilidad de esos usos sociales; hay que preguntarse en qué y por qué la imagen fotográfica está pre-dispuesta a asumir las funciones sociales que ordinariamente le han sido asignadas.<sup>12</sup>

---

9 Anibal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2.5 (2011), pp. 5, doi:10.32870/cl.v0i5.2836.

10 Andrea Pequeño Bueno, “Imágenes en disputa: Representaciones de mujeres indígenas de la sierra ecuatoriana”, masterThesis, Flacso sede Ecuador, 2006, <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/133186>.

11 Michelle Moreira, “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”, *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, n.º 22, 2021.

12 Pierre Bourdieu, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado, Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2003, p. 329.

El uso social supone un agrupamiento o una intención. Cuando no existe una convocatoria explícita y nace de forma “espontánea”, es porque se ha creado un imaginario; es decir, se generan esas condiciones psicológicas a las que hace referencia Bourdieu. Sobre estos imaginarios contruidos, Armando Silva sostiene que “la construcción imaginaria pasa así por múltiples estandartes de narración ciudadana, pero por debajo de todos sus relatos corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico, la figura oscura y densa del fantasma social”.<sup>13</sup>

¿A qué fantasma social se refiere Silva? A esa creencia implantada que atraviesa la sociedad y que nos permite simbolizar nuestra realidad. Como él explica: “Lo imaginario afecta los modos de simbolizar aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuela en todas las instancias de nuestra vida social”.<sup>14</sup> En esa misma línea, José Luis Pintos define los imaginarios sociales como: “aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social”.<sup>15</sup>

Uno de los trabajos más notables en Latinoamérica sobre esta temática es la investigación de Deborah Poole en Perú, plasmada en *Visión, raza y modernidad, una economía visual del mundo andino de imágenes*.<sup>16</sup> En esta obra, Poole analiza las representaciones fotográficas producidas a inicios del siglo XX en el Perú, explorando cómo dichas imágenes configuraron un imaginario que reproducía ideas clasistas, racistas y de blanqueamiento presentes en las jóvenes naciones latinoamericanas de ese periodo.

También son fundamentales los textos y reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui, pensadora decolonial que nos invita a mirar el pasado para transitar el presente.<sup>17</sup> Al mirar hacia atrás, podemos vi-

13 Armando Silva, *Imaginarios urbanos (Cultura y comunicación urbana)*, *Comunicación Social*, 3a., Tercer Mundo, Bogotá, 1997, p. 98.

14 Armando Silva, *Imaginarios urbanos...*, cit., p. 90.

15 Juan Luis Pintos, *Los imaginarios sociales: La nueva construcción de la realidad social*, Editorial Sal Terrae, Bilbao 1995, p. 8.

16 Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. Maruja Martínez, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 2000.

sualizarnos, y en ese “nos” se da el encuentro con el imaginario que construimos y que, a su vez, nos construye. En esta misma línea se ubican las investigaciones de Raquel Rodas, quien ha realizado una profunda historización de la vida de Dolores Cacuangó y de otras mujeres que tuvieron un papel protagónico en la reivindicación de los derechos de las mujeres en Ecuador. Trabajos como *Dolores Cacuangó: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*,<sup>18</sup> ofrecen una poderosa reseña de quién fue esta lideresa y de su labor, convirtiéndola en un personaje central para la presente investigación.

### Cómo se (nos) construye la memoria

Entendemos por representaciones todas aquellas manifestaciones mediante las cuales evidenciamos y damos sentido al mundo. Como sostiene Stuart Hall, “la representación es la producción de sentido”.<sup>19</sup> Él mismo plantea que “el sentido es producido por la práctica, por el ‘trabajo’ de la representación. Es construido mediante la significación, es decir, por las prácticas que producen sentido”.<sup>20</sup>

Una de estas prácticas es la representación fotográfica, que ha permitido a la humanidad generar y reproducir imágenes con las cuales se construyen sentidos y memorias colectivas. Si aceptamos que las representaciones producen sentido, como afirma Hall, es pertinente indagar qué sentidos han generado las representaciones fotográficas de Dolores Cacuangó.

Nos preguntamos entonces: ¿Cómo operan las imágenes en la construcción de personajes, héroes y heroínas en la vida nacional de un país? ¿De qué manera actúa la agencia de la imagen en la consolidación del imaginario social? ¿Qué usos sociales ha tenido la representación fotográfica de Dolores Cacuangó, en qué espacios y

---

17 Ana Cacopardo, “‘Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible’. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui”, *Andamios* 15, n.o 37, 2018.

18 Raquel Rodas, *Dolores Cacuangó: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, Quito, 2007.

19 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 448.

20 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 457.

momentos, y qué imaginarios y memorias existen actualmente en torno a su figura?

El tema planteado es complejo, pues nos lleva a discutir la escasa y casi desconocida representación fotográfica de una mujer indígena: una lideresa del siglo XX. El cuerpo indígena femenino, en aquel contexto histórico, no despertaba interés salvo para ser objeto de una representación taxonómica y antropométrica, como las fotografías realizadas por José Domingo Laso en el Ecuador de finales del siglo XIX e inicios del XX. Estas imágenes han sido analizadas magistralmente por su bisnieto, el fotógrafo y teórico de la imagen François Laso, en *La huella invertida: antropología del tiempo, la mirada y la memoria, fotografía de José Domingo Laso 1870-1929*.<sup>21</sup> En la mayoría de los casos, el cuerpo indígena femenino estaba asociado únicamente a la reproducción de la fuerza de trabajo, invisibilizando otras dimensiones sociales, políticas y culturales de su existencia.

Se (nos) construye una memoria y un relato nacional a partir de imágenes que muestran al personaje y su representación, imágenes que poseen agencia, en el sentido planteado por “la vida social de las imágenes”<sup>22</sup> y de la visualidad entendida como operación productora de sentido, según lo proponen Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano en *Culturas visuales desde América Latina*.

Este relato nacional se configura a través de distintas representaciones que son catalogadas, clasificadas, archivadas y puestas en circulación dentro de contextos determinados. El Estado es, por lo general, quien se encarga de robustecer dicho relato mediante la proyección de la imagen de sus líderes y lideresas.

Si bien pueden existir agrupaciones e instituciones que favorezcan la construcción y difusión de la imagen de un personaje específico, en el caso de Dolores Cacuangó –lideresa indígena de relevancia nacional e internacional– el análisis se centra en la pers-

21 François Laso Chenut, *La Huella Invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La Fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, CDF Ediciones, Montevideo, 2011).

22 Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, ed. Rían Lozano y Deborah Dorotinsky Alperstein, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2022, p. 22

pectiva del Estado-nación. Este se construye, precisamente, a partir de las presencias y ausencias de representaciones fotográficas o visuales de diversos personajes, así como de las formas y momentos en que dichas imágenes son puestas en circulación.

Nos acercamos aquí a lo que señala Jesús Martín-Barbero cuando habla de: “El resultado del encuentro de la vivencia colectiva que aún, deformándolo, la legitima socialmente”.<sup>23</sup> Pero ¿qué sucede si no encontramos las imágenes necesarias para ese encuentro que él menciona? ¿Qué ocurre si no existen suficientes representaciones o, en caso de existir, carecen de circulación significativa dentro de un contexto que permita conocer y legitimar socialmente a dicho personaje? Si no hay producción ni circulación de esas imágenes, este simplemente desaparecerá del imaginario colectivo. ¿Cómo influye la historia oficial en nuestra predisposición para no identificarnos con una mujer indígena, o incluso para desconocer su existencia? En este punto, se evidencia cómo el Estado ofrece un único encuadre de la historia. El imaginario social se construye, entonces, a partir del encuadre que se selecciona para mirar y del modo en que se elige hacerlo, todo ello mediado por un aparato cultural que condiciona nuestra mirada.

Ese aparato determinante está conformado por las construcciones sociales que se articulan a través de las normas que el Estado establece para dominar: una normalización orientada al control de la producción y el consumo, que favorece plenamente al sistema capitalista. Como señala Hall: “*La nación, el Estado-nación, está crecientemente sitiado desde arriba por la interdependencia del planeta, por la interdependencia de nuestra vida ecológica, por la enorme interpenetración del capital como fuerza global*”.<sup>24</sup>

Las representaciones fotográficas existentes de Dolores Caquango fueron realizadas por hombres europeos, desde una mirada eminentemente eurocentrista, y no han sido exhibidas ni visibilizadas de manera significativa. Si retomamos lo planteado por Hall

---

23 Jesús Martín-Barbero, De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía, *Anthropos*, 2010, Barcelona, p. 180.

24 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 343.

sobre la fotografía, en el sentido de que “*es uno de los lenguajes en los que las personas hablan de su propio pasado y su propia experiencia y construyen su propia identidad*”,<sup>25</sup> podemos afirmar que la historia oficial no se interesó en que Dolores Cacuangó pudiera construir su propia identidad visual y, a través de ella, proyectar un sentido que trascendiera lo establecido.

Las imágenes desempeñan un papel fundamental en la producción de sentido y en la construcción de la memoria. Contienen códigos que hemos incorporado socialmente y que, en consecuencia, moldean nuestro pensamiento y nuestra forma de habitar y codificar el mundo. Una de las maneras en que las imágenes codifican el mundo que habitamos es mediante su uso en las distintas esferas públicas de la sociedad.

Estos usos de la fotografía abarcan todas las prácticas ligadas a sus hábitos de producción y consumo y que Bourdieu los ha señalado como los usos sociales de la fotografía en *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*.<sup>26</sup> A partir de ellos, se van configurando relatos, imaginarios, así como ausencias y omisiones de diversos personajes, motivadas por distintas razones o circunstancias. Desde que Bourdieu describiera los usos sociales de la fotografía, cabe decir que estos han cambiado sustancialmente gracias al contemporáneo desarrollo tecnológico digital.

Los usos sociales de la fotografía generan una circulación de imágenes, y esas imágenes, en su circulación, producen sentido. Ese sentido, como señala Hall, “*cambia históricamente y nunca está fijado definitivamente, entonces (...) –captar el sentido– debe implicar un proceso activo de interpretación. El sentido debe ser activamente ‘leído’ o ‘interpretado’*”.<sup>27</sup>

Es en el proceso interpretativo donde el sentido produce imaginarios. Estos imaginarios sociales constituyen “*aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social*”.<sup>28</sup>

25 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 347.

26 Pierre Bourdieu, *Un arte medio...*, cit.

27 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 460.

Ocultar la historia –poner un velo– implica ejercer, de forma arbitraria, una acción de invisibilización. Este ocultamiento evidencia la existencia de una historia subalterna, protagonizada por personajes subalternos que, según la narrativa dominante, no merecen ser nombrados. En gran parte, se trata de historias protagonizadas por mujeres, sistemáticamente anuladas. Aquí cabe recordar una frase que se le atribuye a Virginia Woolf: “Durante la mayor parte de la historia, anónimo tenía nombre de mujer”.<sup>29</sup>

Vivimos en un sistema-mundo que restringe el reconocimiento y la legitimidad de una mujer indígena, que constantemente nos induce a dudar de su ser y de su cuerpo. Esto nos sitúa en lo que Aníbal Quijano denomina colonialidad del poder: un “universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo hegemonía eurocentrada”.<sup>30</sup> Estos imaginarios sociales generados desde la historia oficial son los que debemos desmontar, para abrir paso a otras posibilidades de discurso y a nuevas lecturas de los acontecimientos.

### **Dolores Cacuangó en la memoria, una *historia-otra***

Dolores Cacuangó, una de las mujeres más lúcidas de la historia de Ecuador, ha tenido una representación fotográfica escasamente difundida. Los usos sociales y políticos de su imagen están vinculados a sus luchas y a su causa; sin embargo, sostenemos que Dolores Cacuangó podría convertirse en uno de los íconos más significativos de la historia ecuatoriana. Su imagen, con una mayor circulación, podría contribuir a generar un imaginario de heroína nacional, inscrito en un nuevo relato que narre una historia-otra.

Reflexionar sobre las imágenes de mujeres indígenas y revisar su legado es un ejercicio de memoria colectiva. Como señala Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen*:

---

28 Armando Silva, *Imaginarios urbanos...*, cit., p. 90.

29 Vianey Mejía, ‘Anónimo es una mujer: Virginia Woolf’, Blog, Igualdad de Género UNAM, 25 enero 2024, <https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/01/anonimo-es-una-mujer-virginia-woolf/> undefined.

30 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder...”, cit., p. 5.

La descolonización solo puede realizarse en la práctica. Se trata, empero, de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propia (...) una reactualización / reinención de la memoria colectiva en ciertos espacios / tiempos del ciclo histórico.<sup>31</sup>

Nos proponemos construir esa *historia potencial* de la que habla Azoulay, la cual,

(...) es al mismo tiempo un esfuerzo por crear nuevas condiciones tanto para la apariencia de las cosas como para nuestra apariencia como narradores (...) la historia potencial es un intento por desarrollar un nuevo modelo para la escritura.<sup>32</sup>

Dolores Cacuangó nació en San Pablo Urcu, cantón Cayambe, dentro de una parcialidad de la hacienda Moyurco, el 26 de octubre de 1881. Era hija de Andrea Quilo y Juan Cacuangó, ambos *indios conciertos*. Se les denominaba así “porque habían hecho un pacto tácito o explícito con el patrón para trabajar bajo este régimen”.<sup>33</sup> Dicho sistema obligaba a la población indígena a realizar labores agrícolas de forma vitalicia y hereditaria, sin remuneración, manteniendo una dependencia directa de la tierra.

Fue una mujer luchadora y valiente, rodeada por las injusticias de su tiempo. A los veinte años escapó hacia Quito, abandonando la casa de curas donde había sido llevada para trabajar. Allí le habían indicado que debía casarse y procrear, con el objetivo de aumentar la fuerza de trabajo. Partió con los arrieros que viajaban dos veces al mes a la ciudad y consiguió empleo en la casa de un militar, donde permaneció durante varios meses y aprendió español.

Cacuangó comprendió que el lenguaje era una herramienta fundamental en las relaciones de poder. Reconoció la necesidad de aprender y enseñar español para establecer comunicación con quie-

31 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, p. 28.

32 Azoulay, Ariella, *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez y Romy Magalamba Steffen (Conaculta, 2014), pp. 58-59.

33 Raquel Rodas, *Dolores Cacuangó: Pionera...*, cit., p. 14.

nes ostentaban autoridad. Con esa convicción, decidió regresar al campo, a Cayambe, y fundar las primeras escuelas bilingües –ki-chwa-español– del país.

Su propuesta revela una lucidez extraordinaria. Dolores Cacuango estuvo atravesada por múltiples subalternidades: *mujer, pobre, analfabeta e indígena*. Aun así, poseía una capacidad notable y una profunda sensibilidad en el territorio del lenguaje: entender, procesar, transmitir y militar, poner el cuerpo y hablar desde el cuerpo. Desplegar estos procesos no debió ser sencillo para una mujer con esas condiciones en la década de 1940.

¿Qué pasó con la historia de este personaje y su imagen? ¿Qué agentes actuaron para que ella no sea tan conocida frente a la enorme trascendencia de sus actos y lucha? La respuesta que encuentro es el *racismo*: ese mecanismo que construye la alteridad desde una lógica de dominación, generando una percepción del otro como inferior. En palabras de María Lugones, en *Colonialidad y género*:

La invención de la “raza” es un giro profundo, un pivotear el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. Reconoce la humanidad y las relaciones humanas a través de una ficción, en términos biológicos”.<sup>34</sup>

Otra respuesta que encuentro se relaciona con el *género*; Lugones también aborda la interseccionalidad entre raza y género:

La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras. La denominación categorial “construye” lo que nombra (...) para las mujeres. La colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del Estado colonial fue la creación de mujeres como categoría.<sup>35</sup>

Dolores Cacuango fue una mujer fuerte, capaz de superar estigmas y prejuicios sociales por no ajustarse a lo que la norma impo-

34 María Lugones, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, no. 9, Julio 2008, p. 79, doi:10.25058/20112742.340.

35 María Lugones, “Colonialidad...”, cit. p. 79

nía y había destinado a las mujeres indígenas de la época: servir y procrear para aumentar la mano de obra. Enfrentó la más extrema pobreza y el sufrimiento; desde niña conoció el hambre, la soledad y la tristeza:

Los indígenas vivíamos en choza húmeda, sin sol, sin luz. Nos alumbrábamos con la llama de la *tullpa*. Sí existían velas en ese tiempo, pero no teníamos con qué comprar. Allí mismo dormíamos, cocinábamos y teníamos nuestros *cuycitos*. Y en el soberado teníamos nuestros granitos, nuestra ropita. La cama estaba en el suelo cerca de la *tullpa* para recibir calor. Plata no veíamos en ese tiempo. Solo fue y fue. *Dolores Cacuango*.<sup>36</sup>

La hacienda donde nació Dolores, ubicada en los campos de Moyurco, pertenecía —junto con las de La Chimba y Pesillo— a los padres Mercedarios. Estos habían recibido del gobierno colonial diversas propiedades y terrenos, que luego ampliaron gracias a las donaciones que los “fieles cristianos” ofrecían con el objetivo de salvar sus almas. Estos territorios eran trabajados por los indígenas y producían trigo, maíz, cebada y leguminosas en abundante cantidad y calidad. Los productos se vendían en Quito, Ibarra y Colombia, y también se destinaban al consumo de los patrones en la hacienda. Para la población indígena, en cambio, no quedaba nada; por el contrario, debían entregar lo poco —o nada— que producían en los huasipungos asignados, como muestra de “agradecimiento” por el terreno otorgado.

En este contexto, “Dolores creció en medio del dolor propio y de los suyos. La vida era dura, miserable; diría siempre que recordaba sus primeros años”.<sup>37</sup> Asimismo, “la niñez de Dolores no puede describirse, porque el indio no tiene niñez”, escribiría Nela Martínez Espinoza en *Insumisas*.<sup>38</sup>

---

36 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 15.

37 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 16.

38 Nela Martínez Espinoza, *Insumisas, textos sobre las mujeres*, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2012, p. 106.

A pesar de estas adversidades, la madre de Dolores, Mama Andrea Quilo, le enseñó desde niña a levantar la cabeza y a hablar fuerte y claro. Desde muy pequeña compartió con su madre un pensamiento de libertad y dignidad, y soñó con cambiar su condición y ser libre.

La muerte de su padre agravó la situación familiar. Conforme a la lógica patriarcal imperante en el sistema mundo y, particularmente, en el régimen de hacienda, el huasipungo no podía ser heredado por mujeres. La familia pasó así a la condición de “arriada”, lo que les impedía recibir ayuda o protección.

A esto se sumaban los tratos violentos y las exigencias de los curas, quienes insistían en que Dolores debía casarse y procrear. Todo ello la llevó a pensar en huir hacia Quito. Con veinte años, se armó de valor y partió sola, dejando a su madre y hermana, en busca de un futuro mejor, si es que podía llamarse “futuro” a lo que le esperaba: una ciudad desconocida, sin dinero y sin conocer el idioma.

En 1908, con la llegada del ferrocarril a Quito, el Ecuador vivía profundos cambios: la revolución liberal estaba en curso bajo el liderazgo de Eloy Alfaro. Se promulgaron diversas leyes en beneficio de la población indígena, entre ellas la conocida “ley de manos muertas”, que consistía en expropiar tierras a la Iglesia y destinar su producción y rentas a casas de beneficencia, hospitales, orfanatos, asilos y educación infantil. De este modo, “el liberalismo propone enfáticamente la emancipación indígena”.<sup>39</sup>

En 1902 se promulgó la Ley de Matrimonio y en 1910 la Ley de Divorcio: “Se dicta la ley de libertad de cultos y suprimen los diezmos para la iglesia. Se dicta la ley de educación predial. De acuerdo con este mandato oficial, los hacendados estaban obligados a escolarizar a la niñez indígena”.<sup>40</sup> Según este mandato oficial, debían crear en sus predios escuelas para los hijos e hijas de los peones. Esta medida representó un avance trascendental para mejorar las condiciones de vida de muchos niños y niñas, quienes por primera vez pudieron acceder a la educación.

---

39 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 21.

40 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 20.

Dolores contrajo matrimonio con Rafael Catucuamba, un hombre notable para la época — cuando el machismo estaba impregnado con mucha más fuerza que en la actualidad — y cuya mentalidad resultaba, para muchos, impensable. Catucuamba apoyó las convicciones de Dolores y decidió asumir el cuidado de sus hijos, mientras ella viajaba y recorría el país en busca de reivindicaciones elementales pero vitales para la dignidad humana. La pareja tuvo nueve hijos, de los cuales solo uno llegó a la adultez. Como señala Raquel Rodas, “todos los demás murieron víctimas de la pobreza y la marginalidad”.<sup>41</sup>

Con el tiempo, Dolores Cacuango comenzó a familiarizarse con las ideas socialistas y conoció a Ricardo Paredes, dirigente del Partido Comunista del Ecuador. Aprendió a escuchar y a confiar en los *mishus* —blancos, extraños—. El Partido organizó el primer Congreso Socialista en Quito, donde Cacuango tomó contacto con sindicatos y con el ideario socialista. Pronto empezó a formar sindicatos con el apoyo del Partido, proclamando la “libertad de conciencia”.<sup>42</sup>

Fue perseguida y amedrentada, pero “no se inmutó frente a las amenazas ni a los chantajes. Su compromiso abarcaba el presente y el futuro: si muero, muero; pero otro ha de venir para seguir, para continuar, decía convencida”.<sup>43</sup> Participó en el Congreso de Trabajadores Latinoamericanos celebrado en Cali, Colombia. Existe una fotografía de aquel evento en la que aparece junto a veintiséis hombres y solo otra mujer: Nela Martínez Espinoza; ambas, las únicas mujeres en la imagen.

En 1944, con el apoyo del Partido Comunista, fundó la Federación Ecuatoriana de Indios —FEI—. Estableció fuertes lazos con María Luisa Gómez de la Torre, Nela Martínez Espinoza y Ricardo Paredes. La FEI no pedía: exigía públicamente, por primera vez, el traspaso de la tierra a quienes la trabajaban y la parcelación de las haciendas como paso previo a una reforma agraria.

41 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 22.

42 Tachi Arriola y José Ignacio López Vigil, con Nivio López Vigil, Dolores Cacuango. La Pachamama habló por su voz, Fundación Rosa Luxemburg y Radialistas Apasionadas y Apasionados, Quito, 2017, p. 12, [https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libroto\\_Dolores\\_Cacuango.pdf](https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libroto_Dolores_Cacuango.pdf).

43 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 59.

La militancia de Dolores Cacuangó sentó las bases de lo que décadas más tarde sería el mayor levantamiento indígena del Ecuador, en la década de 1990. Murió tan pobre como nació, la noche del 23 de abril de 1971, acompañada por su hijo Luis, su nieta y su nuera. Para 1990, el movimiento indígena había crecido tanto que fue capaz de paralizar el país, cumpliendo así las palabras de Dolores: “*Si muero, muero, pero otros han de venir para seguir, para continuar*”.

### Archivo *visual y memoria*: imágenes de Dolores Cacuangó

El archivo no obedece a una forma o tamaño ideal; lo que interesa en él son esos “enunciados como acontecimientos singulares”, tal como afirma Foucault, según lo citan Daniela Losiggio y Natalia Taccetta. Es decir, aquello que habita en el archivo como pasado y que “conlleva una práctica de comprensión y un esfuerzo de legibilidad sobre un pasado, entendido como un pasado activo, con capacidad de actuar y afectar”.<sup>44</sup> Asimismo, Foucault sostiene –según señala Anna María Guasch– que “el archivo es el sistema de ‘enunciabilidad’ a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado”.<sup>45</sup> En el campo histórico de la memoria, y de acuerdo con esta misma autora, el archivo puede asociarse a:

Dos principios rectores básicos: la *mneme* o *anamnesis* –la propia memoria, la memoria viva o espontánea– y la *hypomnema* –la acción de recordar–. Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria –cosas salvadas a modo de recuerdos– y de salvar historia –cosas salvadas como información– en tanto que contraofensiva a la ‘pulsión de muerte’, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.<sup>46</sup>

44 Daniela Losiggio y Natalia Taccetta, “La cuestión del archivo desde una perspectiva warburgiana: huellas, pathos, dinamogramas”, *Cuadernos de filosofía*, no 72, abril de 2019, p. 72, <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>.

45 Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia: Revista internacional d’Art*, no 5, (2005), p. 159, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>.

46 Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria...”, cit., p. 158.

Todo lo que se encuentra en el archivo forma parte de la historia; está catalogado y ordenado según un determinado punto de vista. Ana Longoni sostiene que “el archivo sufre incisiones políticas, poéticas y filosóficas, como capas de tiempo superpuestas”.<sup>47</sup> En esas capas de tiempo se entrelazan la memoria y el poder, ya que quien organiza un archivo posee la autoridad y las facultades para hacerlo. Estas incisiones políticas, poéticas y filosóficas, según Longoni, desempeñan un papel fundamental en la construcción de las subjetividades en el presente.

En el recorrido por los archivos fotográficos realizado para esta investigación, se indagó en cuatro archivos ubicados en la ciudad de Quito –dos de carácter público y dos privados–. Entre ellos figuran: el Archivo del INPC –Instituto Nacional de Patrimonio Cultural– y el Archivo Histórico Nacional del Ecuador, ambos públicos, así como el archivo Martínez-Meriguet y el archivo Blomberg, ambos privados.

### **Archivo Blomberg**

Archivo privado de libre acceso, dedicado a la vida y obra del fotógrafo sueco Rolf Blomberg (1912-1996). Es gestionado por su hija, Marcela Blomberg, quien durante más de veinte años se ha dedicado a conservar, organizar y difundir la producción audiovisual de su padre, radicado en Ecuador desde 1968 hasta su fallecimiento. En la página del Archivo Rolf Blomberg se lee sobre él:

Explorador, naturalista, escritor, fotógrafo y cineasta. Fue un pionero en la protección de la naturaleza y la defensa de los derechos humanos. Hizo importantes aportes en innumerables campos, que van desde la biología al periodismo. En 1934 llegó por primera vez a las islas Galápagos y al Ecuador.<sup>48</sup>

---

47 Ana Longoni, “El mito de Tucumán Arde”, *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, no 6, junio de 2014, 32, p. 6, <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.

48 Fundación Cultural Archivo Blomberg, “Archivo Blomberg | Catálogo En Línea”, Página web, Archivo Blomberg, 2022 <<https://archivoblomberg.org/index.html>>.

Entre sus múltiples intereses, se encontró con la figura de Dolores Cacuango, a quien consideraba una mujer excepcional, destinada a hacer historia. La fotografió en 1969, en Cayambe, frente a su casa; y en 1971 regresó para registrar su funeral. Del año 1969 también se conserva un video con una entrevista en la que se aprecia a una Dolores mayor, pero llena de energía, hablando frente a la cámara. Blomberg retrató a Cacuango por amistad. Además, mantenía vínculos cercanos con Nela Martínez Espinoza y otros intelectuales, y supo intuir la grandeza histórica de la dirigente indígena.

En este archivo se encontraron ochenta y nueve fotografías en blanco y negro, entre retratos, registros documentales de las escuelas bilingües, imágenes de Cacuango frente a su casa, fotografías junto a su amiga María Luisa Gómez de la Torre, así como varias tomas de su funeral y de las pocas personas que la despidieron.

Entre estas piezas destaca una fotografía de Dolores Cacuango realizada por Blomberg (Imagen 2), que se ha convertido en su representación fotográfica más emblemática. Esta imagen puede relacionarse –o, en cierta medida, compararse– con la célebre fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Díaz (Korda).<sup>49</sup> Al igual que aquella imagen icónica, este retrato de Cacuango, al instalarse en el imaginario colectivo, engrandece la figura de la dirigente indígena. De hecho, la fotografía de Blomberg es la más difundida de Cacuango, es decir, es la que ha tenido mayor circulación y de la que se han producido innumerables réplicas y reinterpretaciones en distintos formatos y soportes visuales.

Su semejanza con la imagen capturada por Korda no solo radica en lo simbólico, sino también en el encuadre, que otorga grandeza a la persona fotografiada y la eleva a la categoría de héroe. Quizá sea precisamente este recurso visual el que explique por qué esta imagen se ha convertido en la representación más utilizada de Dolores Cacuango.

---

49 Matías Bauso, “La historia detrás de la foto más famosa del Siglo XX: el Che Guevara por Alberto Korda”, Infobae, 5 de marzo de 2020, <https://www.infobae.com/historias/2020/03/05/la-historia-detras-de-la-foto-mas-famosa-del-siglo-xx-el-che-guevara-por-alberto-korda/>.



**Imagen 2.** Dolores Cacuango

Fuente: Imagen del archivo Blomberg, autor Rolf Blomberg, año 1969

Esta representación fotográfica ha sido utilizada en distintos momentos de la historia por diversas instituciones y colectivos, especialmente por aquellos que reivindican los derechos humanos y mantienen una constante protesta contra el abuso y el despojo: los *subalternos*. La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador –CONAIE– es, como era de esperar, la organización política que más ha recurrido a esta imagen. Dolores Cacuango fue –y continúa siendo– la Madre del Pueblo Indio.

La CONAIE emplea su imagen como símbolo de lucha, pintando grandes lienzos blancos con el rostro de Cacuango, junto con el de Tránsito Amaguaña –lideresa indígena y discípula de Cacuango–, y desplegándolos en manifestaciones y paros convocados en la ciudad. Además, colectivos feministas contemporáneos han comenzado a reivindicar su figura, utilizando la misma fotografía para murales, logotipos e iniciativas de resistencia.

Todas las imágenes que Rolf Blomberg realizó de Dolores Cacuango y de su entorno reflejan una mirada generosa. No afirmaremos que se trate de una relación plenamente horizontal –pues sería una falacia–, pero sí podemos señalar que, a pesar de tratarse de la mirada masculina y occidental sobre el cuerpo de una mujer indígena, no es una mirada antropométrica. Blomberg no la observa desde una posición jerárquica; no hay en él intención de clasificar su cuerpo. Por el contrario, se advierte un compromiso y un respeto hacia la persona que se sitúa frente a su cámara.

Ese respeto es significativo por lo que señala Sontag: “Fotografiar es apropiarse del fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada, que parece conocimiento, por lo tanto, poder”.<sup>50</sup> Blomberg utiliza ese poder para dejar una huella en la historia del país: un testimonio visual sobre una de las más lúcidas mujeres campesinas nacidas en los Andes ecuatorianos.

### *Archivo Martínez-Meriguet*

El archivo Martínez-Meriguet se encuentra en la ciudad de Quito, en el barrio La Floresta, donde conocimos a Nela Meriguet Martínez –mujer extraordinaria–, hija de Nela Martínez Espinoza. Ella ha asumido la tarea de salvaguardar la memoria nacional del Ecuador y de preservar el archivo de sus padres.

Nela Martínez Espinoza jugó un papel fundamental en la vida política de Dolores Cacuango. Junto a María Luisa Gómez de la Torre, contribuyó a materializar las primeras escuelas bilingües en

---

50 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, Alfaguara, 2006, Barcelona, p. 4.

Cayambe. También fue Nela Martínez quien leyó el Código de Trabajo a Cacuango, texto que esta memorizó para su intervención en el II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, celebrado en 1944 en Cali, Colombia.

Este archivo fue seleccionado precisamente por la estrecha relación que existió entre ellas y por la cantidad de fotografías que conserva de Cacuango. Nela Martínez contrajo matrimonio con el francés Raymond Meriguet, quien fotografió en varias ocasiones a Cacuango con una mirada horizontal: retrataba a una amiga, a una camarada, no a una indígena percibida como ajena o de distinta condición social.

Raymond Meriguet realizó retratos de cuerpo entero de Cacuango, un gesto de gran valor, dado el escaso interés histórico en registrar de forma digna —y completa dentro del encuadre— los cuerpos indígenas. En el archivo se conservan varias imágenes que documentan encuentros y congresos. Además de toda la documentación de Nela Martínez Espinoza, se incluyen fotografías del Partido Comunista del Ecuador —PCE— y del III Congreso del partido. Casi todas figuran archivadas bajo la mención “autor desconocido”, mientras que unas pocas llevan el crédito de Raymond Meriguet.

Destaca una fotografía particular (Imagen 3): la de la delegación ecuatoriana en el II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, celebrado en Cali, Colombia, en 1944. Al observarla detenidamente, se percibe un espacio intencionado, un gesto de distanciamiento hacia Cacuango. El hombre que aparece a su izquierda no se sitúa junto a ella, sino que se aparta, como si le incomodara ser registrado junto a una mujer indígena.



**Imagen 3.** Fotografía de la delegación ecuatoriana al II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, Cali, Colombia, año 1944. En el centro Nela Martínez, Pedro Saad, Lombardo Toledano, presidente de la FETAL y Dolores Cacuango

Fuente: Archivo Martínez-Meriguet

### *Archivo del INPC Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*

El archivo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) es un archivo nacional y de acceso público, ubicado en la ciudad de Quito. Cuenta con diversas colecciones fotográficas pertenecientes a distintos fotógrafos ecuatorianos y extranjeros, que abarcan desde el año 1830 hasta el 2000. El material se encuentra clasificado por temáticas, tales como *retrato*, *vista urbana*, *memoria del mundo*, *vista rural* y *retrato de estudio*:

En el año 2009, el Estado ecuatoriano, declaró a la Fotografía Histórica (1839-1920) como un bien perteneciente al Patrimonio Cultural y Do-

cumental del Ecuador. A partir de esta declaratoria, varias acciones se han ido concretando para la salvaguardia y protección de este patrimonio nacional.<sup>51</sup>

El archivo alberga alrededor de 13 000 documentos y objetos, entre fotografías, negativos y placas de vidrio. De este total, solo 8.540 fotografías se encuentran inventariadas y digitalizadas, organizadas en siete colecciones.

Entre estas colecciones, destaca la colección Benjamín Rivadeneira, conformada por más de 1 000 placas de vidrio, que evidencian el persistente trabajo de Benjamín Rivadeneira Guerra, considerado uno de los más importantes fotógrafos de Quito a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta colección está compuesta, principalmente, por retratos de familias y personajes de la élite quiteña.<sup>52</sup>

La colección Julio Enrique Estrada Ycaza está integrada por 618 fotografías que documentan el proceso de industrialización del país, la construcción del ferrocarril ecuatoriano y algunos personajes de la política y la aristocracia ecuatoriana hasta 1920.

La colección Manuel Jesús Serrano, proveniente de Cuenca, reúne cerca de 3 400 negativos en placas de vidrio que reflejan la vida cultural y social de Cuenca y del sur del país durante las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, la colección Fernando Zapata está compuesta por 206 retratos que capturan el modo de vida de la ciudad y de los habitantes de la sierra central en Latacunga, entre las décadas de 1940 y 1950.<sup>53</sup>

En este archivo no se encontraron fotografías de Dolores Cacuango. Este hecho invita a reflexionar sobre los archivos públicos como dispositivos cargados de poder que, al conservar ciertas imágenes y omitir otras, establecen qué se incluye o se excluye dentro

---

51 INPC Fondo Nacional de Fotografía, "Fondo Nacional de Fotografía", 2009, <http://fotografia-patrimonial.gob.ec/web/es/quienessomos>.

52 INPC Fondo Nacional..., cit.

53 INPC Fondo Nacional..., cit.

del aparato cultural que controla la visión. Como señala Mieke Bal, el encuadre es una forma de seleccionar el mundo, en otras palabras, es un acto de la mirada:

El encuadre con el que se visibiliza un acontecimiento, el cual está determinado, en tanto producción de sentido, por un contexto cultural, social e histórico. Los actos de la mirada –el mirar– se relacionan con los procesos de significación que componen el universo visual del sujeto y la dimensión cultural del mismo.<sup>54</sup>

Ese encuadre determina nuestro imaginario de una forma unilateral; en palabras de Sontag:

En torno a la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es solo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras –el “encuadre”– parecen arbitrarias.<sup>55</sup>

### ***Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio***

El Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio es un repositorio que alberga diversas colecciones en distintos soportes: audiovisuales, manuscritos, documentos dactilografiados e impresos, así como material fotográfico, sonoro y fílmico. Este acervo está organizado en varias secciones, entre las cuales se encuentra el fondo fotográfico, bajo la custodia del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Dicho fondo incluye más de mil obras fotográficas de distintos formatos: ferrotipos, placas de vidrio, positivos originales y diapositivas, organizadas en 240 series que abarcan un período comprendido entre 1860 y 1950.

---

54 Mieke Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni, Akal, Madrid, 2020, p. 16.

55 Susan Sontag, *Sobre la fotografía...*, cit. 14.

El acceso a este archivo es únicamente en línea, por lo que nuestra investigación concluye frente a la pantalla de un computador, imaginando las fotografías inexistentes de Dolores Cacuangó. Esa ausencia duele. La falta de imágenes en el archivo impide experimentar aquel proceso de “colmar el vacío” al que se refiere Susan Sontag. Para ella, “las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y del pasado”.<sup>56</sup>

### **Mirando en colectivo: ¿Sabes quién es?**

Se desarrolló una metodología en dos fases. En primer lugar, se salió al espacio público para indagar el imaginario social sobre Dolores Cacuangó. Para ello, se consultó a cincuenta personas acerca de quién fue y qué hizo. Se trató de un experimento colectivo orientado a captar ese imaginario inmediato que se teje en la memoria social, en el diálogo entre el habla y las imágenes. Fue una práctica sencilla, aplicada a modo de encuesta, teniendo presente que “la observación por encuesta (...) consiste en la obtención de datos de interés sociológico mediante la interrogación a los miembros de la sociedad”.<sup>57</sup>

La elección de estos lugares respondió a criterios de accesibilidad y disposición del público. En espacios como una cafetería o una feria, las personas suelen encontrarse más relajadas y dispuestas a participar. El primer espacio seleccionado fue una cafetería frecuentada por personas de clase media. El segundo, una feria indígena ubicada en el centro-norte de la ciudad –el Mercado Artesanal–, donde fue posible interactuar con personas indígenas diversas, cuyos criterios e imaginarios constituyen una lectura necesaria para esta investigación.

En ese contexto, se realizaron dos preguntas mientras se mostraban dos retratos de Dolores Cacuangó. La primera: “¿Sabes quién es?” La segunda: “¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?” Los

<sup>56</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía...*, cit. 42.

<sup>57</sup> Restituto Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: Teorías y ejercicios*, 9a., Paraninfo S.A., Madrid, 1994, p. 304.

entrevistados –hombres y mujeres de entre 18 y 78 años– fueron abordados en uno de los dos espacios públicos seleccionados.

Ante la primera pregunta –“¿Sabes quién es?”–, acompañada de la acción de mostrar las dos representaciones fotográficas de Dolores Cacuangó, las personas abordadas en la cafetería se quedaban pensando por varios segundos. Quienes creían recordarla intentaban reconstruir la memoria; después de ese esfuerzo, varios terminaron diciendo que se trataba de Tránsito Amaguaña. Otros pidieron más tiempo y algunos acertaron; sin embargo, la mayoría afirmó desde el inicio que no sabía quién era.

En la muestra de 25 personas encuestadas en la cafetería (ver Tablas 1 y 2), solo un 20% supo identificar a Dolores Cacuangó al ver su fotografía, mientras que un 30% creyó que se trataba de Tránsito Amaguaña. La población joven, en cambio, no tenía idea de quién era: no intentaba recordar porque simplemente no la conocía, ni la tenía registrada de manera visual ni oral. Este hallazgo evidencia que, en el imaginario de la población –especialmente de la mestiza–, la figura de Dolores Cacuangó no ocupa un lugar predominante como personaje histórico.

En contraste, en el Mercado Artesanal, la misma pregunta –“¿Sabes quién es?”– tuvo mayor reconocimiento, ya que la mayoría de las personas que atienden allí son indígenas. Esta mirada desde el mundo runa es muy relevante al hablar de Dolores Cacuangó, pues conocer cuán presente está su recuerdo en el imaginario indígena urbano es fundamental para la investigación. De alguna manera, en ellos está la memoria viva, y serán ellos quienes transmitan su historia a las generaciones venideras.

Ante la segunda pregunta –“¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?”–, quienes la reconocían respondían que fue una mujer indígena y una lideresa. Sin embargo, nadie la asociaba con la creación de las escuelas bilingües ni con el movimiento indígena. La mayoría se sorprendía cuando se les mencionaba su lucha. Solo un 20% sabía, aunque de manera poco precisa, qué hizo; el 80% restante lo desconocía por completo. Así, una figura trascendental de la historia del Ecuador pasa desapercibida y no forma parte del imaginario inmediato de la población en pleno siglo XXI.

Esta misma pregunta tuvo un efecto diferente en la feria del Mercado Artesanal. Allí, la mayoría de las personas no solo sabía quién era, sino también qué había hecho. Quienes la reconocían hablaban con orgullo: “Ella luchó por las mujeres, por el pueblo indígena”, afirmaban. A diferencia de lo observado en la cafetería, entre quienes no sabían qué había hecho, el hecho de ver un “cuerpo indígena” en las fotografías despertó interés por conocer más. Cuando se les contaba su historia, escuchaban con atención y curiosidad.

**Tablas 1 y 2.** Resultados de encuesta

Tabla 1  
Resultado de respuestas pregunta #1  
¿Sabes quién es?

CAFÉ					FERIA				
NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO	NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO
1	F	18		X	1	F	21		X
2	F	36	X		2	F	22	X	
3	F	38	X		3	F	17	X	
4	F	19		X	4	F	34		X
5	F	37	X		5	F	18		X
6	F	36		X	6	F	24		X
7	F	47		X	7	F	21	X	
8	F	17		X	8	F	28		X
9	F	20		X	9	F	39		X
10	F	20		X	10	F	35	X	
11	F	28		X	11	F	25	X	
12	F	19		X	12	F	23	X	
13	M	78		X	13	F	27		X
14	M	52	X		14	F	19		X
15	M	37		X	15	F	35	X	
16	M	26		X	16	M	50		X
17	M	19		X	17	M	30		X
18	M	45		X	18	M	56		X
19	M	45		X	19	M	34		X
20	M	48	X		20	M	25	X	
21	M	49	X		21	M	41	X	
22	M	21		X	22	M	25		X
23	M	34		X	23	M	22		X
24	M	36		X	24	M	25	X	
25	M	45		X	25	M	28		X

Tabla 2  
Resultado de respuestas pregunta #2  
¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?

CAFÉ					FERIA				
NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO	NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO
1	F	18		X	1	F	21		X
2	F	36	X		2	F	22		X
3	F	38		X	3	F	17		X
4	F	19		X	4	F	34		X
5	F	37	X		5	F	18		X
6	F	36		X	6	F	24		X
7	F	47		X	7	F	21	X	
8	F	17		X	8	F	28		X
9	F	20		X	9	F	39		X
10	F	20		X	10	F	35	X	
11	F	28		X	11	F	25	X	
12	F	19		X	12	F	23	X	
13	M	78		X	13	F	27		X
14	M	52	X		14	F	19		X
15	M	37		X	15	F	35	X	
16	M	26		X	16	M	50		X
17	M	19		X	17	M	30		X
18	M	45		X	18	M	56		X
19	M	45	X		19	M	34		X
20	M	48	X		20	M	25		X
21	M	49		X	21	M	41	X	
22	M	21		X	22	M	25		X
23	M	34		X	23	M	22		X
24	M	36		X	24	M	25	X	
25	M	45		X	25	M	28		X

Fuente: Elaboración propia 2023.

La presencia de Dolores Cacuangó en el imaginario inmediato de las personas de la muestra es escasa y difusa; muchas la confunden con Tránsito Amaguaña. Son principalmente las mujeres y las personas del sector indígena quienes más la tienen presente. La juventud apenas la recuerda y tiende a confundir aún más a Cacuangó con Amaguaña. Su legado e historia aparecen borrosos y poco claros. El asombro al descubrir quién fue y qué hizo resulta llamativo: la gente se sorprende por la fuerza y el carácter de Dolores, mostrando incredulidad, como si su historia insumisa y lúcida no correspondiera con la imagen que normalmente se asocia a una mujer indígena.

## Prácticas, *mirada* y representación

Se presenta un inventario descriptivo de dos mujeres que, desde prácticas particulares, actualizan la figura de Dolores Cacuango y ponen en valor su representación fotográfica y el imaginario que la rodea. Ana Fernández es una artista plástica ecuatoriana que ha retratado y cuestionado los símbolos del Estado-nación y la identidad nacional. Patricia Yallico es una cineasta indígena que, en 2023, filmó una película de ficción basada en la vida de Dolores Cacuango.

Se entrevistó a cada mujer por separado en una conversación cara a cara y, en una segunda parte de cada encuentro, se revisaron distintas representaciones fotográficas de Dolores Cacuango. Se decidió dividir los encuentros en dos momentos: uno dedicado a la entrevista semiestructurada y otro destinado a observar y analizar las imágenes en conjunto, con el objetivo de indagar en los imaginarios que surgen de las diversas interpretaciones. En este sentido, “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”.<sup>58</sup>

Dentro de la metodología de entrevistas se incluyó la noción de *sublimación*,<sup>59</sup> entendida como el acto de enaltecer a un personaje, elevándolo de la inmanencia a un estatus de trascendencia o de lo sublime. Se buscó explorar cómo se percibe hoy a Dolores Cacuango y reflexionar sobre si debe mantenerse como figura trascendente y elevada o, por el contrario, preservarla como un personaje cercano y presente. En términos de legado y memoria, se procura evitar una idealización que la vuelva inalcanzable y distante. La intención es alcanzar un punto medio en el discurso sobre su imagen y su aporte histórico.

Ana Fernández relata que, antes de la pandemia en 2020, visitó el Museo Nacional MUNA y vio una fotografía de Dolores Ca-

58 Silvia Rivera Cusicanqui, ..., cit. p. 176

59 La RAE la define así: “Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior”. RAE, Diccionario de la lengua española, 2022, <https://dle.rae.es/sublimar>.

cuango que la fascinó. Era parte del archivo Martínez-Meriguet: un retrato de cuerpo entero, sentado, con una mirada penetrante. La imagen formaba parte de la colección del museo y estuvo en exhibición ese año. Ana recuerda cómo esa fotografía quedó grabada en su memoria y la llevó a investigar quién era Raymond Meriguet y a quién pertenecía la imagen. Tiempo después, recibió la propuesta de realizar un retrato dibujado de Dolores Cacuangó y, con la inspiración latente, se basó en aquella fotografía que la había cautivado para pintarla.

Ana Fernández cuenta que escuchó sobre Dolores Cacuangó en el año 2000; en ese año “pasaron varias cosas muy interesantes”;<sup>60</sup> así, habla de los indígenas, de la Junta Militar, de la erupción del volcán Pichincha<sup>61</sup> y del solsticio de invierno de diciembre de 1999. Recuerda especialmente enero de 2000, cuando una Junta Militar derrocó al gobierno de Jamil Mahuad, se decretó la dolarización y diversas agrupaciones salieron a las calles, mientras comunidades indígenas llegaron a la capital. Ana relata el deseo de presenciar su llegada y sentir la fuerza que transmitían. También reflexiona sobre cómo la sociedad quiteña se refería a los indígenas, señalando que “hablaban de los otros, de los indios, de esos que vienen, de esos”.<sup>62</sup>

Para Ana Fernández, Dolores Cacuangó debe ser considerada en múltiples dimensiones: como mujer, como comunista, como lideresa y como una mujer adelantada a su tiempo. La compara con Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, líder comunista española, subrayando que ambas tuvieron la misma fortaleza y, en su lucha, incluso se distanciaron de sus hijos. Fernández destaca la visión amplia de Cacuangó, quien defendía los derechos colectivos por encima de la

---

60 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández, Quito, 2023, <https://soundcloud.com/upload>.

61 “La mañana del 7 de octubre de 1999 a las 07:06 se registró una explosión de vapor, gas y ceniza del volcán Guagua Pichincha que generó una columna de erupción de más de 12 Km de altura que pudo ser observada desde toda la ciudad de Quito y los alrededores del volcán. La nube de emisión se dirigió hacia el noroccidente y al este, lo que ocasionó una leve caída de ceniza en la ciudad de Quito, Nono y Míndo”. En: Instituto Geofísico, “Catorce años de la explosión del Guagua Pichincha”, Página web, Instituto Geofísico - EPN, 7 Octubre 2013, <https://www.igepon.edu.ec/sangay/content/49-historico?start=84>.

62 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

concepción de la familia como núcleo aislado. Concluye citando a Giorgio Agamben: “Es contemporáneo quien logra ver más allá de su tiempo”.<sup>63</sup>

Finalmente, se aborda con Fernández el tema de la inmanencia y la trascendencia de nuestra personaje, preguntándole cómo evitar sublimar en exceso a Dolores y cómo encontrar un punto medio. Ana considera que no es necesario impedir que se la vea como un ser trascendente, sino reconocerla como una figura de poder y sabiduría. Señala que puede ser –como una Santa o una *Pasionaria*– inmanente, pero al mismo tiempo respetable. Para ella, Dolores es “la Pasionaria de Ecuador”, con toda su parafernalia de poder. Habla de la potencia indígena, del poder femenino y de la sabiduría, tal como –dice– “se la aprecia en la fotografía del archivo Martínez-Meriguet”.<sup>64</sup>

En la conversación con Patricia Yallico, mujer indígena y cineasta que, con su largometraje, pone en valor a un personaje históricamente subalterno utilizando el cine como herramienta, se resalta su forma de ganar un espacio y apropiarse de un recurso occidental para narrar una historia distinta, aprendiendo y sin renegar de esa herramienta, usándola para construir y preservar la memoria.

En la entrevista, Patricia Yallico expone sus motivaciones para reivindicar a Dolores Cacuango. Relata que la conoció en 1999, durante las marchas y movilizaciones por el feriado bancario. Tenía 16 años, y su tío –dirigente de la CONAIE– le contaba quién era Dolores, dentro de un contexto interno del movimiento indígena. Y recuerda, además: “Empecé a mirar imágenes de ella; cuando vi su fotografía me cautivó”.<sup>65</sup> Se refiere a la fotografía del archivo Martínez-Meriguet y comenta: “La mirada cautiva, solo su mirada ya te dice cuánta potencia tenía. Nunca mira agachada, mira a la misma altura, ella es el centro”.<sup>66</sup>

---

63 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

64 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

65 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico, Quito, 2023, [https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico\\_sq\\_f12302673\\_1.html](https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico_sq_f12302673_1.html).

66 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

Yallico cuestiona que, en pleno siglo XXI, la narrativa audiovisual continúe anulando y ocultando. Señala: “Estamos sostenidos y paridos bajo un sistema racista, colonial, patriarcal, y claro, ¿quién va a decir ‘demost chance a los runas, demost chance a las mujeres’? A nadie le preocupa, ni siquiera al Estado, que es su obligación”.<sup>67</sup> Pese a que la Constitución establece que el país es intercultural y plurinacional, afirma que esto queda en letra muerta: se piensa que incluir a una persona indígena en una institución equivale a lograr la interculturalidad, mientras las políticas públicas siguen siendo racistas, coloniales y excluyentes. Sostiene que nada ha cambiado y cuestiona la ausencia de mujeres indígenas cineastas y directoras.

Ante la pregunta sobre qué imagen de Dolores mantiene más presente, Patricia menciona “aquella en la que se la ve de mayor, la imagen de medio perfil”.<sup>68</sup> Se refiere a la famosa fotografía del archivo Blomberg. Al mostrarle la foto grupal del archivo Martínez-Meriguet, tomada durante el Congreso de Trabajadores de Cali en 1944, reflexiona sobre la escena y coincide en lo llamativo que resulta ver a un hombre apartándose ligeramente para no quedar demasiado cerca de Dolores Cacuangó.

Yallico describe la memoria que conserva de Dolores: “Fue una mujer poderosa”.<sup>69</sup> Por ello decidió ser guionista, directora e intérprete de Dolores Cacuangó en su película, la cual considera una obra necesaria para el país: “Para que nos podamos dar cuenta como país de la mujer que desestabilizó al gobierno ecuatoriano en el siglo XX”.<sup>70</sup>

Por otro lado, al preguntarle si considera que Dolores ha sido visibilizada lo suficiente, Patricia responde de inmediato:

No, para nada. Ella fue una mujer muy fuerte; le despojaron de todo, ya no tenía nada que perder (...) tenía tanta dignidad y tanta rabia que no asumía que eso era lo que te tocaba. ¿Por qué tengo que dormir con

---

67 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

68 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

69 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

70 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

hambre todas las noches? ¿Por qué tengo que dormir con frío? ¿Por qué tengo que ver morir sin hacer nada? (...) Al final, ella es la evidencia de que no pudieron con ella.

Patricia Yallico concluye que Dolores Cacuangó es uno de los rostros que rompe el *statu quo*:

Te pone a temblar, a temblar al Estado, a los milicos, a los curas; a todo lo establecido lo pone a temblar. Para ellos es mejor ocultar, invisibilizar, tapar, que nadie sepa que hubo una india tan rebelde — tan digna — que tomó las armas, que luchó, que enfrentó. ¿A quién le interesa? ¿A qué Estado, a qué gobierno? Por más que se diga intercultural y plurinacional.<sup>71</sup>

## Conclusiones

Se descubrió que existen diversos usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó, realizados por múltiples actores que, en su mayoría, pertenecen a grupos considerados *subalternos*. La imagen se utiliza sobre todo en contextos de lucha social, manifestaciones y levantamientos. Estos usos han contribuido a construir imaginarios presentes, en distinta medida, en algunos sectores de la sociedad, mientras que otros desconocen por completo la historia y la existencia de este personaje.

Se evidenció la falta de interés histórico en registrar los cuerpos indígenas y, de manera particular, los cuerpos de mujeres indígenas. No existen abundantes registros ni archivos; las imágenes de mujeres indígenas son escasas. Asimismo, se constató el escaso o nulo interés del Estado por conservar y poner en circulación estas imágenes, así como la historia de estos cuerpos en relación con los procesos de transformación de la nación. Los archivos conservan pocas fotografías porque no hubo voluntad de documentar esa parte de la historia.

---

71 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

La ausencia de representaciones fotográficas en los principales archivos nacionales y públicos del país evidencia que Dolores Cacuango aún no está plenamente incorporada en la historia oficial y que persiste la negación de lideresas indígenas que transformaron la vida de miles de personas. Mujeres que, gracias a su lucha, hicieron posible el acceso a la educación bilingüe en el campo durante la década de los cuarenta, cuando aquello parecía impensable.

Cabe destacar la forma en que Dolores fue retratada por el fotógrafo sueco Rolf Blomberg y el escritor y antifascista francés Raymond Meriguet. Su gesto fue significativo para la historia del Ecuador: sin esas imágenes, la deuda histórica sería aún mayor. La horizontalidad y camaradería con la que la representaron se inserta en esas grietas por donde se abre paso la memoria, y con ella, una historia otra.

Se observó que el imaginario existente sobre Dolores Cacuango es, en general, confuso y difuso. Muchas personas creen pensar en ella, pero en realidad están recordando a Tránsito Amaguaña. Esta confusión tiene su origen en que el Partido Comunista y el Estado priorizaron la figura de Amaguaña sobre la de Cacuango, por razones vinculadas al control sobre el cuerpo y el comportamiento indígena. La investigación revela que Tránsito resultaba mucho más controlable, mientras que Dolores poseía un carácter y una tenacidad incomparables. El imaginario que circula sobre Cacuango la define como una mujer luchadora, brillante, tenaz, hermosa, adelantada a su época: la *warmi* que no se calló y nunca bajó la mirada.

La investigación también muestra que, en el imaginario mestizo mayoritario, existe un racismo tan arraigado que dificulta creer la historia de Dolores al observar su representación fotográfica y escuchar su relato. La reacción de extrañamiento y asombro resultó desconcertante, evidenciando que el racismo constituye la estructura social del país: separa, clasifica y debilita.

Como conclusión, se resalta la urgencia de poner en relieve a personajes históricos femeninos como Dolores Cacuango, porque su reivindicación simboliza y fortalece la lucha social de nosotras, las *warmi*. Este es un proceso interseccional y transversal a las di-

menciones de sexo, género, raza, etnia y clase. Es imprescindible (re)escribir la historia: la lucha feminista debe trazar una *historia-otra*, en *movimiento y actualización constante, incorporando los nombres y las trayectorias de todas las mujeres invisibilizadas*. Hacer memoria, mantenernos firmes y no extraviar el sentido es fundamental, porque el camino de las *warmi* sigue siendo áspero y violento.

## Referencias

- ARRIOLA, Tachi, y José Ignacio López Vigil, con Nivio López Vigil, *Dolores Cacuango. La Pachamama habló por su voz*, Fundación Rosa Luxemburg y Radicalistas Apasionadas y Apasionados, Quito, 2017, <[https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libreto\\_Dolores\\_Cacuango.pdf](https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libreto_Dolores_Cacuango.pdf)>.
- AZOULAY, Ariella, *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez and Romy Malagamba Steffen, Conaculta, Ciudad de México, 2014.
- BAL, Mieke, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni, Akal, Madrid, 2020.
- BARRIENDOS, Joaquín, "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", *Nómadas*, no. 35 2011, pp. 13-30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537>.
- BAUSO, Matías, "La historia detrás de la foto más famosa del Siglo XX: el Che Guevara por Alberto Korda". Infobae, marzo 5 2020, <https://www.infobae.com/historias/2020/03/05/la-historia-detras-de-la-foto-mas-famosa-del-siglo-xx-el-che-guevara-por-alberto-korda/>.
- BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado, Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2003.
- CACOPARDO, Ana, "'Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible'. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui". *Andamios* 15 (37), 2018, pp. 179-93.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1870-00632018000200179&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1870-00632018000200179&lng=es&nrm=iso&tlng=es).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

DOROTINSKY Alperstein, Deborah, y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, ed. Rían Lozano y Deborah Dorotinsky Alperstein, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2022, pp. 11–40.

FERNÁNDEZ, Ana, *Entrevista con Ana Fernández*. Quito, 2023, <https://soundcloud.com/upload>.

FUNDACIÓN CULTURAL ARCHIVO BLOMBERG, “Archivo Blomberg | Catálogo En Línea”, Página web, Archivo Blomberg, 2022 <<https://archivo-bloomberg.org/index.html>>.

GUASCH, Anna Maria, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia. Revista internacional d’Art*, n° 5, 2005, pp. 157–83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>.

HALL, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, ed. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, 2a., Instituto de Estudios Peruanos; Envión editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Lima, 2010.

INPC, “Fondo Nacional de Fotografía”, 2009, <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es/quienessomos>.

INSTITUTO GEOFÍSICO, ‘Catorce años de la explosión del Guagua Pichincha’, Página web, Instituto Geofísico - EPN, 7 Octubre 2013, <https://www.igepn.edu.ec/sangay/content/49-historico?start=84>.

LASO CHENUT, François, *La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, CDF Ediciones, Montevideo, 2016.

- LONGONI, Ana, "El mito de Tucumán Arde". *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, n° 6, junio, 2014, pp. 1-6. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.
- LOSIGGIO, Daniela, y Natalia Taccetta, "La cuestión del archivo desde una perspectiva warburguiana: huellas, pathos, dinamogramas". *Cuadernos de filosofía*, n° 72, abril, 2019, pp. 69-72. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>.
- LUGONES, María, "Colonialidad y género", *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, no. 9, Julio 2008, pp. 73-101, doi:10.25058/20112742.340.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Anthropos, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ ESPINOSA, Nela, *Insumisas, textos sobre las mujeres*, Ministerio Coordinador de Patrimonio, Quito, 2012.
- MOREIRA, Michelle, "La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n° 22, 2021, pp. 279-304. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7808666>.
- PEQUEÑO BUENO, Andrea, "Imágenes En Disputa: Representaciones de Mujeres Indígenas de La Sierra Ecuatoriana", masterThesis, Flacso sede Ecuador, 2006, <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/133186>.
- PINTOS, Juan Luis, *Los Imaginarios Sociales: La nueva construcción de la realidad social*. Sal Terrae, Madrid, 2005.
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. Maruja Martínez, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 2000.
- QUIJANO, Aníbal, "Colonialidad del poder y clasificación social", *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2. 5, 2011, pp. 1-33, doi:10.32870/cl.v0i5.2836
- RAE, "Diccionario de la lengua española, 2022, <https://dle.rae.es/sublimar>.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015.

RODAS, Raquel, *Dolores Cacuango: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, Quito, 2007

SIERRA BRAVO, Restituto, *Técnicas de investigación social: Teorías y ejercicios*, 9a., Paraninfo S.A., Madrid, 1994.

SILVA, Armando, *Imaginario Urbanos*, Tercer Mundo, Bogotá, 2006.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, Alfaguara, Barcelona, 2006.

Mejía, Vianey, 'Anónimo es una mujer: Virginia Woolf', Blog, *Igualdad de Género UNAM*, 25 Enero 2024, <https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/01/anonimo-es-una-mujer-virginia-woolf/> undefined.

WIENER, Gabriela, *Huaco retrato*, Literatura Random House, Bogotá, 2021.

YALLICO, Patricia, *Entrevista con Patricia Yallico*. Quito, 2023, [https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico\\_sq\\_f12302673\\_1.html](https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico_sq_f12302673_1.html).

YUJNOVSKY, Inés, "Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI". *Memoria y Sociedad* 21 (43), 2017, pp. 10-29. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mys21-43.retm>.

## MÓNICA VÁSQUEZ, PIONERA DEL CINE ECUATORIANO

Karolina Romero Albán<sup>1</sup>

### Resumen

El artículo<sup>2</sup> tiene como propósito indagar en la producción cinematográfica de Mónica Vásquez, pionera del cine ecuatoriano y primera mujer en dirigir una película en el país, con el fin de recuperar su agencia como cineasta en un contexto históricamente marginalizado y patriarcal. Para ello, se emplea una metodología cualitativa basada en el análisis crítico de fuentes secundarias y primarias, en particular una entrevista realizada a Vásquez en febrero de 2024, articulando el estudio con marcos teóricos feministas. Entre los resultados, se destaca que la obra de Vásquez –nueve documentales entre 1983 y 1991– se caracteriza por una mirada femenina que prioriza lo afectivo, lo cotidiano y la subjetividad de las mujeres, especialmente en torno a la migración y la ecología, y que su acceso a la dirección se logró mediante la cooperación internacional y la gestión cultural, espacios considerados “menores” por el gremio masculino. Asimismo, se evidencia cómo su trabajo desafió las jerarquías técnicas y de género del campo cinematográfico ecuatoriano, aunque sin lograr romper estructuralmente con sus dinámicas patriarcales. En conclusión, la figura de Mónica Vásquez representa un acto de desobediencia simbólica que abre caminos para repensar la historia del cine desde las agencias femeninas fragmentadas y deslegitima-

---

1 Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Autónoma de México. Magíster en Ciencias Sociales con mención en Comunicación por la FLACSO-Ecuador. Tecnóloga en Medios de Comunicación Masica y Licenciada en Comunicación Periodística, ambas por la Universidad San Francisco de Quito. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4472-9130>. Correo: [karolinaromero30@gmail.com](mailto:karolinaromero30@gmail.com).

2 El artículo procede de la ponencia presentada en el IX Congreso ASAECA realizado en el Centro Cultural Paco Urondo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, en marzo de 2024.

das, subrayando la necesidad de revisar los criterios de autoría y valoración en contextos periféricos.

**Palabras clave:** Mónica Vásquez, Cine ecuatoriano, Mirada femenina, gestión cultural, desobediencia simbólica, Agencia femenina.

### **Abstract**

The article<sup>3</sup> aims to examine the film production of Mónica Vásquez, a pioneer of Ecuadorian cinema and the first woman to direct a film in the country, in order to recover her agency as a filmmaker within a historically marginalized and patriarchal context. To this end, the study employs a qualitative methodology grounded in the critical analysis of secondary and primary sources – particularly an interview conducted with Vásquez in February 2024 – and is framed theoretically through feminist perspectives. Key findings reveal that Vásquez’s body of work – nine documentaries produced between 1983 and 1991 – is distinguished by a distinctly female gaze that centers affect, everyday life, and women’s subjectivities, especially concerning migration and ecology. Her access to film direction was made possible through international cooperation and cultural management-domains deemed “minor” by the male-dominated film community. Moreover, her work is shown to have challenged technical and gender hierarchies within Ecuador’s cinematic field, though it did not structurally overturn its patriarchal dynamics. In conclusion, Mónica Vásquez’s figure embodies a symbolic act of disobedience, opening pathways to rethink film history through fragmented and delegitimized female agencies, and underscoring the need to reassess authorship and valuation criteria in peripheral contexts.

**Keywords:** Mónica Vásquez, Ecuadorian cinema, Female gaze, Cultural management, Symbolic disobedience, Female agency.

---

<sup>3</sup> The article is derived from a paper presented at the 9th ASAECA Congress, held at the Paco Urondo Cultural Center of the University of Buenos Aires, Argentina, in March 2024.

## Introducción

Mónica Vásquez fue la primera mujer en dirigir una película en Ecuador, el documental *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo*,<sup>4</sup> en el año 1983 (Imágenes 1 y 2); en ese mismo año Consuelo Bustamante codirigió el filme *Camari*<sup>5</sup> con el grupo KINO -Pocho Álvarez, Alejandro Santillán y Gustavo Corral-.



**Imágenes 1 y 2:** Fotogramas iniciales de *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo* (1983).

Fuente: Canal de la Cinemateca Nacional del Ecuador, YouTube.

El presente artículo tiene como objetivo indagar en la producción cinematográfica de Mónica Vásquez, siguiendo una perspectiva que intenta recuperar agencias femeninas fragmentarias, intermitentes, dispersas o dejadas en los márgenes, antes de que el cine conformara un área de trabajo para las mujeres. De este modo, se propone un acercamiento a la obra de Mónica desde un enfoque que no pretende afirmar el canon de la autoría para valorar su trabajo, sino que intenta comprender la práctica de la cineasta inserta

4 Camilo Egas: El Pintor de Nuestro Tiempo, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana y Museo Camilo Egas, 1982, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12769&shelfbrowse\\_itemnumber=15665](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12769&shelfbrowse_itemnumber=15665).

5 Camari, Documental, dir. Gustavo Corral y otros, Ecuador: Kino Producciones Cinematográficas, Banco Central del Ecuador, Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS), Federación de Campesinos de Bolívar (FOCAB), 1983, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12675&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Camari](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12675&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Camari).

en los diálogos, las contradicciones y las inflexiones del campo cinematográfico ecuatoriano de los años ochenta.

Sobre la historia del cine ecuatoriano se ha escrito poco. En las fuentes bibliográficas de la historia del cine latinoamericano, el Ecuador es uno de esos países que casi nunca aparece. Dentro de este lugar marginal que ocupa la historia del cine ecuatoriano, la presencia de las mujeres trabajadoras del cine ha sido todavía más invisibilizada. Sin embargo, desde la década de los años setenta, varias mujeres fueron parte de equipos de producción de cine. Al respecto sostiene Paola de la Vega:

La gestión cinematográfica tiene larga data en el país, no comienza en los noventa; inicia antes con un grupo de mujeres que, desde un trabajo muchas veces olvidado y silencioso, minimizado por considerarlo 'administrativo', se dedicaron, sobre todo, a la producción: este es el caso de Mónica Vásquez, Elena Corral y posteriormente Mariana Andrade.<sup>6</sup>

En el contexto del retorno a la democracia y con el imperio del *boom* petrolero, surge una generación de cineastas autodidactas inspirados por el Nuevo Cine Latinoamericano, el giro a la izquierda de la intelectualidad ecuatoriana que hace del documental un género privilegiado.<sup>7</sup> En este contexto se produce un "boom" de cortometrajes, gracias a los apoyos otorgados por instituciones como la UNP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central. En estas producciones se hace muy visible la participación de mujeres: Norma Corral, Paty de Gómez de la Torre, Consuelo Bustamante, Sonia Ampuero, Raquel Rodas, Susana Andrade.

Además, en 1985, Helena Corral realizó el cortometraje *Barro*<sup>8</sup> sobre los alfareros de Pujilí en la provincia de Cotopaxi. Y, en 1989,

---

6 Paola De la Vega, *Gestión cinematográfica en Ecuador 1977-2006: Procesos, prácticas y rupturas*, Ges Cultura y Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2016, p. 38.

7 José Luis Serrano, "La generación del 80", *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, ed. Carlos F. Heredero, 10 vols (SGAE, 2011), VIII, p. 272.

8 Barro, *Documental*, dir. Helena Corral, CEDEP, Asocine, Kino Producciones Cinematográficas, 1982, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12363&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Barro](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12363&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Barro).

María Augusta Calle codirigió la película *Sawari*<sup>9</sup> producida por Audiovisuales Don Bosco, con Francisco Coro y Cayetano Chimbolema. También, en esos años, la cineasta ecuatoriana Yanara Guayasamin hizo sus primeras películas en la escuela de cine en Bélgica.

Sin embargo, es necesario destacar que, en su gran mayoría, los roles de estas mujeres en los equipos de producción estaban relacionados con tareas que se consideraban “menores” y que, en la división sexual del trabajo, los hombres mantenían los roles de dirección y fotografía, tomando en cuenta, además, que ninguna de las mujeres mencionadas — a excepción de Yanara Guayasamin — había estudiado cine. Como lo han planteado tempranamente teóricas como Laura Mulvey<sup>10</sup> y Annette Kuhn,<sup>11</sup> las mujeres, tradicionalmente, ocuparon un papel subordinado dentro de la división sexual del trabajo de la representación y la industria cinematográfica. En el caso del cine ecuatoriano, este planteamiento se demuestra de forma clara por los roles y funciones que ocuparon respecto del discurso fílmico y la industria cinematográfica.

A partir de la relevancia que tuvo el cine hecho por mujeres en Ecuador, en los años ochenta, se propone reflexionar sobre el trabajo cinematográfico de Mónica Vásquez, destacando su importancia para repensar otra historia del cine, a través de la pregunta: ¿Qué lugar ocupa y qué significó la mirada femenina de Mónica Vásquez en el campo cinematográfico de los años ochenta en Ecuador?

## Feminización de la gestión cinematográfica

En esta sección es indispensable reconocer el gran aporte para la historia del cine hecho por mujeres en Ecuador, que representa el ensayo de Paola de la Vega “Mónica Vásquez, atreverse a

---

9 *Sawari*, Drama, dir. María Augusta Calle, Ecuador: Conaie, Audiovisuales Don Bosco, 1989, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11479&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Sawari](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11479&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Sawari).

10 Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, En *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis, trad. Carolina Del Olmo y César Rendueles, Akal, 200, pp. 365–77.

11 Annette Kuhn, *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, trans. Silvia Iglesias Recuero, Cátedra, 1991.

dirigir es un acto de desobediencia”,<sup>12</sup> que analiza de manera profunda la trayectoria de la cineasta, enfocándose en la gestión cultural y la manera como desafió las relaciones de poder y cuestionó los roles de género asignados en el pequeñísimo campo de la producción de cine ecuatoriano de los años ochenta.

En su análisis, Paola de la Vega comenta que la “feminización de la gestión cinematográfica”, en Ecuador, se relaciona con la concepción de las tareas de la gestión cultural como actividades menos valoradas: “Trabajos con menor jerarquía en la cadena de producción artística.<sup>13</sup> Asimismo, la autora añade que la división sexual del trabajo en el campo de la producción de cine reafirmó “las tareas de cuidado naturalizadas como femeninas”,<sup>14</sup> como, por ejemplo, los roles de asistentes de producción, las anotadoras y las continuistas.

Al respecto, en una entrevista con Mónica Vásquez<sup>15</sup> –realizada en febrero de 2024– señaló que “los roles en la producción de cine, cuando ella empezó, no tenían nombre”. Y mencionó el caso específico de la película *Dos para el camino* (1980), donde su trabajo fue ensayar con los actores; “luego me enteré”, dice ella, “ese trabajo se llama asistente de dirección”.

Mónica Vásquez inició su trabajo en el campo cinematográfico como crítica de cine, a finales de los años setenta, en el diario *El Comercio*. Luego fue escritora de la revista *Cine ojo* de la Asociación de cineastas del Ecuador –ASOCINE–, primera asociación de cineastas ecuatorianos fundada en 1977, de la que también formó parte. Mónica también se vinculó con las actividades del cine club de la Universidad Central, creado a finales de los años sesenta por el poeta del movimiento tzántzico Ulises Estrella, el mismo que dio origen a la creación de la Cinemateca Nacional en 1981.

---

12 Paola De la Vega, ‘Mónica Vásquez: Atreverse a dirigir es un acto de desobediencia’, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020, [https://www.academia.edu/44720332/M%C3%B3nica\\_V%C3%A1squez\\_atreverse\\_a\\_dirigir\\_es\\_un\\_acto\\_de\\_desobediencia](https://www.academia.edu/44720332/M%C3%B3nica_V%C3%A1squez_atreverse_a_dirigir_es_un_acto_de_desobediencia).

13 De la Vega, ‘Mónica Vásquez: Atreverse a dirigir es un acto de desobediencia’, p. 14.

14 De la Vega, ‘Mónica Vásquez: Atreverse a dirigir es un acto de desobediencia’, p. 14.

15 Mónica Vásquez, ‘Entrevista Personal’, entrevista por Karolina Romero, Febrero 2024, Entrevista telefónica.

Precisamente, su trabajo de difusión de cine estuvo orientado a las organizaciones sociales y obreras con una visión de militancia. En sintonía con el contexto regional, se proyectaban las películas –hoy emblemática– del Nuevo Cine Latinoamericano.

En este punto es necesario mencionar el hecho de que los hombres del medio cinematográfico pusieron en duda la capacidad de Mónica Vásquez como directora de cine. Es decir, desde las estructuras patriarcales del gremio, no se concebía que fuera ella quien tomara la decisión por sí misma de dirigir una película.<sup>16</sup>

Mónica Vásquez comenta que su incursión como directora fue recibida con total “indiferencia”.<sup>17</sup> Rápidamente, se dio cuenta de que, si quería seguir haciendo cine, tendría que buscar financiamiento a través de instituciones de cooperación internacionales. De este modo, gran parte de su obra la realiza con el apoyo de la Embajada alemana y organismos vinculados a proyectos de desarrollo –ONG–.

A inicios de los años ochenta, Mónica Vásquez empezó como productora en las películas *Cartas al Ecuador*<sup>18</sup> (Ulises Estrella, 1980) y *Don Eloy*<sup>19</sup> (Camilo Luzuriaga, 1981) y como script en *Dos para el camino*<sup>20</sup> (Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, 1980). Posteriormente, trabajó como continuista en la película *Mi tía Nora*<sup>21</sup> de Jorge Prelorán (1983), en la producción alemana *Tren al cielo*<sup>22</sup> (Torgny Anderberg,

---

16 De la Vega, Gestión cinematográfica en Ecuador 1977-2006, p. 138.

17 Mónica Vásquez, ‘Entrevista personal’, Febrero 2024.

18 *Cartas al Ecuador*, Documental, prod. Mónica Vásquez, dir. Ulises Estrella, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1980, [http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12697&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Cartas%20al%20Ecuador](http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12697&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Cartas%20al%20Ecuador).

19 *Don Eloy*, Drama, prod. Mónica Vásquez, dir. Camilo Luzuriaga, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Grupo Quinde, Fundacine, Taller de Música, 1981, [http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12677&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Don%20Eloy](http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12677&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Don%20Eloy).

20 *Dos para el camino*, Drama, dir. Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, Ecuador: Cuestordóñez, 1981, [http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11827&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Dos%20para%20el%20camino](http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11827&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Dos%20para%20el%20camino).

21 *Mi tía Nora*, Drama, dir. Jorge Prelorán, Ecuador: Cinemateca Nacional, 1982, [http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=843&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Mi%20t%C3%ADa%20Nora](http://cinemateca.casadela cultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=843&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Mi%20t%C3%ADa%20Nora).

22 *Tåg till Himlen [Tren al cielo]*, Drama, dir. Torgny Anderberg, Suecia y Ecuador: Cinemática

1988) y en la boliviana *Las banderas del amanecer*<sup>23</sup> de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios (1982).

En esta primera parte, se puede constatar que el trabajo de Mónica Vásquez enfrentó varios tipos de estigmas que hicieron que su obra no sea reconocida como “cine”, promoviendo su invisibilización: su cercanía a Ulises Estrella, sus trabajos por encargo para los organismos de desarrollo y, por último, como lo menciona Paola de la Vega, su supuesto desconocimiento del manejo de la técnica cinematográfica la descalificaba como cineasta dentro del pequeño campo cinematográfico ecuatoriano ocupado por hombres.

## La mirada femenina de Mónica Vásquez

Mónica Vásquez fue directora y guionista de 9 documentales entre 1983 y 1991: *Camilo Egas, el pintor de nuestro tiempo*<sup>24</sup> (1983), *Madre tierra*<sup>25</sup> (1983), *Éxodo sin ausencia*<sup>26</sup> (1985), *La otra luz*<sup>27</sup> (1986), *Tiempo de mujeres*<sup>28</sup> (1987), *Sueño verde*<sup>29</sup> (1989), *Nuestra fiesta*<sup>30</sup> (1990), *De trabajos y nostalgias*<sup>31</sup> (1991) y *Madre tierra II*<sup>32</sup> (1991).

---

Ecuador, Condor Films, Exat Film, 1988, [https://www.imdb.com/es/title/tt0100830/?ref\\_nm\\_flg\\_job\\_1\\_accord\\_1\\_cdt\\_t\\_5](https://www.imdb.com/es/title/tt0100830/?ref_nm_flg_job_1_accord_1_cdt_t_5).

23 *Las banderas del amanecer*, Documental, dir. Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, Bolivia: Fundación Grupo Ukamau, 1982, <https://ukamau.org.bo/films/las-banderas-del-amanecer/>.

24 Camilo Egas.

25 *Madre Tierra - Allpa Mama*, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Embajada de la República Federal de Alemania en Ecuador, Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG) [Programa Nacional e Conservación de Suelos ], 1983, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12794&query\\_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12794&query_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).

26 *Éxodo sin ausencia*, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Banco Central del Ecuador, Instituto de Estudios Ecuatorianos (IEE), 1985, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12768&query\\_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12768&query_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).

27 *La otra luz*, Drama, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Fundación Christopher Blinnder Missium, Instituto Nacional para Ciegos del Ecuador, Instituto Nacional para Ciegos del Ecuador, INNFA (Instituto Nacional del Niño y la Familia), 1986, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12765&query\\_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12765&query_desc=se%2Cp%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).

28 *Tiempo de mujeres*, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Instituto de Estudios Ecuatorianos (IEE), Kirchlichen Entwicklungsdienst (ABP) der Evang. Kirche in Deutschland, 1987, <http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionum>

En su obra se pueden reconocer dos temas centrales: la migración y la protección del medio ambiente. Respecto del primer tema, Ariel Tamayo ha escrito:

La obra de la directora ecuatoriana construye una representación de la migración desde una perspectiva femenina que privilegia lo íntimo y lo afectivo por sobre el dato estadístico. Sus documentales exploran la experiencia humana del desplazamiento a través de la sensibilidad de quienes lo viven.<sup>33</sup>

Respecto del segundo tema, a propósito de *Madre Tierra*, Christian León<sup>34</sup> escribió que la película articula un relato de aires animistas para encuadrar el trabajo de reforestación y uso de técnicas tradicionales, llevado a cabo por varias comunidades indígenas y coordinado por el Estado.

Aunque la cineasta divide su obra entre los filmes que fueron hechos por encargo para organismos de desarrollo y los que llama

---

ber=12775&query\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22.

- 29 El sueño verde, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Embajada de Alemania en el Ecuador, Cooperación Técnica Alemana (GTZ), Conservación Ecológica y Desarrollo Rural Marginal en la Región Amazónica, 1989, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12774&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12774&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- 30 Nuestra fiesta, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: CEMA (Centro de Medios Audiovisuales), Cinemateca Nacional, 1990, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=901&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Nuestra%20fiesta](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=901&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Nuestra%20fiesta).
- 31 De trabajos y nostalgias, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: Consejo Nacional de Cultura, 1991, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12772&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12772&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- 32 Madre Tierra II. Allpa Mama, Documental, dir. Mónica Vásquez, Ecuador: CARE Internacional, Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG), 1991, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12795&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12795&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- 33 Ariel Tamayo, "Representación de la experiencia de la migración y la identidad en la diáspora en los documentales de Mónica Vásquez", Informe de tesis para la Maestría en Comunicación, Visualidad y Diversidades, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2025, p. 50.
- 34 Christian León Mantilla, Reinventando al Otro: El documental indigenista en el Ecuador, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador y La Caracola, 2010, p. 192.

como “propias”, en este escrito reconocemos su actividad como directora de cine en todas las facetas, puesto que dicha clasificación responde, de alguna manera, a la visión de sus colegas hombres que pretendían descalificar sus realizaciones como de menor valor.

No obstante, si tomamos en cuenta las condiciones de producción del cine hecho por mujeres en Ecuador en la década de los ochenta, el trabajo para ONG aparece como un factor importante donde las mujeres encontraron algún espacio para la creación cinematográfica, dadas las escasas políticas estatales para el fomento al cine nacional.

Si bien los documentales de Mónica Vásquez han sido calificados, por un lado, como productos institucionales con cierta agenda vinculada al desarrollo, por otro, la práctica cinematográfica implicó, para ella, acceder a esos espacios donde no tenía que competir por fondos con sus compañeros cineastas; de este modo, la cooperación internacional se convirtió en una de las pocas alternativas para buscar financiamiento. Así, la única forma de obtener autonomía en su trabajo era a través de los nichos que quedaban libres: medio ambiente, migración y organización de las mujeres.

En esta sección se analizará la obra de Mónica Vásquez a la luz de la propuesta de Mágina Millán.<sup>35</sup> En su análisis sobre la mirada femenina en el cine mexicano de los años ochenta, la autora señala:

El cine de mujeres sería el interesado en hablar de la mujer y del mundo *desde la mujer*, en elaborar y mostrar una ‘visión’ o ‘mirada’ femenina, donde intervienen no solo el tema, sino la construcción de la imagen, las prioridades espaciotemporales que determinan una visión del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones.<sup>36</sup>

Aunque el contexto de producción de cine mexicano es muy lejano a la producción de cine ecuatoriano, tanto en la década de los años ochenta como en la actualidad, se puede decir, sin embargo,

---

35 Mágina Millán, *Derivas de un cine femenino*, Bajo Tierra Ediciones, 2021.

36 Millán, *Derivas de un cine femenino*, p. 54.

que comparten aquella condición del cine hecho por mujeres en contextos periféricos: “Historias invisibles de los lugares ‘pequeños’”.<sup>37</sup>

Precisamente, la película *Tiempo de mujeres* (Imágenes 3 y 4) muestra las historias de varias mujeres del poblado de Santa Rosa en la provincia del Azuay, el cual se ha quedado casi sin hombres debido a la migración hacia los Estados Unidos.<sup>38</sup> El documental presenta los testimonios de mujeres que, a través de la organización, han logrado recuperar el trabajo de la tierra. En la película: “La migración es ausencia, dolor y espera, pero también es resistencia y agencia”.<sup>39</sup>



**Imágenes 3 y 4.** Fotogramas de *Tiempo de mujeres* (1987)

Fuente: Fuente: Canal de la Cinemateca Nacional del Ecuador, YouTube

Más allá del tema de mujeres, el documental logra, como lo señala Millán, una mirada femenina en la construcción espacio-temporal que configura una visión del mundo a través de los espacios

<sup>37</sup> Tania Villanueva, “Prólogo”, En Mágara Millán, *Derivas de un cine femenino*, Bajo Tierra Ediciones, 2021, p. 13.

<sup>38</sup> Para Iván Rodrigo Mendizábal, Vásquez contribuye a reflexionar sobre el tema de la migración ecuatoriana en momentos en los que, sobre todo, grupos de indígenas tratan de buscar nuevos derroteros extrafronterados: es el caso de *Éxodo sin ausencia* (1985), *Tiempo de mujeres* (1987) y *El sueño verde* (1988). En: *Imágenes de nómadas transnacionales: Análisis crítico del cine ecuatoriano*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018, p. 68.

<sup>39</sup> Tamayo, “Representación de la experiencia de la migración y la identidad en la diáspora en los documentales de Mónica Vásquez”, p. 57.

domésticos y la vida cotidiana, pero también de los afectos, de las ausencias, el valor del trabajo y la comunidad.

Los años ochenta fueron años de expansión del cine ecuatoriano que se caracterizó por exploraciones estéticas, a través de nuevas temáticas y narrativas que intentaban alejarse, aunque no del todo, del cine predominantemente indigenista de la década anterior. En este contexto, la mirada de Mónica Vásquez amplió la perspectiva a través de un cine que proponía “hablar de la mujer *desde las mujeres*”,<sup>40</sup> en diálogo con los planteamientos regionales del cine hecho por mujeres.

De este modo, en la película *Tiempo de mujeres*, la experiencia y el testimonio conforman una narrativa que propone un cambio de la ‘exterioridad’ a la ‘interioridad’, como lo señalan Ruby Rich e Ilse Kornreich,<sup>41</sup> en su texto “Hacia una demanda feminista en el NCL”, publicado en 1992. Es decir, en el contexto del cine ecuatoriano de los años ochenta, los testimonios de mujeres habitantes de una zona rural, en el sur del país, irrumpen a través de su visión del mundo: su relación con la tierra, sus casas, sus trabajos y la nostalgia de la ausencia de sus compañeros e hijos.

Finalmente, se puede decir que el análisis de la mirada femenina de Mónica Vásquez implica reconocer las condiciones materiales en las que fueron producidas sus películas. En este sentido, si bien su obra permite ubicar al Ecuador en el panorama del cine hecho por mujeres en América Latina, de la década de 1980, al mismo tiempo no se puede omitir que esta fue invisibilizada por considerarse “menor” en el medio cinematográfico local desde una concepción machista y patriarcal del arte.

---

40 Mónica Vásquez, ‘Entrevista personal’, Febrero 2024.

41 Ruby Rich, y Ilse Kornreich, “Hacia una demanda feminista en el Nuevo Cine Latinoamericano”, *Debate Feminista*, no. 5, 1992, p. 207, <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/haciau1027.pdf>.

## Conclusión

Cabe resaltar que la obra de Mónica Vásquez generó cuestionamientos y desbordamientos a las convenciones del campo cinematográfico ecuatoriano. Así, por ejemplo, fue una de las primeras cineastas en tratar el tema de la protección del medio ambiente; además, a través de los testimonios de mujeres, logró crear una impronta de sensibilidad y visión feminista, sin precedentes, y cuestionó el manejo de la técnica como factor indiscutible para ser cineasta.

Por último, se puede decir que su presencia como parte del gremio de cineastas no logró romper, en lo más mínimo, con las estructuras patriarcales de este. De este modo, el valor de la obra de Mónica Vásquez para la historia del cine ecuatoriano está estrechamente vinculado con la historia de la búsqueda de un camino para un trabajo autónomo.

## Referencias

ANDERBERG, Torgny (dir.), *Tåg till Himlen [Tren al Cielo]*, Drama, Suecia y Ecuador: Cinemática Ecuador, Condor Films, Exat Film, 1988, [https://www.imdb.com/es/title/tt0100830/?ref\\_=nm\\_film\\_job\\_1\\_accord\\_1\\_cdt\\_t\\_5](https://www.imdb.com/es/title/tt0100830/?ref_=nm_film_job_1_accord_1_cdt_t_5)

CALLE, María Augusta (dir.), *Sawari*, Drama, Ecuador: Conaie, Audiovisuales Don Bosco, 1989, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11479&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Sawari](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11479&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Sawari)

CORRAL, Gustavo, César Álvarez, Consuelo Bustamante, Alejandro Santillán (dirs), *Camari*, Documental, Ecuador: Kino Producciones Cinematográficas, Banco Central del Ecuador, Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS), Federación de Campesinos de Bolívar (FOCAB), 1983, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12675&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Camari](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12675&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Camari).

CORRAL, Helena (dir.), *Barro*, Documental, CEDEP, Asocine, Kino Producciones Cinematográficas, 1982, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12363&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Barro](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12363&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Barro).

CUESTA, Jaime, y Alfonso Naranjo (dirs), *Dos para el camino*, Drama, Ecuador: Cuestordoñez, 1981, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11827&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Dos%20para%20el%20camino](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=11827&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Dos%20para%20el%20camino).

DE LA VEGA, Paola, *Gestión cinematográfica en Ecuador 1977-2006: Procesos, prácticas y rupturas*, Ges Cultura y Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2016.

-----, “Mónica Vásquez: Atreverse a dirigir es un acto de desobediencia”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020, [https://www.academia.edu/44720332/M%C3%B3nica\\_V%C3%A1squez\\_atreverse\\_a\\_dirigir\\_es\\_un\\_acto\\_de\\_desobediencia](https://www.academia.edu/44720332/M%C3%B3nica_V%C3%A1squez_atreverse_a_dirigir_es_un_acto_de_desobediencia).

ESTRELLA, Ulises (dir.), *Cartas al Ecuador*, Documental, prod. Mónica Vásquez, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1980, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12697&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Cartas%20al%20Ecuador](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12697&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Cartas%20al%20Ecuador).

KUHN, Annette, *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, trad. por Silvia Iglesias Recuero, Cátedra, Madrid, 1991.

LEÓN MANTILLA, Christian, *Reinventando al Otro: El documental indigenista en el Ecuador*, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador y La Caracola, Quito, 2010.

LUZURIAGA, Camilo (dir.), *Don Eloy*, Drama, prod. Mónica Vásquez, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Grupo Quinde, Fundacine, Taller de Música, 1981, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12677&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Don%20Eloy](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12677&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Don%20Eloy).

MILLÁN, Mátgara, *Derivas de un cine femenino*, Bajo Tierra Ediciones, Ciudad de México, 2021.

- MULVEY, Laura, "Placer visual y cine narrativo", En *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis, trad. por Carolina Del Olmo y César Rendueles, Akal, 2001, pp. 365-77.
- PRELORÁN, Jorge (dir.), *Mi tía Nora*, Drama, Ecuador: Cinemateca Nacional, 1982), [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=843&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Mi%20t%20%20ADa%20Nora](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=843&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Mi%20t%20%20ADa%20Nora).
- RICH, Ruby, y Ilse Kornreich, "Hacia una demanda feminista en el Nuevo Cine Latinoamericano", *Debate Feminista*, no. 5, 1992, pp. 296-320, <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/haciau1027.pdf>.
- RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván, *Imágenes de nómadas transnacionales: Análisis crítico del cine ecuatoriano*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018.
- SANJINÉS, Jorge, y Beatriz Palacios (dirs.), *Las banderas del amanecer*, Documental, Bolivia: Fundación Grupo Ukamau, 1982, <https://ukamau.org.bo/films/las-banderas-del-amanecer/>.
- SERRANO, José Luis, "La generación del 80", *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, ed. by Carlos F. Heredero, 10 vols., SGAE, 2011, VIII, pp. 272-73.
- VÁSQUEZ, Mónica (dir.), *Camilo Egas: El pintor de nuestro tiempo*, Documental, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana y Museo Camilo Egas, 1982, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12769&shelfbrowse\\_itemnumber=15665](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12769&shelfbrowse_itemnumber=15665).
- , (dir.), *De trabajos y nostalgias*, Documental, Ecuador: Consejo Nacional de Cultura, 1991, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12772&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%3%B3n%20M%3%B3nica%20V%3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12772&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%3%B3n%20M%3%B3nica%20V%3%A1squez%20%22).
- , (dir.), *El sueño verde*, Documental, Ecuador: Embajada de Alemania en el Ecuador, Cooperación Técnica Alemana (GTZ), Conservación Ecológica y Desarrollo Rural Marginal en la Región Amazónica, 1989, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12774&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%3%B3n%20M%3%B3nica%20V%3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12774&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%3%B3n%20M%3%B3nica%20V%3%A1squez%20%22).

- , (dir.), *Éxodo sin ausencia*, Documental, Ecuador: Banco Central del Ecuador, Instituto de Estudios Ecuatorianos (IEE), 1985) [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12768&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12768&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- , (dir.), *La otra luz*, Drama, Ecuador: Fundación Christopher Blinnder Misión, Instituto Nacional para Ciegos del Ecuador, Instituto Nacional para Ciegos del Ecuador, INNFA (Instituto Nacional del Niño y la Familia), 1986, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12765&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12765&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- , (dir.), *Madre Tierra II. Allpa Mama*, Documental, Ecuador: CARE Internacional, Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG), 1991, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12795&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12795&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- , (dir.), *Nuestra fiesta*, Documental, Ecuador: CEMA (Centro de Medios Audiovisuales), Cinemateca Nacional, 1990, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=901&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Nuestra%20fiesta](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=901&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20Nuestra%20fiesta).
- , (dir.), *Tiempo de mujeres*, Documental, Ecuador: Instituto de Estudios Ecuatorianos (IEE), Kirchlichen Entwicklungsdienst (ABP) der Evang. Kirche in Deutschland, 1987, [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12775&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12775&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- , (dir.), *Madre Tierra - Allpa Mama*, Documental, Ecuador: Embajada de la República Federal de Alemania en Ecuador, Ministerio de Agricultura y Ganadería (MAG) [Programa Nacional de Conservación de Suelos], 1983), [http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12794&query\\_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22](http://cinemateca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=12794&query_desc=se%2Cphr%3A%22Colecci%C3%B3n%20M%C3%B3nica%20V%C3%A1squez%20%22).
- VILLANUEVA, Tania, "Prólogo", En Mária Millán, *Derivas de un cine femenino*, Bajo Tierra Ediciones, Ciudad de México, 2021, pp. 9-15.

**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)**

**Claudio Creamer Guillén<sup>1</sup>**

## **Resumen**

El artículo se centra en contestar esta pregunta central: ¿Cuál es el tipo de mirada de la mujer que se construye en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019) y *La mala noche* (2019)? Para responderla, dentro de un marco conceptual de teóricos del cine, de la cultura y del feminismo, en el artículo se examina el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Se analiza la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas. La investigación emplea el análisis de discurso cinematográfico –para trabajar la enunciación y mirada–. Para el caso se usaron técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas a los directores y luego se acudió al método histórico de interpretación crítica de las fuentes escritas y visuales de las tres películas.

**Palabras clave:** Cine ecuatoriano, Representación, Mirada, Género.

---

<sup>1</sup> Doctor Ph.D. (candidato) en Economía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magíster en Historia Andina y Magíster en Maestría en Comunicación, mención en Visualidad y Diversidades, ambas por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Máster en Administración de Empresas por el Instituto de Estudios Superiores de Administración, Caracas (Venezuela). Ingeniero Comercial con Mención en Administración por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Bachelor of Arts en Ciencias Políticas por la Universidad de Syracuse (Estados Unidos). Ha sido docente universitario. Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia por su trayectoria profesional. Correo: creamerc663@gmail.com.

## Abstract

The article focuses on answering this central question: What kind of female gaze is constructed in 21st-century Ecuadorian cinema in the films *Rabia* (2009), *Azules turquesas* (2019), and *La mala noche* (2019)? To answer this question, within a conceptual framework of film, culture, and feminist theorists, the article examines the type of gaze of the director that constitutes women in each of the three films. It analyzes the enunciation and the gaze and then presents the values of the gaze in terms of gender, prioritizing the point of view and focus in each of the three films. The research uses film discourse analysis –to work on enunciation and gaze–. In this case, techniques such as bibliographic review, observation, videos, and interviews with the directors were used, followed by the historical method of critical interpretation of the written and visual sources of the three films.

**Keywords:** Ecuadorian cinema, Representation, Gaze, Gender.

## Introducción

Las representaciones de la mujer en el cine ecuatoriano del siglo XXI reflejaron sus cambios de acuerdo con una diversidad de clases, etnias y géneros. Este artículo se propone analizar esas transformaciones a partir de tres películas emblemáticas que ponen en el centro la representación femenina: *Rabia* (2009)<sup>2</sup> de Sebastián Cordero, *Azules turquesas* (2019)<sup>3</sup> de Mónica Mancero y *La mala noche* (2019)<sup>4</sup> de Gabriela Calvache. En este contexto, la pregunta guía es

---

2 *Rabia*, Drama, dirigido por Sebastián Cordero (México, España, Colombia y Ecuador: WAG, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y Dynamo, 2009), Filme, 89m, [https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_4](https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref_=nm_knf_t_4).

3 *Azules turquesas*, Drama, dirigido por Mónica Mancero (Ecuador: Mónica Mancero Producciones, 2019), Filme, 1h23m, [https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref_=fn_t_1).

la siguiente: ¿Cuál es el tipo de mirada de la mujer que se construye en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las películas *Rabia*, *Azules turquesas* y *La mala noche*? A partir de esta interrogación, se estableció un objetivo específico, el cual es: Analizar el tipo de mirada de la mujer que se construye en cada una de las películas objeto de análisis. El artículo se centra en tal objetivo al examinar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Considera la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas.

En este trabajo, la perspectiva de género, dentro de la visibilidad y la cinematografía, cuestiona las construcciones sociales de género basadas en estructuras patriarcales e incorpora posibilidades de agencia para las mujeres, aun en las situaciones de máximo dominio masculino sobre ellas, lo que les permite pasar de ser objeto de deseo a ser sujeto responsable de sus decisiones.

La importancia académica de esta investigación responde a la escasez de estudios visuales sobre el tema correspondiente al siglo XXI. Respecto a su importancia social, el artículo aporta al debate necesario para la construcción de enfoques teóricos sobre la representación de la mujer en el cine ecuatoriano del siglo XXI desde un punto de vista crítico y alternativo a la visión patriarcal. Este tipo de debates puede ser insumo para la formulación de políticas culturales y sociales de la mujer.

El suscrito, como hombre, rechaza la violencia de género a través de toda la investigación, sea esta física, simbólica, psicológica, sexual, socioeconómica, verbal, patrimonial, digital o de cualquier otro tipo de violencia.

La motivación que impulsó este artículo reside en la necesidad de aportar a crear textos académicos sobre el cine nacional para los estudiantes universitarios del tema en el país; existe un déficit de literatura académica al respecto.

---

4 *La mala noche*, Drama, dirigido por Gabriela Calvache (Ecuador y México: Canibal Networks, Cineática Films, Cine Canibal, 2019), Filme, 1h35m, [https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref_=fn_t_1).

El tipo de fuentes utilizadas tuvo como base tres principales insumos: Los autores principales sobre el tema de investigación e investigación pertinente en las bibliotecas de la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, y en fuentes digitales, como Google Scholar y otras. También se entrevistó a los directores de las tres películas: *Rabia*, *Azules turquesas* y *La mala noche*. Sebastián Cordero, Mónica Mancero y Gabriela Calvache, respectivamente.

El marco conceptual de la mirada, punto de vista y focalización se basó en los teóricos del cine Francesco Casetti y Federico Di Chio, al igual que Stuart Hall desde los estudios culturales y Teresa de Lauretis, desde la teoría feminista del cine.

Para cumplir con el objetivo, se empleó el método de análisis de discurso cinematográfico –para trabajar la enunciación y mirada–; se aplicaron técnicas de revisión bibliográfica, observación, videos y entrevistas. Dada la diversidad de tipos de fuentes a recopilar y analizar dentro de un marco interdisciplinario, se requirió una interpretación crítica integral, tratando de complementar sinérgicamente la interpelación a las diferentes fuentes.

## Presentación de casos

### *Rabia* (2009)

Su director, Sebastián Cordero, nació en Quito (1972). Estudió cine y guion en la Universidad del Sur de California, Los Ángeles. A su regreso al Ecuador, trabajó dirigiendo cortometrajes y videoclips; trabajó en el guion de la que sería su ópera prima *Ratas, ratones y rateros* (1998) como director y editor de un cine social. Se estrenó en el Festival de Venecia, marcó un punto de inflexión en la historia del cine ecuatoriano; tuvo un exitoso recorrido por más de 50 festivales. Obtuvo premios a la mejor película y mejor ópera prima en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste y mejor ópera prima y mejor actor en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva. Escribió y dirigió su segunda película, *Crónicas* (2004), co-

producción entre Ecuador, México y España, con actores internacionales, con la cual obtuvo el premio a la mejor película iberoamericana y el mejor guion en el Festival de Guadalajara.<sup>5</sup>

Con su tercer filme, *Rabia* (2009), ganó Mención Especial del Jurado a Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Toronto -TIFF-, Canadá, 2009. -Biznaga de Oro a la Mejor Película, Festival de Málaga, España, 2010. -Biznaga de Plata Mejor Cinematografía, Festival de Málaga, España, 2010. -Biznaga de Plata Mejor Actor de Reparto, Festival de Málaga, España, 2010. -Mención Especial del Jurado Mejor Actor, Festival de Málaga, España, 2010. -Mejor Director, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010. -Mejor Fotografía, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010. -Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2010.<sup>6</sup> Después vendrían sus películas *Pescador* (2012), *Europa Report* (2013) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Obtiene la nominación a los premios Platino como mejor dirección de montaje. En el 2023 dirige el documental *Al otro lado de la niebla*, candidata por Ecuador para mejor película internacional de los premios Óscar. Obtuvo premios de la audiencia y mejor sonido en el Festival de Cine Kunturñawi, en Ecuador, y una nominación en el Gran Premio de Cine Brasileño, al igual que en los premios Ariel de México y en los premios Macondo.<sup>7</sup>

*Rabia* es una película que tiene como argumento: José María es un inmigrante sudamericano que trabaja como albañil en España. Su fuerte personalidad provoca una discusión que termina con la muerte accidental de su jefe. Angustiado ante lo sucedido, José María decide esconderse en la mansión donde está empleada su novia Rosa, también inmigrante, sin que ella se entere. En el desván de la

5 Redacción Portal, "Cineasta-Sebastián Cordero", Página web, Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, [S.f.], <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=24>.

6 Redacción Proimágenes Colombia, "Perfiles: Sebastián Cordero", Página web, Proimágenes Colombia, [S.f.], <https://www.proimagenescolombia.com/vermas/fwq0C7Xp9r>.

7 Redacción El Universo, "Documental ecuatoriano 'Al otro lado de la niebla' entra a la preselección de los Óscar 2025", Cine, El Universo (Guayaquil), 13 de septiembre de 2024, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/documental-ecuatoriano-al-otro-lado-de-la-niebla-entra-a-la-preseleccion-de-los-oscar-2025-nota/>.

casa, el joven inicia una vida secreta, mientras espía la triste realidad de los señores españoles y comprueba, impotente, cómo su chica sufre toda clase de maltratos. Su rabia crece al ser un testigo oculto de la cotidianidad de Rosa y de su violación por parte del hijo de los patronos. José lo mata cuando este personaje está borracho; se entera de que Rosa está embarazada. La casa es fumigada y José María es afectado en su salud. En la escena final, Rosa lo descubre agonizando y José María logra conocer a su hijo recién nacido antes de morir.

### ***La mala noche* (2019)**

Su directora, Gabriela Calvache, nació en Ambato, Ecuador (1977). Se graduó en la Universidad San Francisco de Quito con una licenciatura en artes contemporáneas, con especialización en cine (2002). Ha sido productora de películas como *Asier y yo* de Amaia y Aitor Merino, *When clouds clear* de Danielle Bernstein, *Con mi corazón en Yambo* de Fernanda Restrepo, *Alegría de una vez* de Mateo Herrera y en otras más. Fue directora de cuatro cortometrajes, un documental y una ficción. Su cortometraje *En espera* se estrenó en el Festival de Cine de Rotterdam (2011) y obtuvo premios en festivales en Japón, Francia, Chile, Ecuador, Argentina y Brasil. Su cortometraje *Hay cosas que no se dicen* se estrenó en varios festivales y en el Festival de Mar del Plata de Argentina. *La mala noche* es su ópera prima de ficción.<sup>8</sup>

La película en mención recibió el premio a mejor película internacional en la edición número 25 del New York Latino Film Festival de HBO, el premio del público en el Festival Latinoamericano de Cine en Quito y el premio a la mejor directora emergente en el Festival Internacional de Cine de Minneápolis. Fue seleccionada para competir en los premios Óscar y Goya en 2019.

*La mala noche* es acerca de Diana, cuyo nombre real es Pilar, una mujer colombiana bella e inteligente, una trabajadora sexual con adicciones y problemas monetarios que queda esclavizada con el jefe

8 USFQ Alumni, "La Mala Noche, el filme de Gabriela Calvache (USFQ Alumni), llega a las salas de cine del Ecuador.", Blog, Vive Conectado - Alumni USFQ, agosto de 2019, <https://vivealumni.usfq.edu.ec/2019/08/la-mala-noche-el-filme-de-gabriela.html>.

de una mafia de trata de personas, al cual debe entregar sus ingresos. La enfermedad de su hija y su adicción a una droga de farmacia no le permiten cumplir con los plazos impuestos. Será agredida. Un cliente médico (Julián) se enamora de ella. Cuando muere la hija de Dana, se sentirá liberada y decide arriesgar su vida para salvar a una niña secuestrada por esta mafia. Apoyada por Julián, el médico, logra liberar a la niña que huye. Dana matará al jefe (Nelson); sin embargo, es asesinada por los guardias de Nelson.

### *Azules turquesas* (2019)

Su directora, Mónica Mancero, nació el 10 de agosto de 1981 en Quito. Realizó estudios de actuación y teatro en Malayerba y Grupo Cine. Desde que tuvo 15 años actuó en cortometrajes y series de televisión como protagonista en *Man Jeans*, *Corazón diablo*, *Hotel 13 de mayo*, *Historias personales* (Teleamazonas), *de 9 a 6*, *Secretos* y *Milagros* (Ecuavisa). En 2007 fue protagonista en la película *Quijotes negros*, cuyo director fue Sandino Burbano. Ha actuado en papeles secundarios en las películas *La virgen de Coromoto* (Carl West), *No robarás a menos que sea necesario* (Viviana Cordero) y *María llena eres de gracia* (Joshua Marston). Actuó en obras teatrales como *Jack o la su-misión* y *La lección* (Aristides Vargas), *O nos embarcamos o nos varamos*, *Amores.com* (Viviana Cordero), *Doña Bergoña y su Mambembe* (Abel Toledo y Mónica Mancero). Escribió y dirigió obras para niños y niñas. Fue directora, guionista, productora y actriz principal de su primer largometraje, *Azules turquesas* (2019), con el que obtuvo el premio del Ministerio de Cultura por desarrollo de preproducción, mejor filme y director en el 8vo. Kunturñaauri, Festival de cine ecuatoriano (2019), mejor actriz en Premio Colibrí (2020).<sup>9</sup> (Films to Festivals, *Azules turquesas* 2020).

La película *Azules turquesas* trata de Isabela, una joven adicta a las drogas, la cual es internada por su desesperada familia en tres

---

<sup>9</sup> FilmsToFestivals, “Azul Turqueza”, Página web, FilmsToFestivals, 2 de marzo de 2020, <https://filmstofestivals.com/azul-turqueza-1991/>.

centros de rehabilitación en Quito. En el segundo centro, que dirige Camil, un exdrogadicto, encontrará torturas, abuso y represión. En el tercero, que es un centro atendido por monjas, será medicada con pastillas en exceso que la afectaron negativamente como al resto de pacientes. Finalmente, Alicia, su madre muy religiosa y su padre Tomás la sacan de este centro y la llevan a su casa. Isabela tardará en desintoxicarse un año y, al final, en un desenlace de esperanza, se reencuentra con Matrio, antiguo compañero y paciente del segundo centro, con el cual tuvo un romance.

## **Perspectiva de la enunciación y la mirada**

### *Análisis de la enunciación y la mirada: Rabia*

El sujeto enunciativo es el director ecuatoriano Sebastián Cordero. Analizaremos los elementos de su identidad, desde donde es el sujeto enunciativo. Su situación sociocultural es la de un director que cursó su carrera universitaria en Estados Unidos, de clase alta, de familia originaria de Cuenca, Ecuador. Desarrolló su cine propio de autor de fuerte conexión con la “cultura popular”; refleja un Ecuador más contemporáneo y propende hacia un cine social. Él marcó un punto de inflexión en la cinematografía nacional con su película *Ratas, ratones y rateros*. En este filme, *Rabia*, parte del punto de vista de una historia de amor imposible de dos protagonistas: un hombre y una mujer, migrantes los dos en España (País Vasco).

Respecto a valores, en su película parte de la situación de los migrantes latinoamericanos con una crítica visual de su invisibilidad subalterna, especialmente en el caso de Rosa, trabajando como empleada doméstica para los señores Torres de clase alta española; igualmente, el maltrato que sufre José María como trabajador de la construcción por parte de su jefe español. A través de Rosa y su situación precaria de migrante, resalta su dignidad frente a situaciones delicadas como su violación por parte de Álvaro, hijo de los señores Torres. Otro valor es la solidaridad de sus patronos, los señores Torres, hacia el embarazo de Rosa.

En su perspectiva de cine social, Cordero expone la hegemonía o el poderío que profesan grupos dominantes privilegiados sobre aquellos que no tienen la posibilidad de expresar una voz propia. Es un cine social que interpela la relación de subalternos migrantes latinoamericanos con sus patrones españoles de clase alta, dentro de una estética de la marginalidad.

Por otra parte, el posicionamiento de género de Cordero implica la exposición de “una sociedad patriarcal con personajes femeninos condicionados por un contexto cultural de patriarcado”.<sup>10</sup> En *Rabia*, a diferencia de sus anteriores películas, da mayor importancia a la protagonista femenina para que el argumento más bien no gire alrededor del protagonista masculino. El protagonismo va a ser compartido por los dos: Rosa y José María. La historia es narrada desde la perspectiva de los dos dentro de una relación muy tóxica y dañina. Rosa es un personaje que es un objeto del deseo de la mayoría de hombres del filme. Se convierte en un personaje femenino superfuerte que narra la historia.

Desde lo enunciado en la película, cabe analizar a los dos personajes principales, Rosa y José María. En su situación sociocultural, Rosa es una mujer migrante latinoamericana, mestiza, muy joven, empleada doméstica de los señores Torres. José María es un hombre joven migrante latinoamericano, mestizo, trabajador de la construcción; cometió un crimen y vive oculto al margen de la ley en la casa de los señores Torres.

El punto de vista de los dos personajes es diferente: Rosa gira su vida en torno a la familia Torres; es un personaje invisible que busca sobrevivir. José María, por su ocultamiento, se convierte asimismo en un personaje voyerista que no puede participar en la vida de la casa, excepto cuando mata a Álvaro.

La construcción actoral y dramática de Rosa la lleva a simbolizar el hogar, la estabilidad dentro de una sociedad, con valores de dignidad, docilidad, mucha dulzura hacia afuera y resiliencia ante situaciones críticas, el proceso maternal de su embarazo; rechaza el

---

10 Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, entrevistado por Claudio Creamer Guillén, agosto de 2024, Entrevista telefónica.

aborto dentro de los esquemas machistas de la sociedad y elige sobrevivir a su manera.

En el personaje de José María se reflejan valores de inestabilidad, agresión, celos, violencia hasta llegar a la criminalidad, además de la evidencia de problemas emocionales. Desde una perspectiva ideológica son opuestos: Rosa es considerada; acepta su subalternidad frente a sus patrones de clase alta española. A diferencia, José María es rebelde ante su situación de migrante subalterno latinoamericano y ante el maltrato de su jefe español; cuestionó el *status quo*.

Respecto al posicionamiento de género, Rosa se adapta a una situación patriarcal; trata de ser asertiva frente a actos y miradas del deseo del hijo y nieto de los señores Torres. José María presenta un rol patriarcal, posesivo, celoso con Rosa hasta llegar a la violencia; respeta a Rosa como su mujer de un amor imposible. Y con un sentido personal muere frente a Rosa y su hijo recién nacido.<sup>11</sup>

Cabe indicar que la película se desarrolla en la España del posfranquismo en la democracia; su trama puede haber correspondido a los gobiernos de José María Aznar del Partido Popular hasta el 2004 y luego al de José Luis Rodríguez Zapatero del Partido Socialista Obrero Español. En todo caso, los acontecimientos suceden en la primera década del siglo XXI, dentro del período de 1994 al 2007, cuando España tuvo un fuerte crecimiento económico que requirió de una abundante mano de obra migrante proveniente de Iberoamérica, África, Asia y Europa.

Los sucesos históricos que afectan la vida de los personajes, en el caso de Ecuador, tienen como raíz la crisis económica bancaria en 1999, siendo su principal destino España. El contexto cultural de la película es el del País Vasco, en una casa de campo de una familia española de clase alta, en la que de una manera simbólica identitaria se toca la canción ecuatoriana *Sombras*. La primera vez la canta el artista ecuatoriano con popularidad latinoamericana Julio Jaramillo y luego la intérprete Chavela Vargas, famosa cantante costarricense en

---

11 Sebastián Cordero, "Entrevista personal", agosto de 2024.

México. Al inicio de la película se observa el entorno barrial y de habitación de migrantes latinoamericanos que viven casi hacinados como José María.

### *Análisis de la enunciación y mirada: La mala noche*

El tipo de discurso que el filme *La mala noche* refleja en su enunciación responde a uno organizado alrededor del alocutorio –aquel a quien se dirige el enunciado–, adaptado su habla a los espectadores, resultando que el alocutorio implícito se toma independiente del locutor –el que enuncia–.

El sujeto enunciador es la directora, guionista y productora de la película, Gabriela Calvache. Para analizar su identidad, comenzaremos por su situación cultural de origen ambateño de 47 años (1977), clase media intelectual; su primer interés fue la comunicación, con estudios de cine en una universidad privada –Universidad San Francisco de Quito, USFQ– y posgrado de guion en Cataluña, España. Se inició como documentalista, reconocida con premios de cortometrajes. Su interés reside en los temas sociales; valora a las personas sin voz. Se considera feminista, lo que refleja en este filme.

El punto de vista en *La mala noche* reside en no juzgar, sino mostrar a modo de denuncia. Ella investigó más de tres años con muchas mujeres que fueron explotadas por proxenetas y con varios hombres que fueron clientes; algunos eran conscientes de la situación de estas mujeres, otros no. En el caso del proxeneta, sabe lo que está haciendo.

El personaje femenino de Dana no la presenta completamente como una víctima sin estar consciente de que es una víctima; atraviesa una situación muy vulnerable respecto a su hija, hace lo que tiene que hacer para sobrevivir dentro de la prostitución en una sociedad patriarcal.

Los valores que incorporó en el filme se refieren a la ética del cuidado de Dana para salvar a su hija, lo cual la llevó a esta situación. Resalta su responsabilidad de adulta para liberar a la niña secuestrada por Nelson, el proxeneta; rescatar a la niña era rescatarse a sí

misma y a todas las mujeres del mundo por medio de esta niña, sacrificando su vida. También presenta la solidaridad del médico Julián con Dana después de haber sido su cliente y su ética del cuidado con su hija hospitalizada.

El enfoque de Calvache expone un tema social macabro que es la trata de personas, a manera de denuncia de este tipo de esclavitud. Su trabajo se orienta a concientizar y motivar a la sociedad para que este problema no se perpetúe. Como feminista, defiende los derechos de libertad de las prostitutas esclavizadas en la trata de personas.

Desde su posicionamiento de género, en su película representa a la mujer y a las niñas desde la opresión. En contraste, la hija y la esposa del médico Julián son mujeres respetables. Entonces cuestiona cómo en la sociedad se ha aceptado que existan mujeres que se pueden explotar, inmolar, frente a otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables.

Pasando a lo enunciado en la película, cabe analizar a los tres personajes principales: Dana, Nelson y Julián.

Dana es la protagonista; su nombre real es Pilar, mujer colombiana, guapa, blanca, de clase media, mayor de 40 años, frágil y luego fuerte. Respecto al punto de vista de este personaje, se cuenta la historia desde la mirada de Dana, vivir lo que ella está viviendo, comprender la historia desde ella misma. Como valores ya citados, su ética del cuidado con su hija, responsabilidad y sacrificio para liberar a una niña del proxeneta, de su fragilidad, apatía y aislamiento, se fortalece para recuperar su identidad y libertad cuando muere su hija. Ideológicamente, se orienta a una sobrevivencia como sea, aun de prostituta esclavizada para salvar a su hija; una vez muerta, se siente sin hipoteca y pasa de la sumisión a la rebeldía para liberar a la niña secuestrada. En su posicionamiento de género, es una mujer que, dada su situación tan vulnerable, prefiere perder sus derechos básicos como mujer, aunque luego se libera al liberar a la niña secuestrada.

En el caso del personaje del proxeneta Nelson, su situación sociocultural presenta a un hombre de mediana edad, apuesto, ecua-

toriano, blanco, de clase media, proxeneta, líder de esta red asentada en Quito de trata de personas, dentro de una cultura gangsteril. El punto de vista de Nelson es de un proxeneta que sabe lo que está haciendo con plena conciencia. Sus valores son de maldad, violencia, represión, sadismo, abuso sexual, secuestro, un proxeneta a carta cabal, con una cierta empatía con los niños. Ideológicamente, maximiza su rentabilidad de un modelo de negocios basado en la trata de personas que incluyeron a niñas, jóvenes y adultas. Desde su posicionamiento de género, Nelson es un machista patriarcal que viola los derechos básicos de las niñas y mujeres; utilizó el secuestro, la vida y el miedo para esclavizarlas.

El tercer personaje es el médico Julián, cuya situación socio-cultural es de clase media alta, mestizo blanco, quiteño, trabajo estable, hombre de bien con cierta incoherencia. El punto de vista desde Julián es el de un cliente consciente de la situación de Dana; se enamora de ella, la apoya en su salud y la liberación de la niña secuestrada. Sus valores se caracterizan por la solidaridad y la empatía con Dana y la ética del cuidado con su hija enferma; muestra bondad y cierta incoherencia. Respecto a su posición frente al género, respeta los derechos de la mujer y de la niña, rechaza la trata de personas y cumple con una ética médica. Finalmente, su posicionamiento de género reside en que no es un machista patriarcal; más bien es un hombre humanitario que comprende el lado humano de la prostitución de Dana; la apoya en la liberación de la niña.

Gabriela Calvache empezó a escribir el guion de la película en el 2012, la cual se rodó en Quito en el 2017, último año del gobierno de Rafael Correa (2007-2017), y se estrenó en el 2019. El contexto histórico del filme se sitúa durante el período correísta y en buena parte del auge petrolero del Ecuador (2004-2014). El país está dolarizado desde el 2000; a su vez, la nueva Constitución de la República del Ecuador del 2008,<sup>12</sup> en su artículo 41, reconoce los dere-

---

12 Asamblea Constituyente, "Constitución de la República del Ecuador", Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2008, [Modificación 25/01/2021], [https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador\\_act\\_ene-2021.pdf](https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf).

chos de asilo y refugio, señalando además que se brindará protección especial; es un artículo con apertura para solicitantes de asilo o refugio, a los que no se les aplicará sanciones penales, sea que ingresen o permanezcan en el país en situación de irregularidad.

Cabe decir que, para fortalecer el régimen migratorio de Ecuador, se creó la nueva Ley Orgánica de Movilidad Humana en 2017. Esta nueva situación legal favorable al migrante colombiano, sumada al auge petrolero con mayor inversión y gasto público, atrajo las migraciones laborales de Colombia. En el plano laboral, Ecuador fue el tercer destino después de EEUU y Panamá para recibir un acumulado de 125.951 migrantes colombianos entre 2007 y 2015. Inciden factores como la afinidad cultural, facilidad para ingresar y vivir en el país, apoyo de redes sociales de migrantes colombianos, y con una economía dolarizada se tornó rentable enviar remesas a Colombia.

También van a incidir las avanzadas militares frente a las guerrillas y grupos paramilitares a comienzos del siglo XXI que resultaron en el escalamiento del conflicto a lo largo de Colombia. Por otro lado, creció exponencialmente el número de refugiados en Ecuador, de 11 526 en 2006 a 264 255 en el 2007, un incremento del 2 192 %.<sup>13</sup>

Entonces, estos sucesos históricos afectan la vida de Dana, hecho que determina su inserción en la trata de personas en Quito liderada por Nelson. Por otra parte, el contexto cultural del filme se desarrolla en Quito, especialmente en hoteles de mediana categoría donde se puede ejercer la prostitución. Dana reside en un apartamento de clase media. Nelson y sus guardias residen en una mansión-cárcel, estrictamente protegida en su acceso, en las afueras de Quito, con una atmósfera de calabozo, dentro de una cultura carcelaria, en donde se encuentra además la niña secuestrada junto con un grupo de jóvenes mujeres.

---

13 Sebastián Polo Alvis y Enrique Serrano López, "La diáspora silenciosa: Estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015)", *Desafíos* 31, no 1 (2019), <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.6129>, pp. 311-46.

### *Análisis de la enunciación y mirada: Azules turquesas*

El sujeto enunciadador de este filme es la directora Mónica Mancero, de la cual analizaremos su identidad partiendo de su situación sociocultural. Antes de dirigir el filme, desde los 15 años fue actriz de cortometrajes, series de televisión, películas y obras teatrales. Estudió actuación y teatro, aunque no cine formalmente. Sus padres son guayaquileños residentes en Quito, de clase media alta; su padre fue un político de alto nivel del partido Democracia Popular y su madre muy católica. Su primer largometraje fue *Azules turquesas*.

El punto de vista de la directora es autobiográfico; se enfoca en contar cómo fue esa época de su vida, en sus sentimientos y vivencias en los tres centros de rehabilitación. Se orienta a realizar una denuncia de la falsedad e irregularidades de estos centros. Los valores que enmarcan a Mónica Mancero son la igualdad de hombres y mujeres, rebeldía ante la represión y abuso, esperanza en la rehabilitación y empatía con los drogadictos. De estos valores se deriva una praxis a manera de activista que denuncia a los centros de rehabilitación en el país que son falsos y cometen abusos, torturas y represión con los pacientes. Es partidaria de hablar abiertamente de adicciones con los pacientes para que abandonen la adicción gradualmente, acompañados de la parte psicológica.

En coherencia con sus valores e ideología, su posicionamiento de género es feminista; denuncia que los hombres y mujeres deberían ser iguales; sin embargo, en la realidad no tienen los mismos derechos; los hombres tienen mejores oportunidades laborales y mayores sueldos realizando los mismos trabajos que las mujeres. Al construir cualquier personaje, intenta que no sea machista en el texto.<sup>14</sup>

Ahora nos trasladamos al enunciado de la película a través del análisis de sus principales personajes. Comenzamos con Isabela, que vendría a ser la protagonista autobiográfica de la directora. Su situación sociocultural la presenta como una joven soltera, mestiza

---

<sup>14</sup> Mónica Mancero, "Entrevista personal", entrevistado por Claudio Creamer Guillén, junio de 2024, Entrevista telefónica.

blanca, de clase media alta quiteña; ella proviene de una familia conservadora con una madre muy católica y se ha vuelto muy adicta a las drogas.

El punto de vista desde Isabela es representar las experiencias de esa época de la directora, con unos valores de rebeldía, adicción a las drogas y fortaleza al final para rehabilitarse. En su perspectiva de sanación, busca autoliberarse de su adicción al final del filme; no es dócil y es asertiva defendiendo sus derechos frente a abusos y torturas; rechaza el machismo patriarcal represivo del segundo centro. En su posicionamiento de género, es una mujer que se defiende y no acepta los abusos masculinos.

Otro grupo de personajes está representado por la familia: Tomás -padre-, Alicia -madre- y Adriano -hermano-. La situación sociocultural de la familia la presenta de clase media alta, conservadora, mestizos blancos; Tomás y Adriano son más prácticos, objetivos, asertivos con respecto a los internamientos de Isabela en los tres centros, que Alicia, refugiada en la oración. El punto de vista de estos tres personajes es el de una familia desesperada, desorientada, para buscar y confiar en el centro más adecuado para Isabela. Sus valores se caracterizan por la ética del cuidado con su hija; padre y hermano con una actitud protectora hacia Isabela; la madre busca la solución a través de la oración. Ideológicamente, son conservadores, madre fuertemente católica; Tomás y Adriano son más críticos, cuestionan a los dos últimos centros, retirando a Isabela. Como posicionamiento de género, es un hogar tradicional con cierto sesgo machista; la madre jugó un rol más pasivo, como mujer refugiada en la religión.

Otro personaje importante es Camil, director del segundo centro. Este personaje muestra una situación sociocultural propia de un exdrogadicto que estuvo en un centro de rehabilitación antes de ser director del segundo centro al que acude Isabela; es blanco, joven, casado con dos hijas, de clase media alta. No tiene las credenciales profesionales para manejar un centro de rehabilitación.

Desde el punto de vista de la directora, a este personaje se lo presenta como el mayor represor de Isabela, torturándola y tratando de abusar sexualmente de ella, lo cual es coherente con sus valores

de sadismo, manipulación a la familia de Isabela, represivo, abusador sexual con las pacientes, autoritario; desvaloriza a los pacientes en lugar de fortalecer su autoestima. De estos valores se produce una actitud represiva, fascista, dictatorial, sin respeto a los derechos de sus pacientes, con doble discurso para engañar a las familias de los pacientes.

En su posicionamiento de género, Camil se caracteriza por un machismo patriarcal al extremo; él comete adulterio, abusa sexualmente de las pacientes como si fueran objetos y las acosa utilizando técnicas de miedo, sin descontar la tortura (Mancero 2024, entrevista personal). En este punto, para pasar al contexto histórico del filme, es pertinente reflexionar sobre las palabras de la estudiosa de Lauretis: “Y ahí es donde hay que buscar la especificidad de toda teoría feminista (...) en la actividad política, teórica, autoanalizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres”.<sup>15</sup>

El contexto histórico es del 2009, durante el gobierno de Rafael Correa (2007-2017), el cual postula una nueva Constitución del 2008, cuyo artículo número 364 enuncia lo siguiente:

Las adicciones son un problema de salud pública. Al estado le corresponderá desarrollar programas coordinados de información, prevención y control del consumo de alcohol, tabaco y sustancias estupefacientes y psicotrópicas, así como ofrecer tratamiento y rehabilitación a los consumidores ocasionales, habituales y problemáticos. En ningún caso se permitirá su criminalización ni se vulnerarán sus derechos constitucionales.<sup>16</sup>

La película es una denuncia, a pesar de este artículo 364, pues se permitía que funcionaran centros de rehabilitación de adicciones que no estaban bien controlados ni regulados. Varios de estos centros eran dirigidos por exdrogadictos que habían pasado por estos cen-

---

15 Teresa De Lauretis, Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine (Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1992), p. 293.

16 Asamblea Constituyente, “Constitución de la República del Ecuador”.

tros y no tenían la formación profesional para dirigirlos. El contexto cultural del filme se desarrolla en Quito, Ecuador, donde viven los personajes. En ese año, los adictos a las drogas eran tratados como delincuentes, en esclavitud, y se les daba un tratamiento de golpe y no gradual; a la familia la volvían contra el paciente.

En el país no se hablaba abiertamente hasta dónde la familia podía acompañar a los adictos como seres queridos. Muchos de estos adictos tenían traumas de su vida familiar y amortiguaban su dolor con la droga. Como no trabajaban o estudiaban, algunos caían en el hurto para obtener plata para comprar la droga. En contraste con el maltrato recibido en muchos de los centros de rehabilitación de adicciones, se debía apoyar a que recuperaran su autoestima, acompañarles y escucharles, sin juzgarlos.

## Comparación

Desde el sujeto enunciador hay diferencias en la situación sociocultural: Sebastián Cordero y Gabriela Calvache tienen formación universitaria en cine, mientras Mónica Mancero viene de la actuación y el teatro. El punto de vista va a diferir en los tres filmes. Cordero lo elabora desde la historia de amor imposible entre una pareja de migrantes latinoamericanos en España. Por otra parte, Calvache no juzga, muestra a modo de denuncia la trata de personas. Mancero es más radical y directamente denuncia la falsedad e irregularidades de los centros de rehabilitación para adictos en el Ecuador por medio de su autobiografía de esa época de su vida; no juzga a los hombres espectadores, los interpela.

Hay un valor de resiliencia de las protagonistas en los tres filmes. Rosa en *Rabia* sobrevive con dignidad; Dana en *La mala noche* muestra la ética del cuidado por su hija; luego de su muerte, se sacrifica con su vida para liberar a la niña secuestrada; Isabela en *Azules turquesas* se rebela ante los abusos y tiene esperanza para rehabilitarse.

Ideológicamente, las tres películas tocan temas sociales críticos como la migración, la trata de personas y los delictivos centros

de rehabilitación. En el posicionamiento de género, Cordero, siendo un director masculino, da más importancia a la protagonista femenina que lo comparte con el personaje masculino. En el caso de Calvache y Mancero, son directoras mujeres feministas; las dos defienden los derechos humanos de libertad, de igualdad de hombre y mujer. Calvache cuestiona que la sociedad acepte que hay mujeres que se pueden explotar, inmolar y otras que están bajo cuidado y son consideradas respetables.

La narración de las tres películas transcurre en sociedades patriarcales en España y Ecuador, en las que se llega a la violencia de género con diferentes matices. En el caso de Rosa, es violada por el hijo disfuncional de sus patrones, los señores Torres, y se calla para sobrevivir en su trabajo como migrante en *Rabia*. En *La mala noche* de Calvache se observa una violencia de género institucionalizada en la trata de personas que sufre Dana. Isabela es víctima de violencia de género por parte de Camil en el segundo centro de rehabilitación que esconde disfrazada una práctica perversa común en muchos otros “centros” del país.

Los protagonistas en los tres filmes se diferencian en su forma de vida; Rosa, vista como objeto del deseo, sobrevive en torno a la familia Torres con una libertad marginal al ser subalterna migrante, invisibilizada ante sus patrones. Dana de *La mala noche* presenta algo en común parcialmente con Isabela de *Azules turquesas*; de sumisa pasa a ser fuerte por autoliberarse y liberar a una niña; Isabela atraviesa un proceso largo y doloroso para liberarse de las drogas.

El desenlace es diferente en las tres películas con finalidades diferentes. En *Rabia* muere José María, pareja de Rosa y padre de su hijo; ella se fortalece como personaje, la cual va a salir adelante; los señores Torres tratan a su hijo casi como nieto; logra sobrevivir. Es diferente en *La mala noche*; Dana es asesinada después de liberar a la niña secuestrada; no es un final feliz porque Calvache piensa que no se puede ser complaciente con esta historia macabra de esclavitud. Su muerte simboliza la perpetuación de la trata de personas mientras la sociedad no se movilice en contra de esta delincuencia. En con-

traste, Isabela está en un proceso de rehabilitación y el desenlace romántico con Matrio es un símbolo de esperanza para los adictos en *Azules turquesas*.

El contexto histórico de *Rabia* es diferente por transcurrir en la España democrática de la primera década del siglo XXI. Las otras dos películas transcurren en el Ecuador durante el gobierno de Correa (2007-2017) y el auge petrolero (2004-2014). Los contextos culturales son diferentes; Rosa habita en un barrio de migrantes latinoamericanos del País Vasco y trabaja para la familia Torres de clase alta en una casa de campo claustrofóbica en *Rabia*. Dana en *La mala noche*, como Isabela, está en Quito. Dana vive en un barrio de clase media, concurre a hoteles de mediana categoría para sus servicios de prostituta y reporta a la mansión cárcel de Néstor. Es una cultura de bajo mundo, violenta y esclavizante. Isabela trata de rehabilitarse en tres centros; en el segundo, de Camil, hay una cultura delictiva de violaciones, torturas y abusos; en el tercer centro, asociado con la religión, es drogada permanentemente hasta intoxicarse. La cultura católica se encuentra también en su madre, Alicia.

Las tres películas representan a la mujer ecuatoriana bajo problemáticas críticas sociales con violencia de género en sociedades patriarcales muy arraigadas.

## Valores detrás de la mirada en temas de género

### *Punto de vista y focalización en Rabia*

El punto de vista se puede observar a manera de elemento que significa la mirada global de la película, en cada imagen en un sentido total. También se puede detectar el punto de vista representado por los personajes; cada uno de ellos denota una perspectiva personal acerca de los acontecimientos.<sup>17</sup> Desde el punto de vista de Sebastián Cordero como guionista y director, *Rabia* se estructura como una historia de amor imposible que no permite su desarrollo;

<sup>17</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, trad. Carlos Losilla (Paidós, 1998), pp. 234-35.

narra la historia a partir de la perspectiva de los dos protagonistas; los dos viven conflictos muy duros en paralelo. José María, escondido en la casa, migrante invisible, voyerista, imposibilitado de participar como pareja, obsesionado, desempeña un rol del hombre de la pareja en un mundo machista; en las sombras se torna un poco en el corazón de la casa. Rosa se caracteriza por conflictos de supervivencia como migrante para mantener su empleo de empleada doméstica.<sup>18</sup> Hemos incluido el punto de vista de los dos protagonistas.

Ahora pasemos a la focalización, que se define como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista, destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra”.<sup>19</sup> Una escena focalizada registra la invisibilidad de Rosa cuando sirve la sopa a la señora Torres y sale su figura cortada sin su cabeza en la imagen (ver Imagen 1) de subalterna. Es la invisibilidad de un personaje que, por una parte, es un objeto para muchos personajes; no miran su interior, es una mirada funcional de deseo por parte del hijo y nieto de los Torres. Por otra parte, Rosa, sin saber que José María se esconde en la casa, mantiene con él una relación a distancia por teléfono como si estuvieran en diferentes países, un contraste irónico y poético porque los dos están bajo el mismo techo.



**Imagen 1.** *Rabia* (2009). Director: Sebastián Cordero

<sup>18</sup> Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

<sup>19</sup> Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 245.

Otra focalización se refiere a la fumigación de la casa que enferma a José María junto con una ratona en el ático; es un extremo que contrasta con el momento de libertad que siente Rosa con su bebé en el vientre frente al mar, en su viaje con los Torres mientras fumigan la casa. Un momento de libertad, de aire dentro de una película claustrofóbica.<sup>20</sup>

En este filme predomina una mirada con una focalización objetiva, con un punto de vista que incluye un “ver” decidido que observa la realidad y capta lo necesario de los conflictos de ambos personajes: Rosa y José María. Se produce un “saber diegético”, ya que la imagen incorpora todo lo que es objeto de conocimiento, como la vida de la familia Torres con su empleada Rosa y José María viviendo escondido.

Desde el “saber diegético”, un aspecto favorable en el filme es la claridad del lugar de la “mirada”, lo cual conduce a las preguntas: ¿Desde dónde se mira? ¿Quién mira? Una de las miradas viene desde el migrante alienado que es José María, quien observa una cotidianeidad en un contexto de subalternidad de él, de Rosa y de su hijo recién nacido, que queda huérfano al final de la película.

En el filme se produce una contravisualidad, ya que se da una dialéctica inversa, pues el sujeto que observa con rabia es José María escondido en la mansión, sin que Rosa lo sepa aún; la mirada viene del sujeto subalterno y observa la alteridad “desde abajo” de la clase hegemónica de los Torres, los patrones. La contravisualidad de José María se nutre de la rabia contenida y luego transformada en violencia, “inherente a la especie humana, está vinculada al poder, al abuso, a la autoridad (...), pero también, e inevitablemente, a los momentos de transformación de la norma social”,<sup>21</sup> especialmente cuando mata al violador de Rosa, el hijo de los patrones.

La representación del cuerpo violado de Rosa significa para él “un campo de batalla”; ese cuerpo se vuelve “un complejo entra-

20 Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

21 Ana Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, ed. Ana García Varas (Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012), 71, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf).

mado simbólico de carácter político. El cuerpo representado problematiza su mismo disfuncionamiento frente a las estructuras sociales y la violencia que el sistema ejerce sobre su existir”.<sup>22</sup>

Un tercer nivel de punto de vista a un creer “firme” en la evidencia de la imagen que despeja cualquier duda; los conflictos son mostrados en su dura realidad. La realidad se exhibe de una manera directa y funcional.<sup>23</sup> Desde el punto de vista del director, el personaje femenino: Rosa, en el desenlace, va a salir adelante con el apoyo de los señores Torres, que van a adoptar al hijo de Rosa, como si fuera su nieto. Ella se niega a la sugerencia de sus patrones de que le bautice con el nombre de Álvaro, su violador; se va a llamar José María como su padre (ver Imagen 2).

Rosa termina fortalecida como personaje muy dignamente; logra sobrevivir con mucha fuerza en una sociedad machista que maltrata a la gente más débil. Aunque no tenga suficiente libertad para convertirse en sujeto político, logra sobrevivir con una digna subalternidad.



**Imagen 2.** *Rabia* (2009). Director: Sebastián Cordero

<sup>22</sup> Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, p. 74.

<sup>23</sup> Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 247.

Según Hall, el modelo de Foucault de la microfísica del poder es aplicado primariamente como objeto al cuerpo: “Foucault pone el cuerpo en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/poder”.<sup>24</sup> Según Hall,

(...) con el enfoque discursivo [de Foucault] se recordarán las formaciones discursivas, el saber/poder, la idea de un ‘régimen de verdad’, el modo como el discurso produce también el sujeto y define las posiciones de sujeto desde las cuales el conocimiento procede y, también, el retorno ‘del sujeto’ al campo de la representación.<sup>25</sup>

En el caso de Rosa, que, como protagonista femenino dentro de este discurso de poder que la invisibiliza, vuelve como un sujeto sobreviviente subalterno, construyendo dignidad a través de una gran resiliencia con el desafío de un hijo a criar. De Lauretis, refiriéndose al texto seminal de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, dice que “la mujer inscrita en la película como representación/imagen es, a la vez, el soporte del deseo masculino y del código filmico, la mirada, que define el cine mismo –ella sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino–”.<sup>26</sup>

Este punto de vista del personaje femenino de Rosa se inscribe en la referencia de De Lauretis a Mulvey, como objeto del deseo del hijo y nieto de los Torres y de los piropeadores de su barrio latinoamericano de migrantes.

### **Punto de vista y focalización en *La mala noche***

El punto de vista de la directora parte de que la realizó para los hombres, no para que se sientan juzgados, sino interpelados; es diferente. Su punto de vista global, por lo tanto, se narra en un 80 %

---

24 Stuart Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, 2a., ed. Eduardo Restrepo et al. (Instituto de Estudios Peruanos; Envión editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2010), p. 490.

25 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 494.

26 De Lauretis, Alicia ya no, p. 97.

desde Dana en escena; se narra desde su mirada lo que le sucede en la historia, vivir lo que ella experimenta, mirar lo que ella mira, esta dramática historia desde Dana.

Se presenta un fuera de campo muy valioso con una narrativa sutil para no espantar; no se está narrando desde fuera la trata de mujeres. *La mala noche* aparece muy poco. El cine es muy complejo, es multilinguaje; el punto de vista en el cine tiene que vincularse con aprender a codificar para que la audiencia entienda (Calvache 2024, entrevista personal). Al respecto apunta De Lauretis: “La creación de imágenes en el cine, su compleja iconicidad, la superposición de procesos de codificación visuales, auditivos, lingüísticos, etc., continúa siendo un problema crucial”.<sup>27</sup> Según esta autora, el objetivo del cine feminista trata de:

(...) constituer otra visión — y otro objeto — y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente (...) articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo.<sup>28</sup>

Calvache, como cineasta feminista, se orienta en esa línea a la interpelación de los hombres; se trataría de la “producción social de la subjetividad” en un hombre interpelado en términos de De Lauretis. Del punto de vista global del filme basado en Dana, se deriva a un tipo de mirada subjetiva, dada la importancia que presenta la “subjetividad” de esta protagonista. Como espectadores, “debemos pagar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias (...) nos encontramos con un autor implícito, pero sobre todo con un espectador implícito y un narratorio que lo representa”.<sup>29</sup> De esta mirada subjetiva se origina un ver “limitado”, enmarcado en la visión de Dana, un saber “infradiagético” incorporado por completo en la vivencia de la protagonista Dana en escena y un creer “transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana, quien está en campo.

<sup>27</sup> De Lauretis, Alicia ya no, p. 97.

<sup>28</sup> De Lauretis, Alicia ya no, p. 11.

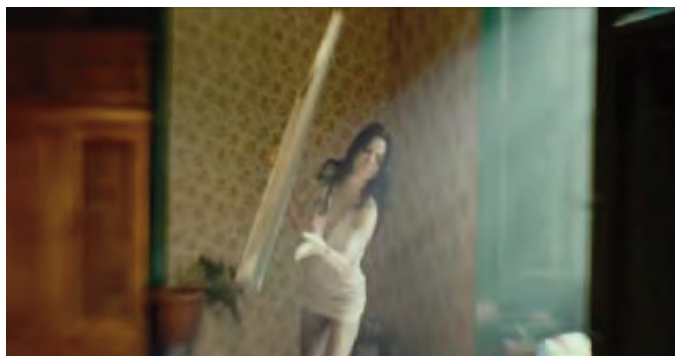
<sup>29</sup> Casetti y Di Chio, Cómo analizar un film, p. 250.

En este filme, había que construir una historia con la protagonista; tenía una madre que cuidaba a la niña, su hija; no hay presencia del padre, ausente en responsabilidad económica. Dana es más vulnerable en Quito, fuera de su país de origen, Colombia. En la trata de personas, un 99 % no proceden a traficar a una persona en la misma ciudad de la cual procede. La directora consideró que la caracterización para que una persona encarne un personaje es trabajo de la actriz. Sabemos que la directora le dio directrices, y fueron llegando a acuerdos para alinearse con el filme.

Para *Calvache*, el punto de vista en el cine es desde quien se cuenta la historia, desde donde se coloca la cámara, más que lo que se le ocurra al guionista. Los puntos de vista de los otros dos personajes hombres están polarizados: en un extremo, Nelson, el proxeneta que explota y abusa sexualmente de Dana, y en el otro extremo, el médico Julián, cliente enamorado de Dana que le da soporte en su cuidado de salud y en la liberación de la niña secuestrada.

La focalización del filme se orienta a centrarse en el proceso en que Dana pasa de ser una mujer frágil, esclavizada por Nelson y su mafia, a una mujer fuerte que se autolibera para ayudar a fugarse a la niña secuestrada. Una focalización particular se va a producir en la escena en que Dana rompe un cuadro que enmarca el vestido de su hija, luego de enterarse de que su hija ha muerto; es un punto de inflexión en la película (ver Imagen 3).

Se acaba la esperanza de poder volver a casa y estar con su hija; se da una ruptura en la subjetividad de Dana; se termina la única razón para obedecer a Nelson y su mafia, que era salvar a su hija. Se acaba su hipoteca; al sacar todo lo que tenía en su interior, adquiere la fortaleza para matar a Nelson y liberar a la niña secuestrada. Se arriesga sin la intención de morir; a la final se inmola. Esta niña proyecta a su hija y se proyecta a sí misma; rescató a todas las mujeres del mundo por medio de la liberación de la niña.



**Imagen 3.** *La mala noche* (2019). Directora: Gabriela Calvache

Martínez-Collado formula una pregunta pertinente ante la potente imagen de este fotograma: “¿Cómo podemos mirar las imágenes y cómo podemos producirlas desde una perspectiva diferente a aquella que produce y reproduce estereotipos sociales y políticos que constituyen una forma unívoca de comprender y organizar el mundo?”.<sup>30</sup> En este caso, una mujer esclavizada por la trata de personas que se rebela, que rompe el estereotipo de la mujer débil y sumisa frente a un proxeneta como Nelson.

Baudrillard, según Hernández Sánchez, nos dice que hay que pensar la imagen como imagen, evitar “sus pretensiones de completud y solidificación, de realidad, lo que no significa en ningún caso –todo lo contrario– negarle la dialéctica con lo real que le es inherente”.<sup>31</sup> Significa que ninguna imagen es completa en sí misma; habría que distinguir la apariencia de la esencia que está vinculada a lo real. En las apariencias habrá que diferenciar dos cosas: hablamos de formas de las cosas y no de fondo. Partamos de que la imagen perfecta es un mito.

<sup>30</sup> Martínez-Collado, “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, p. 83.

<sup>31</sup> Domingo Hernández Sánchez, “Imágenes sin imaginación”, en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, ed. Ana García Varas (Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012), 33, [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf).

Como dijo Didi-Huberman: “He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea una, o que sea toda”.<sup>32</sup> Como sujeto activo, hay que incorporar la imaginación y la creación en las imágenes. Se torna clave distinguir entre lo cognitivo y lo sensible, que son la base de diferentes epistemologías entre ciencias y humanidades.

Reflexionar desde y sobre las imágenes nos facilita acceder a lo sensible y a propuestas por medio del arte. Preguntas claves de este conocimiento sensible radican en ¿cómo poder aprender de lo que se nos muestra? ¿Qué es lo que no aparece?

El método del conocimiento sensible es la intuición; es personalizado, ligado con lo no lógico, con lo incompleto, con los aspectos oscuros de la vida. Hay que conocer a las imágenes como algo más, ir conectando para observar qué es “eso algo más” de las imágenes. Enfoquemos las imágenes no solo para el conocimiento, sino también para enfatizar la potencialidad de las imágenes para la acción. En este fotograma es la autoliberación de Dana para proceder a la acción de libertar a la niña secuestrada.

En esta focalización de liberación de la niña, se vuelve pertinente aplicar la teoría ética de Emmanuel Kant (1724-1804), que plantea la existencia, según Velásquez, de “ciertos derechos y obligaciones morales que poseen todos los seres humanos, sin importar los beneficios utilitarios que su ejercicio pueda brindar a los demás”.<sup>33</sup> Kant basa su teoría en un principio moral que denominó “imperativo categórico”, que significa el trato a todas las personas como libres e iguales. La primera formulación del imperativo categórico de Kant se sustenta en el siguiente principio, que es citado por Velásquez: “Una acción es moralmente correcta para una persona en cierta situación si, y solo si, esa persona considera que la razón que tiene para realizar la acción es válida para todos los individuos que se encuentran en una situación similar”.<sup>34</sup>

---

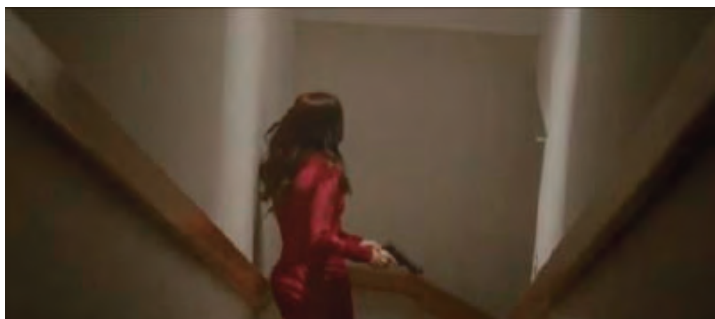
32 Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición, trad. Inés Bértolo Fernández (Antonio Machado Libros, 2008), p. 317.

33 Manuel G. Velásquez, Ética en los negocios: Conceptos y casos, 10a. (Pearson Educación, 2012), p. 98.

34 Velásquez, Ética en los negocios: Conceptos y casos, p. 99.

Este principio incluye dos criterios para discernir, diferenciar el mal y el bien moral. Un criterio es la universalidad, que implica la pregunta: “¿Qué sucedería si todos actuaran de esta manera?”, y también reversibilidad, que involucra la pregunta: “¿Aceptaría que alguien se comportara así con usted?”.<sup>35</sup> Dana, al liberar a la niña secuestrada, cumple a cabalidad con este imperativo categórico y sus dos criterios. Trata a la niña secuestrada como le gustaría que los demás la trataran a ella.

Respecto al desenlace del filme, Dana mata a Nelson, libera a la niña (ver Imagen 4) y es asesinada por los subalternos mafiosos de Nelson. La directora opina que no podía salvar a Dana porque es una historia macabra con la que no podemos ser complacientes; es decir, no se puede tener un final feliz, tipo Hollywood, frente a la trata de personas. El lado positivo está en la esperanza de que la sociedad se concientice y movilice contra la trata de personas; hasta tanto, la muerte de Dana simboliza la perpetuación de este delito.<sup>36</sup>



**Imagen 4.** *La mala noche* (2019). Directora: Gabriela Calvache

Hall cita a Foucault en su concepto de “microfísica del poder”, a los muchos circuitos, tácticas, mecanismos y efectos loca-

<sup>35</sup> Velásquez, *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, p. 99.

<sup>36</sup> Gabriela Calvache, “Entrevista personal”, entrevistado por Claudio Creamer Guillén, julio de 2024, Entrevista telefónica.

lizados a través de los cuales circula el poder. Estas relaciones de poder “van hasta la profundidad de la sociedad”. Este concepto no se refiere al poder central ni a grandes y globales estrategias de poder. La “microfísica del poder” se aplica primariamente sobre el cuerpo. En este sentido, repetamos, de acuerdo con Hall, Foucault coloca al cuerpo “en el centro de las luchas entre diferentes formaciones del poder/conocimiento. (...) Este cuerpo es producido dentro del discurso, de acuerdo con las diferentes formaciones discursivas”.<sup>37</sup>

En el caso de la película, se presenta la “microfísica del poder” de una mafia de trata de personas que aplica a explotar y esclavizar los cuerpos de niñas, jóvenes y mujeres como Dana. De este modo:

Por otro lado, la migración masiva de población colombiana en condiciones precarias incrementó la inserción de trabajadoras sexuales colombianas en la industria del sexo en las principales ciudades del Ecuador. Las trabajadoras sexuales colombianas son altamente cotizadas en el mercado sexual nacional al ser percibidas por sus clientes como mujeres exuberantes y hermosas, cálidas y agradables al trato, poseedoras de una sabiduría especial sobre el placer masculino que no tienen las ecuatorianas. Sobre esta construcción imaginaria, se va cimentando el estereotipo de la colombiana como la prostituta perfecta que tiene todo lo que el hombre quiere y sabe cómo complacerlo.<sup>38</sup>

### **Punto de vista y focalización en *Azules turquesas***

El punto de vista de la directora fue transmitir su vivencia como mujer y encarnar en el personaje de Isabela toda esa fuerza que le permitió comunicar todo lo que sintió y vivió en estos centros de rehabilitación que denuncia en su película. De esta forma, el punto de vista proviene de un tipo de mirada subjetiva a través de Isabela,

---

37 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 490.

38 Christian León Mantilla, “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014, 8, [Boletín Informativo Spondylus], <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3687>.

la protagonista que nos hace vivir la película a través de sus sentimientos, imaginación, mente, etc.

La directora, con su autobiografía de una época de su vida, es una autora sobreentendida que denuncia ante un espectador implícito que incorpora una posición activa, narratorio que representa el personaje de Isabela en su turbulenta vivencia. La importancia que tiene la “subjetividad” de la protagonista torna a esta mirada “subjetiva”. Se incorpora a ver “limitada” dentro de la psicología de una drogadicta que se revela y sufre la represión de estos centros. Es un saber “infradiagético” que va incorporando en la vivencia de Isabela; conoce y ve lo que ella experimentó. Finalmente, es un profesar “transitorio” que va acompañando la duración de la rehabilitación accidentada de Isabela, una credibilidad en ella mientras dura este proceso.

Una focalización particular y fundamental se da en la escena en que Camil, director del segundo centro, la acosa sexualmente (ver Imagen 5), revelando la falsedad de estos centros de rehabilitación que, manejados por exdrogadictos que han pasado por centros parecidos, replican estas prácticas perversas de torturas, abusos y violación. Directores institucionales como Camil, denuncia la directora, han adquirido prácticas y conocimientos distorsionados que los aplican con un discurso que dice ser el régimen verdadero, cuando son discursos falsos, con los cuales tratan a los pacientes adictos como delincuentes y les aplican un tratamiento de golpe, que es contraproducente para su rehabilitación.

Hall nos expone el pensamiento de Foucault y al respecto dice de sus tesis:

El conocimiento vinculado al poder no solo asume la autoridad de la “verdad”, sino que tiene el poder de hacerse él mismo verdadero. Todo conocimiento, una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese sentido al menos, se ‘vuelve verdadero’. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias.<sup>39</sup>

---

39 Hall, Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, p. 488.



**Imagen 5.** *Azules turquesas* (2019). Directora: Mónica Mancero

Es un conocimiento disciplinario basado en el abuso, la represión, la violación y la tortura; es el que practica Camil con un doble discurso que oculta a la familia de los pacientes estas prácticas represivas bajo el disfraz de un conocimiento técnico de la rehabilitación de los adictos. Camil se inserta en la concepción nueva de Foucault de la “microfísica del poder” ya expuesta, con su respectivo régimen de “verdad” y poder sobre los cuerpos de los pacientes para castigarlos y abusarlos cruelmente.

La denuncia de Mancero apunta a que no solo Camil no respeta los derechos legales y humanos de sus pacientes, sino que incumple los derechos y obligaciones contractuales con las familias de los pacientes. Las partes han acordado la rehabilitación del paciente adicto; no se cumple, más bien hubo distorsión, intimidación y ocultamiento de las prácticas represivas del centro, además de que nunca hubo acuerdo para estos actos inmorales.<sup>40</sup>

La focalización del desenlace del filme deja un final abierto de esperanza, según la directora, para que no fuera todo tan trágico. Cada espectador puede sacar sus propias conclusiones y distintas visiones que la película pudo transmitirle.<sup>41</sup> Es un final en el que Isa-

<sup>40</sup> Velásquez, *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, p. 97.

<sup>41</sup> Mónica Mancero, “Entrevista personal”, junio de 2024.

bela, después de desintoxicarse, se encuentra románticamente con Matrio, su antiguo compañero y enamorado escondido en el centro que dirigió Camil (ver Imagen 6).



Imagen 6. *Azules turquesas* (2019). Directora: Mónica Mancero

## Comparación

En los tres filmes, marca una diferencia Cordero en *Rabia* con un tipo de mirada más aproximada a la objetiva, una imagen mostrada de modo más directo y funcional a través de una historia compartida por dos protagonistas. Las otras dos películas se clasifican como mirada subjetiva: “Todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.”<sup>42</sup> En el caso de Dana en *La mala noche*, Calvache construye este personaje luego de una larga investigación sobre la trata de personas. En contraste, Mancero relata su autobiografía en esa época a través de Isabela en *Azules turquesas*.

Es necesario resaltar “los tres niveles de punto de vista que hacen referencia respectivamente al significado literal del término

<sup>42</sup> Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 250.

–acepción ‘perceptiva’–, a su significado figurado –acepción ‘conceptual’– y a su significado metafórico –acepción del ‘interés’–”.<sup>43</sup> Lo que significa analizar el ver, saber y creer en el punto de vista de cada película.

*Rabia* se va a diferenciar de los otros dos filmes en que de un tipo de mirada objetiva se deriva un ver “decidido” al mostrar la realidad y lo necesario de los conflictos de los dos protagonistas. *La mala noche* y *Azules turquesas* presentan, por medio de su mirada subjetiva, un “ver” limitado en la visión de Dana y de la psiquis adicta de Isabela en sus respectivos filmes. Cordero presenta un “saber diegético” con una imagen que incorpora todo lo que es objeto de conocimiento, como la vida de la familia Torres, de manera diferente al “saber infradiegetico” de las otras dos películas; en el caso de Dana, se incorpora por completo su vivencia; Calvache hace énfasis en que es muy importante el fuera de campo. Isabela presenta el saber de la vivencia autobiográfica de Mancero. Cordero exhibe en su filme un “creer firme” en la evidencia de sus imágenes sin dudar. Las otras dos películas presentan un “creer transitorio” basado en la duración de la credibilidad de Dana y de la rehabilitación turbulenta de Isabela.

Las focalizaciones globales de cada filme difieren según la especificidad de la narración y la orientación de cada director. En *Rabia*, Cordero se focaliza en la invisibilidad de Rosa como empleada doméstica de los Torres y el ocultamiento por crimen de José María en esa casa. De hecho, esta situación implica, recogiendo las palabras de Rodrigo-Mendizábal, reconocer “la realidad de la clandestinidad que impera en el mundo del migrante, precisamente por ser segregado necesario de la globalización”.<sup>44</sup> En *La mala noche*, Calvache focaliza el proceso de Dana, que pasó de ser una mujer frágil esclavizada por Nelson a una mujer fuerte autoliberada que libertó a la niña secuestrada. La focalización de Mancero en *Azules turquesas* se basa en sus vivencias para denunciar a los falsos centros de rehabilitación.

<sup>43</sup> Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 245.

<sup>44</sup> Iván Rodrigo-Mendizábal, *Imágenes de nómadas transnacionales: análisis crítico del cine ecuatoriano* (Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018), p. 139.

Respecto a los valores detrás de la mirada en temas de género, difieren en los tres filmes. En *Rabia* se observa la ética de la virtud en la dignidad de Rosa al enfrentar situaciones delicadas y la ética del cuidado de los Señores Torres con el futuro hijo de Rosa. En *La mala noche* se incorpora la teoría ética de Kant con su imperativo categórico del trato de todas las personas como libres e iguales, cuando Dana liberó a la niña. En *Azules turquesas*, a través de Isabela, Mancero denuncia el incumplimiento de los derechos y obligaciones contractuales que no fueron cumplidos por los falsos centros de rehabilitación.

Desde la perspectiva de Hall, el modelo de Foucault nos facilita analizar la violencia de género en los tres filmes aplicado a los cuerpos abusados de las tres protagonistas: Rosa, Dana e Isabela. También se aplica su concepto de “microfísica del poder” con sus diferentes matices según cada filme.

## Conclusiones

En este artículo se consiguió el objetivo específico al analizar el tipo de mirada del director que constituye a la mujer en cada una de las tres películas. Se analizó la enunciación y la mirada para luego presentar los valores de la mirada en temas de género, priorizando el punto de vista y focalización en cada una de las tres películas.

El objetivo consistió en analizar el tipo de mirada de la mujer que se construye en cada una de las películas: *Rabia*, *Azules turquesas* y *La mala noche* en el cine ecuatoriano del siglo XXI en las diferentes clases, etnias y géneros. Como resultados de la investigación, se incorporan a continuación las conclusiones del artículo.

Así, se analizó cómo los directores, en su rol de sujetos enunciadores, en cada una de las tres películas, trasladaron el enunciado de su filme a través de sus personajes principalmente femeninos en el contexto histórico y cultural dentro del que se desarrolló la película. Con el marco conceptual de Casetti y Di Chio, se examinaron las “actitudes comunicativas” que se desprendieron de las diferentes formas y figuras portadoras del punto de vista expuestas en el texto fílmico de cada una de las tres películas.

Estas “actitudes comunicativas” del término “mirada” van a componerse del ver, el saber y el creer. Se detectaron cuatro grandes tipos de mirada: la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva, las cuales se originaron de las diferentes combinaciones entre los factores comunicativos y los diferentes grados de explicitud que estos contraen. Cada película fue analizada en torno a los valores de la mirada en temas de género, relacionando el punto de vista –ver, saber o creer– con la focalización que puede partir desde uno de los cuatro tipos de mirada.

Se entendió que “el punto de vista encarna, por un lado, la ‘lógica’ según la que se construye la imagen, y por otro la ‘clave’ que hay que poseer para recorrerla”.<sup>45</sup> Y la focalización se la definió como “aquel mecanismo que retoma el punto de vista, destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra”.<sup>46</sup>

Para este trabajo, el punto de vista de Lauretis es importante porque aporta a los enfoques relativos a las prácticas de poder en su análisis fílmico. Ella propone que las relaciones de fuerza edificadas históricamente han suscitado que hombres y mujeres desplieguen prácticas sexuales e identitarias diferentes. Por lo que su concepto de “género” se convierte en una categoría de múltiples formas y pluralidad en la que la feminidad ya no se la percibe vinculada a la masculinidad.<sup>47</sup> También se incorporó en este trabajo la construcción del concepto clave de la representación de la mujer en el cine a través de los estudios culturales con Hall, autor seminal teórico respecto a este concepto, que incorpora una aproximación construccionista de la representación por medio del lenguaje, produciendo sentido a través del mismo. Su versión construccionista de Foucault con el enfoque discursivo del retorno del sujeto al campo de la representación se aplicó en este trabajo. De los tres directores entrevistados, cabe se-

45 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 233.

46 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar ...*, p. 245.

47 Mar Binimelis, “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women’s Cinema Representations: A Brief Historical Approximation”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, no 42 (noviembre de 2016), <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>, p. 16.

ñar que uno solo es hombre: Sebastián Cordero, quien dijo que a partir de su filme *Rabia*, “le dio una importancia de primera prioridad al personaje femenino, porque también eso pedía la historia”.<sup>48</sup>

Las otras dos directoras: Gabriela Calvache y Mónica Mancero son feministas; siempre dieron protagonismo a sus personajes femeninos. En el caso de Mónica Mancero, su personaje Isabela es autobiográfico y su película fue su “ópera prima”. Para equilibrar las diferentes miradas de los directores en su representación de la mujer en el cine, sean hombres o mujeres, se torna pertinente el comentario de Lemos: “La mirada de las mujeres es distinta a la mirada de los hombres, no mejor ni peor, solo distinta y por ello necesaria”.<sup>49</sup>

Finalmente, es necesario pensar y sentir empáticamente desde la alteridad para producir y observar imágenes; entonces habrá menos posibilidades de reproducir “los estereotipos de los otros”, especialmente como caníbales y malos migrantes, prostitutas oprimidas por la trata de personas y drogadictos ocultos sin libertad y derechos en falsos centros de rehabilitación de adicciones.

Pensar y sentir empáticamente desde la alteridad es pertinente para profundizar el análisis de las tres películas que representan a la mujer ecuatoriana, bajo problemáticas críticas sociales con violencia de género, en sociedades patriarcales muy arraigadas.

---

48 Sebastián Cordero, “Entrevista personal”, agosto de 2024.

49 Lilia Lemos Játiva, “La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015. ‘En el nombre de la hija’ de Tania Hermida; ‘En espera’ de Gabriela Calvache; ‘Domingo Violeta, Alma, Nuca y Alba’ de Ana Cristina Barragán” (masterThesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015), 78–79, <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4733>.

## Referencias

- ASAMBLEA CONSTITUYENTE: “Constitución de la República del Ecuador”, Asamblea Nacional de la República del Ecuador, 2008. [Modificación 25/01/2021]. [https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador\\_act\\_ene-2021.pdf](https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf).
- BINIMELIS, Mar: “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women’s Cinema Representations: A Brief Historical Approximation”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 42 (noviembre de 2016). <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>.
- CALVACHE, Gabriela, dir.: *La mala noche*, Drama, Ecuador y México: Canibal Networks, Cineática Films, Cine Canibal, 2019, Filme, 1h35m. [https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt6857084/?ref_=fn_t_1).
- CASETTI, Francesco, y Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*, Traducido por Carlos Losilla, Paidós, 1998.
- CORDERO, Sebastián, dir.: *Rabia*. Drama. México, España, Colombia y Ecuador: WAG, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y Dynamo, 2009. Filme, 89m. [https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_4](https://www.imdb.com/es/title/tt1151923/?ref_=nm_knf_t_4).
- DE LAURETIS, Teresa: *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Traducido por Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, 2008.
- FILMSTOFESTIVALS: “Azul Turqueza”. Página web. *FilmsToFestivals*, 2 de marzo de 2020. <https://filmstofestivals.com/azul-turqueza-1991/>.
- HALL, Stuart: *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2a. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, Instituto de Estudios Peruanos; Envió editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2010.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: “Imágenes sin imaginación”, En *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, editado por Ana García Varas. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf).

LEMONS JÁTIVA, Lilia: “La niña en el cine Ecuador 2008 a 2015. ‘En el nombre de la hija’ de Tania Hermida; ‘En espera’ de Gabriela Calvache; ‘Domingo Violeta, Ánima, Nuca y Alba’ de Ana Cristina Barragán”, masterThesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4733>.

LEÓN MANTILLA, Christian: “El peligroso objeto del deseo. Representaciones de la colombiana en el cine ecuatoriano reciente”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014. [Boletín Informativo Spondylus]. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3687>.

MANCERO, Mónica, dir.: *Azules turquesas*. Drama. Ecuador: Mónica Mancero Producciones, 2019. Filme, 1h23m. [https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt12924720/?ref_=fn_t_1).

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana: “Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder”, En *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, editado por Ana García Varas. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), 2012. [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf).

POLO ALVIS, Sebastián, y Enrique Serrano López: “La diáspora silenciosa: Estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015)”, *Desafíos* 31, n° 1 (2019): 311–46. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.6129>.

REDACCIÓN EL UNIVERSO: “Documental ecuatoriano ‘Al otro lado de la niebla’ entra a la preselección de los Óscar 2025”. Cine. *El Universo* (Guayaquil), 13 de septiembre de 2024. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/documental-ecuatoriano-al-otro-lado-de-la-niebla-entra-a-la-preseleccion-de-los-oscar-2025-nota/>.

REDACCIÓN PORTAL: “Cineasta-Sebastián Cordero”. Página web. Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, [S.f.]. <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=24>.

REDACCIÓN PROIMÁGENES COLOMBIA: "Perfiles: Sebastián Cordero". Página web. Proimágenes Colombia, [S.f.]. <https://www.proimagenescolombia.com/vermas/fwq0C7Xp9r>.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván: *Imágenes de nómadas transnacionales: análisis crítico del cine ecuatoriano*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Abya-Yala, 2018.

USFQ ALUMNI: "La Mala Noche, el filme de Gabriela Calvache (USFQ Alumni), llega a las salas de cine del Ecuador." Blog. *Vive Conectado - Alumni USFQ*, agosto de 2019. <https://vivealumni.usfq.edu.ec/2019/08/la-mala-noche-el-filme-de-gabriela.html>.

VELÁSQUEZ, Manuel G.: *Ética en los negocios: Conceptos y casos*, 10a. Pearson Educación, 2012.

## AUTORRETRATOS EN TRÁNSITO: EL REGISTRO CONSULAR DEL ECUADOR EN BARCELONA Y LA AUTORREPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LOS MIGRANTES ECUATORIANOS EN CATALUÑA (1903-1955)

Matteo Manfredi<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo examina el papel de las imágenes fotográficas contenidas en el Registro Consular del Ecuador en Barcelona –España–, como dispositivos de identidad y autorrepresentación de los migrantes ecuatorianos en Cataluña entre 1903 y 1955. En primer lugar, se ofrece una breve y necesaria introducción histórica a los flujos migratorios ecuatorianos hacia Cataluña, atendiendo a sus contextos políticos, sociales y culturales. En segundo lugar, se presenta el archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona, destacando su valor documental y su potencial para la investigación histórica y visual. Finalmente, se analizan algunas de las fotografías incorporadas en los registros consulares, entendidas no solo como requisito administrativo, sino como espacios de autorrepresentación, memoria y proyección identitaria que revelan estrategias de visibilidad, pertinencia y representación de los migrantes en el marco de su experiencia de movilidad transnacional. A través de este recorrido, el artículo propone una lectura inédita de la fotografía consular como un espacio en el que se mezclan la burocracia, la memoria y la identidad del migrante.

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco (España). Máster en Gestión Documental por la Escuela de Archivos y Gestión Documental de la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Coordinador de la Maestría en Archivística y Sistemas de Gestión Documental de la UASB-E. Director del Área de Historia de la UASB-E. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-8895-179>. Correo: [matteo.manfredi@uasb.edu.ec](mailto:matteo.manfredi@uasb.edu.ec)

**Palabras clave:** Migración ecuatoriana, Cataluña, Consulado General del Ecuador en Barcelona, Autorrepresentación fotográfica, Historia visual, Identidad migrante.

### **Abstract**

This article examines the role of photographic images contained in the Consular Register of Ecuador in Barcelona as devices of identity and self-representation of Ecuadorian migrants in Catalonia between 1903 and 1955. First, it offers a brief historical introduction to Ecuadorian migration flows to Catalonia, considering their political, social, and cultural contexts. Second, it presents the archive of the Consulate General of Ecuador in Barcelona, highlighting its documentary value and potential for historical and visual research. Finally, it analyzes the photographs incorporated into the consular records, understood not only as an administrative requirement but also as material traces that reveal strategies of visibility, belonging, and representation within the framework of transnational mobility. Through this approach, the article proposes to read consular photography as a space where bureaucracy, memory, and migrant identity intersect.

**Keywords:** Ecuadorian migration; Catalonia; Embassy of Ecuador in Barcelona; Photographic self-representation; Visual history; Migrant identity.

## Introducción

Las migraciones han acompañado a la historia de la humanidad desde tiempos remotos, aunque en cada etapa han adoptado formas, significados y consecuencias distintas. En el caso de la migración ecuatoriana hacia España, la atención académica se ha concentrado casi exclusivamente en los grandes flujos de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI.<sup>2</sup>

Durante este periodo, de hecho, el Ecuador experimentó un intenso proceso migratorio. Entre 1998 y 2008, más de un millón y medio de personas emigraron a España debido a diferentes factores de expulsión, entre los cuales podemos subrayar el agravamiento de la crisis económica que extendió la pobreza entre la clase media o la falta de perspectivas de futuro y la total desconfianza en el sistema político local. Esta situación propició la consolidación de cadenas migratorias familiares y la difusión de expectativas por parte de las personas emigradas a través de diferentes tipos de redes sociales.<sup>3</sup> Un número significativo de la población ecuatoriana se instaló en la ciudad de Barcelona<sup>4</sup> y en otros municipios de Cataluña, así como en otras provincias de España.<sup>5</sup> Actualmente, los ciudadanos de origen

---

2 En el inicio del siglo XXI se ha registrado un fenómeno sin precedentes: la mundialización de las migraciones internacionales. Se calcula que alrededor de 191 millones de personas viven fuera de su país de origen mientras que entre 1750 y 1950 unos 70 millones emigraron desde Europa. Nunca la migración había ocupado un lugar tan central en la agenda pública como a fines del XX e inicios del XXI.

3 ESVERIT COBES, Natàlia (2008). *El teixit organitzatiu d'origen equatorià a la regió de Barcelona i el seu entorn*. Estudio realizado con el apoyo de la Fundació Jaume Bofill. Pág. 4.

4 A comienzos del siglo XXI, España del siglo XXI, España se consolidó como uno de los principales polos de atracción migratoria del Mediterráneo europeo. Entre 200 y 2007, la población inmigrante pasó de 0,9 millones (2,2 del total) a 4,7 millones (10,5%), con un promedio de 600.000 llegadas anuales. Este crecimiento demográfico, concentrado en Cataluña, Madrid, Valencia y Murcia, fue mayor que el registrado en las dos décadas anteriores. CACHÓN RODRIGUEZ, Lorenzo. Diez notas sobre la inmigración en España 2006. Vanguardia Dossier. Inmigrantes, El continente móvil. 2007, p. 68-75.

5 PORRAS PAREDES, María Elena; MANFREDI, Matteo. El Archivo consular del Ecuador en Barcelona: un proyecto pionero para los estudios de los fenómenos migratorios (siglos XX y XXI). N@vegamerica. Revista electrónica de la Asociación Española de americanistas [en línea] 2009, n.2 disponible en <https://revistas.um.es/navegamerica> ISSN 1989-211X

ecuatoriano constituyen una de las comunidades extranjeras más numerosas en esta área metropolitana y también en diferentes comunidades autónomas de España.

En este contexto, la migración ecuatoriana se caracterizó por su vocación de permanencia: ya no se trataba únicamente de estudiantes o profesionales temporales, sino de familias que buscan asentarse mediante reagrupación familiar. Estudios recientes han subrayado el papel central desempeñado por las mujeres, quienes asumieron el así llamado “primer impacto” de la llegada –lo que implicaba búsqueda de empleo, de vivienda, la educación de los hijos, entre otros problemas– y, en muchos casos, encontrando en la migración una vía de emancipación frente a situaciones de violencia doméstica:

La feminización emerge con fuerza como una de las características fundamentales de la migración ecuatoriana hacia Italia y España. A diferencia de la emigración hacia Estados Unidos, de larga tradición, que se caracteriza por ser el objetivo de un flujo migratorio inicialmente masculino y posteriormente familiar, la migración latinoamericana –dominicana, peruana, ecuatoriana y boliviana, sobre todo– hacia los países del Mediterráneo toma forma predominantemente femenina, por lo menos en su inicio.<sup>6</sup>

El colectivo migrante ecuatoriano, además de interesarse en el mercado laboral, se convirtió en un actor económico relevante a través del consumo, la inversión inmobiliaria y las remesas al país de origen. En Cataluña, como en otras regiones de España, los ecuatorianos pasaron de la invisibilidad a una progresiva visibilidad social, vinculada tanto a la regularización administrativa como a proyectos de integración a largo plazo.<sup>7</sup>

Sin embargo, este reciente panorama no constituye el punto de partida de la movilidad internacional de los ecuatorianos hacia los países del Mediterráneo, sino más bien la culminación de un proceso de larga duración con raíces históricas más antiguas.

---

6 PAGNOTTA, Chiara (2014) *La migración ecuatoriana a España e Italia – Historias, memorias e identidades 1995-2007*. Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Quito p.12

7 GOMA R., SUBIRATS J. (coords.)..... Ariel Ciencia Política Pp. 316-340.

Los registros consulares conservados en el Consulado General del Ecuador en Barcelona, de hecho, dan testimonio de la presencia ecuatoriana en Barcelona desde al menos el año 1903. Ese año marca el inicio del primer volumen del Registro Consular, que se prolonga hasta el año 1955 y constituye la fuente primaria en la que se sustenta este artículo. Por lo tanto, el lapso temporal que hemos decidido analizar responde directamente a los límites de este corpus documental: de un lado, el 1903 como el inicio de las inscripciones; del otro, el 1955 como cierre del primer tomo que reúne más de medio siglo de testimonios escritos y fotográficos.

Además, el periodo comprendido entre 1903 y 1955 se caracteriza por una serie de circunstancias históricas que lo convierten en un marco de análisis significativo. En primer lugar, hay que recordar que, si bien es cierto que se trata de una época marcada por grandes corrientes migratorias, esta movilidad se dirigía principalmente desde Europa hacia América, de modo que la presencia de ecuatorianos en Europa aparece como un fenómeno en cierta medida contracorriente respecto a las dinámicas globales. En segundo lugar, los migrantes ecuatorianos que llegaban a Europa tuvieron que confrontarse con un contexto social y político profundamente diferente del actual, marcado por dos conflictos mundiales (1914-1918) y (1939-1945), que condicionaron las posibilidades de movilidad, residencia y estabilidad. En tercer lugar, en el caso específico de España, estos migrantes se encontraron con un escenario particular de complejidad derivado de la Guerra Civil (1936-1939) y del establecimiento del régimen franquista, que se prolongaría hasta 1975. Todo ello demuestra que los desplazamientos registrados en el consulado ecuatoriano de Barcelona entre 1903 y 1955 se produjeron en circunstancias históricas excepcionales y que configuraron un capítulo singular de la historia migratoria ecuatoriana, al ir en contra de las tendencias predominantes de la época.

El propósito de este artículo es, por lo tanto, doble. Por un lado, nos proponemos presentar un capítulo poco conocido de la historia migratoria ecuatoriana, en el que los movimientos fueron más dispersos y numéricamente limitados en comparación con las olea-

das contemporáneas, pero no por ello menos significativos. De hecho, se trata de un antecedente histórico que sienta las bases sobre las que –décadas después– se estructurarían las cadenas y redes familiares que sostendrán los grandes flujos de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Por otro lado, este trabajo se centra en las fotografías adheridas a los registros consulares, entendidas no solo como documentos burocráticos destinados a la identificación y control, sino también como espacio de autorrepresentación y de memoria de los sujetos que proyectaban su imagen identitaria, sus aspiraciones y formas de presentarse frente a la sociedad receptora.

De este modo, este artículo busca contribuir a una comprensión más amplia de la migración ecuatoriana hacia Cataluña y España, mostrando que su historia no comienza con los flujos masivos de la crisis de 1998,<sup>8</sup> sino que hunde sus raíces en procesos de movilidad más antiguos y menos estudiados, cuya memoria se preserva hoy en los registros consulares y en las fotografías realizadas por los propios emigrantes.

Antes de iniciar el análisis de las fotografías adheridas al registro, a continuación se presentará el Archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona, la documentación que conserva y, de manera particular, el primer volumen del Registro consular (1903-1955); asimismo, se describirá el proceso de intervención documental llevado a cabo entre 2008 y 2010, que permitió rescatar, organizar y digitalizar este fondo, garantizando su preservación y puesta en valor para la investigación histórica y archivística.

## **El archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona**

Los archivos consulares, por su propia naturaleza, son fuentes primarias y de gran valor para el estudio de los fenómenos migratorios, ya que registran no solo los trámites administrativos realizados por los ciudadanos residentes en el extranjero, sino tam-

---

8 AZCONA ATIENZA J., De la dolarització a la ruptura amb el neoliberalisme: una nova etapa per el desenvolupament i la economia ecuatoriana, en *DCIDOB – l'Ecuador de la inestabilitat crònica a la confiança*, Barcelona 2007/2008.

bién sus trayectorias personales, cuáles son sus vínculos transnacionales. Incluso, muy a menudo, detallan informaciones sobre los mismos procesos de asentamiento en el país receptor. Comparados con otros tipos de documentación de origen estatal, los registros consulares nos informan sobre momentos clave y etapas de la vida de los migrantes –en ellos se conservan inscripciones, cambios de domicilio, solicitudes de documentación, solicitudes y expediciones de pasaportes, entre otros tipos de documentación– y, en muchos casos, incorporan incluso elementos gráficos y/o visuales como las fotografías, que amplían su valor tanto desde un punto de vista histórico como simbólico. Estos fondos, durante mucho tiempo, han sido considerados casi exclusivamente como instrumentos burocráticos. Tan solo en las últimas décadas han comenzado a ser reconocidos como repositorios clave para la investigación en historia social, estudios migratorios e historia visual.

En este contexto, el Archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona adquiere un papel central para la reconstrucción de la historia de la experiencia migratoria ecuatoriana en Cataluña. En este archivo se conserva el Registro Consular más antiguo del país en el exterior. Este fondo documental constituye, por lo tanto, una de las pocas fuentes sistemáticas que permiten rastrear la presencia ecuatoriana en Cataluña durante la primera mitad del siglo XX, un periodo que, tal como hemos indicado anteriormente, es escasamente documentado en la historiografía migratoria ecuatoriana, que está más enfocada en el estudio de los flujos migratorios masivos. Más allá de su función administrativa, el archivo ofrece una ventana inédita sobre las experiencias individuales y colectivas de los migrantes, así como sobre las políticas consulares de identificación y pertenencia en un contexto transnacional.

Durante décadas, este acervo permaneció inaccesible para la investigación académica. Estaba almacenado en formato exclusivamente analógico y sin un sistema de clasificación o descripción archivística formal y normalizado. Podemos incluso decir que el archivo se encontraba en un estado casi de abandono. Patente era la falta de interés por parte de los administrativos y de los diferentes

cónsules que se habían sucedido a cargo de esta oficina consular a lo largo del tiempo. Esta situación no solo limitaba su uso, sino que exponía los documentos a riesgos de deterioro físico y pérdida de información. Fue en 2008 cuando el Consulado General del Ecuador en Barcelona inició un proceso de intervención archivística destinado a la recuperación, organización y digitalización del fondo documental.

Este proyecto, pionero en su tipo, respondió a la necesidad de preservar un patrimonio documental de alto valor histórico y de facilitar su acceso a investigadores, archivistas y ciudadanos. El proceso de intervención archivística, que se extendió hasta 2010, incluyó la aplicación sistemática de diferentes procesos, entre los cuales podemos destacar la *catalogación* detallada de cada volumen, la *limpieza* y *restauración* de los documentos más frágiles y la creación de una base de datos digital que garantiza la conservación, acceso a la información y difusión del material. Esta intervención no solo salvaguardó un testimonio fundamental de la presencia ecuatoriana en Europa, sino que también transformó el archivo en un recurso accesible para el análisis histórico, sentando las bases para estudios como el presente.

### *El proyecto de intervención archivística (2008-2010)*

La recuperación del archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona exigió un esfuerzo coordinado que articuló diferentes recursos humanos especializados, insumos técnicos específicos y colaboraciones institucionales estratégicas. El proyecto, de hecho, fue impulsado y coordinado por dos historiadores cuya formación y experiencia estaba enfocada en los estudios migratorios y en la gestión documental: por un lado, María Elena Porras Paredes, quien es magíster en Historia Andina por la FLACSO Ecuador y que por aquel entonces desempeñaba las funciones de cónsul encargado de cultura del Ecuador en Barcelona y también era directora del proyecto denominado *Fuentes Documentales para el estudio de la migración. El caso del archivo consular del Ecuador en Barcelona (1903-2009)*, así

como de la exposición *Los Rostros de la Migración: ecuatorianos en Cataluña y catalanes en el Ecuador*;<sup>9</sup> por el otro, mi persona, Matteo Manfredi, con un título PhD en Historia de América por la Universidad del País Vasco, quien asumió la responsabilidad técnica de la intervención archivística en el Consulado General. El proyecto, finalmente, fue respaldado por los correspondientes avales institucionales y se puso en marcha en el mes de noviembre de 2008.<sup>10</sup>

Como resultado de esta intervención archivística, se logró ordenar, clasificar y rescatar más de 45.000 folios de documentación; muchos de ellos se encontraban en un estado frágil y de desorganización. Se elaboró un inventario general del fondo, que sentó las bases para su gestión archivística futura. Además, y en estricto apego a las normas archivísticas internacionales –notoriamente recomendadas por el Consejo Internacional de Archivos–, se desarrolló el Cuadro de Clasificación Documental –orgánico-funcional–, herramienta fundamental para la *organización*, la *conservación* y el *acceso* a la información y documentación resguardada en el archivo.<sup>11</sup> Cabe resaltar que la elaboración del Cuadro de clasificación documental no fue un proceso técnico neutral, sino el resultado de un intenso trabajo reflexivo y colectivo entre todos los profesionales involucrados en el proceso. En el equipo, de hecho, se generaron debates enriquecedores sobre la estructura orgánica y funcional del Consulado y de cómo esta ha ido cambiando a lo largo del tiempo y también sobre las tipologías documentales, la procedencia de los fondos y la aplicación de los principios teóricos de la archivística contemporánea.

---

9 AUTORES VARIOS, *Los rostros de la migración: ecuatorianos en Cataluña, catalanes en el Ecuador*. Exposición documental fotográfica, Barcelona, noviembre de 2009.

10 Un hito fundamental para dar inicio al proyecto fue la suscripción de un convenio de cooperación entre el Consulado General del Ecuador y la Escuela Superior de Archivística y Gestión Documental (ESAGED) de la Universidad Autónoma de Barcelona. Este acuerdo permitió incorporar a estudiantes becados de la especialidad al equipo de trabajo, enriqueciendo el proceso con conocimientos actualizados en archivística y aportando recursos humanos calificados para las tareas iniciales de diagnóstico, valoración, organización y clasificación del fondo documental.

11 BERNAL CERCOS, *Angels y varios, Norma de Descripción Archivística de Cataluña (NODAC) 2007, Arxivística i gestió documental, Eines, num.1, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, julio de 2007.*

La finalidad del proyecto trascendió, por lo tanto, el ámbito técnico y académico. Si bien uno de sus objetivos fue el de poner a disposición de la comunidad investigadora un acervo debidamente organizado y accesible, su propósito más amplio fue el de dar acceso a este acervo documental a la comunidad ecuatoriana residente en Cataluña y a la comunidad académica internacional también. Se trató, en este sentido, de un acto de restitución simbólica y cultural: acercar a los migrantes y sus familias a una memoria institucional que, durante décadas, había permanecido inaccesible. Esta dimensión social y comunitaria del proyecto se expresó también en actividades de divulgación, como la exposición *Los Rostros de la Migración*, que utilizó elementos del archivo –y especialmente las fotografías– para visibilizar trayectorias individuales y colectivas.

A continuación, presentaremos más detalladamente qué documentación ha sido objeto de intervención archivística y qué tipologías documentales se han encontrado durante el desarrollo del proyecto.

### *Documentación y tipologías documentales del Archivo Consular del Ecuador en Barcelona*

El fondo documental del Consulado General del Ecuador en Barcelona –tal como hemos indicado– conserva documentos que se remontan hasta el año 1903 y, por lo tanto, abarca más de un siglo de historia migratoria ecuatoriana en Cataluña. A esta fecha, de hecho, se remonta la primera inscripción de ciudadanos ecuatorianos en Cataluña. Este archivo no solo representa uno de los acervos documentales más antiguos, continuos y extensos sobre la presencia ecuatoriana en España, sino que constituye también un testimonio sobre la evolución de las funciones que los consulados han ido adquiriendo a lo largo del tiempo. Su conformación, de hecho, es el resultado de un proceso de producción y recepción documental bien complejo.

Al principio de su historia, la documentación venía gestionada, de hecho, por algunas notarías privadas de la ciudad de Bar-

celona. Estas se encargaban de realizar los trámites administrativos para los ecuatorianos residentes en Cataluña. Posteriormente, esta función fue asumida por consulados honorarios y, finalmente, centralizada a través del Consulado General del Ecuador en Barcelona. Además, también hay que destacar que se dieron períodos de interrupción en otras representaciones diplomáticas ecuatorianas –como el cierre temporal de la Embajada del Ecuador en Madrid (1928-1932) o del Consulado en Sevilla (1933–1935)– y que el Consulado General del Ecuador en Barcelona asumió por tiempo limitado las funciones de estas otras oficinas consulares. Por esta razón, el archivo consular de Barcelona recibió y sigue conservando parte de la documentación producida por las otras oficinas consulares –se trata principalmente de correspondencia administrativa y otros registros consulares–, lo que enriquece aún más su valor como repositorio transnacional.

A continuación, presentamos las principales tipologías y series documentales que componen el fondo, destacando así su naturaleza, el contenido, la periodicidad y el potencial investigativo de las mismas.

### *Libros de Registro Consular (1903-1998)*

El Consulado en su totalidad conserva seis libros de Registros Consulares que abarcan un período comprendido entre 1903 y 1998. Podemos afirmar que esta documentación constituye la parte más voluminosa del archivo. A partir de 1998, el sistema de registro cambia. Los libros vienen sustituidos por fichas individuales almacenadas en orden cronológico en cajas contenedoras. Esta forma de registro es la que se mantiene hasta la actualidad. Lo que acabamos de describir representa sin duda alguna un importante cambio en la gestión del registro consular. Estos cambios se dieron como consecuencia de una paulatina transición de las prácticas administrativas hacia la informatización progresiva de los trámites consulares y a la creciente demanda de servicios migratorios durante las décadas de mayor afluencia migratoria. La transición a fichas de registro –desde 1998 hasta la actualidad– marca, por lo tanto, un cambio sustancial

en la historia del archivo. A pesar de que este formato facilitó la gestión individualizada de los trámites, también transformó el carácter continuo y colectivo que tenían los libros en un proceso más despersonalizado, pero seguramente más funcional para la organización de grandes volúmenes documentales tales como los que se generaron a partir de los últimos años del siglo XX. No obstante, las fichas conservan muchos de los mismos datos de las épocas anteriores, incluidas las fotografías, y siguen siendo una fuente clave para el estudio de la migración ecuatoriana en su fase contemporánea, es decir, la de mayor expansión.

*Actas de Registro Civil Consular: matrimonios, nacimientos y defunciones*

Esta serie documental se diferencia de la anterior, ya que registra los eventos vitales de la comunidad ecuatoriana en Cataluña, tales como los nacimientos, los matrimonios y las defunciones. En cierta medida, estos registros cumplen funciones análogas a las del registro civil nacional –español–, pero estas resultan enmarcadas dentro de la jurisdicción consular. Desde una perspectiva histórica y demográfica, su valor es evidentemente considerable. Esta documentación, de hecho, permite reconstruir series temporales sobre el crecimiento, la estabilidad o la disminución de la población ecuatoriana residente en Barcelona a lo largo del siglo XX.

Del análisis de los registros de los matrimonios, por ejemplo, podemos identificar interesantes patrones matrimoniales. Más adelante, presentaremos incluso un caso específico de matrimonio entre una ecuatoriana y un español. Lo que es importante remarcar desde una perspectiva histórica es que ya desde una época temprana se registran muchas uniones entre ciudadanos ecuatorianos y españoles o catalanes. El registro de esta práctica ofrece al investigador indicios sobre los procesos de integración social, como también sobre el desarrollo de redes familiares transnacionales y la transformación identitaria.

Asimismo, resulta muy interesante el estudio de los registros de defunción que permiten rastrear informaciones importantes sobre

las causas de mortalidad en contextos específicos tales como las crisis sanitarias, los conflictos bélicos o los períodos de precariedad económica. Estos documentos aportan datos clave para comprender el impacto de las condiciones de vida y la supervivencia de los migrantes.

En fin, en el caso de los nacimientos, el registro consular no solo establece la filiación, sino que activa también un vínculo formal con el Estado ecuatoriano incluso cuando el bebé ha nacido en territorio extranjero. Esta práctica refleja en algunos casos una voluntad de mantener la nacionalidad de origen, en otros una forma de asegurar derechos futuros –como la movilidad, la herencia o el acceso a servicios consulares–, lo que subraya el carácter transnacional de las identidades migrantes.

### *Certificados, poderes y autorizaciones consulares*

En el marco de la producción documental del Consulado General del Ecuador, sobresale la existencia de una gran cantidad de certificados de diferente naturaleza. Entre los más comunes tenemos los de *nacionalidad*, de *no inscrito*, de *supervivencia* y también las *autorizaciones para viaje de menores*. Si bien es cierto que estos certificados son el resultado de trámites administrativos específicos, hay que destacar que también generan una información valiosa para el estudio de las trayectorias migratorias y de las estrategias transnacionales de los migrantes. Estos documentos, de hecho, no solo acreditan situaciones jurídicas, sino que revelan decisiones fundamentales sobre la residencia temporal o definitiva en España, así como sobre la pertenencia nacional. Por ejemplo, la solicitud de un certificado de *no inscrito* puede ser interpretada como la intención de mantener la nacionalidad ecuatoriana sin vínculos formales con el Estado, mientras que, al contrario, el trámite de solicitud de nacionalidad española evidencia un proceso de arraigo bien profundo que implica también una reconfiguración identitaria. Además, el estudio sistemático de los certificados permite rastrear la gestión de la doble nacionalidad, una condición bastante común en los contextos de migración prolongada como el que estamos presentando. Escoger conservar la na-

cionalidad ecuatoriana mientras que paralelamente se accede a aquella española, evidentemente, no se configura únicamente como un mero trámite burocrático, más bien como una estrategia de seguridad jurídica, de movilidad transfronteriza y pertenencia múltiple.

Otra tipología documental interesante está constituida por la serie de *poderes generales y especiales*. Estos documentos vienen otorgados por un notario consular y permiten a los ciudadanos ecuatorianos delegar funciones legales a representantes en el país de origen. A través de ellos, es posible rastrear las relaciones transnacionales relativas a la propiedad y a la familia. Están, de hecho, caracterizados por temas relativos a la administración de bienes inmuebles o cuentas bancarias en Ecuador y, en muchos casos, también tratan de temas relativos a la toma de decisiones sobre la tutela, la educación o incluso la salud de hijos menores que permanecieron en el país de origen. Asimismo, las autorizaciones para el viaje de menores también emitidas por el notario consular reflejan dinámicas complejas de reagrupación familiar, movilidad escolar o visitas transatlánticas a menudo condicionadas por normativas migratorias y preocupaciones por la seguridad jurídica. En conjunto, estos documentos evidencian que el consulado no ha actuado únicamente como una oficina de trámites, sino también como un nexo jurídico esencial entre dos países, facilitando la continuidad de los vínculos familiares, económicos y legales más allá de las fronteras.

### *Pasaportes y renovaciones consulares*

La serie Pasaportes, en cambio, ofrece datos sobre la movilidad internacional de los migrantes. A través de su historial relativo a las renovaciones y del análisis de los sellos de entrada y salida de las fechas de expedición, es posible reconstruir trayectorias migratorias individuales y familiares, la frecuencia de los viajes al país de origen y la duración de la estancia en España.

### *Visados consulares –residencia temporal e indefinida–*

A pesar de ser menos numerosos, los *visados* otorgados a ciudadanos españoles que desean viajar o residir en Ecuador resultan ser una fuente muy atractiva para el estudio de la migración inversa, es decir, desde España hacia Ecuador o América Latina en general. Este tipo de documentación, de hecho, registra tanto a los turistas como a los residentes temporales o permanentes, especialmente en contextos de inversión, jubilación o revinculación familiar. A través de su análisis es posible visibilizar flujos poco estudiados y comprender cómo se construyen redes migratorias bidireccionales entre Cataluña y el Ecuador.

### *Correspondencia consular*

La correspondencia interna y externa recibida o enviada por la oficina consular está constituida principalmente por notas oficiales, informes, comunicaciones con otras representaciones diplomáticas, autoridades locales y ciudadanos. Esta es una tipología documental fundamental para analizar las dinámicas políticas, administrativas y sociales del funcionamiento del consulado. A través de estos documentos, de hecho, es posible rescatar la información sobre debates de políticas migratorias, de eventos diplomáticos del Ecuador en España e incluso sobre las transformaciones en la gestión misma del consulado.

En síntesis, podemos afirmar que, si bien es verdad que esta documentación está marcada por la función burocrática del Estado, su valor analítico es significativo. Sin embargo, como toda documentación institucional, estos documentos también presentan sus límites y sesgos. Están, de hecho, marcados por la mirada burocrática del Estado; por lo tanto, priorizan ciertos datos sobre otros, y terminan excluyendo a quienes no se inscribieron (por irregularidad migratoria, desconocimiento o desconfianza institucional). Sin embargo, su valor investigativo es inmenso, especialmente cuando se utilizan de forma combinada. Además de su utilidad cuantitativa, el archivo

ofrece fuentes alternativas y complementarias, entre las que destaca, como eje central de este artículo, la fotografía consular. Más que un mero requisito de identificación, la imagen fotográfica adherida a los registros emerge como un dispositivo de autorrepresentación, en el que los migrantes negocian su imagen, proyectan su identidad y afirman su presencia en un contexto transnacional.

A continuación, procedemos con un análisis del primer volumen del Registro Consular.

### **El primer volumen del Registro Consular (1903-1955)**

El primer volumen del Registro Consular del Ecuador en Barcelona (1903-1955) contiene datos esenciales sobre cada migrante.<sup>12</sup> De cada migrante registrado podemos contar con información básica como la fecha y lugar de nacimiento, el estado civil, la profesión u oficio anterior y el actual, la fecha de llegada a España, el domicilio en Cataluña y el número de personas que los acompañan. Desde el siguiente año, es decir, desde 1904, para completar la información escrita, se incorpora también una fotografía del migrante adherida al documento. Esta práctica desde 1904 se mantendrá de forma sistemática a lo largo del período que analizaremos. Esta característica convierte al registro ya no en un mero instrumento administrativo, sino que se transforma en una fuente visual fundamental, en la que la imagen forma parte inseparable del acto burocrático. Su análisis detallado será abordado en la segunda parte de este artículo.

De momento nos interesa aclarar que en el primer volumen del registro consular del Ecuador en Barcelona queda registrada la huella de al menos 210 personas. Estos eran en su mayoría adultos jóvenes, con una edad promedio de 25 años. Aunque la cifra es modesta en términos cuantitativos, su valor histórico es indudablemente

12 Para el manejo, sistematización y transcripción de la información contenida en el Registro consular del Ecuador en Barcelona (1903-1955) se ha empleado la asistencia de la herramienta de inteligencia artificial ChatGPT (OpenAI). Su uso ha permitido agilizar procesos técnicos de lectura, organización y consolidación de datos a partir de fuentes documentales digitalizadas, garantizando al mismo tiempo la preservación del criterio investigador en la verificación, análisis e interpretación de los contenidos.

significativo. Estos primeros registros de ciudadanos ecuatorianos en la ciudad de Barcelona nos informan sobre un proceso migratorio temprano y poco estudiado. La importancia histórica de estos registros no radica, por lo tanto, en su magnitud, sino en su carácter *pionero* y en su capacidad para iluminar las primeras articulaciones transnacionales de ciudadanos ecuatorianos en Europa.

La evolución del registro a lo largo de más de medio siglo refleja además unas transformaciones profundas, tanto en las trayectorias migratorias como en las prácticas administrativas consulares. En sus inicios (1903-1910), la información registrada se caracteriza por ser predominantemente narrativa y los campos, escasamente estandarizados. Tal como hemos indicado anteriormente, entre los migrantes numéricamente predominan los hombres jóvenes dedicados a oficios móviles y transitorios: marineros, comerciantes ambulantes y calígrafos, muchos vinculados a rutas transatlánticas o servicios itinerantes. En este periodo, los emigrantes procedentes de Guayaquil y Quito son mayoritarios, lo que subraya desde el principio el papel central dentro de los flujos migratorios de los principales centros urbanos del Ecuador.

Durante las siguientes décadas (1920-1930), se observa un cambio considerable del perfil migratorio. Comienzan de hecho a aparecer familias completas, con la inscripción explícita de las esposas y de los hijos. Este giro hacia una familiarización del flujo migratorio sugiere el difundirse de una intención de permanencia en el país receptor, en cierta medida en contraste con la migración circunstancial que había caracterizado las primeras décadas del siglo XX.

Contemporáneamente, en este mismo período, el consulado empezó a exigir a los transeúntes y a los migrantes otro tipo de documentación complementaria, tal como las partidas de bautismo y de matrimonio. Esta necesidad burocrática evidencia una creciente institucionalización del vínculo entre el Estado ecuatoriano y sus ciudadanos en el extranjero. A través del análisis del registro podemos notar también cómo las profesiones más frecuentes de los migrantes siguen vinculadas al comercio, a las labores domésticas y también al estudiantado con cierta continuidad en los orígenes urbanos, especialmente desde Quito y Guayaquil.

A partir de la década de 1940 hasta el 1955 –último año registrado en este primer volumen–, y en modo especial después de la Segunda Guerra Mundial, el registro adquiere un carácter marcadamente burocrático y descriptivo. En esta época se nota la introducción de campos estandarizados en el registro –por ejemplo: edad exacta, estatura, color de piel, ojos, cabello y señas particulares– y también se registra la necesidad de contar con documentos de identidad nacionales. Este cambio no es neutral, sino que responde a una lógica más bien orientada hacia el control e identificación estatal. En esta fase, siguen predominando la llegada de estudiantes, de religiosas, de trabajadoras domésticas y muchos comerciantes. Además, se puede observar una mayor diversificación geográfica de los lugares de origen, con un aumento notable de registros provenientes de Ambato y Cuenca, ciudades andinas con fuerte tradición educativa y religiosa.

Este recorrido cronológico a través del registro consular nos ha permitido detallar que este documento no es un mero listado administrativo, sino un testimonio más bien dinámico de las transformaciones sociales, políticas y tecnológicas de la época. Nos proporciona un reflejo no solo de quiénes migraron, sino también de cómo el Estado ecuatoriano fue configurando su relación con los ciudadanos en el extranjero, y cómo estos, a su vez, se inscribieron –voluntariamente o no– en un sistema que exigía cada vez más datos, documentos y visibilidad.

A continuación, presentamos y analizamos una hoja del registro consular (Imagen 1):

Registro de los ciudadanos ecuatorianos					presentados como transeúntes			
Nombre	Distrital	Edad	Profesión	Residencia	Número de pasaporte	Fecha de inscripción	Fecha de la presentación	Observaciones
100 Manuel Manuel Bernal		20	estudiante	estudiante	1918	Barcelona	19/1/1918	
101 Ernesto Bernal	Buena Vista	24	estudiante	estudiante	1916	id. id.	11/1/1917	
102 Manuel Grande Bernal		17	sin profesión	estudiante	1919	id. id.	11/1/1918	
103 Luis María Jaime Bernal	Guayaquil	22	Comerciante	estudiante	id. id.	id. id.	10/1/1917	
104 Benito José Bernal	Guayaquil	17	Comerciante	sin profesión	1916	id. id.	11/1/1917	
105 Agustín Bernal de Bernal	Guayaquil	20	Comerciante	sin profesión	1917	id. id.	11/1/1917	sin foto carnet
106 Rosalva Bernal de Bernal	id.	16	id.	id.	1917	id. id.	11/1/1917	sin foto carnet
107 Juan Bernal de Bernal	id.	21	id.	Comerciante	1917	id. id.	11/1/1917	
108 María Bernal		24	id.	agricultor	1918	Barcelona	19/1/1917	
109 Juan Bernal de Bernal		20	id.	sin profesión	1917	id. id.	11/1/1917	
110 Juan Bernal de Bernal		20	id.	sin profesión	1917	id. id.	11/1/1917	
111 Juan Bernal de Bernal		20	id.	sin profesión	1917	id. id.	11/1/1917	
112 Juan Bernal de Bernal		20	id.	sin profesión	1917	id. id.	11/1/1917	

Imagen 1: Una hoja del registro consular con fotografías

La imagen que aquí pueden apreciar corresponde a una página del Registro de ciudadanos ecuatorianos presentados como *transeúntes* en el Consulado General del Ecuador en Barcelona entre 1916 y 1917. El documento, tal como se puede observar, está caracterizado por un formato tabular, cuya estructura refleja la lógica de control y registro burocrático propio de las funciones consulares. En él se inscriben, mediante escritura manuscrita, datos esenciales sobre cada migrante: nombre completo, lugar de origen, edad, estado civil, profesión u ocupación, residencia en España, número de pasaporte presentado y fecha de inscripción. A la derecha de cada registro, un rasgo particularmente significativo –la adhesión de retratos fotográficos tipo carnet– transforma al documento en un soporte híbrido, donde la escritura administrativa se entrelaza con la identificación visual, generando una forma de archivo que combina lo textual y lo fotográfico.

El contenido de esta página nos desvela una movilidad que, pese a ser todavía numéricamente reducida, resulta bastante diversificada. Podemos subrayar la presencia de apellidos como Burgos, Granda, Vinueza, Parodi o Rivas, los cuales indican una procedencia mayoritaria desde Guayaquil, mientras que otros apellidos, como Escobar Cordero o Evarriaga, delatan la presencia de migrantes procedentes de otras ciudades andinas. En este pequeño muestreo predominan jóvenes solteros, con edades entre 17 y 30 años, cuyas profesiones declaradas varían desde *músico* a *agricultor*, desde *estudiante* a “*sin ocupación definida*”. Estos perfiles nos sugieren que estos iniciales procesos migratorios todavía no respondían a las cadenas familiares consolidadas como las que caracterizaron las oleadas posteriores del siglo XX. Más bien, reflejan trayectorias migratorias individuales impulsadas por oportunidades de diferente naturaleza –comerciales, laborales o formativas–. Además, no hay que olvidar que estamos hablando de unos movimientos migratorios hacia Europa en una época en la que resulta contracorriente respecto a los grandes flujos migratorios de la época que, en cambio, están caracterizados por desplazamientos masivos de europeos hacia América, tanto del norte como hacia América Latina.

Los datos escritos y las imágenes pegadas al registro constituyen, en fin, un conjunto documental de gran valor, pues conjugan la mirada institucional con la autorrepresentación de los migrantes. Este archivo ofrece, así, un testimonio histórico único y nos abre una pequeña pero significativa ventana sobre procesos que, tan solo recientemente, se convertirían en fenómenos masivos. La migración temprana de ecuatorianos a Cataluña anticipó, de hecho, tanto en su forma como en su contenido, las dinámicas de movilidad transnacional de finales del siglo XX.

### *La fotografía consular: entre burocracia, memoria y autorrepresentación*

Tal como hemos podido apreciar en la imagen anterior, en el Registro Consular del Ecuador en Barcelona las fotografías sobresa-

len no solo por su valor documental, sino como un tipo de dispositivo en el que lo burocrático, lo identitario y lo visual se entrelazan de forma original y generalmente inédita. Las imágenes fotográficas, de hecho, quedan adheridas como parte obligatoria del expediente y cumplen con una función administrativa fundamental, es decir, la de garantizar la identificación personal de los ciudadanos migrantes ante el Estado ecuatoriano.

Este conjunto de documentos fotográficos que complementan sistemáticamente la información del registro, ordenada y contextualizada, constituye uno de los aspectos más distintivos y originales del archivo del Consulado General del Ecuador en Barcelona. A diferencia de otras fuentes visuales dispersas o anecdóticas, estas imágenes complementan un proceso institucional continuo de inscripción y reconocimiento. No obstante, su presencia trasciende claramente el ámbito técnico y burocrático. Las fotografías que caracterizan este registro, de hecho, no son meros documentos de reconocimiento. En esta época, de hecho, no existía una normalización del registro fotográfico tal como hoy. Hoy en día, las fotografías para uso administrativo, de hecho, tienen que cumplir con unas características específicas, cuales: contar con un tamaño estandarizado; ha de constar la presencia de un fondo liso y blanco; la cabeza del sujeto ha de estar descubierta y centrada, caracterizada por una expresión neutra y con la boca cerrada; los accesorios que dificulten la identificación están prohibidos y ha de ser tomada de frente en color con iluminación uniforme para no generar sombras. Por aquel entonces, en cambio, debido al hecho de que no existían estos requisitos, los migrantes presentaban documentos fotográficos que no se limitaban a cumplir con el requerimiento burocrático, sino que se configuran como verdaderos actos de autorrepresentación cuidadosamente contruidos. Los retratados aparecen con vestimenta formal, sombreros; en algunas ocasiones se presentan con fotos de grupo en las que queda representada toda la familia con expresiones serias y poses frontales, que refuerzan una imagen de respetabilidad, dignidad y estabilidad frente a la autoridad consular y, por extensión, a la sociedad receptora.

El carácter inédito y la generalizada falta de estudios sobre ellas las convierte en unas fuentes privilegiadas para recuperar —al menos en parte— la memoria visual de la migración temprana de ecuatorianos en Cataluña. Una historia que ha sido largamente silenciada en sus dimensiones afectivas, simbólicas y estéticas, tal vez por falta de documentación. De hecho, más allá de su utilidad como ilustración, las fotografías que hemos rescatado en el registro consular permiten reinterpretar la experiencia migratoria desde una perspectiva ya no solo cuantitativa, sino también visual, revelando las estrategias de los migrantes para el mantenimiento o la adaptación de la propia identidad, de la pertenencia y visibilidad que escapan a los registros escritos meramente administrativos.

### *Análisis de los retratos del registro consular*

A continuación, se presentan tres de los retratos más significativos conservados en el primer volumen del Registro Consular del Ecuador en Barcelona (1903-1955). Hemos seleccionado estos retratos básicamente por su carga simbólica y singularidad documental. Hay otros igualmente interesantes, pero nos vimos obligados a realizar una selección muy estricta. Todos los retratos están caracterizados por un gran potencial interpretativo. Estos rostros no solo nos ilustran la diversidad de trayectorias migratorias, sino que encarnan las estrategias de autorrepresentación que los migrantes ecuatorianos desplegaron frente al dispositivo burocrático del Estado. A través de un análisis detenido de las imágenes y sus contextos, se busca visibilizar las tensiones entre la identidad administrativa y la proyección visual. El caso de Filiberto Jaramillo de la Cruz (Tabla 1), que se analiza a continuación, abre esta serie de retratos como un ejemplo paradigmático de cómo, incluso en condiciones de precariedad, la fotografía consular se convirtió en un espacio de enunciación, memoria y resistencia silenciosa.


Fotografía	Información consular
	Filiberto Jaramillo de la Cruz, nacido en Ibarra, 17 años, residente en Barcelona, profesión sirviente, estado civil soltero, fecha de inscripción 12 de enero de 1926. Notas: No se les dio el certificado de inscripción, pero se les dio el pasaporte.

Tabla 1: Caso Filiberto Jaramillo de la Cruz

La fotografía presentada por Filiberto Jaramillo de la Cruz, quien se inscribió en el Registro Consular del Ecuador en Barcelona el 12 de enero de 1926, constituye para nuestro análisis un documento de excepcional riqueza tanto visual como histórica. Con apenas 17 años, el migrante originario de Ibarra y residente en Barcelona declaró que su profesión era la de *serviente* y que su estado civil era el de soltero. El registro consular incluye, en las notas laterales, una información bastante significativa: *no se le otorgó certificado de inscripción, pero sí se les dio el pasaporte*. Esta aclaración hecha por uno de los encargados administrativos del consulado nos sugiere que Filiberto se encontraba en una situación administrativa que podríamos definir por lo menos atípica, ya que posiblemente respondía a la necesidad de otorgarle una documentación válida para la movilidad transnacional, pero sin inscribirle plenamente en los mecanismos administrativos ordinarios del registro consular. Dicho trámite nos proporciona información sobre una gestión burocrática en cierta medida diferenciada, quizás condicionada por su edad, su condición laboral o tal vez por su estatus migratorio en un contexto de movilidad compleja. Por último, deberíamos considerar la posibilidad de que Filiberto necesitara el pasaporte para un posible retorno a su patria.


Si fijamos nuestra atención en la imagen anexada a su registro, vemos a un joven vestido con un traje formal, la corbata y un

sombrero de ala corta ligeramente ladeado. Estos detalles le confieren un aire de modernidad y distinción. El retrato, de hecho, está cuidadosamente pensado y realizado tanto por el fotógrafo como por el mismo sujeto, quien se quiso representar como un joven a la moda. El encuadre centra su rostro y torso. Vemos en los rasgos de Filiberto una expresión seria y contenida. La mirada está fija en la cámara y denota una intención deliberada de presentación y participación en el mismo acto fotográfico. El atuendo, en particular, revela una voluntad clara de proyectar una imagen de respetabilidad, orden y pertenencia social ante la autoridad consular. No podemos pasar por alto el contraste patente entre lo que es la profesión declarada por el sujeto –es decir, *sirviente*– y su decisión de autorretratarse como un hombre a la moda y estilo europeo. En un oficio inevitable y profundamente marcado por jerarquías raciales, sociales y de género –como era el servicio doméstico en la Europa de entreguerras–, el hecho de que un adolescente en situación de precariedad laboral se hiciera retratar con ropas propias de un joven de clase media o burgués resulta profundamente revelador. Este contraste entre el texto y la imagen nos revela una verdadera tensión narrativa entre la identidad burocrática y la autorrepresentación visual. Podemos afirmar que, mientras que los datos burocráticos lo inscriben en una posición de subalternidad, la fotografía lo reivindica como sujeto activo, digno y con evidentes aspiraciones de integración en un entorno urbano y moderno. Ya tan solo con este primer ejemplo podemos afirmar que el documento fotográfico no se limita a integrar el expediente administrativo, sino que lo transforma. En esta imagen, Filiberto no parece y no quiere parecerse a un sirviente, sino que es la representación de un joven migrante que quiere afirmar su lugar en el contexto ajeno. La fotografía presentada por Filiberto se conforma, en fin, como un espacio de afirmación personal. Este primer documento fotográfico ilustra con claridad cuál ha sido en realidad el papel de las fotografías consulares más allá de su valor administrativo. Estos documentos, de hecho, no se configuran ya única y exclusivamente como dispositivos de control administrativo, sino que se nos revelan como espacios originales de autorrepresentación de los migrantes ecua-

rianos en tránsito en Barcelona. Considerando que la imagen analizada se remonta a un momento histórico en el que la presencia de los ecuatorianos en Europa era aún marginal, la imagen de Filiberto se nos revela como la manifestación de una voluntad de afirmación frente a la invisibilidad y la precariedad de su condición laboral. Su juventud, la formalidad del traje, la compostura del gesto y la intencionalidad de la pose proyectan una identidad que rebasa las limitaciones del estatus ocupacional declarado.

En fin, la inscripción de este joven ibarreño en el registro consular del Ecuador en Barcelona en 1926 no sobresale por sus datos meramente administrativos. Lo que nos transmite, de hecho, es también la memoria visual y el punto de vista de un migrante que, en su proceso de construcción de una nueva identidad transnacional, se presenta como protagonista de una historia de movilidad temprana y silenciosa. Su imagen, anexada al registro consular, trasciende el valor meramente archivístico y se convierte en un testimonio de resistencia y dignidad. Es la representación de la esperanza de vida en el nuevo contexto de la sociedad receptora. Esta imagen nos recuerda que, detrás de cada registro consular, puede haber un sujeto que, con una mirada fija y una corbata bien anudada, decidió decir: *“Yo también estoy aquí”*.

A continuación, presentamos, en cambio, el caso de una mujer migrante (Tabla 2) cuya historia e imagen difieren mucho de la del caso anterior.

Fotografía	Información consular
	<p>Carmen Riera de Lata, nacida en Guayaquil, 35 años, profesión “<i>Sus labores</i>”, residente en Casa de Sarriá, calle Mayor 29-31, Dep. 3, n.º 2593, estado civil: Esposa de Joaquín Salata Figas —español—. Notas consulares: llegada en 1909, inscripción en julio 1936. Anexa la partida de nacimiento. El 15/10/1936 se le extendió cédula municipal n.º 12. Esta señora ha perdido la nacionalidad ecuatoriana por estar casada con un español, según oficio n.º 1914 de 12 de octubre de 1936 de la Cancillería.</p>

**Tabla 2:** Caso de Carmen Riera de Lata

Lo que presentamos a continuación es el análisis de la inscripción de doña Carmen Riera de Lata en el Registro Consular del Ecuador en Barcelona, realizada en el mes de julio de 1936. Este registro resulta muy interesante, ya que abre una ventana privilegiada hacia la experiencia migratoria de las mujeres ecuatorianas en Europa durante la primera mitad del siglo XX. La protagonista de este registro, de hecho, era originaria de Guayaquil y tenía treinta y cinco años al momento de su registro. Lo que llama mucho la atención es que, en el campo destinado a la información profesional, se le registra con la ocupación genérica de “*sus labores*”. Una denominación habitual en la época para referirse a las mujeres que trabajaban en el ámbito doméstico, ya sea como amas de casa o en labores vinculadas a la economía familiar. La señora Carmen vivía en la Casa de Sarrià ubicada en la calle Mayor de Barcelona y estaba casada con un ciudadano español cuyo nombre era Joaquín Salata Figas.

El documento fotográfico que completa la información del registro de doña Carmen nos muestra un retrato formal de busto, en blanco y negro, sobre fondo neutro. Es una imagen típica del estándar consular de la época. Vemos el retrato de Carmen caracterizado por una expresión serena y contenida. Sin embargo, su mirada di-

recta hacia la cámara transmite una notable solemnidad a la escena. Parece transmitirnos un mensaje específico, es decir, que este instante no solo cumplía con un trámite administrativo, sino que, quizás, sería una de las pocas huellas visibles de su paso por la historia. Su vestimenta –un simple vestido con estampados geométricos de corte moderno– se difiere mucho de la rigidez estética que en cambio caracterizaba los retratos masculinos de la época. En cierta medida, este retrato sugiere una intención de autonomía en la forma de presentarse. De hecho, no parece en absoluto una imagen de sumisión o de anonimato. Nos transmite en cambio una imagen de dignidad, de una orgullosa presencia y una conciencia clara de sí misma en el momento de la toma.

En este retrato, la señora Carmen proyecta una imagen que cumple con las exigencias de un documento oficial; sin embargo, no renunció a manifestar su individualidad, a su estilo, subrayados por su mirada firme. Además de la información visual, es necesario rescatar también la información administrativa. En este sentido, el contexto jurídico-administrativo que rodea este registro resulta particularmente significativo. A pesar de haberse radicado en Barcelona desde 1909, doña Carmen tardaría 27 años para inscribirse oficialmente en el consulado ecuatoriano, es decir, en 1936, casi tres décadas después de su llegada a Barcelona. Este retraso no es casual. En cierta medida, podría reflejar posiblemente una relación ambivalente con las instituciones del Estado de origen, o quizás la ausencia de una necesidad inmediata de documentación consular mientras su vida transcurría en el entramado familiar y social de la ciudad. Además, el documento nos da fe de un hecho de gran trascendencia. La señora Carmen, al haber contraído matrimonio con un ciudadano español, renunció de hecho a la nacionalidad ecuatoriana. En aplicación de la legislación vigente en la época, que privaba automáticamente a las mujeres de su nacionalidad al casarse con un extranjero, Carmen de hecho había borrado parte de su identidad originaria. Esta decisión fue formalizada mediante un oficio de la Cancillería ecuatoriana en octubre de 1936 –es decir, el mismo año del registro–, cerrando así un vínculo jurídico que, para ella, ya tenía más de veinte años de distancia.


El caso de la señora Carmen se diferencia del anterior, ya que pone de manifiesto las profundas tensiones entre la biografía individual y los marcos normativos patriarcales que regulaban la ciudadanía femenina por aquel entonces. La burocracia consular, de hecho, además de revelarse otra vez más como un mero instrumento de registro, en este caso específico se revela también como un espacio de exclusión institucional. Queda patente cómo el Estado ecuatoriano, a través de sus disposiciones legales, anulaba el vínculo jurídico de las mujeres migrantes con su país de origen, subordinando de hecho su identidad nacional a la figura del marido. En este sentido, el caso de la señora Carmen es emblemático. La información que nos ofrece el registro consular no nos habla únicamente de la historia de una migrante, sino que también nos ofrece el testimonio de una ciudadana que podríamos definir *desnaturalizada*, ya que su vínculo identitario con el país de origen fue en fin borrado por una norma que, por aquel entonces, no contemplaba su autonomía jurídica.

Sin embargo, volviendo al documento fotográfico y a la imagen que este conlleva, resiste esa lógica de desaparición identitaria. Al fijar su rostro, su nombre y su presencia en el registro, el retrato preserva la memoria de una mujer cuyos orígenes quedan bien marcados en la provincia del Guayas y cuya vida quedó condicionada por una migración temprana a Barcelona. La vida conyugal en un entorno ajeno comportó, en fin, la pérdida forzada de su nacionalidad. En su retrato no vemos un rostro anónimo, sino el rostro de quien, a pesar de ser legalmente invisibilizada, decidió presentarse con compostura, con estilo, con una mirada firme. El retrato fotográfico analizado entonces, otra vez más, trasciende su función administrativa para convertirse en huella visual de una experiencia de desarraigo, transformación identitaria y resistencia silenciosa.

En fin, el caso de doña Carmen Riera de Lata no solo nos aporta información sobre la presencia femenina ecuatoriana en Cataluña en los años treinta, sino que también ilumina y da importantes informaciones sobre los profundos vínculos entre género, migración y ciudadanía. Su fotografía y su registro consular permiten compren-

der cómo las mujeres ecuatorianas, aun cuando eran legalmente desposeídas de su nacionalidad, dejaron rastros documentales y visuales que hoy se convierten en fuentes fundamentales para reconstruir la historia de la migración femenina.

A continuación, presentamos el último retrato seleccionado para este artículo. En este caso ya no hablamos de un retrato individual, sino de un retrato colectivo, el retrato de la señora Carmen Gallo y de sus hijas Sara, Rebecca y Graciela (Tabla 3).

Fotografía	Información consular
	Carmen Gallo y sus hijas Sara, Rebeca y Graciela, 30 años, en profesión, registrada el 20 de abril de 1917. No hay notas.

**Tabla 3:** Caso Carmen Gallo y sus hijas

La imagen de Carmen Gallo con sus hijas Sara, Rebeca y Graciela, anexada al Registro Consular del Ecuador en Barcelona en 1917, constituye tal vez el documento más particular, tanto por su forma como por su contenido, entre los que hemos seleccionado para este artículo. De hecho, mientras que la mayoría de los retratos consulares de la época eran individuales y respondían evidentemente a una lógica de identificación, esta imagen –al presentar un retrato colectivo– se aleja de esta tendencia general. En lugar de centrarse en la figura aislada de la migrante, el encuadre incluye a las tres niñas junto a su madre. El documento, por estas características, se convierte en un testimonio elocuente de la migración como experiencia familiar y ya no exclusivamente individual. Más que un acto burocrático, esta fotografía es un gesto simbólico en el que una mujer decide inscribir no solo su nombre, sino también la presencia de sus hijas en el registro consular.

Carmen Gallo se registró en el Consulado con una edad de 30 años y sin una profesión declarada. En la fotografía aparece en primer plano, con un sombrero adornado y un abrigo de pieles. Estos elementos trascienden la mera descripción de vestimenta, ya que otra vez más se convierten en signos de dignidad y distinción social. Su expresión es seria, casi solemne, en consonancia con el carácter oficial del documento. Pero también revela una profunda intención: la de proyectar una identidad fuerte en sus orígenes y responsable en un contexto migratorio complejo cual era el español, ya que, en este momento específico, estaba marcado por la inestabilidad y la precariedad. Queda patente, además, que no se trata de una pose improvisada, sino de una elección cuidadosa –casi podríamos definirla como una representación teatral– pensada para enfrentar la mirada del Estado desde una posición de legitimidad. Las hijas, en cambio, aportan al retrato un aire de ternura y cotidianidad. Dos de ellas lucen lazos en el cabello y vestidos claros; la tercera viste un abrigo oscuro. Las suyas, sus posturas son más relajadas, sus miradas más curiosas. Su inclusión en el retrato evidentemente no es accesorio, sino que subraya que la movilidad transnacional no era únicamente el resultado de decisiones individuales, sino que implicaba la reconfiguración de núcleos familiares completos. El caso de Carmen Gallo nos demuestra que en algunos casos las mujeres asumían el protagonismo en la reagrupación, el cuidado y la reproducción de la vida en el extranjero hasta en una época en que los flujos migratorios eran prevalentemente masculinos. Además, cabe resaltar que la inscripción de Carmen y de sus hijas en 1917 debe leerse en el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial, un periodo caracterizado por una profunda inestabilidad en Europa.

Desde la perspectiva de la autorrepresentación, esta fotografía es especialmente reveladora. Carmen decide presentarse no solo como individuo frente al consulado, sino como madre acompañada, enmarcando su identidad dentro de un único documento fotográfico para todo el núcleo familiar visible. Esta elección desafía explícitamente la lógica consular, que privilegiaba la identificación de individuos aislados, y sugiere que, para ella, la legitimidad de su

inscripción pasaba también por dar visibilidad a sus hijas como parte integral de la experiencia migratoria. En un documento que buscaba fijar identidades de manera estandarizada, la presencia de cuatro rostros en lugar de uno introduce una narrativa alternativa: la de la migración como proyecto colectivo, como construcción de vida en tránsito, donde la maternidad no es un hecho privado, sino una dimensión pública de la movilidad.

En este sentido, el retrato de Carmen Gallo y sus hijas no solo cumple con una función burocrática, sino que se convierte en un testimonio visual cargado de significado histórico. Nos habla de género, maternidad, familia y migración. Revela la capacidad de los migrantes –y especialmente de las mujeres– de apropiarse de los dispositivos de control estatal para inscribir en ellos sus propias formas de representación, sus propios valores, sus propias historias. A diferencia de los retratos masculinos de la época, centrados en la individualidad y en la proyección de respeto personal, esta imagen transmite un mensaje colectivo, emocional y profundamente humano. Este registro y la correspondiente imagen fotográfica permiten comprender que la migración ecuatoriana temprana no fue un fenómeno marginal, sino un proceso en el que las mujeres tuvieron un papel central. No solo eran acompañantes, sino que ya entonces en muchos casos eran gestoras de la vida familiar, contribuían a construir redes sociales y tenían un papel protagónico en la creación de una identidad transnacional. En sus rostros –en el de Carmen y el de sus hijas– no vemos un simple registro, sino una promesa de futuro, una afirmación de pertenencia, una declaración de que, aunque estén lejos, siguen juntas.

## Conclusiones

El análisis del Registro Consular del Ecuador en Barcelona entre 1903 y 1955 que aquí hemos presentado nos permite entender la movilidad internacional de los ecuatorianos como un proceso histórico de larga duración. Por lo tanto, los movimientos migratorios que se observan a partir del final del siglo XX no constituyen, por

tanto, el origen de este fenómeno, sino su expansión visible. Estos últimos se nos presentan más bien como la consolidación de un ciclo migratorio masivo que situó a la comunidad ecuatoriana en el centro del panorama migratorio contemporáneo en Cataluña y en España. La diferencia entre épocas no radica en la esencia de la migración, sino principalmente en su magnitud y concentración. Los antecedentes registrados en la primera mitad del siglo XX, aunque resulten dispersos y poco conocidos, revelan que la presencia ecuatoriana en Europa hunde sus raíces en experiencias tempranas, pero profundamente significativas.

Uno de los aportes más valiosos de este archivo consular es la presencia sistemática de fotografías adheridas a los registros desde sus inicios. Estos documentos visuales, concebidos inicialmente como requisito administrativo, tal como hemos podido ver, trascienden su función burocrática para convertirse en fuentes de primer orden para la elaboración de una historia visual de la migración ecuatoriana en Cataluña. A diferencia de colecciones fotográficas privadas que resultan generalmente dispersas y de difícil acceso, el registro consular constituye un corpus documental continuo, ordenado y en el que los documentos fotográficos están contextualizados. Este acervo documental, por lo tanto, no solo ilustra, sino que documenta de manera estructurada y visual la experiencia de los migrantes. Su valor no reside únicamente en la información que contiene, sino en la dualidad que lo caracteriza. Es, de hecho, a la vez, un documento oficial y un testimonio visual. Podemos incluso decir que conforma un espacio donde lo institucional y lo personal se encuentran, se tensionan y, en ocasiones, se reconcilian.

La metodología que hemos adoptado para la elaboración de este artículo responde, en fin, a una necesidad urgente, es decir, la de situar la fotografía en el centro de la interpretación histórica de la migración ecuatoriana a Cataluña. De hecho, si bien es verdad que la historiografía ha producido estudios valiosos sobre los flujos migratorios contemporáneos, aún no se registran investigaciones que exploran de manera sistemática la relación entre imagen fotográfica y experiencia migratoria ecuatoriana. En particular, el caso ecuato-

riano en Cataluña ha recibido muy poca atención, a pesar de la riqueza excepcional de sus fuentes y de los esfuerzos que se hicieron en su momento con el proceso de organización archivística del fondo consular en Barcelona. Con demasiada frecuencia, las aproximaciones existentes reducen la imagen fotográfica a un mero complemento ilustrativo, despojándola de su densidad simbólica, emocional e incluso política. Este vacío justifica una mirada crítica, interdisciplinaria y sensible, que no vea en la fotografía un reflejo pasivo de la realidad, sino un acto de representación, un ejercicio de autoría, una forma de afirmación personal y colectiva.

Desde la teoría visual contemporánea sabemos que la fotografía no es un simple espejo de la realidad. Más bien es una construcción cultural, histórica, caracterizada por una fuerte subjetividad. Tal como señalaba Peter Burke,<sup>13</sup> toda imagen opera en dos niveles: por un lado, tenemos el denotativo –es decir, lo que muestra directamente, lo que vemos–; por el otro, está el nivel connotativo –lo que significa en un contexto dado, cargado de códigos simbólicos, afectivos y sociales–; la misma imagen puede cambiar de significado. En el caso del registro consular aquí presentado, los retratos de los migrantes no solo presentan un rostro, una pose o una vestimenta, sino que transmiten la esencia de sus estrategias de visibilidad, sus aspiraciones de pertenencia y modos de afirmación frente a un aparato estatal y a la sociedad receptora que los reducía a meros datos, números, categorías. Interpretar estas imágenes exige, por tanto, despojarnos de nuestras categorías visuales contemporáneas –acostumbradas a la espontaneidad, al gesto natural, a la autorrepresentación digital– y acercarnos, con humildad, a los códigos simbólicos de su tiempo.<sup>14</sup> Lo que hoy aparentemente nos resulta neutro –una pose frontal, un traje oscuro, una expresión contenida– por aquel entonces

---

13 BURKE Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001. ISBN 84-8432-269-6

14 MANFREDI Matteo, *Fotografía y emigración – La fotografía como fuente para el análisis de los procesos migratorios. Metodología, conceptualización y crítica en la historia de la emigración vasca a Uruguay (siglos XIX-XX)*”, publicado por el Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco en 2008.

funcionaba como un poderoso signo de respetabilidad, dignidad y legitimidad social.

En definitiva, el corpus fotográfico del Consulado del Ecuador en Barcelona constituye una fuente de valor incalculable para reconstruir la memoria de la migración ecuatoriana. Más allá de su carácter administrativo, estos retratos permiten reconocer a los migrantes no como cifras anónimas ni como sujetos pasivos de la historia, sino como actores históricos activos, capaces de negociar su identidad dentro de dispositivos burocráticos rígidos. La fotografía consular se revela, así como un espacio de autorrepresentación en tránsito, donde se inscriben tanto las limitaciones impuestas por el Estado como las aspiraciones personales y colectivas de quienes buscaron en Cataluña un lugar de arraigo, de dignidad, de futuro.

## Referencias

AUTORES VARIOS, "Los rostros de la migración: ecuatorianos en Cataluña, catalanes en el Ecuador". Exposición documental fotográfica, Barcelona, noviembre de 2009.

AZCONA ATIENZA, J., "De la dolarització a la ruptura amb el neoliberalisme: una nova etapa par el desenvolupament i l'economia equatoriana", en *DCIDOB - l'Equador de la inestabilitat crònica a la confiança*, Barcelona, 2007/2008.

BERNAL CERCOS, Angels y varios, "Norma de Descripción Archivística de Cataluña (NODAAc 2007", *Arxivística i gestió documental*, Eines, núm. 1, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, julio de 2007.

BURKE, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

CACHÓN, L. “Diez notas sobre la inmigración en España 2006”, en *Vanguardia Dossier. Inmigrantes, El continente móvil*, 2007.

ESVERIT COBES, Natàlia. “El teixit organitzatiu d'origen equatorià a la regió de Barcelona i el seu entorn”. Estudio realizado con el apoyo de la Fundació Jaume Bofill, 2008.

GOMA R., SUBIRATS J. (coords.) *Políticas públicas en España: Contenidos, redes de actores y niveles de gobierno*. Ariel, Madrid, 1998.

MANFREDI, Matteo, “Fotografía y emigración: La fotografía como fuente para el análisis de los procesos migratorios. Metodología, conceptualización y crítica en la historia de la emigración vasca a Uruguay (siglos XIX-XX)”, publicado por el Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco en 2008.

PAGNOTTA, Chiara. *La migración ecuatoriana a España e Italia: Historias, memorias e identidades 1995-2007*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Quito, 2014.

PORRAS PAREDES, María Elena; MANFREDI, Matteo. “El Archivo consular del Ecuador en Barcelona: un proyecto pionero para los estudios de los fenómenos migratorios (siglos XX y XXI)”. *N@vegamerica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea] 2009, n.2, disponible en <https://revistas.um.es/navegamerica>.



## ESTEREOTIPOS LOCALES EN LA HISTORIETA QUITEÑA, DÉCADA DE 1950

Katerinne Orquera Polanco<sup>1</sup>

### Resumen

El artículo hace referencia a la creación de los primeros estereotipos quiteños en las historietas de las revistas *No sea hueso* y *Sucesos*, que circularon en la ciudad en la década de 1950: el “chulla quiteño”, el indígena urbano, el “chapita” y la esposa gruñona como los más evidentes. El análisis se realiza con las herramientas de la historia cultural, específicamente de la historia de la lectura, que propone estudiar las modalidades de publicación, diseminación y apropiación de los textos por la comunidad de interpretación. Para ello, el artículo se desarrolla en tres partes: la primera describe el cómic quiteño desde su nacimiento hasta la década de los 50; la segunda da cuenta del contexto en que se desarrollaron los primeros estereotipos de la historieta quiteña; y, en la parte final, se presenta un análisis específico de esos materiales.

**Palabras clave:** Historia de la prensa, Historia de la lectura, Historieta, Estereotipos, Quito.

---

<sup>1</sup> Doctora en Historia Latinoamericana, Magíster en Historia Andina y Especialista en Historia, todas por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Licenciada en Comunicación Social, especialización en Investigación por la Universidad Central del Ecuador. Perteneció al grupo de investigación Iberconceptos Ecuador. Trabaja en el Área de Historia de la Universidad Andina, Simón Bolívar, donde es responsable del desarrollo editorial de Procesos. *Revista Ecuatoriana de Historia*. Editoralista de diario *El Comercio* desde octubre de 2021 hasta la fecha. Becaria del IFEA en 2018. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3603-0311>. Correo: [katerinne.orquera@gmail.com](mailto:katerinne.orquera@gmail.com).

## Abstract:

The article refers to the creation of the first Quito stereotypes in the comic strips of the magazines *No sea hueso* and *Sucesos*, which circulated in the city in the 1950s: the “chulla quiteño”, the urban indigenous person, the “chapita,” and the grumpy wife are the most obvious examples. The analysis is carried out using the tools of cultural history, specifically the history of reading, which proposes to study the modes of publication, dissemination, and appropriation of texts by the interpreting community. To this end, the article is divided into three parts: the first describes Quito comics from their inception to the 1950s; the second recounts the context in which the first stereotypes of Quito comics developed; and the final part presents a specific analysis of these materials.

**Keywords:** Press history, History of reading, Comics, Stereotypes, Quito.

## Introducción

La historieta fue parte de las ilustraciones incluidas en los impresos que circularon en Quito desde la primera década del siglo XX, pero la creación de estereotipos locales sucede a mediados de siglo, en las revistas humorísticas *No sea hueso* y *Sucesos*, dibujados por Marko y Avispa, lo que da cuenta de que para entonces tanto los autores como el público dominaban el lenguaje del cómic, es decir, leían con facilidad las ilustraciones yuxtapuestas, en secuencia deliberada que buscaban transmitir determinada información y obtener una reacción del lector.<sup>2</sup>

---

2 Scott McCloud, *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 1995, p. 9.

Uno de los elementos constitutivos en el lenguaje narrativo del cómic son los estereotipos, pues “para visualizar una idea o proceso rápidamente se requiere que la memoria del lector esté provista de un buen caudal de experiencias. De ahí la necesidad de simplificar las imágenes hasta convertirlas en símbolos repetidos. Ergo, estereotipos”.<sup>3</sup> En el caso de Quito, los primeros estereotipos locales fueron dos personajes considerados típicos de la ciudad –el “chulla” quiteño y el “chapita”–, así como otros dos referidos a sectores subalternizados: las mujeres y los indígenas.

Este trabajo busca dialogar con las investigaciones sobre el humor gráfico, la caricatura y el cómic que se han producido en la región desde los años **90 del siglo pasado**, las cuales abordan la gráfica de los impresos desde diversas ópticas: Los estudios culturales, la comunicación o la historia cultural, por ejemplo. En el caso específico del cómic, se han propuesto análisis que lo consideran como un artefacto cultural relacionado con la política, la memoria y la identidad.<sup>4</sup>

Sin embargo, ninguno hace referencia al Ecuador y solo dos coinciden con el arco temporal de esta indagación –los demás van de los años 60 hacia adelante–. Estos estudios, *El cómic hispánico*, de Ana Merino –que explora lo sucedido en España, Cuba, Argentina y México entre 1940 y 1960– y *Puros cuentos*, de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra –referido específicamente el caso mexicano–, son los que permitieron un diálogo más estrecho con esta indagación, para situar las historietas quiteñas respecto a las produ-

---

3 Will Eisner, *La narración gráfica*, Barcelona, Norma, 2003, p. 9.

4 Sin pretender hacer una lista exhaustiva, entre los trabajos dedicados específicamente al cómic latinoamericano se pueden mencionar: Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Ciudad de México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993; Ana Merino, “Las dimensiones narrativas del cómic del mundo hispánico en los límites de la modernidad”, tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2001; convertida luego en su libro: Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra, 2003; Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010; Jorge L. Catalá Carrasco, Paulo Drinot, James Scorer (eds.), *La impronta de la memoria en el cómic latinoamericano*, Madrid: Cátedra, 2019; y entre los más recientes: James Scorer, *Latin American Comics in the Twenty-First Century. Transgressing the Frame*, Austin: The Texas University Press, 2024.

cidas en otras ciudades de Latinoamérica, considerando tanto las similitudes como las diferencias de cada uno de los mercados culturales en que circularon los artefactos culturales objeto de interés de este trabajo.

También en los estudios producidos en el ámbito nacional, el cómic se ha vuelto objeto de indagación en los últimos años. Ya es posible encontrar diversos trabajos referidos al tema, pero en su gran mayoría se refieren a períodos más recientes, como sucede con los estudios internacionales. Para el período de estudio de este artículo hay mayor cantidad de análisis referidos a las caricaturas y el humor gráfico en general, que sirven de referencia para la presente indagación, principalmente los desarrollados por Hernán Ibarra y María Elena Bedoya, citados a lo largo del artículo.

La línea de investigación que guía el trabajo es la historia cultural, en cuanto tiene que ver con los estudios sobre historia de la lectura. Se sigue la metodología planteada por Roger Chartier respecto a la pertinencia de tomar en consideración prácticas particulares, objetos específicos y usos determinados de lo escrito –en este caso, los primeros estereotipos locales en historieta quiteña– en cuya distribución y lectura se mezclaban con otras formas de comunicación, en un contexto social específico, que determinó la tensión entre la posibilidad de creación y las restricciones respecto a lo que era posible pensar y hacer.<sup>5</sup>

Con el propósito de explicar el ambiente que hizo posible la creación de estereotipos locales en el cómic quiteño, el trabajo se divide en tres acápites: el primero, de tipo diacrónico, explica el nacimiento y circulación de las historietas quiteñas entre la primera y la cuarta década del siglo XX, colocándolas en el marco social de producción; el segundo, en cambio, es de tipo sincrónico y busca evidenciar el contexto social y de producción de historietas en los años 50, cuando el lenguaje del cómic ya era fácilmente entendido por la comunidad de interpretación conformada por autores y los lectores

---

5 Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, Ciudad de México, Instituto Mora, 1987 [1984], pp. 14-15, 137; Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona: Gedisa, 2007, pp. 54-56.

de los impresos que circulaban en la ciudad; la tercera y última parte se centra en analizar los cuatro estereotipos locales desarrollados en las revistas *No sea hueso* y *Sucesos* en la década de los 50.

## El nacimiento y desarrollo de la historieta quiteña

El antecedente más remoto del cómic quiteño es “Virus amoroso”, firmado por Moustache, en la revista *Vejece y Novedades*, de diario *El Comercio*, el 13 de mayo de 1909. Ese mismo año, también *La Ilustración Ecuatoriana* publicó tres historietas humorísticas.<sup>6</sup> Cabe mencionar que *Yellow Kid*, considerado el primer cómic moderno, había circulado apenas trece años antes en los Estados Unidos. Sin embargo, el siguiente registro de una historieta quiteña aparece en 1921, más de una década de por medio, momento a partir del cual se estabiliza su publicación.

Este ingreso definitivo de la historieta en los impresos de la ciudad se produce al mismo tiempo que inicia una etapa de gran inestabilidad en el país: entre 1924 y 1948 asumieron el poder 24 presidentes, prácticamente uno por año. Juan Maiguashca y Liisa North consideran que la raíz de esos problemas fueron dos crisis: la de “autoridad paternal” –del Estado respecto a los ciudadanos– y la de “lealtad” –de los sectores medios hacia los poderosos–. La búsqueda de salida de esas crisis no fue igual en todo el país, sino que dio paso a tres zonas económicas diferenciadas: Costa, Sierra Norte y Sierra Sur. En la Sierra Norte, donde se encuentra Quito, se produjo un “modesto proceso de industrialización sustitutiva” de importaciones y se registraron procesos de modernización tanto en el espacio urbano como en el rural.<sup>7</sup>

---

6 Moustache, “Virus antiamoroso”, revista *Vejece y Novedades*, Quito, No 5, 13 de marzo de 1909, p. 80, Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit – BEAEP –; Revista *La Ilustración Ecuatoriana*, Quito, No 5 y No 12, abril y septiembre de 1909, BEAEP.

7 Juan Maiguashca y Liisa North, “Orígenes y significado del velasquismo: Lucha de clases y participación política en el Ecuador, 1920-1972”. Rafael Quintero (ed.), en *La cuestión regional y el poder*, Quito, FLACSO / York University / CERLAC / Corporación Editora Nacional, 1991, pp. 95-97, 108.

Pero la modernización de la ciudad fue desigual, pues mientras del centro hacia el sur de Quito se vivía una crisis de vivienda y servicios básicos por la enorme migración interna, en el norte se construían nuevas y modernas urbanizaciones, así como la pista de aterrizaje del aeropuerto, y se implementaban servicios como el tranvía.<sup>8</sup> Fue este un período de transición hacia el capitalismo dependiente, que produjo una lucha de las clases sociales aún en formación, que conservaban patrones culturales del pasado. En ese ambiente contradictorio, se produjo una enorme movilización social –entre 1925 y 1950 se crearon 934 organizaciones de obreros, artesanos y empleados–,<sup>9</sup> al tiempo que se desplegaban tecnologías y usos propios de la comunicación masiva, los cuales se imbricaron con la cultura popular.

Como se puede evidenciar, Quito –al igual que las demás capitales latinoamericanas– pasó por una “modernidad periférica”, que produjo nuevas formas de ocio colectivo: la circulación de variados tipos de impresos, las proyecciones de cine, las radionovelas, los espectáculos de fútbol, toros y box, así como otros espacios de entretenimiento nocturno: teatros, salones de baile y cabarés. Todas estas nuevas expresiones convivían y se retroalimentaban, pues compartían géneros, temas, argumentos y personajes.<sup>10</sup> En ese clima de persistencia del pasado e invasión de la novedad nació el movimiento modernista quiteño, que impulsó la producción de humor gráfico en revistas ilustradas, eventos y salones de artes plásticas.<sup>11</sup> El nombre de su revista fue *Caricatura*, la cual circuló al final de la primera década del siglo XX, encabezada por Enrique Terán, con la colaboración de Guillermo Latorre y Carlos Andrade (Kanela).<sup>12</sup>

8 Jorge Salvador Lara, “La urbe del siglo XX”, en *Quito*, Quito, MAPFRE, 1992, p. 266.

9 Juan Maignashca y Liisa North, “Orígenes y significado del velasquismo...”, cit., pp. 90-91, 95.

10 Ana Merino, *El cómic hispánico*, cit.; Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., pp. 25, 28.

11 María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”. Xavier Bonilla (ed.), en: *Historia del humor gráfico en Ecuador*, Alcalá, Universidad de Alcalá/ Milenio.

12 *Revista Caricatura*, Quito, No 27-50, 22 de junio de 1919 - 11 de enero de 1920, BEAEP; Hernán Ibarra, *Trazos del tiempo*, Quito, Museo de la Ciudad, 2006, pp. 20-21, 113; María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones...”, cit., pp. 43-61.

En la década de los 20 circuló la revista *Nariz del Diablo*, de la Empresa de Ferrocarriles, primera publicación que colocó historietas en sus páginas de forma regular, la mayoría sin firma, referidas a situaciones relacionadas con el tren. En la década siguiente, entre 1932 y 1936, circuló *Zumbambico*, publicación en la que participaron los dibujantes de *Caricatura* y otros nuevos, con historietas en color, de estilo modernista, gráfica estilizada y gran expresividad. Para 1937, la historieta se empezó a usar en publicidad, mientras que en los 40 el cómic se mantuvo en pequeñas revistas, unas para adultos y otras para niños.<sup>13</sup>

En aquellos años circulaban tres diarios en Quito: *El Comercio*, *El Día* y *El Debate*, pero hasta mediados de los años 30 ninguno publicaba historietas, nacionales o extranjeras. El primero en comprar cómics a los *syndicates* norteamericanos fue *El Comercio*, a partir de 1936.<sup>14</sup> Por lo tanto, hasta los años 40 las historietas, al igual que las caricaturas, circulaban en la “prensa chica”, según la denominación de la época, distinta de la “prensa seria”, que se distinguía por su comprensión de los hechos y por su gran formato – tamaño estándar de 60 cm de largo por 40 cm de ancho –, mientras que la “chica” era “un enjambre de periodicuchos, diminutos, demoledores y plagados de gratuitos denuestos contra la gente que algo vale; el brote innoble de la literatura de escándalo que cree asegurar el número de sus lectores, burlándose cínicamente del prójimo”.<sup>15</sup>

En ese “enjambre de periodicuchos” se desplegó el trabajo de los dibujantes de historietas, con el utillaje intelectual y el tejido cultural de una época contingente y contenciosa, como la define Gui-

---

13 Katerinne Orquera Polanco, “Reseña del cómic quiteño”, tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2009, p. 58, DOI: 10.13140/RG.2.2.11652.96646; Revista *Zumbambico*, Quito, No 1-46, 1932-1936, BEAEP; Revista *Estampas de mi ciudad*, Quito, No 16, 1 de agosto de 1937, pp. 7, 16; diario *Últimas Noticias*, Quito, octubre-noviembre de 1942, octubre-diciembre de 1943, BEAEP.

14 Revista *Nariz del Diablo*, Quito, No 3-24, julio de 1922 - julio de 1924, BEAEP; Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito: historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945”, tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, p. 104, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

15 Alejandro Andrade Coello, “El periodismo nacional. Visión de conjunto”, *El Comercio*, 1 de enero de 1936: 23, 5ª sección.

lermo Bustos.<sup>16</sup> Es decir que, a diferencia de lo que sucedió con el cómic norteamericano, en Quito la historieta no sirvió a un interés comercial, sino que, más bien, sirvió como una herramienta de círculos artísticos y pequeños grupos editoriales para reelaborar contenidos y reapropiarse de espacios para la cultura popular, a partir de los productos de la cultura letrada, si seguimos el razonamiento de Eduardo Kingman.<sup>17</sup>

No hay que olvidar que para los años 40 ya circulaban en Quito las revistas de cómics mexicanos, los llamados “pepines”, que se constituyeron en un éxito editorial sin precedentes y crearon una industria que permitía la circulación de 4’500.000 ejemplares por semana y un estimado de 6’000.000 lectores en el mismo período. En México, de acuerdo con el relato de Aurrecoechea y Bartra, a las minorías cultas la pasión popular por los pepines les pareció: “una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias: mejor un pueblo de analfabetos puros que una nación de lectores contaminados”.<sup>18</sup>

Algo similar cuenta Ibarra para el caso del Ecuador: a mediados de los años 50, los cómics se volvieron preocupación de las autoridades, de manera que el presidente de la República emprendió una purga contra las “revistillas” y sugirió prohibir su importación, pues consideraba que exaltaban la imaginación de niños y adolescentes hacia el vicio, el asalto y el crimen.<sup>19</sup> El gusto popular por las historietas, explican los autores mexicanos, es que, a diferencia de los libros y periódicos “serios”, no inhiben al principiante, son fáciles, accesibles y desechables.<sup>20</sup> De manera que para la década de los

---

16 Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017, p. 377.

17 Eduardo Kingman, “Estudio introductorio. Lo urbano, lo social: la historia social urbana”, en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social Urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador/ Ministerio de Cultura, 2009, pp. 28-29.

18 Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., pp. 13, 17, 22.

19 Hernán Ibarra, “Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX”, *Ecuador Debate*, No 100, abril 2017, 86.

20 Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos...*, cit., p. 13.

50 el cómic es un producto cultural reconocible y legible para el público quiteño, momento en que se producen los primeros estereotipos locales.

## El afianzamiento del cómic local en los años 50

A fines de los 40, el escritor Ángel Felicísimo Rojas aseguraba que la literatura nacional era “de una adustez que asusta. Nadie se permite contar un chiste”.<sup>21</sup> Quizá porque los narradores de la década de los 50, como menciona Martha Rodríguez, ampliaron las temáticas y las preguntas de los años 30: la modernización de las ciudades que reconfiguraba los espacios sociales, el aprendizaje de la civilidad, las tensiones con la cultura rural y la emergencia de las urbes como locus de modernidad.<sup>22</sup>

En cambio, la historieta, considerada una expresión “menor” de la cultura de masas, tenía permitido representar lo cotidiano, lo “banal”, y hacerlo de manera humorística. Parafraseando la descripción de Susan Sontag sobre la fotografía, se puede decir que el dibujante se colocaba en un puesto de observación activa para animar la curiosidad de lo que está ocurriendo, de las cosas tal como son, y considerarlas dignas de representarse.<sup>23</sup> En Quito, la caricatura de autores locales empezó a incluirse en los diarios a partir de esta década. *El Sol*, proyecto editorial de Benjamín Carrión y Alfredo Pareja, que circuló entre 1951 y 1954, publicó desde su primer año “A punta de lápiz”, caricaturas de Galo Galecio; al año siguiente, *El Comercio* empezó a publicar a Asdrúbal de la Torre; y entre 1956 y 1962 *El Diario del Ecuador* –extensión de *El Sol*– publicó caricaturas de Galo Galecio, Avispa, Chumbi y el Diablo Ocioso.<sup>24</sup>

---

21 Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana*, Quito, Ariel, sin año, p. 221.

22 Martha Rodríguez, “Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas”, *Kipus*. Revista Andina de Letras, no. 21, I semestre 2007, p. 48.

23 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Santillana, 2006 [1973], p. 28.

24 Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., p. 29.

Estos cambios en los impresos sucedían en una década notablemente distinta a las anteriores. El período 1948-1960 fue uno de los más estables en el ámbito político; la economía se estabilizó por el impulso del Estado a las exportaciones de banano de empresas privadas. Pero lo que marcó al país fueron dos hechos sucedidos en la década previa: la Guerra del 41 y la invasión de territorio por parte de Perú, juntamente con la firma del Protocolo de Río de Janeiro en enero de 1942, y la organización de un movimiento popular que promovió la salida de Carlos Alberto Arroyo del Río del gobierno y la elaboración de una nueva Constitución.

Como señala Guillermo Bustos, 1941 fue “el momento más dramático de un secular conflicto limítrofe con el Perú” y la pérdida del acceso al río Amazonas por la firma del Protocolo de Límites sacudió la representación de la nación y alentó el tropo de la “mutilación territorial”.<sup>25</sup> Producto de esos hechos y de la represión gubernamental durante los años subsiguientes, se organizó la Alianza Democrática Ecuatoriana -ADE-, que en mayo de 1944 derrocó a Arroyo del Río. ADE fue una especie de frente amplio que buscó cambiar el país, cuyas acciones se conocen como La Gloriosa, que dio paso a la Constitución de 1945, en la que se recogieron los rasgos corporativos de las organizaciones políticas, concretados, por ejemplo, en las diputaciones funcionales para los escaños del Congreso.<sup>26</sup>

Pero si bien la caricatura logró aceptación en los rotativos más grandes de la ciudad, la historieta permaneció circunscrita a la prensa chica, donde logró extender su presencia. Entre las publicaciones que incluyeron historietas en sus páginas está *El Alacrán*, “seminario profiláctico para la erradicación de la curunchuperra y sus cómplices” que circuló en 1951, encabezada por Alejandro Carrión, con historietas de Galo Galecio.<sup>27</sup> En 1956 apareció *La Calle*, que tuvo una década de vida, lapso en el que publicó 24 cómics. Esta revista

25 Guillermo Bustos, *El culto a la nación...*, cit., p. 25.

26 Guillermo Bustos, “La identidad ‘clase obrera’ a revisión: una lectura sobre las representaciones del Congreso obrero de Ambato de 1938”, *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, No 2, I semestre 1992, p. 83.

27 Revista *El Alacrán*, Quito, No 1-6, 22 de septiembre - 3 de noviembre de 1951, BEAEP.

se oponía al gobierno de Camilo Ponce; fue dirigida por Pedro Jorge Vera y Alejandro Carrión. Las historietas estaban a cargo de Avispa (Gonzalo Mendoza), quien a partir del número 25 inició la serie “Sucedió en la calle”, que ocupaba la contraportada y se refería a hechos políticos o a la vida urbana.<sup>28</sup>

Pero para la presente investigación, la publicación más importante del período fue la revista humorística *No sea hueso*, que circuló entre 1950 y 1957, en un formato similar a las revistas de cómic mexicanas –28 x 43 cm aproximadamente–, pero en presentación de periódico, es decir, sin una portada en diferente papel o color. Publicada en blanco y negro, podría contener algunos cómics con color, pero estos constituían más bien una excepción. Esta revista tuvo una larga vida respecto a sus similares –circular durante ocho años es un récord para cualquier revista del período y, aún más, para una revista humorística– y lograron representar los “tipos” quiteños más destacados de la época.

Se registran 44 historietas publicadas, dibujadas por Marko y Avispa. Los dos tenían a su cargo las tiras cómicas “Un chulla como tantos”, “Cha, cha, chapita”, “1800 y pico 1900 y poco” y “Silvestre”, firmadas indistintamente por uno o por otro y, a veces, sin firma. Estos son los dos autores responsables de dibujar a los primeros estereotipos quiteños,<sup>29</sup> quizás porque lograron mantener un trabajo colaborativo en una publicación de largo aliento y porque en ese momento se impulsaba un proyecto de ciudad que debe haber influido en sus creaciones. A esta se une la revista *Sucesos*, de la que existe un solo ejemplar, pero que tenía características similares a la primera y, de hecho, también a Avispa como uno de sus dibujantes.

Como ha señalado Bustos, a partir de los años 30 las élites de la capital incitaron un proceso de construcción social de memoria pública y de tradiciones que volvieran a Quito un emblema de la ciudad hispánica, en el que participaron los historiadores de la Academia Nacional de Historia, desde el ámbito académico; el municipio

---

28 Revista *La Calle*, Quito, No 24-133, 31 de agosto de 1957 - 12 de julio de 1963, BEAEP; Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., pp. 43, 51-53.

29 Revista *No sea hueso*, Quito, 1950-1957, BEAEP.

de Quito mientras Jacinto Jijón y Camaño fue presidente del Concejo Municipal y luego alcalde, desde el ámbito oficial; diario *El Comercio*, especialmente por su vespertino, *Últimas Noticias*, que auspició y cimentó las “tradiciones quiteñas” –“el 40” (un juego de naipes), las corridas de toros y las carreras de coches de madera, por ejemplo– desde los medios de comunicación; y la población blanco-mestiza que adoptó la idea de “quiteñidad”, un complejo juego de adscripciones en oposición a lo indígena, en medio de relaciones sociales complejas.<sup>30</sup>

### Los primeros estereotipos de la historieta quiteña

Siguiendo a Ricardo Pérez Montfort, quien analiza la creación de lo “típicamente mexicano”, es posible considerar que la búsqueda por definir la “quiteñidad” dio paso a estereotipos que buscaban sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo verdaderamente quiteño, entendido como una síntesis de las características de un determinado grupo social, tanto en lo anímico como en lo intelectual y de imagen. Estos estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en la cultura popular, la actividad política y los medios de comunicación masiva, por lo que permearon tanto a las élites como a los sectores populares.<sup>31</sup>

El sentido de esos estereotipos fue reducir a una dimensión gobernable el sentido de “lo quiteño” y contribuyó a su difusión que se replicaran en varios medios de comunicación.<sup>32</sup> No se debe olvidar que en Quito se impulsó, desde décadas anteriores, una cultura

30 Guillermo Bustos, *El culto a la nación...*, cit., p. 367; Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en *Quito a través de la historia*, Quito, Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito/ Consejería de Obras Públicas y Transporte/ Junta de Andalucía, 1992, p. 182; Ernesto Capello, “Hispanismo casero: la invención del Quito hispano”, *Procesos*. Revista Ecuatoriana de Historia, No 20, julio-diciembre 2003, p. 55; Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros”, en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana...*, cit., 376; Eduardo Kingman “Estudio introductorio. Lo urbano...”, cit., pp. 22-23.

31 Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, No 12, 1999, pp. 186-187.

32 Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación...”, cit., pp. 177-193.

popular letrada, auspiciada en un inicio por intelectuales y benefactores católicos y que para mediados de siglo ya había adquirido características propias.<sup>33</sup> Esto permite también remarcar que la comunidad de interpretación de estas historietas no solo recibía los mensajes emitidos por los medios masivos, sino que tenía la capacidad de reinterpretarlos y usarlos como resistencia al poder.

En *El cómic hispanico*, Merino asegura que al creador de cómics debe considerársele un “intelectual masivo y popular”, y que las historietas son herederas de la literatura popular decimonónica y del costumbrismo, que gustaba de crear personajes típicos. En esta última idea coincide Ibarra para el caso ecuatoriano, pues asegura que el costumbrismo ha sido ignorado en el análisis de los impresos, pese a que tuvo un público vigente hasta mediados del siglo XX.<sup>34</sup> De los creadores de los primeros estereotipos quiteños, Marko y Avispa, no se tienen mayores datos. Del primero, excepto su seudónimo, prácticamente se desconoce todo, incluso su nombre. Mientras que Gonzalo Mendoza, Avispa, fue un dibujante tanto de caricaturas como de cómics muy fecundo, que se mantuvo vigente por varias décadas, a partir de sus inicios en el diario *El Sol*.

Con estos datos, y bajo la consideración ya mencionada de publicar en la prensa chica, no es seguro que estos autores quepan en el adjetivo de “masivo”, pero sí de “popular”, no en el sentido de tener notoriedad, sino de pertenecer a la cultura popular. Asimismo, siguiendo a Ian Gordon, Merino asegura que se pueden plantear varias perspectivas de análisis del cómic y la modernidad, de las que menciona dos: a) entenderlos como parte del proceso de modernización o b) una respuesta humorística a los problemas de una sociedad en transición.<sup>35</sup> Pero la revisión de las historietas de *No sea hueso* y *Sucesos* hace pensar que las dos opciones no son opuestas, pues las historietas son, sin duda, un producto de la modernidad y de la cultura de masas, así como también muestran la agudeza de sus autores

---

33 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., p. 377.

34 Ana Merino, *El cómic hispanico*, cit.; Hernán Ibarra, “Representaciones de la cultura...”, cit., p. 84.

35 Ana Merino, “Las dimensiones narrativas...”, cit., 13.

para mirar con humor su propia situación y la de sus congéneres, como se detalla a continuación.

El primer estereotipo creado en *No sea hueso* fue el chulla quiteño (Imagen 1), una de las representaciones más fuertes en Quito. De hecho, como se ha señalado antes, existe una conexión y convivencia de varios géneros de la cultura de masas que se hace evidente en este caso: el pasacalle “El chullita quiteño”, infaltable hasta hoy en las fiestas de la ciudad, fue creado en 1948, dos años antes de la circulación de *No sea hueso*, que crea la sección “Un chulla como tantos”, mientras que la novela *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza, se publicó en 1958, cuando ya había dejado de circular la revista humorística que contenía esta historieta, a lo que se podrían agregar representaciones teatrales y radiales del mismo personaje.



**Imagen 1.** Tira cómica “Un chulla como tantos”, dibujada por Marko  
Revista *No sea hueso*, No. 3, 1950, p. 11

Este estereotipo corresponde, como dice el periodista Edmundo Ribadeneira, uno de sus cultores, a un concepto de “quiteñidad institucional que vale como un verdadero estilo de vida, una manera de ser, algo inconfundible, una marca de amor urbano”.<sup>36</sup> Con ello pasa a caracterizar a los habitantes de la ciudad: “Dueños de un agudo sentido del humor, los quiteños desahogaban, tal vez,

<sup>36</sup> Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, *Revista de Ciencias Sociales y Cultura*, No 19, enero 1994, p. 87.

con bromas y chistes ágiles como saetas el contenido ambivalente y el ambiente de opresión social que pesaba sobre ellos”.<sup>37</sup> Así como se muestra en la tira cómica de Marko, cuando el “chulla” va al cielo y se pone a jugar cartas, específicamente 40, con San Pedro y está a punto de ganarle.

Esta versión estereotípica, es decir, reducida de la realidad, es la representación del grupo de los pobres blanco-mestizos de mayor raigambre urbana, cuyos rasgos contradictorios solo pueden entenderse si se toma en cuenta el corte étnico: su empeño por diferenciarse de lo indio, como ha señalado Guillermo Bustos.<sup>38</sup> Los rasgos contradictorios del chulla quiteño a los que se refiere el historiador son expresados por Ribadeneira en un estilo jocoso:

Extremadamente hábil para valerse de las apariencias, radica en ello la posibilidad de su integración social oportunista y fugaz, por lo general, necesaria para comer de vez en cuando, para tomarse unos tragos y divertirse un poco a costilla de los demás. El término chulla significa uno solo o uno de dos. Chulla leva alude a no tener sino una única chaqueta; sin embargo, de lo cual se presume mucho. Quería decir ser pobre, no tener qué vestir ni dinero para comprar.<sup>39</sup>

El chulla quiteño evidencia de manera concreta el solapamiento que se produce entre el desarrollo inicial del capitalismo y los rezagos de la antigua sociedad estamental, que dio lugar al desarrollo de una clase obrera atrapada en un lenguaje de castas, en la apreciación de Bustos:

La presencia de esta ‘longocracia’ surgida, dentro de una suerte de visión estamental, en relación con la ‘aristocracia’ — linaje/tradición — y la ‘bancocracia’ — dinero/modernidad —, generó diversas reacciones tanto por parte de los sectores dominantes como de parte de ciertos sectores subalternos urbanos, que se autodefinían étnicamente a distancia de cualquier expresión que provenga de una matriz indígena.<sup>40</sup>

37 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

38 Guillermo Bustos, “Quito en la transición...”, p. 187.

39 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

40 Guillermo Bustos, “Quito en la transición...”, p. 186.

La consciencia de sus creadores respecto a la idea del chulla quiteño como un estereotipo se evidencia en la afirmación de Ribadeneira respecto a que “la ciudad forjaba, en definitiva, personajes típicos consagrados a producir la sal quiteña gracias a la cual las actividades adquirirían sabor y humor”;<sup>41</sup> aunque buscaba purgarlo de sus contradicciones étnicas y de clase al asegurar que sentía solidaridad con “el chulla eufórico y vital irreductible e inconformen la salsa de su gracia permanente”, pero no “con ese chulla icaziano acomplejado por ser mestizo, siempre en fuga de sí mismo, amedrentado por un perseguidor implacable que no es sino, maligno y torvo, una sensación oscura que emerge de su propia consciencia”.<sup>42</sup>

El personaje contrario al chulla quiteño es “Silvestre” (Imagen 2), estereotipo del indio urbano, que si bien en los inicios de su representación “tiene rasgos indígenas, viste poncho y está descalzo”,<sup>43</sup> como reseña Ibarra, a medida que pasa el tiempo, se viste al estilo de los mestizos y siempre está buscando la manera de ganarse la vida sin esfuerzo, con el concepto de “vago” que solía atribuirse a los indígenas, pues en esos años los blanco-mestizos pobres mantienen con el indio una relación paternalista, de redentorismo o, directamente, de racismo.<sup>44</sup>

---

41 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 88.

42 Edmundo Ribadeneira, “El chulla quiteño”, cit., p. 89.

43 Hernán Ibarra, *Trazos del Tiempo*, cit., p. 92

44 Guillermo Bustos, “La identidad ‘clase obrera’...”, cit., p. 97.



**Imagen 2.** Tira cómica “Silvestre”, dibujada por Marko al iniciar la revista.  
Revista *No sea hueso*, No. 3, 1950, p. 11.



**Imagen 3.** Tira cómica “Silvestre”, sin firma, el último año de la revista.  
Revista *No sea hueso*, 1957, p. 11.

Como se puede notar, a lo largo de los años, Silvestre ha perdido el poncho y ha ganado zapatos (Imagen 3). El cambio puede deberse a varias razones: el gusto del público por un personaje mestizo, un cambio de dibujante, un cambio de perspectiva, pero también puede tener que ver con el “blaqueamiento” de los indígenas cuando salen a la ciudad; a ellos solía llamárseles “ladinos” o “forasteros”. Desde tiempos de la Colonia, su movilidad borró la frontera entre la república de blancos y la república de indios, al tiempo que estimuló un proceso de diferenciación social y socavó los cacicazgos. Los forasteros sufrieron de ostracismo y bajo estatus en las comunidades indígenas porque se consideraba que debilitaban la tenencia comunal de la tierra, alteraban los modelos tradicionales de reciprocidad y generalizaban las normas españolas.<sup>45</sup>

Como explica Eduardo Kingman, ya en el siglo XX, si bien existían elementos culturales en común entre distintas capas sociales por la pervivencia de lazos patrimoniales, la tendencia dominante era la de la separación social y cultural, que no era generada solo por las élites y las clases medias, sino también por los sectores populares que, ante la crisis de valores generada por la modernidad, intentaron desarrollarse de manera relativamente independiente. Se trataba de una población que, si bien provenía del mundo indígena, estaba sujeta a la urbanización y el mestizaje.<sup>46</sup>

De manera que la cultura popular urbana tenía una complejidad relacionada tanto con las diferencias económicas internas, que podían constituirse en fuente de prestigio, como también con la adscripción al ámbito letrado, que permitía expresarse en público o tomar decisiones; estos dos factores se constituían en un capital simbólico que permitía la diferenciación dentro de los propios sectores populares. La policía, cuyas filas estaban engrosadas por personas de este grupo social, se encargaba, con criterios higienistas, de desalojar a los sectores populares y sus “usos” del centro de la ciudad o de otros lugares en adecentamiento.<sup>47</sup> De ahí el estereotipo del

---

45 Karen Powers, *Prendas con pies: migraciones y supervivencia cultural en la Audiencia de Quito*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 12.

46 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., p. 375.

47 Eduardo Kingman, “Apuntes para una historia...”, cit., pp. 377, 380; Eduardo Kingman, *La*

“chapa” –del verbo quichua chapar, que significa vigilar o espiar–, presentado como un ser de pocas luces y que no cumple sus labores a cabalidad.



Imagen 4. “Cha, cha, chapita”, de Avispa (Gonzalo Mendoza).

Revista *No sea hueso*, n.º 5, segunda época, 1957, p. 10.

Como se puede notar, la historieta (Imagen 4) no está dibujada en sentido horizontal, sino vertical, seguramente con el propósito de aprovechar un espacio de la página que de otra manera quedaría vacío. La historia es simple: un “chapa” va a controlar a un borracho que está haciendo escándalo en la vía pública, cantando y tocando la guitarra, pero en lugar de desalojarlo, se queda bebiendo y cantando con él. Pero, aunque esto parezca nada más que una ocurrencia del ilustrador, la historiadora Ana María Goetschel registra que para 1908 la policía aún no lograba institucionalizarse, por lo que “en ciertas ocasiones no solo no cumplía las órdenes, sino que participaba de las algazaras de los sectores populares de los que provenía”.<sup>48</sup>

Si bien se podría pensar que a mediados del siglo XX la situación no era la misma, baste recordar que luego de La Gloriosa, en 1944, el Cuerpo de Carabineros se transformó en la Guardia Civil Nacional y solo en 1956 se unificaron los mandos urbano y rural. Por lo que es posible suponer que la invitación a ser parte de la fiesta era una estrategia de evasión y escamoteo de las personas sujetas a acciones punitivas.

*ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO Ecuador/ Universidad Rovira y Virgili, 2006, p. 328.

<sup>48</sup> Ana María Goetschel, *Moral y orden. La delincuencia y el castigo en los inicios de la modernidad en Ecuador*, Quito, FLACSO Ecuador/ Abya-Yala, p. 115.

El cuarto y último estereotipo se encuentra en la revista *Sucesos* y hace alusión a la esposa gruñona, para cuyo análisis se sigue el examen que realiza Armando Bartra a las historietas de la familia Burrón, publicadas en México en un período similar al de este artículo. La primera advertencia del autor es que no se trata de encontrar a una familia típica, sino de las situaciones representativas del autor, ilustradas luego de observar su sociedad; por lo tanto, no es un material primario, sino un texto elaborado que se debe decodificar.<sup>49</sup>

La ilustración es de Avispa (Imagen 5). Como se puede notar en los dibujos, dado que el texto se ha vuelto ininteligible, de diez viñetas, cinco corresponden a parejas y, de ellas, una corresponde a un cambio de los roles tradicionales de hombre y mujer, pues ella está acostada leyendo el diario, mientras él tiene maletas para irse, y cuatro muestran a mujeres disgustadas que amenazan al marido, lo sacuden o directamente lo han golpeado, todo esto bajo el socorrido patrón de esposa verdugo-esposo víctima, que usaron los cómics desde sus inicios.

De acuerdo con el análisis de Bartra, estas “ogresas” han sido dibujadas por hombres y las historietas pensadas, en primera instancia, para un público masculino, razón por la que pocas veces toman en cuenta el enclaustramiento de la mujer en el hogar y, en cambio, proyectan sus fobias viriles, como el síndrome de marido oprimido. De hecho, análisis de cómics norteamericanos hechos en 1955 y 1963 dan cuenta de que en las historietas el matrimonio “disminuye” a los hombres; cuando son solteros son altos y guapos, pero cuando están casados son representados calvos y panzones, con mujeres de mayor estatura, pero más gordas y feas que las solteras.<sup>50</sup> Efectivamente, en la historieta de Avispa se puede ver que, excepto una, todas las demás son mujeres poco atractivas y, aunque no son gordas, sí se ven más altas que sus maridos.

---

49 Armando Bartra, “La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX”, Versión. Estudios de Comunicación y Política, No 25, 2010, p. 34.

50 Armando Bartra, “La osa y el barbero...”, cit., p. 37.



Imagen 5. "Se acabaron las fiestas", por Avispa.

Revista Sucesos, n.º 1, enero de 1959, p. 58.

Las imágenes que se generan en estas revistas van acompañadas de otros innumerables dramas representados en el cine, los radioteatros, los tangos, los boleros, los fotomontajes y los folletines del corazón, consumidos especialmente por las clases populares y la media baja que ven desvanecerse sus anhelos de progreso, acosados por la po-

breza –hambre, enfermedad, carestía, delincuencia, arbitrariedad policiaca, malos servicios públicos, ira, desesperanza– y, en esa medida, la historia que se narra corresponde a la crisis y transformación de las estructuras familiares que dejaron de ser viables con la llegada de la modernidad.<sup>51</sup>

Este último estereotipo, como se hace evidente, también da cuenta de la ausencia de las mujeres en el ámbito de la ilustración de los impresos, especialmente en cuanto tiene que ver con el cómic, lo que demorará todavía un par de décadas para suceder. Esta ausencia no se produjo únicamente entre los ilustradores; en los diarios también se registra una prolongada ausencia de reporteras hasta la década de los 50, lo que Pablo Piccato atribuye a que el periodismo, la política y la literatura excluyeron a las mujeres porque se debatían en entornos públicos de homosociabilidad, donde la amistad era el vínculo más fuerte.<sup>52</sup>

## Conclusiones

Una primera y relevante conclusión es que en Quito las historietas locales no circularon en los grandes rotativos – eso solo sucederá en la década de los 60 con las historietas de Nelson Jácome –, por lo que su consolidación se debe a ilustradores que trabajaron en pequeñas revistas, muchas de ellas humorísticas. Es decir que los ilustradores se apropiaron de una herramienta creada por los grandes rotativos para expresar sus propias representaciones de la vida social y el poder.

El proceso de divulgación fue lento, pero apalancado por la circulación permanente de historietas norteamericanas desde el año 1936 en el diario *El Comercio*, de tal manera que para los años 50 ya es posible producir estereotipos, dado que la comunidad de interpretación efectivamente tiene la habilidad de descifrar los códigos del lenguaje del cómic. En un espacio público donde no solo circu-

---

51 Armando Bartra, “La osa y el barbero...”, cit., pp. 42, 52.

52 Pablo Piccato, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Durham/ Londres: Duke University Press, 2010, p. 79.

laron los grandes diarios de la ciudad, sino también otro tipo de publicaciones, que disputaban las representaciones étnicas, de clase y de género.

Los cambios que se producen en Quito con la llegada y expansión de diversos medios de comunicación se entretajan con las costumbres tradicionales de relacionamiento en una modernidad que, como señala Ana Merino, es incompleta y está llena de vértices, por lo que las historietas no son necesariamente parte de una industria de entretenimiento masivo, sino también, como sucedió en Quito, un artefacto que cuestiona, a través del humor, tanto los cambios como las permanencias de una sociedad que se encuentra en transición.

## Archivos consultados

Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP). Quito, Ecuador.

## Fuentes primarias

ANDRADE COELLO, Alejandro, "El periodismo nacional. Visión de conjunto", *El Comercio*, 1 de enero de 1936, p. 23, 5ª sección.

Diario *Últimas Noticias*, Quito, octubre-noviembre de 1942 - octubre-diciembre de 1943.

MOUSTACHE, "Virus antiamoroso", revista *Vejece y Novedades*, Quito, No. 5, 13 de marzo de 1909.

Revista *Caricatura*, Quito, Nos. 27-50, 22 de junio de 1919 - 11 de enero de 1920.

Revista *El Alacrán*, Quito, Nos. 1-6, 22 de septiembre - 3 de noviembre de 1951.

Revista *Estampas de mi ciudad*, Quito, No. 16, 1 de agosto de 1937.

Revista *La Calle*, Quito, No. 24-133, 31 de agosto de 1957 - 12 de julio de 1963.

Revista *La Ilustración Ecuatoriana*, Quito, No. 5 y No. 12, abril y septiembre de 1909.

Revista *Nariz del Diablo*, Quito, Nos. 3-24, julio de 1922 - julio de 1924.

Revista *No sea hueso*, Quito, 1950-1957.

Revista *Sucesos*, Quito, 1959.

Revista *Zumbambico*, Quito, Nos. 1-46, 1932-1936.

## Referencias

AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Ciudad de México, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

BARTRA, Armando, "La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n.º 25, 2010, pp. 31-57.

BEDOYA, María Elena, "Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940", En Xavier Bonilla (ed.), *Historia del humor gráfico en Ecuador*, 43-61. Alcalá, Universidad de Alcalá/Milenio, pp. 43-61.

CAPELLO, Ernesto, "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 20, julio-diciembre 2003, pp. 55-77.

CATALÁ CARRASCO, Jorge L., DRINOT, Paulo, y SCORER, James (eds.), *La impronta de la memoria en el cómic latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

CHARTIER, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.

-----, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, Ciudad de México, Instituto Mora, 1987 [1984].

BUSTOS, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Fondo de Cultura Económica/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017.

-----, "La identidad 'clase obrera' a revisión: Una lectura sobre las representaciones del Congreso obrero de Ambato de 1938", *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, n.º 2, I semestre 1992, pp. 73-104.

-----, "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)", en *Quito a través de la historia*, Quito, Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito/Consejería de Obras Públicas y Transporte/Junta de Andalucía, 1992, pp. 163-188.

EISNER, Will, *La narración gráfica*, Barcelona, Norma, 2003.

GOETSCHHEL, Ana María, *Moral y orden. La delincuencia y el castigo en los inicios de la modernidad en Ecuador*, Quito, FLACSO Ecuador, Abya-Yala.

IBARRA, Hernán, "Representaciones de la cultura popular en la caricatura política ecuatoriana a mediados del siglo XX", *Ecuador Debate*, No. 100, abril 2017, pp. 81-98.

-----, *Trazos del tiempo*, Quito, Museo de la Ciudad, 2006.

KINGMAN, Eduardo, "Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. La ciudad vista desde los otros", en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 365-382.

-----, "Estudio introductorio. Lo urbano, lo social: la historia social urbana", en Eduardo Kingman (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 11-33.

-----, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO Ecuador y Universidad Rovira y Virgili, 2006.

MAIGUASHCA, Juan y NORTH, Liisa, "Orígenes y significado del velasquismo: lucha de clases y participación política en el Ecuador, 1920-1972". Rafael Quintero (ed.), en: *La cuestión regional y el poder*, Quito, FLACSO, York University, CERLAC y Corporación Editora Nacional, 1991, pp. 89-159.

McCLOUD, Scott, *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 1995.

MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra, 2003.

-----, “Las dimensiones narrativas del cómic del mundo hispánico en los límites de la modernidad”, tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2001.

ORQUERA POLANCO, Katerinne, “Prensa periódica y opinión pública en Quito: historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945”, tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

-----, “Reseña del cómic quiteño”, tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2009, DOI: 10.13140/RG.2.2.11652.96646.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, No. 12, 1999, pp. 177-193.

PICCATO, Pablo, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Durham, Londres, Duke University Press, 2010.

POWERS, Karen, *Prendas con pies: migraciones y supervivencia cultural en la Audiencia de Quito*, Quito, Abya-Yala, 1994.

RIBADENEIRA, Edmundo, “El chulla quiteño”, *Nariz del Diablo. Revista de Ciencias Sociales y Cultura*, n.º 19, enero 1994, pp. 86-90.

RODRÍGUEZ, Martha, “Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, n.º 21, I semestre 2007, pp. 39-54.

ROJAS, Ángel Felicísimo, *La novela ecuatoriana*, Quito, Ariel, sin año.

SALVADOR LARA, Jorge. “La urbe del siglo XX”, en *Quito*, Quito, MAPFRE, 1992, pp. 261-301.

SCORER, James, *Latin American Comics in the Twenty-First Century. Transgressing the Frame*, Austin: The Texas University Press, 2024.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Santillana, 2006 [1973].

VÁZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

**EL DIÁLOGO COMO DESAFÍO:  
UNA IDEA EN CINE EXPERIMENTAL AUTORREFLEXIVA  
EN LA PELÍCULA ANTONIO VALENCIA (2020)  
DE DANIELA DELGADO**

**Lucía Fernanda Romero Paz y Miño<sup>1</sup>**

## **Resumen**

El cine experimental realizado en Ecuador apenas empieza a ser pensado, en años recientes, desde incipientes espacios de difusión específica, la crítica y la academia. Desde la noción del carácter inobjetivable de este cine, planteo una aproximación a la forma en que la *idea en cine experimental del diálogo como desafío*, latente en la película *Antonio Valencia* de Daniela Delgado Viteri, resulta en una autorreflexividad cinematográfica, a la vez que me pregunto para qué. Mediante la creación de un diálogo imaginario con un enfoque que propongo como *doblemente fenomenológico*, que abarca una entrevista a la creadora, la interpretación composicional del filme y el análisis de su discurso, busco *pensar con* la película, lo que incluye juego y experimentación con la forma en la escritura. La obra de la cineasta, mediante varios recursos formales que provocan extrañamiento, privilegia el encuentro y lo que conmueve en las personas. Al romper con las convenciones imperantes, la idea en cine del diálogo como desafío, un diálogo conflictual en *Antonio Valencia*, implica la intervención del sí mismo mediante el cuestionamiento del lenguaje y resulta en una autorreflexividad cinematográfica. Hace evidente la experiencia subjetiva del mundo mediante el vínculo con las ideas

---

<sup>1</sup> Magíster en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ingeniera en Comunicación y Producción en Artes Visuales por la Universidad Iberoamericana del Ecuador. Cineasta. Ha sido docente de fotografía, estética audiovisual y producción, así como facilitadora en cine comunitario y procesos colectivos que tejen creación, memoria y justicia social. Correo: lucia.romero.audiovisual@gmail.com.

del otro, a la vez que apela a la reflexión de la audiencia sobre su propia experiencia subjetiva en relación con las ideas del filme. Lo hace para resistir a la posibilidad de no ser que tienen los *cines otros* frente al régimen de visualidad, al poder de creación y distribución industrial del cine convencional, mientras reclama la posibilidad de ser de subjetividades y comunidades subalternizadas.

**Palabras clave:** Cine experimental ecuatoriano; Idea en Cine; Auto-reflexividad; Régimen de visualidad; Daniela Delgado Viteri.

### Abstract

Experimental cinema made in Ecuador has only recently begun to be considered through emerging spaces of specific dissemination, criticism, and academia. From the notion of the un-objectifiability of this cinema, I propose an approach to how the *idea in experimental cinema of dialogue as a challenge*, latent in Daniela Delgado Viteri's film *Antonio Valencia*, results in a form of cinematic self-reflexivity, while also questioning: for what purpose? Through the creation of an imaginary dialogue and a method I call *doubly phenomenological*—which includes an interview with the filmmaker, a compositional interpretation of the film, and an analysis of its discourse—I seek to *think with* the film, which includes play and formal experimentation in the writing itself. Delgado Viteri's work, through various formal devices that provoke estrangement, privileges encounter and what moves people emotionally. By questioning the dominant cinematic conventions, the idea in cinema of dialogue as challenge—a confrontational dialogue in *Antonio Valencia*—involves the intervention of the self through the questioning of language and results in cinematic self-reflexivity, making visible the subjective experience of the world through engagement with the ideas of the other. At the same time, it invites the audience to reflect on their own subjective experience in relation to the film's ideas. It does so to resist the risk of non-being that *other cinemas* face within the regime of vi-

suality and the industrial power of conventional cinema, while asserting the possibility of being for subaltern subjectivities and communities.

**Keywords:** Ecuadorian experimental cinema; Idea in Cinema; Self-reflexivity; Regime of visuality; Daniela Delgado Viteri.

*Yo sé que tú me dirás:  
Ven, mira...*  
**Rubén Rada**

## Introducción

En este artículo quiero establecer un diálogo imaginario con Daniela Delgado Viteri,<sup>2</sup> la cineasta ecuatoriana nacida en la costera provincia de Manabí y ahora residente en Europa, con cuyo trabajo resueno en gran medida. Podría hablar con ella *realmente*, me refiero a llamarla, o acordar una reunión online, pero ese no sería, necesariamente, un diálogo más real que el que ensayo aquí.

---

2 “Daniela Delgado Viteri nació en Portoviejo, Manabí. Estudió en la Universidad del Cine en Argentina y en Le Fresnoy Studio National des Arts en Francia. En sus obras cinematográficas lleva a cabo procesos con diversos grupos de personas de forma participativa, mezclando la ficción, el documental y la creación experimental. Sus obras se han exhibido en festivales como Rotterdam Film Festival, festival de Mar del Plata, Rencontres Internationales, BAFICI y CPH-DOX. Ha formado parte de exposiciones artísticas y residencias en Argentina, Alemania, Detroit, Italia. Es magister en curaduría audiovisual por la Elías Querejeta Zine Eskola. Sus películas incluyen: Culebra Jr. (2013), Espectáculos Variados Para Eventos Varios, parte 1 (2016), Atajos (2019), Caravana (2019), Antonio Valencia (2020) y Todos queremos un lugar al que llamar nuestro (2022).” En Lucía Romero Paz y Miño, “Políticas de la mirada y prácticas creativas. El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2022, p. 42.

A través de esta conversación imaginada, intentaré responder: ¿De qué manera y para qué la *idea en cine* experimental del diálogo como desafío que propone la película *Antonio Valencia*,<sup>3</sup> de Daniela Delgado, resulta en una autorreflexividad cinematográfica? Para ello me he planteado los siguientes objetivos: Primero, realizar una aproximación a lo que sería una *idea en cine experimental*, como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que desafía las convenciones hegemónicas, desde las nociones de Daniela Delgado. Luego, a partir de esta indagación, proponer el *diálogo como desafío*, como una idea en cine experimental latente en la película *Antonio Valencia*.

Finalmente, comprender de qué manera y para qué la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una *autorreflexividad cinematográfica* en el filme analizado.

### **Acercamientos al cine experimental desde la latitud cero**

Conocí a Daniela Delgado en el 2013, cuando me ayudó a hacer un *transfer*<sup>4</sup> casero desde su proyector de Súper 8 mm a digital con una cámara DSLR, en Buenos Aires. Yo había comprado mucho antes, a *Arcoiris*, el último laboratorio *porteño* que trabajaba con pequeños formatos de fílmico, todo un lote, el último que quedaba, de película reversible color Súper 8 mm Ektachrome 100 D, que había sido discontinuada por Kodak durante muchos años. Había luego usado unos rollos para rodar parte del *teaser*<sup>5</sup> de un largometraje de ficción que yo producía y fotografiaba, en Portoviejo, la ciudad natal de Daniela, y los había llevado para revelar en el mismo laboratorio en Argentina, donde ella se encontraba.

Recuerdo mi fascinación por cómo una pelusa de mugre en la ventanilla del proyector había quedado grabada en el material digitalizado, como un imprevisto que le daba al trabajo su propio ca-

---

3 Antonio Valencia, Documental, Cine experimental, dir. Daniela Delgado, Ecuador: Daniela Delgado, 2020, <https://www.filmaffinity.com/es/film605084.html>.

4 Proceso por el que el material rodado en película cinematográfica analógica es digitalizado.

5 Muestra corta de cómo será un largometraje usado para presentar el proyecto y conseguir, apoyos, avales y financiamiento.

rácter. El largometraje de ficción nunca se produjo y, de esa experiencia, solo me quedaron tres rollos de película caducados y sin usar. Pero, lo más importante, entendí gracias a Daniela que el material con que se registra y su especificidad determinan ciertas posibilidades de juego y comprensión de la imagen.

En el 2017, como parte de incipientes investigaciones que realicé,<sup>6</sup> entrevisté a Daniela Delgado. Le pregunté si consideraba que su cine es *experimental* y entonces fue claro para mí lo completamente inasible, inobjetivable de este cine — ni siquiera logro decir qué tipo de cine —. Para Delgado:

Es difícil porque, justamente, al ser cine experimental, es como una no categoría, porque de alguna manera, si ya lo enfocas en una categoría, estás definiendo ciertas reglas, como un género, como que debe tener cierto tipo de formato, cierto tipo de recursos narrativos, etc. Más bien creo que la esencia del cine experimental es que no encaja nunca en nada, que siempre está evolucionando. Por ejemplo, en los 60 y en los 70 había una tendencia de cine experimental, una tendencia de experimentar con el formato, experimentar con la materialidad del fílmico. Y ahora siento que se hacen también otro tipo de experimentos, ya más con la narrativa, porque también el cine es tan nuevo que al principio las narrativas eran todas experimentales, luego se cristalizaron y ahora se vuelven a reformular y en eso está la experimentalidad.<sup>7</sup>

Es difícil hablar de cine experimental. Lo más parecido a una definición lo encuentro en lo que ha escrito el cineasta Colas Ricard: “El cine experimental se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine”.<sup>8</sup>

---

6 El trabajo con el que obtuve mi grado académico significó para mí un primer acercamiento teórico en el que exploraba la luz, el sonido y el movimiento como materiales representables y constitutivos del cine experimental, la entrevista a Daniela Delgado la realicé en ese contexto, pero arrojó varios nuevos cuestionamientos que excedían la investigación y que abordo ahora parcialmente en este artículo.

7 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine experimental de Daniela Delgado”, video-entrevista a Daniela delgado Viteri, Alquimia Audiovisual, 2017.

8 Colas Ricard, “Algunos problemas del cine experimental,” Taller de Expresión, Facultad de

Experimental remite a experimentación y también a experiencia, a juego, performance, improvisación, trabajo con la forma, desafío al cine convencional, cine personal, corporal, vanguardia, *underground*, militante, expandido y muchísimas cosas más. Se refiere a modos de producción y de creación, tanto como a cuestiones metodológicas, estéticas y políticas. Sus límites son borrosos; un poco más allá y sería videoarte o ya es igual al videoarte; es para la sala y/o para el museo, para la calle y/o la plataforma *streaming*. Lo que queda claro es que ha existido desde la creación del cine mismo como un mutante acechando a los lenguajes y cadenas de producción más establecidos y hegemónicos en cada época.

Todo esto se hace evidente cuando González abre su *Breve historia del cine experimental* diciendo:

El lector se dará cuenta de que no existe un solo cine experimental, sino que existen varios que por sus características son dignos de mención como experimentales. Más allá de cuestiones técnicas o estéticas específicas, este libro busca mostrar un mosaico en el que las clases y variantes más notorias del cine no comercial — también conocido como cine no narrativo — llegan a conformar el cine experimental.<sup>9</sup>

Un problema más se añade: ¿El cine experimental es no narrativo o experimenta con la narrativa, como decía Daniela? Y otro más: ¿Borra los límites de los géneros? ¿Crea nexos con alguno de ellos? ¿O reniega completamente de coquetear con cualquier clasificación?

Esta última pregunta me surgió al encontrar la película de Daniela Delgado *Antonio Valencia*,<sup>10</sup> programada en la sección *Equatorial* del festival ecuatoriano autodenominado, en aquel entonces, *internacional de cine de no ficción, experimental y poéticas contemporáneas Cámara Lúcida*.<sup>11</sup> En la descripción de *género* del filme se leía: docu-

---

Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 1, <https://taller-de-expression-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>.

9 José Antonio González Zarandona, *Breve historia del cine experimental: ¿Qué es el cine experimental?* Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, p. 2.

10 Antonio Valencia, *Documental, Cine experimental...*, cit.

11 Cámara Lúcida, "Cámara Lúcida," Festival Internacional de Cine Contemporáneo, consul-

mental experimental; y en la sinopsis nada más que: un diálogo imaginario.

Si Daniela inscribió la película al festival bajo el término *documental experimental*, entonces doy por hecho que lo es, porque si nadie ha podido hasta ahora, no seré yo la primera en definir lo que es el cine experimental y dónde están sus límites o cuál es su corpus, cómo se relaciona con lo documental; es inútil y además lo volvería brutalmente aburrido. Me interesa, sí, dar cuenta de su carácter indefinible, múltiple y escurridizo.

Por este mismo carácter, es un cine cuya exploración crece en Ecuador desde definiciones conceptuales o curatoriales, justamente gracias al trabajo de espacios como el festival EDOC Encuentros del Otro Cine, La Cinemateca de la Casa de las Culturas, que han incluido filmes experimentales en su programación, o el festival Cámara Lúcida<sup>12</sup> que ha definido parámetros abiertos para esta denominación. El cine experimental también es ejemplificado desde el reconocimiento paulatino a la obra de creadoras mujeres que trabajan desde la categoría experimental, como Alexandra Cuesta y la misma Daniela Delgado, que han abierto puertas, pero normalmente han adscrito su trabajo fuera del país. Debo nombrar en este punto también a Sani Montahuano, Libertad Gills, cuyas películas me parecen cada vez más interesantes, y al estudiarlas en mi tesis de maestría concluí que:

El cine experimental de creadoras en relación con Ecuador tiene la potencialidad de cuestionar, resignificar y revitalizar lo que se entiende

---

tado el 3 de noviembre de 2021, <https://www.ecamaralucida.com/>. Para la versión del 2021, Cámara Lúcida cambió su autodenominación por la de Festival Internacional de Cine Contemporáneo, la cual continúa hasta la fecha.

- 12 Este festival, en la declaración de principios de su primera edición, concibe su programación de la siguiente manera: “películas que reinterpretan y plastifican la realidad, el cine que resignifica al cine día a día. Esperamos ser un espacio que supere las censuras y prejuicios en el quehacer cinematográfico y sus temas. Apoyamos a los autores que no le temen a los nuevos formatos y su movimiento, a sus temas y su tratamiento, cine en constante mutación e irrefrenable transformación, es decir, cine libre”. Cámara Lúcida, “Cámara Lúcida,” Festival Internacional de Cine Contemporáneo, 2017, consultado el 17 de noviembre de 2025, <https://www.festivalcamaralucida.com/edicion-1>.

por cine experimental desde los territorios del norte global, en defensa de una experimentalidad crítica en constante cambio y de una radicalidad de la imagen capaz de cuestionar constantemente al lenguaje mismo del cine, por tanto, también las pretendidas definiciones industriales de lo que el cine nacional o el cine regional deben significar.<sup>13</sup>

En consecuencia, este artículo pretende aportar a las reflexiones que pueden hacerse sobre el cine experimental realizado desde el Ecuador, específicamente aquel creado por mujeres, aunque esto tampoco tenga un sentido muy claro, ya que, aunque yo sea ecuatoriana y también Daniela Delgado, su película aparezca como ecuatoriana, y yo la haya visto por tener acceso a ella desde un festival del Ecuador, siento que mal haría en llamar ecuatoriano al cine experimental relacionado con estas latitudes porque varios ejemplos de este cine están más allá de las delimitaciones fronterizas, es decir, que no pretenden surgir como ningún tipo de material *nacional*.

Dicho esto, soy cineasta, he trabajado como productora, fotógrafa y editora con proyectos independientes, pero bastante más convencionales, y me interesa de forma vital lo que suceda con el cine en el Ecuador, que ha crecido y se ha multiplicado desde un hito muy específico: la creación de la Ley de Fomento del Cine Nacional.<sup>14</sup> Mucho ha sucedido desde entonces; algunas películas hechas con un modelo industrial/independiente se han visto en los festivales más prestigiosos del mundo y además han sido bien recibidas en la taquilla; tal es el caso de *Con mi corazón en Yambo*<sup>15</sup> de María Fernanda Restrepo o *Alba*<sup>16</sup> de Ana Cristina Barragán, entre muchas otras.

Pero también, con la democratización del acceso tecnológico de los últimos años, la ampliación de las posibilidades de autorepresentación de distintas comunidades históricamente subalternizadas y la creciente cantidad de personas egresadas de carreras de cine, se

13 Lucía Romero Paz y Miño, "Políticas...", cit., p. 104.

14 Congreso Nacional del Ecuador, Ley de Fomento del Cine Nacional, 2006.

15 *Con mi corazón en Yambo*, Documental, Dir. María Fernanda Restrepo, Ecuador: Yorestudio, 2011, [https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref_=fn_t_1).

16 *Alba*, Drama, Dir. Ana Cristina Barragán, Ecuador: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films, 2016, [https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref_=nm_knf_t_1).

ha vuelto evidente la desigualdad en el acceso a la creación cinematográfica que no tiene que ver solo con la tecnología, la diferencia entre quienes pueden sostener un proceso tan precarizado, aun cuando se accede a adquirir equipo, en un entorno tan hostil para el arte en general, y quiénes no.

Esto, sumado a una política pública ligada a un modelo neoliberal que apunta al desmantelamiento institucional,<sup>17</sup> a la hipermercantilización de la creación cultural y artística y al establecimiento de obstáculos para la materialización de un fomento sostenido y entendido de manera amplia que incluya, pero no se restrinja a, destinar recursos a la creación, ha hecho que, desde varias subjetividades, se regrese a mirar a cines otros, cines acordes a la pauperización de la vida de quienes producen películas, cines pequeños, que no tengan que pasar por la tortura institucional para materializarse, y puedan, por tanto, decir lo que quieran, o por lo menos, negarse a decir lo que la pretendida *industria nacional y mundial* quiere que digan para poder acceder a un financiamiento.<sup>18</sup>

Por lo expuesto, no está de más apuntar que el fomento cinematográfico desde las instituciones públicas del Ecuador no ha te-

---

17 Un ejemplo de ello es la fusión en mayo de 2020 de las instituciones ecuatorianas ICCA — entidad específica para el fomento al cine y el audiovisual — e IFAIC — entidad para el fomento a las artes — en el IFCI y su nominación de Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, categorías necesarias para insertar las llamadas industrias culturales a los sistemas de patentes y propiedad intelectual que requieren ser implementados en el Ecuador para cumplir con los acuerdos de libre comercio. Ver: Mariuxi Alemán, “Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano,” *Cultura en Renglones*, Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, Universidad de las Artes, Ecuador, 12 de agosto de 2021, <http://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>. Asimismo: Thierry Verdier, “Comercio inteligente: El flujo internacional de la propiedad intelectual examinado a la luz de la economía del siglo XXI,” *Finanzas y Desarrollo*, diciembre 2013, p. 20.

18 Esto, implícitamente, equivale a hacer largometrajes de narrativa clásica, de ficción preferentemente, y con héroes individuales, filmes que siguen un guion preestablecido y dejan poco espacio a la deriva. Películas que no cuentan con estas características difícilmente pueden tener el puntaje necesario para ganar un concurso público según lo requerido por el ICCA, única entidad que fomenta sostenidamente la creación cinematográfica en el Ecuador y que responde a parámetros industriales y acuerdos internacionales, que ponen reglas, por ejemplo, en cuanto a la participación jerárquica actoral — protagónica y secundaria — para otorgar financiamiento; así como a objetivos gubernamentales.

nido impacto alguno en las prácticas experimentales –excepto aquellas que se dan como parte de formatos más convencionales–, dado que la categoría no existe, a diferencia de, por ejemplo, el fomento en México; se ha dejado de financiar cortometrajes, formato más abierto a la experimentación; y los requisitos de participación en otras categorías excluyen formas de crear que no se ajusten a la cadena industrial, empezando por obedecer a un guion escrito previamente. La creación experimental, que por el momento se da por fuera del apoyo estatal y ajena a los circuitos masivos de exhibición, se relaciona con lo afirmado por Ángela López Ruiz: “En la historiografía dominante del cine en América Latina hay varias zonas invisibles, entre ellas el cine experimental y la producción fílmica realizada por mujeres”.<sup>19</sup>

Estas formas de creación experimental en relación con Ecuador contrastan con las maneras de entender la vanguardia desde países con industrias culturales más establecidas e investigadas, como la que plantea Beatriz Sarlo en Argentina, la cual afirma que:

El deseo de lo nuevo es, por definición, inextinguible. Algo de esto supieron las vanguardias estéticas, porque una vez que estallan las compuertas de la tradición, de la religión, de las autoridades indiscutibles, lo nuevo se impone con su moto perpetuo. También en el mercado o, mejor dicho, en el mercado más que en ninguna otra escena.<sup>20</sup>

El cine experimental de creadoras ecuatorianas trata, muchas veces, de dar forma visible a, por ejemplo, otras tradiciones, espiritualidades y formas de autoridad, y no tiene, por el momento, demasiada acogida mercantil, o tampoco aspira a ello.

García Canclini,<sup>21</sup> por el contrario, da pie a pensar la vanguardia desde un lugar distinto, cuando esta difiere de la estandari-

19 Ángela López Ruiz, “Relatos refractarios,” en *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*, ed. Jesse Lerner y Luciano Piazza, Los Ángeles: University of California Press, 2017, p. 243.

20 Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 25.

21 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires–México: Paidós, 2001, p. 30.

zación globalizante, al afirmar que no todo lo explican las hibridaciones tendientes a:

La seducción del mercado globalista: reducir el arte a discurso de reconciliación planetaria. Las versiones estandarizadas de las películas y las músicas del mundo, del 'estilo internacional' en las artes visuales y la literatura, suspenden a veces la tensión entre lo que se comunica y lo desgarrado, entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia, o es expulsado a los márgenes de la mundialización.

En defensa de la disidencia que puede reflejar esas tensiones en la creación cinematográfica experimental y poner de manifiesto la percepción del mundo desde subjetividades otras que tomen *realidad* desde lo mediático, dice Andrea Soto Calderón:

El trabajo de hacer imágenes disidentes o que desacaten los mandatos de normatividad no sería, entonces, tanto el de la denuncia como el de imaginar espacios, construir una escena para esas realidades inexistentes que no tienen imagen. En este sentido, la pregunta que no deja de resonar es cómo inscribir materialmente lo que no tiene espacio en la realidad. ¿Cómo intentar que nuestras imágenes no sean absorbidas por los medios oficiales que producen narrativas de experiencias que parecen vacías? ¿Cómo pensar el aparecer que no se remita a un fondo profundo que determine su pulsación material y temporal? ¿Cómo abrir otras gramáticas de la propia cultura?<sup>22</sup>

Desde estos cines otros, disidentes, y de manera más radical quizás, en los llamados cines experimentales, puede abrirse la opción de ruptura, de fuga, de búsqueda inacabada, de transgresión, o de simplemente poder crear, en fin, de resistencia.

## Una idea en cine

La palabra *resistencia*, en el ámbito del cine, me hace recordar una conferencia que Deleuze dio en la escuela de cine francesa *La*

---

<sup>22</sup> Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020, p. 102.

*Fémis* llamada ¿Qué es el acto de creación? Allí él habla de lo que es tener una idea en cine:

Yo digo que hago filosofía, es decir, yo intento inventar conceptos. No trato de reflexionar sobre otra cosa. Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine, ¿qué hacen? (...), yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos, porque no es su dominio; lo que ustedes inventan es lo que podríamos llamar bloques de movimiento–duración. Si uno fabrica bloques de movimiento–duración, quizás lo que uno hace es cine.<sup>23</sup>

Para Deleuze,<sup>24</sup> una idea en algo es inseparable de su modo de expresión y es un acto de creación como lo que hace un científico al inventar una función, aunque eso, claro está, sería una idea en ciencia. Tener una idea en algo es extraordinario, “una especie de fiesta”.<sup>25</sup> Pero lo fundamental del pensamiento de Deleuze es lo que él entiende como resistencia en ese acto de creación, una intervención en el orden de lo sensible:

¿Qué es tener una idea en cine? ¿O qué es tener una idea cinematográfica. (...) Resistencia. Acto de resistencia. (...) ¿contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. (...) A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte.<sup>26</sup>

Siguiendo con esto, uno de los objetivos de este artículo es realizar una aproximación a lo que sería una *idea en cine experimental* como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que, como hemos visto, desafía las convenciones, desde las nociones creativas de Daniela Delgado.

---

23 Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, en Fundación FEMIS, París, 1987, p. 1.  
<https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>

24 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 1.

25 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 1.

26 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 6.

## *Un diálogo desafiante*

Quiero volver a *Antonio Valencia*, esta película de 6 minutos del 2020. En la página web personal de Daniela Delgado aparece una sinopsis diferente a la que acompañó la película en el festival Cámara Lúcida; dice: “An imaginary dialogue with a soccer player that becomes meaningful at the end, thanks to a goal”.<sup>27</sup> Si en la manera en que un filme es presentado, el final es, al menos parcialmente, revelado por su creadora, es porque no está concebido para ser una sorpresa.

A rasgos generales, la película es azul, hecha de un fílmico evidente y granulada. La revista peruana de cine experimental y arriesgado *Desistfilm* hace una nota sobre algunos de los cortos ecuatorianos del festival Cámara Lúcida y describe al filme que me ocupa:

En *Antonio Valencia* (2020), la artista y cineasta Daniela Delgado Viteri mantiene un interés por identificar sensibilidades desde una perspectiva antropológica (...). En este breve cortometraje, Delgado Viteri establece un diálogo con la idea de un futbolista conocido, a partir del registro de un partido informal de fútbol, una pichanga, a orillas del mar. A punta de subtítulos va generando esta correspondencia con imágenes de jóvenes goleando, pateando o atajando. Así, no solo infiere sobre la popularidad de este deporte, sino sobre la emoción que despierta un gol, libre de consumo, contratos y zapatillas de marca.<sup>28</sup>

La película es exquisita, sus texturas y ritmos. Efectivamente, los subtítulos le hablan a alguien, establecen un diálogo imaginario porque no existe respuesta más que la que los subtítulos se dan a sí mismos. En la primera impresión me llama la atención el tono de ese diálogo. Es desafiante. Las palabras *desafiarlo*, *desafiándolo*, *desafiar in-*

27 Un diálogo imaginario con un jugador de fútbol que se vuelve significativo al final, gracias a un gol —la traducción es mía—. En: Cámara Lúcida, “Cámara Lúcida,” Festival Internacional de Cine Contemporáneo, consultado el 3 de noviembre de 2021, <https://www.ecamaralucida.com/>.

28 Mónica Delgado, “Cámara Lúcida 2020: Algunos cortos ecuatorianos,” *Desistfilm*, 2020, p. 1. <https://desistfilm.com/camara-lucida-2020-algunos-cortos-ecuatorianos/>.

cluso son utilizadas en él. Entonces se me ocurre, muy intuitivamente aún, que la idea en cine de esta película tendrá que ver con ese tono.

Vivian Romeu Aldaya, en el capítulo IV del libro *Filosofía y Comunicación: diálogos, encuentros y posibilidades*, coordinado por Marta Rizo, tiende puentes entre filosofía y comunicación desde la relación diálogo-sujeto y revisa lo que algunos filósofos ligados a tendencias fenomenológicas han elaborado sobre ello; hablando de Emmanuel Lévinas dice:

Para este filósofo lituano, el ser es histórico, pero alcanza su trascendencia en su apertura al otro, o sea, en la capacidad de compartir la existencia que es esencialmente empática, no lingüística. Por ello, en el entendido de que lo importante no es la relación en sí, sino la trayectoria que conduce a ella, o sea, el devenir de la apertura al otro, tanto para Buber como para Bajtin y Lévinas, el diálogo cobra sentido relacional e incluyente, que se expresa en el *tener en cuenta a* mediante la autorreflexión.<sup>29</sup>

Es importante esta comprensión del diálogo como apertura del sujeto hacia la alteridad que conforma al ser del sujeto mismo, pero no siempre se concibe como algo no conflictual. Tal es el caso de la concepción de Gianni Vattimo según Romeu Aldaya: “El filósofo italiano propone el diálogo como actividad interpretativa que interpela la historia, pues solo mediante su cuestionamiento –que es el cuestionamiento mismo del lenguaje, las interpretaciones y los significados que nos son dados al nacer– cuestionamos no solo los sentidos del mundo, sino al ser mismo”,<sup>30</sup> es decir, el *diálogo como desafío*.

Partiendo de estas reflexiones filosóficas, intentando extrapolarlas al ámbito cinematográfico, el segundo objetivo de este artículo será entonces proponer el *diálogo como desafío*, como una *idea en cine experimental* latente en *Antonio Valencia*.

29 Vivian Romeu Aldaya, ‘Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana’, in *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, p. 95.

30 Vivian Romeu Aldaya, “Diálogo y sujeto...”, cit., p. 96.

## (Auto)reflexividad cinematográfica

Hay algo más en el nivel filosófico del diálogo del que habla Romeu Aldaya: este conlleva, necesariamente, autorreflexión:

La relación apertural con el otro, en tanto resulta una relación con lo diferente, no puede estar exenta de los procesos de autorreflexión del sujeto en torno a su subjetividad que se dan en una perenne lucha entre tradición e innovación, en una palabra, en el diálogo. La autorreflexión, por consiguiente, deberá ser entendida como un modo de participación e intervención del sí mismo que, mediante el ejercicio dialógico constante e insoslayable con el otro, tiende a la comprensión y la transformación de sí.<sup>31</sup>

El cine experimental, como he aprendido de Ricard,<sup>32</sup> “*es ante todo una práctica y una estética*” y, si es definido por lo que no es, si está siempre fuera o en los límites de la norma, si mirarlo lleva a preguntarse: ¿Por qué es así?, como una pregunta que implica otras: ¿Por qué no es como lo que se acostumbra a ver? ¿Qué pretende hacer (me)? –¿no es poco común el disgusto de alguna que otra persona espectadora que se siente profundamente agraviada por lo que acaba de ver en una muestra experimental?–; entonces hay algo en él que implica preguntarse por el cine en sí. Si el cine puede, por ejemplo, no tener personajes principales, entonces de pronto es algo más que historias con héroes individuales; de pronto es algo que puede desafiar la manera clásica de concebir las historias y también *La Historia*. De esto se deduce que el cine experimental es siempre autorreflexivo, o, si se quiere, simplemente reflexivo, que es el término que usa Nichols cuando se refiere al ámbito del cine documental:

Reflexive documentary sets out to readjust the assumptions and expectations of its audience, not add new knowledge to existing categories. For this reason, documentaries can be reflexive from both formal and political perspectives. From a formal perspective, reflexivity draws our attention to our assumptions and expectations about documentary

31 Vivian Romeu Aldaya, “Diálogo y sujeto...”, cit., p. 98.

32 Colas Ricard, “Algunos...”, cit., p. 1.

form itself. From a political perspective, reflexivity points toward our assumptions and expectations about the world around us. Both perspectives rely on techniques that jar us, that achieve something akin to what Bertolt Brecht described as *alienation effects*, or what the Russian formalists termed *ostranenie*, or *making strange*.<sup>33</sup>

A partir de lo expuesto, y entendiendo que una *idea en cine experimental* probablemente tenga que ver con esta autorreflexión, el tercer objetivo de este trabajo será comprender de qué manera la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una autorreflexividad cinematográfica en la película *Antonio Valencia*.

### ¡Alerta de spoiler!

Los conceptos para este artículo están planteados desde la introducción; se articula la exploración a partir de la exposición de una caja de herramientas que tengo en la mano, con una idea, aunque sea intuitiva, de qué voy a demostrar en esta película sobre la que voy a escribir, qué voy a ver en ella. Un *spoiler* total.

Pero ¿no hace lo mismo Daniela al revelarme en la sinopsis el final de su película? Si ella hace esto, es porque no importa que el diálogo imaginario con el famoso futbolista Antonio Valencia se vuelva significativo al final del filme gracias a un gol. Las preguntas son: ¿Cómo? ¿Qué es lo que quiere hacer(me) esta cineasta y de qué manera lo logra? ¿Y esto qué logra, para qué? No es una historia lo que importa, una narrativa, sino un gesto y un efecto; por eso el final puede ir al principio.

---

33 “El documental reflexivo se propone reajustar las suposiciones y expectativas de su público, no añadir nuevos conocimientos a las categorías existentes. Por ello, los documentales pueden ser reflexivos tanto desde el punto de vista formal como político. Desde un punto de vista formal, la reflexividad llama la atención sobre nuestras suposiciones y expectativas sobre la propia forma documental. Desde una perspectiva política, la reflexividad apunta a nuestras suposiciones y expectativas sobre el mundo que nos rodea. Ambas perspectivas se basan en técnicas que nos sacuden, que logran algo parecido a lo que Bertolt Brecht describió como efectos de alienación, o lo que los formalistas rusos denominaron *ostranenie*, o efecto de extrañamiento” — La traducción es mía —. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 128.

Deleuze dice que “*tener una idea en cine, otra vez, no es lo mismo que tener una idea en otra cosa. Y, sin embargo, hay ideas en cine que podrían valer también en otras disciplinas*”.<sup>34</sup> Tomando esta propuesta, tal vez pueda extrapolar lo que creo que intenta hacer Daniela en su filme a lo que intento yo hacer en este texto.

Dije que llamar a Daniela Delgado no provocaría, necesariamente, un diálogo más *real* que el que pretendo tener aquí con ella, porque la realidad de su película radica en ese diálogo desafiante e imaginario. Y yo quiero pensar, no sobre ella como autora, no *sobre* su película, quiero pensar *con* su película, con lo que quiso hacer(me) a través de ella y para eso, me parece, deberé establecer también un diálogo imaginario.

## Metodología

La metodología de este trabajo responde a un enfoque que describo como *doblemente fenomenológico*, en un juego con la idea de *doble hermenéutica* de la que habla Raúl Fuentes Navarro<sup>35</sup> al concebir el estudio de la comunicación como una interpretación de interpretaciones; en este marco:

Para la fenomenología, el sustrato donde se dan las experiencias es el mundo de la vida, el mundo concreto del vivir cotidiano —*Lebenswelt*—; el diálogo, la relación sujeto-mundo, es un diálogo instaurador de sentido y el hombre se manifiesta hacia el exterior a través de la intencionalidad manifiesta en sus actos. Por tanto, el elemento esencial de la conciencia humana es su carácter intencional.<sup>36</sup>

---

34 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 3.

35 Raúl Fuentes Navarro, Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio, Guadalajara, ITESO, 2015, p. 18, <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626408>.

36 Marta Rizo García, “Intersubjetividad y comunicación. El encuentro alter-ego como eje conceptual para pensar la relación entre filosofía y pensamiento comunicacional”, en Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, p. 66.

Por otro lado, desde una perspectiva sociofenomenológica, “la comunicación puede ser definida como una doble acción, ya que consta de dos elementos: una parte de expresión que el otro tiene que interpretar; y la efectiva interpretación de ese otro de lo expresado”.<sup>37</sup>

Con base en estos planteamientos, hago una interpretación centrada fundamentalmente en la experiencia subjetiva que construye la película experimental *Antonio Valencia* del mundo y de la interacción con un otro, a la vez que presento mi interpretación, en sí misma, como una experiencia subjetiva propia de la película como fenómeno, considerándome como persona a la que la película se dirige.

Para poder aproximarme a lo que sería una *idea en cine experimental*, como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que desafía las convenciones, desde las reflexiones de Daniela Delgado, recorro a la entrevista que le realicé en 2007.<sup>38</sup> A partir de algunas nociones que motivan su trabajo desde entonces a nivel estético y práctico, de las que se desprenden también algunas de sus posiciones frente al cine convencional, intento acercarme a esta idea, siempre desde la comprensión de estar partiendo de una particularidad de la cual no es posible saltar a una generalidad por el mismo carácter inobjetivable del cine experimental.

Con el fin de proponer el diálogo como desafío, como una idea en cine experimental latente en la película *Antonio Valencia*, trabajo el análisis formal fílmico o, como lo llamaría Rose,<sup>39</sup> la *interpretación compositiva*. Para ello realizo, primero, una descripción de los recursos cinematográficos utilizados: material, elementos en la imagen, uso de la cámara, punto de vista, sonido, subtítulos, exposición, tipos de corte; interpretándolos luego hacia los aspectos expresivos de la película y cruzándolos con la definición de *idea en cine* para entender cómo el filme construye su propuesta, su idea central.

---

37 Marta Rizo García, “Intersubjetividad y comunicación, cit., p. 76.

38 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit.

39 Gillian Rose, *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*, trad. Isabel Garnelo Díez, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes y Visum, 2019, p. 117.

Luego, para comprender de qué manera la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una autorreflexividad cinematográfica en la película tratada, recorro al análisis del discurso cinematográfico, cercano al que Rose denomina de tipo 1,<sup>40</sup> centrando el interés en cómo la película, por ser experimental, habla sobre sí misma. Entendiendo la visualidad en la que la película se inserta como una interrelación entre la “producción de significación, organizada en la materialidad de la imagen, las relaciones de poder, las políticas de la representación y vinculada a la producción de subjetividades”,<sup>41</sup> analizo las relaciones discursivas imperantes en el cine convencional, para entender en qué aspectos la película implica una consciente ruptura frente a ellas, pero también cierto diálogo conmigo como espectadora, cómo busca llamar mi atención sobre el cine en sí.

Finalmente, relaciono entre sí las reflexiones obtenidas a partir de cada herramienta y con los conceptos planteados en la introducción.

A nivel de escritura, el trabajo, en adelante, adopta la forma de diálogo imaginario, a manera de espejo con la forma de la película que estudia y como propuesta para construir su análisis de la mano con lo que ella propone, desde el juego, la interacción y la experimentación formal.

Aunque un enfoque fenomenológico podría suponer ciertos límites epistemológicos, con riesgo de centrarse en una percepción subjetiva que podría ignorar aspectos políticos o históricos de la construcción de esa misma subjetividad, al entenderla en este trabajo como una apertura dialógica hacia el otro, esta percepción va a estar necesariamente conformada por los aspectos sociales, políticos y lingüísticos del entorno. Además, al estar ligada a subjetividades y modos de ver históricamente subalternizados, abre la posibilidad de que pueda aportar diversidad en el mundo de lo común y de la visualidad dominante.

---

40 Gillian Rose, *Metodologías visuales ...*, cit., p. 301.

41 Christian León, “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen: Foucault y los estudios visuales”, *Akados*, 2015, p. 41.

## Resultados

### *Una idea en cine experimental*

Recuerdo, Daniela, que cuando conversé contigo hace cuatro años, comentábamos sobre lo experimental en tu cine. Hoy me repetirás lo que me dijiste entonces, me dirás que, aunque le pongas la etiqueta de documental a una de tus películas, supongo que para experimentar también en las maneras de difundirla, has estado jugando con lo híbrido entre ficción y documental, registrando inventos, situaciones creadas por ti, con personas reales, o con personajes inventados a partir de ellas, generando situaciones de performance colectivo, para grabar y ver qué pasa;<sup>42</sup> que aún te resuenan tus propias palabras cuando me contaste de tus inicios en la creación cinematográfica:

Por un lado, me fascinaba mucho la estética del documental como tal, porque me gusta esa cuestión de la improvisación, de las cosas espontáneas, la frescura de los cuerpos; cuando filmas a una persona, sale algo ahí que no necesariamente salió de un guion con un movimiento recontra programado actoralmente. Me gustaba esa estética del documental, pero no me gusta del documental que, de alguna manera, tenga esta carga, este peso de estar anclado a la realidad; por eso me gustaba entonces de la ficción la licencia para volar y hacer cualquier cosa.<sup>43</sup>

Yo te diré que sí, que veo algo de esto en tu trabajo más reciente, que, como me dijiste sobre obras tuyas pasadas, “es como un documental de la ficcionalización o algo así”.<sup>44</sup> Me dirás que aún quieres evitar la marca autoral y el controlarlo todo, que buscas más bien “salir con preguntas y terminar con más preguntas todavía. No tratar de probar una tesis, no tratar de decir: ‘bueno, yo voy a hacer esta película para reiterar ideas que ya tengo’, sino justamente voy a hacer esta película para desarticularme del mundo”.<sup>45</sup>

42 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit.

43 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 1.

44 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

Te diré que veo ahora en tu trabajo algo de lo que me contabas sobre tus primeros experimentos con el formato fílmico y tus juegos con el hecho de que este no graba sonido. Me recordarás: *“Filmaba gente conversando y después los doblaba, pero por ellos mismos tratando de acordarse qué fue lo que dijeron”*.<sup>46</sup> Pero también me repetirás: *“Honestamente, el formato no era algo en lo que me ponía a pensar demasiado”*<sup>47</sup> y *“a mí lo que me conmueve es la gente y entonces a veces es difícil tener que renunciar al fílmico”*.<sup>48</sup> Me hablarás, de nuevo, de este *“desapego total incluso del capricho que uno tiene del mismo lenguaje del cine”*<sup>49</sup> porque *“lo importante es hablar de esta historia, de este personaje”*,<sup>50</sup> de que te importa crear amistades, encuentros, maneras de comunicarse, inventar idiomas, diálogos, procesos colectivos de sanación.

Yo te diré que la forma es importante, que veo en tus obras algo muy especial en la manera en que están construidas, que, aunque no sea lo que más te preocupa, algo hay ahí que es muy distinto a lo convencional, y tú me responderás, como en 2017:

Yo no lo noto, pero me lo dijeron mucho, que son muy bizarras, que el montaje se queda mucho en un personaje o en una acción que se vuelve bizarra, medio patética con el sonido, muy incómoda, que crea una suerte de incomodidad, y eso yo no lo noto, pero me lo dijeron bastante.<sup>51</sup>

Te preguntaré si es como una disociación entre elementos y me dirás:

Como que es medio incómodo, como que va entre el humor y lo trágico, de alguna manera, entonces no sabes dónde ubicarte y a la vez se vuelve muy absurdo. (...) Es gracioso, medio patético, absurdo, y a la

45 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

46 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

47 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

48 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

49 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

50 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

51 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 5.

vez está tomado tan en serio que te incomoda, porque evidentemente no es una comedia, pero tampoco es solemne; ahí hay un tono muy particular. Y me lo dijeron (...), que es un mundo muy extraño, pero que se repite en mis diferentes trabajos.<sup>52</sup>

Te diré que no logro encontrar los límites entre el cine experimental y el arte audiovisual y me dirás: “Para mí no es lo mismo ver una película en una galería que en una sala; me gusta la sala (...), como que lo único que a mí me define lo que es cine es la sala de cine en sí, lo que voy a ver en la sala”,<sup>53</sup> aunque “de pronto convergen muchas cosas y a la vez están en constantes encuentros”.<sup>54</sup> Te diré que tiene que ver con los circuitos de distribución, con los públicos y espectadores, espectadoras, como yo, que he encontrado a *Antonio Valencia* en un festival *online* y la he visto sentada frente a mi computadora. Me responderás:

Sin circuito de distribución, sin presentaciones de largometraje experimental, entonces va a ser muy difícil de distribuir, de poner en un cine, de poner en un festival, a menos que sea estrictamente un festival de cine experimental. Pero igual queda descolocado. Entonces, si eres un autor, tampoco quieres que tu obra quede en un cajón para toda la vida, entonces dices, bueno, lo voy a exhibir en una galería para que se pueda ver.<sup>55</sup>

Te responderé que tengo la sensación de que hay mucha gente exigiendo al cine que se hace en Ecuador volverse comercial, de masas, de competencia mercantil, mientras no existen las condiciones para competir con las *majors*. “*No hay una democratización de la distribución y eso lo hace muy ajeno al pueblo. Si se maneja con una distribución más democrática, creo que habría más gente*”<sup>56</sup>, me dirás.

---

52 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 5.

53 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 9.

54 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 8.

55 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 8.

56 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 9.

Creo que a la gente lo que le gusta es verse, más allá de que sea una película de acción o que sea una película recontra artística, lenta; la gente quiere identificarse, la gente no es tonta, no es tonta para decir ya no entendí, me quedé dormida, no. Lo que pasa es que no se identifican; el problema es que aquí en Ecuador el cine es muy burgués, los productores son los mismos, se mantiene en una esfera muy burguesa, muy capitalina, entonces la gente, obviamente, no se identifica con eso.<sup>57</sup>

Te responderé que, probablemente, eso no haya cambiado demasiado desde la fecha en que hablamos.

Trataré, entonces, a partir de esta conversación, de buscar cuál podría ser tu idea en cine experimental, a partir de cómo concibes tu trabajo. Esta idea debería ser cinematográfica, en términos de espacio-duración,<sup>58</sup> ser un acto de resistencia y también, puesto que el cine experimental está definido por negación,<sup>59</sup> para poder nombrarse de manera positiva, aludir quizás a la obra de alguien, nombrarse para esa obra en específico y luego volver a reformularse cuando se trate de la obra de alguien más, ya que, si una idea en cine experimental se generalizara, dejaría de nombrarse por oposición o diferencia y dejaría de resistir.

En tu obra, Daniela, una idea en cine experimental tendrá algo de híbrida entre ficción y documental, será una pregunta abierta que no pretenderá responderse de forma unívoca; si fuera trabajada en fílmico, jugará con el hecho de que este formato no graba sonido –al menos desde las cámaras caseras de acceso moderado–, tendrá algo de patético, de bizarro, de incómodo. Será todas esas cosas, pero, lo más importante, en ella primará la urgencia del encuentro, de aquello que conmueve en la gente y a la gente.

Cuando Deleuze<sup>60</sup> habla de la idea en cine en la obra de Akira Kurosawa –la figura cinematográfica del Idiota– o de Straub –las palabras disociadas de la imagen que vuelcan sentido sobre los cadá-

---

57 Lucía Romero Paz y Miño, "El cine...", cit., p. 9.

58 Gilles Deleuze, "¿Qué...", cit.

59 Colas Ricard, "Algunos...", cit., p. 1.

60 Gilles Deleuze, "¿Qué...", cit. p. 3-4.

veres bajo tierra-, se refiere a un gesto, a una idea particular en una obra en particular, aunque pueda repetirse en *la obra en general* de una creadora.

Por ello, a continuación, voy a proponer cuál es la idea en cine experimental, específicamente en la película *Antonio Valencia*.

### *La idea en cine experimental del diálogo como desafío*

Como he dicho, Daniela, tu película es azul. Cámara en mano, vibrante e inestable. Se ven imperfecciones blancas, como destellos sobre el primer cuadro que muestra una masa azulada de textura granulada, raspaduras que evidencian el trabajo en material filmico –¿acaso Súper 8?– un poquito deteriorado. Aparece el título *Antonio Valencia*<sup>61</sup> y reconozco, con fascinación, como cuando realicé mi *transfer* contigo, una pelusa de mugre en la imagen, producto de la suciedad en la ventanilla del proyector o de la cámara.

La imagen muestra varios hombres jóvenes caminando en diferentes direcciones, cruzando el cuadro, todos descalzos y con pantaloneta, sobre la arena, a la orilla del mar. Se escuchan pájaros y el sonido de las olas. Un pequeño paneo y uno de ellos recoge desde el suelo, fuera de cuadro, una pelota de fútbol. La lanza, pero las ventanas de un bus pasan frente a cámara y no vemos a dónde esta llega, además porque hay un *jump cut*, un corte imperfecto, de esos que no guardan ningún *raccord* con la imagen anterior y que dan la sensación de que algo salta, algo no corresponde.

Ahora los hombres sobre la arena, a los que se suman mujeres y niños, miran hacia fuera de cuadro hasta que a este entra la pelota y ellos la persiguen corriendo desde la imagen en cámara lenta. Dos hombres están a punto de patearla, pero la película se quema. Mientras todo esto sucede, en letras blancas, como subtítulos, aparecen las palabras:

Eres / la única persona en el mundo / que es lenta y rápida a la vez. /  
Y tú me dirás: / "¿Cómo que lenta y rápida a la vez?" / Y yo te diré: /

61 Daniela Delgado, "Antonio...", cit.

“Eso no se explica, las cosas son así y punto.” / Y tú me dirás que quizás se deba al clima. / Y yo te diré que no lo creo. / Y tú me dirás que claro que sí, / que el mar es cosa seria, y que el mar hace mucho ruido y que eso a uno le afecta, ¿sabes?<sup>62</sup>



**Figura 1.** Fotograma n.º 1 de la película *Antonio Valencia*, 2020.

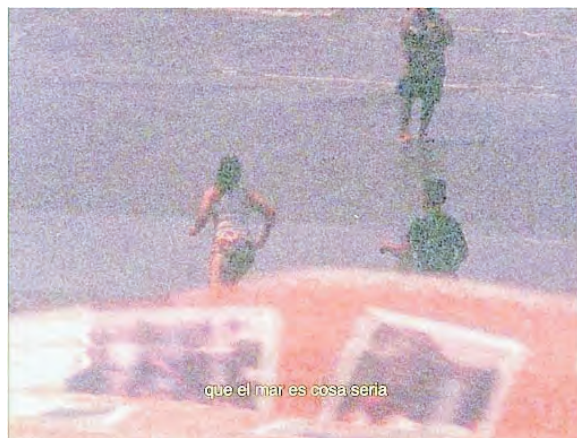
Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado.

Se suceden imágenes de un hombre caminando lento por un camino de tierra por donde pasa también, muy lento, un pequeño camión. A la lentitud de los movimientos se añade la lentitud de la cámara lenta. Hombres corren tras una pelota que el objetivo nunca sigue. *Jump cut*. Una mujer intenta hacer un pase. La imagen se quema a blanco, aparecen destellos de otras imágenes. Siguen los jugadores tras la pelota en este plano con teleobjetivo, ligeramente picado, que no sigue a ninguno en particular.

Los planos se suceden, lentos, a veces subexpuestos, mostrando imágenes de un vendedor que camina con una canasta en la cabeza y personas conversando frente al mar, mientras los subtítulos continúan.

<sup>62</sup> Daniela Delgado, “Antonio...”, cit.

Y yo te diré que te entiendo, / pero solo porque te conozco; / los demás no lo entenderán. / Y tú me gritarás “jódete” / Y yo te diré que eres de naturaleza ruidosa. / Y tú me dirás: “¿naturaleza ruidosa de alzar mucho la voz o de hablar mucho?” / Y yo te diré que las dos. / Y tú me dirás que por qué / Y yo te diré que debe ser por el ruido del mar, / que te hace hablar alto y mucho.<sup>63</sup>



**Figura 2.** Fotograma n.º 2 de la película *Antonio Valencia*, 2020

Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado

En ese momento incrementa el sonido del mar. La imagen muestra a un hombre sentado en la silla alta del salvavidas con el fuerte viento haciéndole volar la camiseta; luego la cámara panea hacia el mar. *Jump cut*. En salto de imagen, una ola grande rompiendo y luego más olas espumosas y revueltas. El sonido del mar se hace tan fuerte que se satura. *Jump cut*. Y de repente el mar subexplotado y repleto de gente bañándose en la orilla, gente que en la imagen anterior no estaba. *Jump cut*. El sonido del mar vuelve a su volumen normal y empieza el rumor de una voz que crece hasta hacerse reconocible; es un comentarista deportivo que grita un gol.

<sup>63</sup> Daniela Delgado, “Antonio...”, cit.

Vuelven las imágenes de los futbolistas de playa a orillas del mar. El sonido de las olas regresa fuerte y, frente a las olas, un hombre hace *cascaritas*. Sombras a contraluz trepando una piedra frente al océano mientras los subtítulos ahora replican un gol de Antonio Valencia en palabras del comentarista.

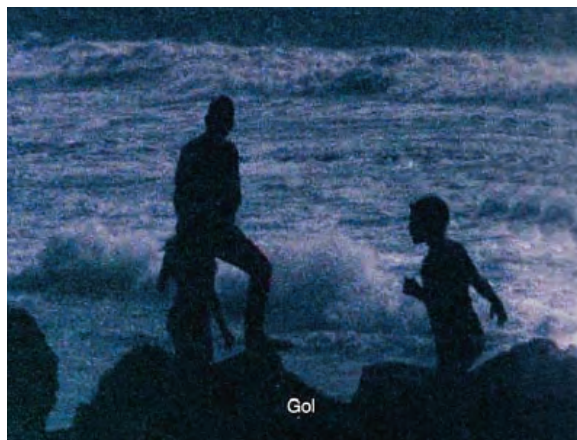
La imagen se vela y funde a blanco. Los créditos muestran que la película fue filmada en el pueblo pesquero de San Jacinto en Ecuador, que el texto, imagen y sonido los hizo Daniela Delgado, y que el comentarista es Alfonso Lasso. El texto que acompaña todas estas imágenes y sonidos dice:

Y yo te diré que también por eso metemos los pies en el mar / como para desafiárlolo/ y que por eso lo miramos tanto/ y que por eso le sacamos fotos / como desafiándolo, / porque el mar es muy ruidoso e hijueputa / y a nosotros nos gusta desafiar a los hijueputas ruidosos / y decirles: Mírame / Mírame / Mira cómo grito: [Los subtítulos replican las palabras del comentarista en el sonido, con el típico tono de narrador deportivo]. / Gol. / Gol. / Antonio Valencia. / Claro. / Cuando la cosa se viene más dura. / Cuando está lo más difícil. / Ahí aparecen los grandes. / Para darnos alegrías / Es Antonio Valencia. / Ese que ha nacido aquí cerquita nuestro. / El que nos hace sentir orgullosos. / Gol. / Gool.<sup>64</sup>

He dicho que una idea en cine experimental en tu obra tendría algo de híbrida, y es así; Antonio Valencia muestra imágenes documentales para inventar una relación, un tono, una atmósfera; nada es del todo verdad y nada del todo mentira. También, dije que la idea jugaría con el fílmico que no graba sonido, y eso hace. Esa falta de sonido directo se traduce en la oportunidad de inventar un diálogo escrito y determinadas relaciones entre este y lo que se escucha, que se coloca como una materia sonora que aparece y desaparece y que, más que significar, está ahí para crecer y para intentar colmarlo todo.

---

64 Daniela Delgado, "Antonio...", cit.



**Figura 3.** Fotograma n.º 3 de la película *Antonio Valencia*, 2020

Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado

Tu idea en cine crea un efecto bizarro, incómodo, entre el juego y la agresividad, entre la diversión y la pugna, un tipo de patetismo sutil a la vez que exagerado. Pero, aunque todos estos elementos son parte de la idea, lo más importante es que esta privilegia el encuentro, lo que conmueve en la apertura hacia una implicación profunda y a la vez imposible.

Has escrito, en tu sinopsis, que la película es un diálogo con Antonio Valencia, el futbolista. Yo te creo y no te creo a la vez. A veces pareciera que le hablas a la imagen: solo gente que corre en cámara lenta puede ser lenta y rápida a la vez. O al sonido: solo la saturación sonora puede requerir que un comentarista de fútbol le diga implícitamente “mira, mira cómo grito”, para que la voz pueda escucharse. Pero le hablas también al futbolista y él te habla de regreso, sí, pero ese hablar de regreso no es tan imaginario como parece, no consiste en las respuestas que tus propios subtítulos te dan. Antonio Valencia ha hecho un gol; tal vez haya tenido una *idea en fútbol* consistente de ingenio-cálculo-movimiento-velocidad. Es con esa idea con la que estás jugando, con esa idea narrada a gritos por el comentarista, con cómo esa idea se eleva por sobre la saturación del ruido

del mar y ha nacido aquí *cerquita nuestro*. Su idea desafiaba a ese momento *cuando la cosa se viene más dura*, y tu diálogo imaginario desafiaba a esa idea también, por ser igual de ruidosa.

Tu idea en cine experimental me habla del diálogo, del encuentro entre ideas, entre formas. Sin embargo, no es un diálogo armonioso; consiste en el consenso y el disenso *a la vez*, muestra sus costuras, el artificio, cuestiona al lenguaje de la palabra, del ritmo, del tono y de la imagen, causa separación y extrañeza mientras vincula y conmueve. Además, habla de una experiencia del mundo como fenómeno, de una manera específica de percibirlo a la vez que se lo crea como lenguaje, en este caso, de lo cinematográfico. Creo que de eso se trata tu idea en cine del *diálogo como desafío*.

Tu idea en cine, hay que recordarlo, es experimental, y por tanto abierta, plural, divergente; debe ser completada por cada espectadora, como yo, que es lo que estoy intentando hacer. Es una pregunta abierta. Es posible que el diálogo contigo lo haya imaginado en este texto, como si fuera actual, pero me parece que no estoy imaginando que establezco un diálogo, un vínculo, con tus ideas.

### *El diálogo como desafío que suscita la autorreflexividad cinematográfica*

Cuando digo, Daniela, que tu película muestra sus costuras, me refiero a que todos esos *jump cuts*, imágenes quemadas, subpuestas, sonido saturado, personas que aparecen de golpe, por salto de imagen, en el mar, cuando antes no estaban ahí, se empeñan en mostrar el artificio del cine. Ese sonido de la voz gritona del comentarista de deporte profesional, superpuesto a unas imágenes de fútbol cotidiano, junto al mar, de los habitantes de un pueblo pesquero, es un tipo de disgregación. Un diálogo escrito, inventado, que contiene incluso insultos, y que no se sabe bien con quién o qué dialoga, creando extrañeza, distancia, eso que los formalistas rusos llamaban *ostranénie*, es una forma de disgregación distinta. Y desde estas disgregaciones construyes un cuestionamiento del lenguaje hablado, escrito, de las imágenes, de los sonidos, del cine.

Pero nada de esto es demasiado evidente así sin más; lo es en relación con algo. Desde que recuerdo, la gran mayoría de películas que veo son largometrajes, de narrativa clásica, donde hay un héroe, la gran mayoría de las veces hombre y blanco, que quiere algo, un personaje antagonista que se lo quiere arrebatar o evitar que lo consiga, una lucha de opuestos y una conclusión donde el héroe consigue o no lo que quiere, lo cual termina en una moraleja; todo sucede por relación de causa y efecto, así la narración se presente en ruptura y discontinuidad, hay una noción del tiempo lineal. Además, hay una diégesis, un espacio-tiempo que se sostiene por autocontención y verosimilitud y una transparencia que elude la mirada sobre quien enuncia el discurso, todo esto transformado en un lenguaje que comprendo como espectadora por una serie de convenciones sociales que constituyen incluso géneros cinematográficos. Estos géneros hacen que yo espere anticipadamente cierto tipo de acontecimientos narrativos que deberían suceder.<sup>65</sup>

Aunque en la introducción de este artículo haya hecho hincapié en que el cine experimental, cualquiera sea el nombre que haya adoptado a lo largo de la historia, ha existido desde la creación del cine mismo, y aunque haya muchísimas películas de todos los géneros que rompen, cada una a su manera, con alguna convención, es muy difícil pensar en la palabra *cine* sin evocar la idea de un material audiovisual que cuenta historias por sus propios medios, con determinadas reglas.

Antonio Valencia es, para empezar, una película muy corta. Me presenta esta playa, estas personas jugando fútbol, pero cada vez que intento seguir la jugada, la cámara no la sigue, se queda donde está, se quema la imagen o hay un *jump cut* a otra acción cualquiera; me impide ver con la continuidad temporal y narrativa de una transmisión de fútbol televisiva a la que estoy acostumbrada. Un tipo de transmisión estandarizada en medio de las crisis de los Estados en América Latina que intenta encender pasiones que “galvanizan la nacionalidad, un sentimiento de pertenencia debilitado, porque se

---

65 David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. Cuauhtémoc: McGraw-Hill Interamericana, 2003.

ha agrietado el sentido de comunidad y se desvanecieron las razones que hacen que cualquiera de nosotros se sienta parte de algo más allá de su núcleo inmediato”.<sup>66</sup> En este tipo de transmisiones se exalta la figura del futbolista estrella y “la urgencia de vencer, incluso bajo argucias reglamentarias y reacciones bruscas; la exhibición del triunfo; el crecimiento de la enemistad; el desafío como signo de hombría”.<sup>67</sup> En tu filme, Daniela, el desafío es distinto; consiste en poner la comunidad en el centro y cuestionar ese “sentido común” del desafío como heroísmo masculino e individual.

Tampoco logro reconstruir, en este filme, el espacio o el tiempo; las personas juegan y luego no, se bañan y luego no, en el mar, están en la playa, en un camino, en una roca, no sé qué viene antes o después ni por qué, nada es efecto de nada precedente.

Parece que hay una ley especial en la película, por la cual las personas solo pueden relacionarse con otras si es que comparten un mismo plano; la acción no viene de ningún lado ni va hacia ningún lugar. La gente aparece y desaparece, más o menos del mismo tamaño siempre; no hay jerarquías ni, por tanto, héroes o heroínas. Aparece este diálogo imaginario, y es evidente, por su forma temporal, que lo es. Se corta, aparece una narración deportiva; esta película no me permite seguir el devenir de nada de lo que me presenta. Se asegura de que no haya forma de reconstruir en mi percepción una verosimilitud, una diégesis, y también de que sea evidente para mí el material con el que se construye la imagen y el sonido. La película, en fin, es todo menos de narrativa clásica. Me grita: ¡Mírame, mírame! Mira cómo te desafío, cómo te obligo a hacer un esfuerzo para que logremos dialogar, cómo me rehúso a hacer cualquier cosa que estés esperando de mí, cómo te obligo a imaginar otra forma de implicarnos en algún lugar entre la identificación y la distancia.

---

66 Beatriz Sarlo, “Mundiales de fútbol,” Cuadernos de Literatura 8, no. 15, 2022, p. 198.

67 Verónica Moreira y Leandro Araoz Ortiz, “Prensa deportiva en Argentina. Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé,” La Trama de la Comunicación 20, no. 2, 2016, p. 115.

Es de esta manera como *Antonio Valencia* logra su autorreflexividad, obligándome a hacerme las preguntas: ¿Por qué es así? ¿Por qué no es como se acostumbra? ¿Qué quiere de mí?

Nada de esto quiere decir, sin embargo, que la película no me hable de nada. “La gente quiere identificarse”,<sup>68</sup> y yo me identifico, me encuentro en esa apertura comunicativa *en algo* hacia las ideas de otras personas, en ese resonar con ellas y desafiarlas a la vez. Me encuentro en ese resistir a ser lo que supone de antemano en el fútbol, el cine o una conversación.

En esta autorreflexión hay un cuestionamiento de lo que es el lenguaje, los diversos lenguajes, de cómo emergen desde una subjetividad que se configura desde sus experiencias del mundo y su relación con otros. Hay también un cuestionamiento de un régimen de visualidad del cine convencional, un desafío, una resistencia solo en el hecho mismo de ser y relacionarse con el mundo de una forma distinta.

## Conclusiones

Una aproximación a la noción de lo que es una *idea en cine experimental* solo puede configurarse para una obra en particular y luego reconfigurarse para una obra distinta. En la obra de Daniela Delgado, a partir de las características de hibridez entre ficción y documental, de proponer una pregunta abierta que no se resuelve desde el cálculo y que supone relacionarse con una persona espectadora activa, de jugar con el material filmico y las relaciones posibles con el sonido desde el hecho de que este no es grabado in situ, y desde el trabajo de una serie de disgregaciones que generan un efecto de incomodidad y extrañamiento, consiste, sobre todo, en el privilegio del encuentro, de lo que conmueve en las personas.

En la película *Antonio Valencia*, de Daniela Delgado, está latente la idea en cine experimental del *diálogo como desafío*. Esta idea, trabajada con los recursos del cine experimental, consiste en un diá-

---

68 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 10.

logo imaginario que conlleva, a su vez, uno real entre ideas: ideas en fútbol, ideas en diálogo, ideas en cine, entre personajes de la vida pública, creadoras, anónimos, espectadoras. Sin embargo, no es un diálogo armonioso; se genera en el consenso y el disenso *a la vez*, causa separación y extrañeza mientras encuentra y conmueve. Es un diálogo conflictual que cuestiona los sentidos del mundo y del ser mismo.

Este cuestionamiento se alcanza mediante la ruptura formal con unas convenciones cinematográficas e incluso televisivas que constituyen un régimen de visualidad. Antonio Valencia muestra sus costuras, habla de sí misma como película a la vez que habla del cine todo y de cómo este configura una determinada subjetividad, mediante la autorreflexión del diálogo desafiante y conflictual. El cine de Daniela Delgado, al no responder a expectativas que las personas espectadoras pueden tener frente a las convenciones cinematográficas imperantes, genera una ruptura, una intervención del sí mismo mediante el cuestionamiento del lenguaje que abre la puerta para otras subjetividades normalmente subalternizadas. A través del cuestionamiento a la subjetividad nacionalizante y masculinizante de las imágenes y figuras convencionales del fútbol, pone de relieve a quienes dialogan y muestran otras formas de vivir el juego, de producir imágenes.

Respondiendo a la pregunta de investigación inicial, la idea en cine experimental del diálogo como desafío que propone la película *Antonio Valencia* de Daniela Delgado resulta en una autorreflexividad cinematográfica, haciendo evidente la experiencia subjetiva del mundo mediante el vínculo con el otro, con las ideas del otro, a la vez que apela a la reflexión de la audiencia sobre su propia experiencia subjetiva en relación a las ideas del filme, y lo hace para resistir, para resistir a la muerte,<sup>69</sup> a la posibilidad de no ser que tienen los cines otros frente al régimen de visualidad, de poder de creación y distribución industrial del cine convencional. Lo hace para que cualquier espectadora sepa que ella también puede crear, intervenir en el dialogar.

---

69 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit.

Los tres rollos de película caducada que guardaba los usé, filmé mi barrio, inventé un experimento y generé una experiencia. Ahora estoy en proceso de edición de ese material. En caso de terminar la película, veremos cómo dialoga con otros filmes experimentales, con el trabajo de las cineastas que han abierto estos caminos y con lo que significa hacer cine desde el lugar donde me encuentro, Ecuador.

## Referencias

ALEMÁN, Mariuxi, "Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano." *Cultura en renglones*. Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, Universidad de las Artes. 12 de agosto de 2021, <http://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>.

BARRAGÁN, Ana Cristina (dir.), *Alba*, Drama (Ecuador: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films, 2016, [https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref_=nm_knf_t_1).

BORDWELL, David, y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. Cuauhtémoc, McGraw-Hill Interamericana, 2003.

CÁMARA LÚCIDA, "Cámara Lúcida". Festival Internacional de Cine Contemporáneo, Consultado el 3 de noviembre de 2021. <https://www.ecamaralucida.com/>.

-----, "Cámara lúcida." Festival Internacional de Cine Contemporáneo. 2017. Consultado el 17 de noviembre de 2025. <https://www.festivalcamaralucida.com/edicion-1>.

CONGRESO NACIONAL DEL ECUADOR, *Ley de Fomento del Cine Nacional*. 2006.

DELEUZE, Gilles, “¿Qué es el acto de creación?” En Fundación FEMIS. Francia, 1987. <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.

DELGADO, Daniela, “Daniela Delgado Viteri.” Página personal. Accedido el 26 de noviembre de 2021. <https://www.daniela-delgado.com/>.

-----, (dir.), *Antonio Valencia*, Documental, Cine experimental, Ecuador: Daniela Delgado, 2020, <https://www.filmaffinity.com/es/film605084.html>.

DELGADO, Mónica, “Cámara Lúcida 2020: Algunos cortos ecuatorianos.” *Desistfilm*. 2020. <https://desistfilm.com/camara-lucida-2020-algunos-cortos-ecuatorianos/>

FUENTES NAVARRO, Raúl. Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio. ITESO, Guadalajara, 2015. <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626408>

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Ciudad de México, 2001.

GONZÁLEZ ZARANDONA, José Antonio, *Breve historia del cine experimental: ¿Qué es el cine experimental?* Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.

LEÓN, Christian, “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales.” *Akademios*. 2015.

LÓPEZ RUIZ, Ángela, “Relatos refractarios”. En *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*, ed. Jesse Lerner y Luciano Piazza, 241-63. Los Ángeles, University of California Press, 2017.

MOREIRA, Verónica, y Leandro Araoz Ortiz, “Prensa deportiva en Argentina. Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé.” *La trama de la comunicación* 20, no. 2 (2016), pp. 111-24.

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 2001.

RESTREPO, María Fernanda (dir.), *Con mi corazón en Yambo*, Documental, Ecuador, Yorestudio, 2011, [https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref_=fn_t_1).

RICARD, Colas, "Algunos problemas del cine experimental." Taller de Expresión, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 2012. <https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>.

RIZO GARCÍA, Marta, "Intersubjetividad y comunicación. El encuentro alter ego como eje conceptual para pensar la relación entre filosofía y pensamiento comunicacional", en *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, pp. 61-84.

ROMERO PAZ Y MIÑO, Lucía, "El cine experimental de Daniela Delgado", video-entrevista a Daniela Delgado Viteri, Alquimia Audiovisual, 2017.

-----, "Políticas de la mirada y prácticas creativas. El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta." Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2022.

ROMEU ALDAYA, Vivian, 'Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana', en *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, Monterrey, 2012, pp. 85-102.

ROSE, Gillian, *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*, trad. Isabel Garnelo Diez, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes y Visum, Murcia, 2019.

SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Seix Barral, Barcelona, 1994.

-----, "Mundiales de fútbol". *Cuadernos de Literatura* 8, n.º 15, 2022.

SOTO CALDERÓN, Andrea, *La performatividad de las imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.

VERDIER, Thierry: "Comercio inteligente: El flujo internacional de la propiedad intelectual examinado a la luz de la economía del siglo XXI." *Finanzas y Desarrollo*.

## DECÁLOGO DEL CINE DE FICCIÓN ECUATORIANO

Álvaro Pazmiño Tello<sup>1</sup>

Adriana Elizabeth Bermeo<sup>2</sup>

María Alexandra Clavijo Loor<sup>3</sup>

### Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar el desarrollo del cine de ficción ecuatoriano, que ha experimentado un avance significativo en las primeras dos décadas del siglo XXI debido a los avances tecnológicos y al aumento de presupuestos. No obstante, la pandemia del COVID-19 en 2020 provocó una desaceleración en la producción, que comenzó a recuperarse en 2022. Este estudio se centra en los años 2018, 2019 y 2020, y propone un decálogo como herramienta para analizar las características del cine nacional durante

---

**1** Magíster en Gestión de Educomunicación por la Universidad Central del Ecuador. Licenciado en Comunicación Social, con especialidad educativa por la Universidad Politécnica Salesiana. Productor e investigador en comunicación audiovisual, cine y periodismo. Miembro del Observatorio Interuniversitario de Medios Ecuatorianos –OIME–; forma parte del cuerpo docente de la Universidad Técnica de Manabí y de la Universidad Internacional del Ecuador –UIDE–. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7864-1068>. Correo: [alvaro.pazmino@utm.edu.ec](mailto:alvaro.pazmino@utm.edu.ec).

**2** Magíster en Comunicación Audiovisual mención en Investigación de Medios y Docencia en Comunicación por la Universidad Central del Ecuador. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Politécnica Salesiana. Cuenta con 15 años de experiencia en medios con alcance nacional –televisión, radio e impresos–. Actualmente es periodista especializada en economía en Ecuavisa. Correo: [abermee@ecuavisa.com](mailto:abermee@ecuavisa.com).

**3** Doctora en Educación por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Magíster en Educación Superior y Equidad de Género; Especialista en Diseño y Gestión de Proyectos Educativos y Sociales con Enfoque de Género; y Licenciada en Ciencias de la Educación mención Profesora Parvularia por la Universidad Central del Ecuador. Ha ejercido cargos públicos en la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación –Senescyt– y el Consejo de Educación Superior –CES–. Docente en la Universidad Técnica de Manabí y de la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas Amawtay Wasi. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2085-9501>. Correo: [maria.clavijo@utm.edu.ec](mailto:maria.clavijo@utm.edu.ec).

ese periodo. El decálogo abarca diez aspectos fundamentales: el trabajo actoral con premisas genéricas, la elaboración del guion como eje de producción, la optimización del tiempo de rodaje, el abordaje de temas sociales como la violencia intrafamiliar, el análisis psicológico de los personajes, la espiritualidad en los dramas familiares, la elección del género cinematográfico, las fuentes de financiamiento –como el IFCI o inversión privada–, el rescate de tradiciones a través del cine y la necesidad de concebir el cine como forma de entretenimiento competitivo frente a producciones extranjeras. La metodología del estudio es mixta: cualitativa, basada en teoría e investigación bibliográfica, y cuantitativa, con análisis de datos sobre películas en cartelera. Se estudiaron 25 filmes de ficción: 12 de 2018, 8 de 2019 y 5 de 2020. Entre los resultados se observa que, a pesar de limitaciones económicas y desafíos estructurales, el cine ecuatoriano sigue siendo una herramienta poderosa para narrar realidades sociales, emocionales y culturales, buscando conectar con el público tanto en lo artístico como en lo comercial.

**Palabras clave:** Cine ecuatoriano; Cine de ficción; Decálogo cinematográfico; Producción cinematográfica.

## Abstract

This research aims to analyze the development of Ecuadorian fiction cinema, which has experienced significant progress in the first two decades of the 21st century due to technological advancements and increased budgets. However, the COVID-19 pandemic in 2020 caused a slowdown in production, which began to recover in 2022. This study focuses on the years 2018, 2019, and 2020, and proposes a decalogue as a tool to analyze the characteristics of national cinema during that period. The decalogue encompasses ten key aspects: acting based on generic premises, script development as the core of production, optimization of filming time, addressing social issues such as domestic violence, psychological analysis of characters, spirituality in family dramas, choice of cinematic genre,

sources of funding –such as IFCI or private investment–, the preservation of traditions through cinema, and the need to conceive cinema as a form of entertainment that can compete with foreign productions. The study’s methodology is mixed: qualitative, based on theoretical frameworks and bibliographic research, and quantitative, involving data analysis of films shown in theaters. A total of 25 fiction films were studied: 12 from 2018, 8 from 2019, and 5 from 2020. The results show that, despite economic limitations and structural challenges, Ecuadorian cinema continues to be a powerful tool for portraying social, emotional, and cultural realities, aiming to connect with audiences both artistically and commercially.

**Keywords:** Ecuadorian cinema; Fiction cinema; Film decalogue; Film production.

## Introducción

Los inicios del cine ecuatoriano se remontan al año 1920 –*El tesoro de Atahualpa*<sup>4</sup> y, a partir de este punto, hay una larga historia de producción cinematográfica en la que las dos primeras décadas del siglo XXI han sido las de mayor trascendencia en cuanto a la cantidad y la calidad de cine nacional; esto tiene una estrecha relación con el desarrollo tecnológico y el presupuesto que se destina a los rodajes; sin embargo, hay que marcar un lapso en el que hubo una ralentización en la producción, que inicia en marzo del 2020 con el confinamiento debido a la pandemia y que apenas en el 2022 retoma fuerza.

---

4 *El tesoro de Atahualpa*, Drama, dirigido por Augusto San Miguel (Ecuador: Productora Fílmica Nacional de Ecuador, 1924), Filme, 1h, [https://www.imdb.com/es/title/tt34558602/?ref\\_=fn\\_t\\_2](https://www.imdb.com/es/title/tt34558602/?ref_=fn_t_2).

En este marco, en este trabajo se analiza el cine ecuatoriano contemporáneo tomando en consideración tres años: 2018 y 2019 con una perspectiva de prepandemia y el 2020, año en el que la producción cinematográfica se configura bajo particularidades propias de un confinamiento. Pero este análisis estará marcado por el decálogo que se constituye a partir de las películas que se estrenaron durante los años ya mencionados.

Adicionalmente, el decálogo como recurso narrativo, hilo conductor de este texto, permite englobar, en diez puntos, las características, reglas, parámetros y particularidades del cine ecuatoriano en los años 2018, 2019 y 2020. Es relevante mencionar que, en la producción cinematográfica correspondiente a los años de estudio, los directores proponen un trabajo actoral referencial con premisas genéricas, donde los actores pueden desarrollar el personaje a cada paso de la producción; a partir de una guía, el actor o actriz puede plasmar los sentimientos del personaje al que interpreta –*Cenizas*–<sup>5</sup>, manteniendo la libertad en el concepto particular de quien se ciñe a un guion.

En los largometrajes, los actores protagonizan dramas; se abordan temas como la violencia intrafamiliar, violencia de género y abuso de menores, que se basan en hechos de la vida real. Aquí intervienen aliados estratégicos, como el drama policiaco –*3-03 Rescate*–,<sup>6</sup> que demuestran su contingente en el apoyo a la sociedad civil, además de que los dramas familiares pueden ser solucionados con la fuerza de la fe, si se transita por los campos espirituales.

Para la producción cinematográfica correspondiente a los tres años de análisis, el guion es la guía principal para controlar la producción; su elaboración toma tiempo e incluye diálogos, acciones con sus respectivas descripciones, además de la utilería y los objetos que forman cada una de las escenas. Su redacción está dispuesta de tal forma que se convierte en un instrumento indispensable para

---

5 *Cenizas*, Drama, dirigido por Juan Sebastián Jácome (Ecuador: Abaca Films, Rain Dogs Cine, 2018), Filme, 1h20m, [https://www.imdb.com/es/title/tt6332628/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt6332628/?ref_=nm_knf_t_1).

6 *3-03 Rescate*, Drama, Thriller, dirigido por Gregorich Dwigth (Ecuador: Heaven Studios, 2019), Video digital, 1h36m, [https://www.imdb.com/es/title/tt26920087/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt26920087/?ref_=fn_t_1).

todos los profesionales que están rodando la película. Hay un caso que contradice esta premisa: *A Son of Man [La maldición del tesoro de Atahualpa]*,<sup>7</sup> que fue rodada sin un guion estructurado en parajes exteriores de la Costa, Sierra y Amazonía y que contó con una inversión representativa de quince millones de dólares.

Ya en la grabación, en las películas que fueron estrenadas durante estos tres años, se optimiza el tiempo de rodaje en cada plano; es un tema de ahorro de recursos económicos. La planificación permite saber con exactitud qué se necesita y en qué momento; incluso implica preparación profesional y académica anticipada para lograr las escenas planeadas –*Proyecto Bullying*–<sup>8</sup>.

Con respecto a características muy particulares, en la película *Cenizas*, las emociones y la psicología de los personajes pueden ser tan complejas como la tensión que provoca por eventos naturales y sociales. En este largometraje se plantea una triangulación: volcán Cotopaxi, emociones y estado psicológico de los personajes. Esto se relaciona, además, con que el cine ecuatoriano es una forma efectiva para mantener vivas las tradiciones, fábulas alrededor de problemáticas sociales.

Si bien el cine es el séptimo arte cuyo origen se fundamenta en el deleite de las audiencias, la realidad implica que cientos de personas trabajan en producciones cinematográficas y, como todo empleo, debe ser retribuido con una compensación económica; en ese sentido, aspectos como el género cinematográfico, a través del cual el director cuenta la historia, son necesarios para que marquen la aceptación del público y promuevan un enfoque comercial.

Las fuentes del financiamiento de los filmes –privada, fondos concursables y mixta– inciden en la libertad creativa de la producción. En el Ecuador, el organismo responsable de ofrecer fondos con-

7 *A Son of Man [La maldición del tesoro de Atahualpa]*, Aventura, Drama, Familia, dirigido por Luis Felipe Fernández Salvador y Pablo Agüero (Ecuador y Estados Unidos: Paracas Independent Films, 2019), Filme, 1h33m, [https://www.imdb.com/es/title/tt5328694/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_4](https://www.imdb.com/es/title/tt5328694/?ref_=fn_all_ttl_4).

8 *Proyecto Bullying*, Comedia, dirigido por Andrés Garófalo y Felipe Irigoyen (Ecuador: Brokendo Entertainment, 2018), Video digital, 1h50m, <https://choloplus.com/peliculas/comedia/proyecto-bullying/>.

cursables para la cinematografía es el Instituto de Fomento a la Creación y la Innovación –IFCI–. Solo en el año 2020 se desembolsaron \$ 360 000 dólares americanos cuando, en promedio, una película de mediano presupuesto en Ecuador requiere una inversión de medio millón de dólares aproximadamente. Algunos cineastas apuestan por buscar financiamiento privado, como es el caso de la película *Verano no miente*,<sup>9</sup> en donde en varias escenas se muestra la marca de vehículos Hyundai.

En este trabajo se analiza como punto de partida un breve abordaje conceptual del cine de ficción, para posteriormente agrupar las películas estrenadas entre 2018, 2019 y 2020 a fin de producir un decálogo del cine de ficción ecuatoriano.

### Aproximación conceptual sobre cine de ficción

A pesar de que la cinematografía en sus inicios se originó desde un sentido documental con las primeras captaciones de las “vistas de la realidad” de los hermanos Lumière. El cine rápidamente se interesó por los relatos de ficción, que constituyen una de las formas narrativas más representativas dentro del séptimo arte. Su desarrollo a lo largo del tiempo ha permitido explorar aspectos estéticos, narrativos, técnicos y culturales que lo convierten en un objeto de estudio complejo y dinámico. Respecto a su definición y naturaleza, el cine de ficción se caracteriza por la representación de historias imaginarias, literarias y también inspiradas en hechos reales. A diferencia del cine documental, la ficción construye un universo narrativo en el que intervienen elementos constitutivos como guiones, actores, escenografía, montaje, entre otros. Para provocar una experiencia emocional en el espectador.<sup>10</sup> El relato es el eje central, estructurado según una lógica narrativa que incluye en su formalismo una

<sup>9</sup> *Verano no miente*, Comedia, Drama, dirigido por Ernesto Santiesteban y Ernesto Santiesteban (Ecuador: 3rd Fathom Entertainment, La 5ta Maquina Films, 2024), Video digital, 2h, [https://www.imdb.com/es/title/tt10077090/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt10077090/?ref_=fn_t_1).

<sup>10</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, 6a., trad. Édgar Rubén Cosío Martínez (México: McGraw-Hill, 2003).

estructura convencional –planteamiento, conflicto y resolución– o diferentes alternativas en su presentación clásica aristotélica.

En cuanto a los elementos narrativos y estilísticos, los componentes básicos del cine de ficción incluyen el guion, el desarrollo de personajes, la dirección de fotografía, la dirección de arte y el montaje. La narrativa fílmica sigue principios del relato literario, pero adaptados al lenguaje audiovisual. La construcción del personaje y la evolución dramática son esenciales para generar empatía con el espectador.<sup>11</sup> Este sentido de humanidad y de identificación con la audiencia consolida la narrativa del filme.

Por otra parte, los géneros cinematográficos de ficción se dividen en múltiples tipos como drama, comedia, ciencia ficción, terror, entre otros. Cada uno responde a convenciones narrativas y visuales específicas. La evolución de los géneros responde tanto a factores culturales como industriales y tecnológicos.<sup>12</sup> En el contexto latinoamericano, el cine de ficción ha sido una herramienta para expresar problemáticas sociales, políticas y culturales. La narrativa se convierte en medio de resistencia y reflexión. Autores como Getino y Solanas plantearon en 1969 el “Tercer Cine”<sup>13</sup> como una forma de romper con el modelo dominante de Hollywood, proponiendo un cine comprometido con las realidades locales y haciendo uso del género drama como su mayor estandarte y constructo para contar historias.

En la actualidad, en pleno siglo XXI, el impacto tecnológico y nuevos formatos se evidencian en el avance del cine digital, así como la producción de ficción se ha democratizado, buscando espacios de distribución diversificados que van más allá de las salas de cine o festivales. En efecto, plataformas de *streaming* han transformado los modos de distribución y consumo, permitiendo que producciones independientes alcancen audiencias globales. Además, la

11 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978).

12 Stephen Neale, *Genre and Hollywood* (London: Routledge, 2000).

13 Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine”, *Revista Tricontinental*, octubre de 1969, <https://files.commonscs.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/8374/files/2019/08/Solanas-y-Getino-Fragmento-Hacia-un-tercer-cine.pdf>.

inteligencia artificial, la realidad aumentada y los efectos especiales amplían las posibilidades narrativas del cine de ficción,<sup>14</sup> incluso en producciones con presupuestos contenidos.

Igualmente, el cine de ficción como industria cultural, añadiendo su valor artístico, es parte de las industrias creativas donde hoy en día genera empleo, inversión y circulación simbólica. La relación entre cine y mercado plantea tensiones entre lo comercial y lo artístico, especialmente en países con economías cinematográficas emergentes, donde el acceso a financiamiento suele ser limitado<sup>15</sup> y muchas de las veces los cineastas luchan para conseguir una plaza de cofinanciamiento o fondo concursable para finalizar sus proyectos.

## Metodología

El enfoque de la investigación es mixto. De forma cualitativa, se apoya en el desarrollo del trabajo documental, basándose en la búsqueda bibliográfica en bases de datos como Dialnet, Latindex y Scopus, a fin de acompañar el análisis de películas y la producción del decálogo. Sin embargo, las fuentes documentales principalmente se sustentan en la historia, economía, sociología y la ciencia política para la comprensión de este estudio. Adicionalmente, se realizaron entrevistas a 11 directores de las películas estrenadas en el recorte temporal de 2018, 2019 y 2020, material empírico que consta en el cuerpo del presente texto.

De forma cuantitativa, se analizan comparativamente los datos recolectados de cada una de las películas expuestas en cartelera en los años 2018, 2019 y 2020, tomando en cuenta de forma general taquillas, espectadores, fecha de estreno, datos generales y sinopsis. Y de forma específica, información que aporta a la estructura de análisis:

---

14 Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, trad. Óscar Fontrodona (Barcelona: Paidós, 2005).

15 David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries* (London: SAGE, 2013).

1. Propuesta del director sobre el trabajo actoral referencial con premisas genéricas.
2. Elaboración del guion.
3. Optimización del tiempo de rodaje en cada plano de la producción.
4. Análisis de la violencia intrafamiliar —género e infancias— y de los aliados estratégicos.
5. Estudio de las emociones y psicología de los personajes.
6. Violencias familiares resueltas —solapadas— por creencias, principalmente religiosas.
7. Género cinematográfico.
8. Fuentes del financiamiento del filme.
9. Cine ecuatoriano como forma efectiva para mantener vivas las tradiciones y fábulas.
10. Cine concebido en el Ecuador como entretenimiento.

El alcance del estudio es descriptivo y explicativo según los puntos propuestos para el decálogo en desarrollo. Las películas existentes en el periodo de análisis son 155, de las cuales se analiza el cine de ficción un total de 25, divididas en: 12 en el año 2018, 8 en 2019 y 5 en 2020, como se desagra en la Tabla 1.

**Tabla 1.** Estrenos de películas ecuatorianas en salas de cine comercial: un antes y un después de la COVID-19 (2018-2020)

No.	Película	Director	Fecha de estreno	Taquilla	Espectadores
<b>2018</b>					
1	Oscuridad	Jaime Aníbal Rosero Romero	26/01/2018	11732,55	2749
2	Verano no miente	Ernesto Santisteban	06/04/2018	41043,9	9799
3	Cenizas	Juan Sebastián Jácome	15/06/2018	11611,81	2712
4	J.J. El ruiseñor de América	César Carmigniani Garcés	20/07/2018	21546,91	5289
5	Minuto final	Luis Randium Avilés Hinojosa	03/08/2018	22611,86	5245
6	No todo es trabajo	Rogelio H. Gordón Sandoval	17/08/2018	103065,12	25762
7	Agujero negro	Diego Araujo	07/09/2018	64102,69	15766
8	Ecuadorian Shetta	Daniel Germán Varela	28/09/2018	14856,92	3157
9	Un minuto de vida	Nixon Chalacamá	28/09/2018	7677,95	1637
10	3-03 Rescate	Dwight Gregorich	09/11/2018	70466,54	16409
11	La Dama Tapada	Josué Bolívar Miranda Idrobo	16/11/2018	67700,45	15704
12	Proyecto Bullying	Felipe Irigoyen y Andrés Garófalo	14/12/2018	8029,26	1849

2019					
1	A Son of Man [La maldición del tesoro de Atahualpa]	Luis Felipe Fernández	25/09/2019	184627,86	40941
2	La chica del lago	Jorge Bastidas Zea	30/11/2019	402	99
3	Ventaja	Kristian McKay	01/03/2019	1165,5	260
4	Muerte en Berruecos	Caupolicán Ylich Ovalles Sequera	29/11/2019	8168,01	1797
5	Generación invisible	Irina Gamayunova	15/03/2019	10762,41	2612
6	Azules turquesas	Mónica Mancero	27/9/2019	18106,78	4073
7	La mala noche	Carmen Gabriela Calvache Velasco	23/8/2019	86534,61	19733
8	Dedicada a mi ex	Jorge Ulloa	8/11/2019	1315376,99	312758
2020					
1	Vacío	Paúl Venegas	24/1/2020	23269,52	5344
2	Tzantza: Cabezas encogidas	Javier Jácome Álvarez	21/2/2020	19504,36	4122
3	Panamá	Javier Izquierdo	10/1/2020	10140,63	2250
4	Alguien debe hacerlo	Darío León	31/1/2020	1179,95	288
5	Algoritmo	Carlos Piñeiros, Darío León, Rogerío Moncayo, Víctor Jiménez	28/6/2020	n/a	n/a

Fuente: Adaptado de Pazmiño et al., 2022

Como se observa en la Tabla 1, dentro del período de 2018 al 2020, los temas de los cineastas son variados, con estilos y géneros distintos; en el caso del Ecuador y para fines de este estudio, se destacan las temáticas de mayor acceso a fuentes primarias, como directores y actores.

Este estudio presentado como decálogo de cine de ficción analiza elementos destacados dentro de las narrativas de las películas, como ideas esenciales, normas y principios sobre la temática de estudio, lo que no significa tendencia como una categoría o categorías marcadas con las que se analizan todas las películas, porque, por ejemplo, la “fe religiosa” no está presente en todas las 25 películas de ficción dentro del período analizado, pero sí es una de las narrativas destacadas por la historia y la cultura ecuatoriana.

En cuanto a la función de entretenimiento del cine de ficción ecuatoriano, la película más taquillera del periodo estudiado fue *De-*

*dicada a mi ex*,<sup>16</sup> de Jorge Ulloa, con taquilla de \$ 1 315 376,99 y 312 758 asistentes. Esto significa que esta película superó las expectativas incluso de una película comercial extranjera estándar en Ecuador que, antes de pandemia, esperaba \$ 100 000 y, en pospandemia, \$ 50 000.

## Resultados y discusión

A partir de la recolección y análisis de datos de los estrenos de las películas ecuatorianas en los años 2018, 2019 y 2020, se sus-traen los guionistas, productores, compañías productoras y patrocina-dores (Tabla 2) y la sinopsis (Tabla 3) de cada película, lo que permite el desarrollo del decálogo del cine ecuatoriano que se mues-tra más adelante.

**Tabla 2.** Guionista, productores, compañías productoras y patrocinadores de películas ecuatorianas en salas de cine comercial (2018-2020)

Película	Guionista	Productores	Compañías productoras	Patrocinadores
<b>2018</b>				
<b>Oscuridad</b> Género: Thriller	Carlos Piñeyros R., Francisco Castillo	Israel García, Jaime Rosero, Magui Romero	View Cinema	N/A
<b>Verano no miente</b> Género: Dramedia	Ernesto Santisteban	Ernesto Santisteban, María Eliza Vintimilla	La 5ta Máquina Films	Hyundai, Señal X, Guillermo Vázquez, Colineal, P&S, Ministerio de Turismo, Festival de Cine "La Orquídea", Prefectura de Azuay
<b>Cenizas</b> Género: Drama	Juan Sebastián Jácome	Irina Caballero, Andrew Hevia, Germán Tejeira.	Coproducción Ecuador-Uruguay; Abaca Films, Rain Dogs Cine	Ibermedia y el Instituto de Cine y Creación Audiovisual

**16** *Dedicada a mi ex*, Comedia, dirigido por Jorge Ulloa (Colombia y Ecuador: Touché Films, Dynamo, Enchufe.tv, Tondero Producciones, 2019), Video digital, 1h34m, [https://www.imdb.com/es/title/tt5869370/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt5869370/?ref_=fn_t_1).

<b>J.J. El Ruiseñor de América</b> Género: Biográfico	Norberto Domínguez, César Carmigniani G.	Margarita Dávalos	Carmigniani Picture	N/A
<b>Minuto final</b> Género: Thriller	Luis Avilés	Leticia Becilla, Luis Avilés	Posvisual, Preview Audiovisuales	N/A
<b>No todo es trabajo</b> Género: Drama	Rogelio H. Gordón	Erika Sánchez, Alexandra Nájera, Nicolás Duque, Vicente Montegro	Global Blue Films	N/A
<b>Agujero negro</b> Género: Comedia negra	Diego Araujo, Hanne-Lovise Skartveit	Hanne-Lovise Skartveit, Wendy Muñiz Guillermo Zouain	Ilaló Cine. Coproducción Ecuador-Rep. Dominicana; Lunafilms Audiovisual, Viewfinder	Instituto de Cine y Creación Audiovisual / Estudio QUITASUEÑO / USFQ / Banco BDI / Guitig / Banco ADEMI / DO.
<b>Ecuadorian Sheffa</b> Género: Comedia	Daniel Varela	Sarahí Echeverría / Juliana Kalife	Pulpobal Producciones y Enfoque	Prometea Films, Pájaro de fuego, Prodontomed, Ministerio de Cultura y Patrimonio y CNCINE
<b>Un minuto de vida</b> Género: Thriller de acción	Nixon Chalacamá	Nacho Solórzano, Darwin Zambrano	Adilaser Producciones	Gobierno Provincial de Manabí y la Alcaldía de Chone
<b>3-03 Rescate</b> Género: Drama	Julio Román, Dwight Gregorich	Jaime Espinoza, Germánico Mantill	Heaven Studios	Cooperativa de la Policía Nacional, Gobierno Autónomo Descentralizado Francisco de Orellana
<b>La Dama Tapada</b> Género: Fantástico	Josué Miranda	Cristian Rojas, Michelle Prendes.	Underdog Films	Hotel Marriott de Guayaquil, POP UP teatro-café, Gremio de maestros(as) profesionales de belleza y afines "María Eugenia", DUMMY, Cajape Peña Equipo de Cine, Rodolfo Cundros Estudio de efectos
<b>Proyecto Bullying</b> Género: Drama	Andrés Garófalo	Andrés Garófalo, Felipe Irigoyen	Brokendo Entertainment	UDLA, Ministerio de Cultura, CCE, Cabify, Get-it Functional Training Club, Arpeggio, Working up, Publicidad Retina, Inka Burger, SOMNIUM, Barber Club, Mambuco

2019				
<b>A Son of Man</b> [La maldición del tesoro de Atahualpa] Género: Aventura, drama	Jamaica Noproblem (Historia: Jamaica Noproblem, Eduardo Alcivar Gonzalez, Kim Alcivar, Josué Andavert, S.V. Berlin, Sean Cullen, Luis Felipe Fernández-Salvador y Bolona, Anton Goenechea, Abdesslam Oulahbib, Jean-Baptiste Plard, Traci L. Slatton, Lily van Ghemen) (Historia original: Jamaica Noproblem)	Lily Van Ghemen	Paracas Independent Films	N/A
<b>La chica del lago</b> Género: Drama	Jorge Bastidas Zea	Jorge Bastidas Zea, Sofia Santi	"B" Comunicación Audiovisual, Equinoccio Studio	La hueca Coffe, Galletas Ducales, Casa Kolping Quito, EcoAcero, Colcafé, Centro de Capacitación Ocupacional Kolping COOK, Club de Voluntarios de la Fuerza Terrestre, Hospedaje Campo Lago, XPO publicidad, Escuela de educación básica Abraham Lincoln
<b>Ventaja</b> Género:Drama	Kristian McKay	Rita Mubrak, Kristian McKay	A Truewonder Film	N/A
<b>Muerte en Berruecos</b> Género: Histórico	Edgar Narváez, Caupolicán Ovalles	Beatriz Aranguren	Digivision Producciones y CNAC: Coproducción Venezuela-Ecuador- Panamá	Fundación Villa del Cine, Arte y Efectos Producciones, Somos Films, 58 films, Programa Ibermedia, CNT, Ojo x Ojo ( Panamá)
<b>Generación Invisible</b> Género: Drama	Irina Gamayunova, Paloma Saad	Irina Gamayunova, Jaime Rosero.	Sutek Films	Ministerio de Cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana y OEI Ecuador
<b>Azules turquesas</b> Género:Drama	Mónica Mancero	Mónica Mancero / Gabriela Miranda	Claquetaplay	Sweet & Coffee, Café Minerva, Patacón, Telemazonas, Cinetel

<b>La mala noche</b> Género:Drama	Gabriela Calvache	Gabriela Calvache, Germiniano Pineda	Coproducción Ecuador-México: Canibal Networks, Cineática Films, Cine CANIBAL, Terminal (Distribuidora: Wide Management)	CnCine, EFICINE y Programa Ibermedia
<b>Dedicada a mi ex</b> Género:Comedia	Jorge Ulloa, Julio Pañi, Diego Ulloa, Nataly Valencia	Jorge Ulloa, Juan Carlos Acevedo, Adriana Aparicio, Nathalia Echeverri, Andrés Calderón	Sony Pictures Coproducción Ecuador- Colombia- Perú; Touché Films, Dynamo Producciones, Tondero	Ministerio de Cultura de Ecuador, Cine Colombia, Tondero Distribución
<b>2020</b>				
<b>Vacío</b> Género: Drama	Carlos Terán Vargas, Paúl Venegas	Paúl Venegas, Esteban Schroeder, Guillano Cavalli	Xanadu Films	Instituto de Cine y Creación Audiovisual, LA SUMA, TG, Programa IberMedia, Uartes, La Mayor Cine, Selina Ecuador, Thinkers, Municipio de Quito, Universidad Católica de Guayaquil, Ecuavisa
<b>Tzantza: Cabezas encogidas</b> Género: Thriller	Mary Carmen Peñaranda	Javier Jácome, Joseph Albán	Adler & Associates Entertainment, Publiaxion, Zoommedia	N/A
<b>Panamá</b> Género:Drama	Jorge Izquierdo, Jorge Izquierdo	Tomás Astudillo	Ostinato Cine (Distribuidora: Vaivem)	Instituto de Cine y Creación Audiovisual, Ministerio de Cultura, Vaivem, UDLA
<b>Alguien debe hacerlo</b> Género:Drama	Daño León	Daño León, Esteban Bustamante	Volemos Productora	USFQ, RollUp
<b>Algoritmo</b> Género: Ciencia ficción	Gonzalo Estupiñán, Rogerio Moncayo	Rogerio Moncayo, Daño Luna	Algoritmo Producciones	Instituto de Cine y Creación Audiovisual, Cámara de Comercio de Quito, Quicentro Shopping, Renault, EJO Park, RTU, Sapiens, Fundación Pedro Moncayo, Universidad Técnica del Norte, Publiplafino, Inmuno Madera, Asociación Santa Marianita, La Esquina Heladería, Titanium, Gad Pifo, Hostería El Prado, LKEC Constructora, Redinstudio, Ministerio de Cultura

Fuente: Filmaffinity Ecuador; OmceMedios; Portal Zine; Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación, El Telégrafo; Filmfreeway; Pichincha Comunicaciones; Superintendencia de Comunicación; OEI; LatamCinema; Repelis; El Comercio. Los datos completos de las fuentes constan en las referencias.

En relación con la anterior tabla, donde se muestran las películas y sus datos de producción, en la *Tabla 3* se desarrolla la sinopsis de cada una de ellas, lo cual es relevante para el proceso de análisis del decálogo de cine de ficción ecuatoriano.

**Tabla 3.** Sinopsis de películas ecuatorianas en salas de cine comercial (2018-2020)

Película	Sinopsis
<b>2018</b>	
<b>Oscuridad</b>	En 1986, un reconocido médico tenía sospechas de que su esposa lo engañaba. Al poco tiempo, confirmó sus sospechas al encontrar a su esposa con su amante. Sin pensarlo, los mató de inmediato, pero lo terrible de la historia es que su locura momentánea lo llevó a asesinar a su pequeño hijo, quien estaba durmiendo en la sala de la casa, para terminar luego suicidándose de un disparo. Hasta el día de hoy y a pesar de que se ha intentado remodelar la casa para acoger a nuevos habitantes, esto no ha sido posible, pues todos coinciden en que hay presencias que siguen atormentadas en la casa.
<b>Verano no miente</b>	En una hacienda ubicada en la sierra de los Andes ecuatorianos vive Christine, una anciana paralítica que decide aislarse del mundo y refugiarse en los recuerdos de su primer amor, Manuel. Años después de haberse casado y enviudado de otro hombre, tras toda una vida sin haber podido superar ese sentimiento, ella idea un plan que busca juntar a dos jóvenes y que se enamoren, y así poder sentir el amor nuevamente a través de sus ojos.
<b>Cenizas</b>	Caridad no ha hablado con su padre en años, desde que él dejó el hogar bajo una ola de sospechas y acusaciones. Pero eso cambia cuando un volcán despierta con una explosión de cenizas, y Caridad se encuentra aislada y atrapada en la zona de riesgo. Sin mayor opción, contacta a su padre y confronta las emociones que reprimió durante tantos años.
<b>J.J. El ruiseñor de América</b>	Guayaquil, 1955. Julio Jaramillo Laurido, un aprendiz de zapatero de 18 años, sueña con ser cantante, pero la ciudad donde vive no se lo permite. Allí, a lo que más podría aspirar, con algo de suerte, era a

presentarse en alguna radio local en un concurso de aficionados. Julio graba el vals "Fatalidad" y, para sorpresa de todos, solo en la primera semana se venden siete mil discos, un verdadero récord para la época. Pero eso sería solo el comienzo de una carrera meteórica.

#### **Minuto final**

Leonardo es un policía milagreño que recibe las órdenes de su jefe, el capitán Johnny, de plantar drogas en el container de un enemigo político. Leonardo desobedece las órdenes y lo denuncia a Johnny, desencadenando una serie de juicios en contra de los dos y llevando a Johnny a la cárcel.

#### **No todo es trabajo**

Es la historia de 4 familias que tienen algo en común: Papá y Mamá le dedican demasiado tiempo al trabajo. Pero como todo exceso trae consecuencias, una de estas lamentablemente la terminarán pagando los seres más queridos: Sus hijos.

#### **Agujero negro**

A punto de ser padre primerizo y obligado por terminar su novela largamente demorada, quien fuera alguna vez una promesa literaria se enamora perdidamente de una joven de 16 años. Esa segunda adolescencia pone en crisis su vida y se vuelve el desafío a superar para ingresar finalmente en la adultez.

#### **Ecuadorian Shetta**

Por las calles de Quito se ha visto pasar a un extraño personaje con un maletín de médico en la mano. En su interior lleva una medicina; pero no es la que te imaginas. Es Baltasar, un dealer de marihuana, quien, después de quedarse sin cosecha, recurre a dos ancianos excéntricos, los que le ofrecen una nueva variedad: Ecuadorian Shetta. Baltasar empieza a repartirla; pero el día se complica con la llegada de su pequeña hija, Catalina. Juntos pasarán por chifas, dudas sobre ovnis y encuentros con la policía; todo esto en un Volkswagen escarabajo del año 77.

#### **Un minuto de vida**

Nixon es un empresario, que ve alterada su vida cuando el crimen organizado acaba con la vida de su hermano. La obsesión por descubrir a los culpables desencadenará las persecuciones más audaces entre el bien y el mal, donde el tiempo tendrá un valor importante para la supervivencia en un minuto de vida.

#### **3-03 Rescate**

Débora López es una oficial de policía con una fe inquebrantable. Para ella, proteger y servir es más que un simple lema. Su vida toma un giro inesperado cuando interviene en un procedimiento que culmina en una tragedia; desde este momento decide enfrentar cara a cara al flagelo de la violencia intrafamiliar. Día a día, lucha contra la apatía de sus propios compañeros; Débora descubrirá que la tarea es mucho más complicada de lo que imaginó. Y decide ir más allá de su misión.

**La Dama Tapada** Isabel se enfrenta repentinamente la noche de su compromiso a un suceso extraño que lleva a su prometido, Roberto, a un estado de coma. Aniel, un sacerdote experto en exorcismos, ayuda a Isabel a descifrar el misterioso estado de Roberto, que yace en la leyenda de una mujer que migra de un pequeño pueblo a la ciudad, tratando de escapar de una maldición familiar, de la cual le será imposible liberarse.

**Proyecto Bullying** Proyecto Bullying, una comedia colegial que nos cuenta la historia de Nicolás, el chico nuevo, y su travesía para encajar en un colegio lleno de fiestas, romances, excesos y uno que otro chisme que harán que Nicky tenga que pasar por el año más difícil de su vida.

**2019**

**A Son of Man** Pipe es invitado por su misterioso padre a unirse a la búsqueda del oro inca perdido. Pero a medida que se adentran en la jungla, él comprende que no pueden escapar de los demonios familiares que viajan con ellos.

**La chica del lago** Cuenta la leyenda que el 7 de julio, cada 100 años en el "lago encantado", una misteriosa chica pondrá a prueba sus encantos para ayudar a las personas de buen corazón y castigar a las personas corruptas.

**Ventaja** Es un thriller no lineal sobre Edmondo –José Andrade–, quien cometió un trágico error que sin saberlo afectó la oportunidad de Camilo –Michels Skwierinski– de tener una vida feliz. Camilo quiere venganza, caza a Edmondo, encontrándolo en una pequeña cabaña en los Andes, donde comienza un juego de azar, riesgo y trans migración.

**Muerte en Berrueco Bogotá, 1840** Diez años después de que fuera asesinado en la selva de Berruecos el general Antonio José de Sucre, Gran Mariscal de Ayacucho, se reabre el proceso sobre su muerte. El mayor Alejandro Godoy se encarga como fiscal del juicio; descubre que gran parte del expediente del proceso anterior ha sido destruido. Con peligro de su propia vida, Godoy detecta un complot al más alto nivel que acaba con la vida de Sucre.

**Generación invisible** La película está compuesta por cuadros independientes que tratan temas profundos y sensibles para los adolescentes como el embarazo precoz, las drogas, las relaciones familiares, la dictadura escolar, la inseguridad ante el mundo, el despertar sexual, los celos. Todos los personajes son amigos de una red social, a través de la cual comparten sus historias. Todos son hermanos de sangre, como nombran su grupo de chat, pero cuando una amiga se mete en un problema y les pide ayuda, nadie tiene tiempo para ayudarlo.

**Azules turquesas** A veces, los espacios que parecen ser la salvación de uno terminan siendo los que más nos oprimen. Esta es una película sobre las drogas y el camino que Isabella, de 28 años, emprende para dejar sus adicciones. "Azules turquesas", título homónimo de una canción de Lisandro Aristimuño, retrata desde adentro a los centros de rehabilitación y sus prácticas médicas, llenas de engaños, violencia, manipulación y descuido profesional.

**La mala noche** Una trabajadora sexual que sufre distintas adicciones y problemas monetarios ve cómo su vida se adentra lentamente en un oscuro abismo. Ella es una mujer hermosa atrapada en el mundo de la prostitución, que encima debe entregar sus ingresos al jefe de una mafia de trata de personas, pero la enfermedad de su hija y la adicción a una droga de farmacia le impiden cumplir los plazos impuestos. Un evento inesperado le dará la oportunidad de dejar de obedecer y quizá tomarse la justicia por su mano.

**Dedicada a mi ex** Una banda de inadaptados participa en un concurso de videos musicales para ganar un premio en efectivo, sin percatarse de que lo principal para interpretar bien la música es ser... buenos músicos.

---

## 2020

---

**Vacío** Lei y Wong llegan clandestinamente a Ecuador. Ella tiene un solo objetivo, Nueva York, mientras que él solo anhela traer a su hijo de China. Pero el destino de ambos está en manos de Chang, un mafioso bipolar que se obsesiona con ella y utilizará su poder para ponerles en una encrucijada. Juntos lucharán por conseguir su libertad. La película retrata la experiencia emocional del migrante en la búsqueda de sus sueños y su lucha por preservar su dignidad.

**Tzantza: Cabezas encogidas** Varios asesinatos se dan por parte de un expolicía, el cual se encarga de cortar las cabezas para la elaboración de tzantzas que serán comercializadas en el mercado negro por más de 100 mil dólares. El personaje realiza este trabajo por las deudas que mantiene con un grupo de narcotraficantes, los cuales lo amenazan de muerte si no consigue el dinero. Es así como se da este negocio macabro. Ocurrencias le devuelven el sentido a este espacio que, después de ellas, desaparecerá.

**Panamá** Dos excompañeros de colegio quiteños se encuentran por casualidad en Ciudad de Panamá en 1985. No se han visto desde su graduación y, aunque entonces fueron cercanos, han tomado caminos opuestos: Esteban trabaja en la banca y está en Panamá por negocios, no siempre lícitos. José Luis se presenta como periodista, pero en realidad es miembro de la guerrilla Alfaro Vive ¡Carajo!, viviendo en la clandestinidad mientras prepara una nueva acción en el Ecua-

dor: el secuestro de un banquero. Dos personajes sostienen un relato que está profundamente aferrado al pasado del país.

**Alguien debe hacerlo**

Andrea es una adolescente de bajos recursos que se enamora de un proxeneta, que recluta mujeres para introducir las en la prostitución. Carlos entrenará a Andrea de las maneras más denigrantes hasta lograr que su autoestima desaparezca, para luego llevarla a *night clubs* en donde podrán empezar a percibir ganancias. Es así como Andrea llega a "El imperio" y es ahí donde, irónicamente, encontrará en otras prostitutas su posible camino a la libertad.

**Algoritmo**

Trajano –Alfredo Espinoza– y su hija Valeria viven separados en medio del proceso de divorcio y juicio de alimentos con Úrsula —Monserrath Astudillo—, pero siempre encuentran divertidas formas para encontrarse y pasarla juntos. Mientras tanto, deben luchar contra una transnacional que pretende introducir al mercado un chip subcutáneo y, para ello, el empresario Martín Roldán –Efrain Ruales– los perseguirá e intentará quitarles todo lo que poseen. Padre e hija encontrarán la manera de seguir adelante juntos.

---

Fuente: Filmaffinity; Ecuador; Panamá; Algoritmo; Kurnturnawi; Filmfreeway; Ventaja. Los datos completos de las fuentes se muestran en las referencias.

Una vez analizados los datos de producción, presupuestos, sinopsis, entre otros, se elabora el siguiente decálogo del cine de ficción ecuatoriano, considerando las películas estrenadas en los años 2018, 2019 y 2020.

***El director propone un trabajo actoral referencial con premisas genéricas, donde los actores pueden desarrollar el personaje a cada paso de la producción***

En la cinematografía contemporánea ecuatoriana se pueden identificar tres tipos de actores: a) quien tiene formación teatral; b) con formación en cinematografía y televisión, y c) quien no tiene formación profesional. En este sentido, el trabajo actoral a partir de los tipos de actores antes señalados se ve presente de diferentes formas en todas las películas de este estudio.

Una de las responsabilidades que tiene el director de cine es llevar a cabo el desarrollo del trabajo actoral, hacer posible que el actor o actriz plasme los sentimientos del personaje al que interpreta. Para ello, existen varias estrategias como directores y, en el caso ecuatoriano, es probable que este trabajo en particular esté delineado o sugerido. En efecto, el director de *Ecuadorian Shetta*<sup>17</sup> comenta sobre el personaje principal de la cinta: “Gabriel Granja es un actor que había hecho teatro durante un tiempo y, al ver sus características, empezamos a trabajar y él propuso algunas cosas para su personaje, empezó a darle un trabajo como bien especial”.<sup>18</sup>

En relación con este aspecto, Cavell, como cita Russo, indica que “en un escenario, el actor trabaja sobre sí dentro de un papel; en la pantalla, el actor toma el papel sobre sí mismo”.<sup>19</sup> Se presta a un gran cambio físico y actitudinal que se percibe desde el momento del *casting*. El director del filme *Cenizas* describe el trabajo efectuado con el actor Diego Naranjo:

Me di cuenta de que es un increíble actor (...). Me pareció impresionante. Pero estaba lejano a mi personaje, entonces al Diego le hice unas cuatro, cinco pruebas; yo quería ver su poder de transformación porque yo necesitaba que él se transforme. Es capaz de hacer cualquier tipo de transformación que se requiera para cualquier película, estoy seguro (...). Perdió peso, se dejó una barba larga durante cuatro meses, se dejó el pelo más largo, cambió su forma de caminar. Él hizo mucha investigación de personas y de personajes parecidos al personaje de Galo; se metió en casas de pintores como para conocer bien el espacio.<sup>20</sup>

Por otra parte, el trabajo actoral es bastante amplio y de esfuerzo, tanto en lo técnico como en el tiempo que dedica al desarrollo

---

17 Ecuadorian Shetta, Comedia, dirigido por Daniel Varela (Ecuador: Enfoque, 2017), Video digital, 1h, [https://www.imdb.com/es/title/tt14449478/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt14449478/?ref_=fn_t_1).

18 Daniel Varela, “Entrevista personal”, entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

19 Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine: Estética, crítica, técnica, historia* (Barcelona: Paidós, 1998), 22.

20 Juan Sebastián Jácome, “Entrevista personal”, entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

de la escena, en este sentido: “No hay gesto ni entonación que no se ensayen mil veces”.<sup>21</sup> Así también, Granja, actor ecuatoriano, revela que: “Las técnicas que a mí más me gusta trabajar son las de teatro gestual y entonces todo el tiempo tienes contacto con el público, como que rompes esa distancia que hay en el teatro convencional o dramático”.<sup>22</sup>

Por el contrario, en el cine el proceso es más complejo que la puesta en escena teatral; puede ser un trabajo más entrecortado y es complicado salir y entrar del personaje, ya que se depende de factores técnicos como cámara, sonido, escenografía, dirección. Igualmente, como sostiene Mauro,<sup>23</sup> la acción actoral está mediada por cámara, que se ajusta a lo que sucede en la toma, y luego de que la imagen ha sido captada, el actor deja de ejecutar su interpretación.

### ***La elaboración del guion toma tiempo: Es la guía principal para controlar la producción***

Como lo ha mencionado Huet,<sup>24</sup> el guion es el documento originario que se conceptúa para la creación de un filme. Para un largometraje tiene una extensión de más de cien hojas que incluyen descripciones, diálogos, acciones y también explicaciones de los decorados; no obstante, se aleja del escrito literario convencional, ya que su orientación está enfocada a la producción audiovisual con la claridad necesaria para que cada elemento en él sea llevado a imágenes.

En el caso de la filmografía contemporánea ecuatoriana, se evidencian casos de guiones trabajados durante años, demostrando algunas maneras de dedicación: “En *Feriado*<sup>25</sup> trabajamos mucho

21 Joël Magny, *Vocabularios del cine: Palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2005), p. 10.

22 Gabriel Granja, “Entrevista personal”, entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

23 Karina Mauro, “Acción actoral y situación de actuación en cine”, *Imagofagia*, no 11 (diciembre de 2021): 1-15, <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/453>.

24 Anne Huet, *El guion*, trad. Laia Colell Aparicio y Núria Aidelman (Barcelona: Paidós, 2006).

25 *Feriado*, Drama, dirigido por Diego Araujo (Ecuador y Argentina: Ilaló Cine, CEPA Audio-

tiempo el guion (...) fueron cuarenta versiones".<sup>26</sup> Por tanto, esta consideración también es compartida por los directores: elaborar un guion que no se vea modificado en el rodaje, ya que se concreta un trabajo de preproducción minucioso. Como lo hace notar también Gordón: "Ser guionista de la película me ayuda muchísimo y eso hace que estés inmiscuido desde las locaciones".<sup>27</sup>

Al contrario, existen cineastas que consideran al guion como una guía elemental que está en constante construcción en el rodaje. En esta línea, Ray propone:

Yo odio el guion (...), el guion representa la autoridad y yo tengo horror de la autoridad, es uno de mis defectos (...); ocurre que un buen guion es muy importante, a pesar del papel bastante menor que juega el texto en una película. El guion proporciona una base de improvisación. A veces tengo pereza y me gustaría encontrar en el guion todo lo que necesito, pero de los guiones más precisos de los que he dispuesto no han resultado las mejores de mis películas [-Traducción propia de los autores del artículo-].<sup>28</sup>

Así pues, en el caso ecuatoriano, la cinta *A Son of Man [La maldición del tesoro de Atahualpa]*, del director Luis Felipe Fernández-Salvador, fue rodada sin un guion estructurado en parajes exteriores de la costa, sierra y Amazonía. Este constructo audiovisual de quince millones de presupuesto supone un ensayo que afianza la estética del paisajismo ecuatoriano con una mirada propia del género fantástico y la aventura.

---

visual, Abaca Films, 2014), Filme, 1h22m, [https://www.imdb.com/es/title/tt3509662/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt3509662/?ref_=fn_t_1).

26 Diego Araujo, "Entrevista personal", entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, abril de 2018, Entrevista telefónica.

27 Rogelio Gordón, "Entrevista personal", entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

28 Nicholas Ray, *I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies*, ed. Susan Ray (University of California Press, 2023), p. 189.

### *En la producción se optimiza el tiempo de rodaje en cada plano*

Respecto a las consideraciones de producción de las películas, principalmente, como afirma Edgar-Hunt, el sentido de la situación contextualizada:

El éxito de la fase de producción depende de la preparación que se haya hecho durante la etapa de preproducción. Vale la pena comprobar y volver a comprobar que todo está en su sitio antes de empezar el rodaje. Sin embargo, también es importante saberse adaptar al contexto y las circunstancias.<sup>29</sup>

Cada decisión, cada plano, composición y movimiento ha sido tomada con anterioridad. Con base en la argumentación de Siety,<sup>30</sup> el cuidado de la creación del plano en el momento del filme implica un doble proceso de creación –construcción de la ficción y elaboración de un relato–. Por un lado, cada plano aporta un fragmento para sumarse a la sucesión de otros; esta organización conforma el relato cinematográfico. Asimismo, el espectador hace una representación del espacio-tiempo en el que se muestra la historia.

Las consideraciones por tomar en cuenta en la etapa de la preproducción según Hunt:<sup>31</sup> el guion, financiamiento suficiente, las reuniones con los responsables de los departamentos, la *shot-list*, los guiones gráficos, el *casting*, la dirección artística, las locaciones, la valoración completa de los riesgos y seguros, permisos de rodaje. Conviene subrayar que se pueden agregar otras variables. En concreto, la cinta *Proyecto Bullying* estaba ligada a los ciclos escolares, ya que los actores son estudiantes. Garófalo declara sobre el rodaje del filme: “Muchas veces teníamos que adelantarnos a lo que nos iban a dar en dos semestres después, porque necesitábamos solventar cosas de la película. A veces íbamos donde los profesores y les pedíamos ayuda con nuestras dudas”.<sup>32</sup>

29 Robert Edgar-Hunt, Dirección, trad. Mónica Broto Balagué (Barcelona: Parramón, 2010), p. 74.

30 Emmanuel Siety, El plano: en el origen del cine, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2004).

31 Edgar-Hunt, Dirección.

### ***Temas como la violencia intrafamiliar son abordados con aliados estratégicos –Policía– que demuestran su contingente en el apoyo a la sociedad civil***

En varias de las filmografías ecuatorianas contemporáneas se representan conflictos intrafamiliares que se inspiran en hechos reales, y que corresponden a desigualdades sociales estructurales manifestadas en algunas formas de violencias. Esto no solo ayuda a que el filme muestre una carga de dramatismo y la crisis que deberán superar los personajes, también evidencia una serie de problemáticas sociales en el contexto ecuatoriano. En la cinta *3-03 Rescate* se ven reflejadas varias historias de interés social de acuerdo con Liger, oficial de la policía, el cual apoyó en el desarrollo de la película:

Se basa completamente en experiencias reales; para construir el guion, analizamos hechos que han pasado en el país, como crímenes múltiples, en el que el padre asesina a la esposa y a sus hijos. La producción evidencia varios grados de violencia y no solo se propician en el estrato socioeconómico más bajo de la sociedad, sino en todos los niveles. No importa preparación ni dinero; la violencia tiene que ver con conductas de todos los seres humanos.<sup>33</sup>

Los datos recabados por la Fiscalía General del Estado durante los años 2019 a 2020 evidencian las cifras de la violencia de género e intrafamiliar en Ecuador (Tabla 4):

---

32 Andrés Garófalo, “Entrevista personal”, entrevistado por Adriana Bermeo, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

33 Byron Liger, “Entrevista personal”, entrevistado por Adriana Bermeo, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

**Tabla 4.** Cifras de violencia de género intrafamiliar en Ecuador 2019-2020

<b>Delito</b>	<b>Sep19– Feb20</b>	<b>Mar20– Ago20</b>	<b>Variación porcentual</b>
Violación incestuosa	0	3	
Abuso sexual	4 712	2 515	-46,6 %
Acoso sexual	930	520	-44,4 %
Violencia sexual contra la mujer o miembros del núcleo familiar	149	93	-37,6 %
Violación	3 246	2 213	-31,8 %
Incumplimiento de decisiones legítimas de autoridad competente –violencia intrafamiliar–	1 592	1 211	-23,9 %
Violencia psicológica contra la mujer o miembros del núcleo familiar	14 005	11 404	-18,6 %
Violencia física contra la mujer o miembros del núcleo familiar	2 311	1 888	-18,3 %
Femicidio	134	115	-14,2 %
Actos de odio –violencia de género–	8	13	62,5 %

Fuente: Fiscalía General del Estado

En ese sentido, la cinta *3-03 Rescate* refleja algunas de las problemáticas sociales y el papel de la institución policial. La protagonista, Débora López, piensa en un posible plan para ayudar de una mejor manera a las familias vulnerables, pero su compañero César se encuentra escéptico, pues un policía no podría hacer de consejero familiar. Liger enfatiza sobre el filme que: “Realmente cumplimos el propósito porque la gente que mira la película sí hace conciencia y busca un giro en el tema de la violencia”.<sup>34</sup> En este sentido, la película cumple la función de reflexionar los problemas sociales como una potencial alternativa de transformaciones.

<sup>34</sup> Byron Liger.

## *Las emociones y la psicología de los personajes pueden ser tan complejas como la tensión provocada por eventos naturales y sociales*

La cinta *Cenizas* hace un uso interesante de la triangulación: volcán Cotopaxi, emociones y estado psicológico de los personajes. En la opinión de Jácome:

Hice una relación de que ese volcán es mi personaje principal. Es este ser que tú ahí le ves y que parece que todo está bien, todo bonito, todo en calma, pero adentro está como acumulando mucha energía y acumulando magma, que va subiendo y que de repente te va a explotar. Entonces la historia de cenizas es esto, es el día en el que hay esta erupción volcánica y la erupción de este personaje.<sup>35</sup>

En un ambiente oscuro y turbulento provocado por la erupción del volcán Cotopaxi, resurgirá un pasado que Caridad desea olvidar. Las tensiones familiares que se iniciaron hace años siguen perennes en la psique de una joven que ha preferido vivir alejada del ruido de la ciudad, pero ella no cuenta que esta calma será interrumpida por un coloso que ha decidido despertar, rugir con fuerza y expulsar ceniza, elemento tóxico que incomodará a la protagonista. Este entorno vital amenazado ya no es más el lugar de refugio que alguna vez fue.

El cine ecuatoriano contemporáneo continúa con un enfoque moderno. Gutiérrez Correa revela que: “Los autores modernos buscan indagar en la realidad psicológica del sujeto, de su insatisfacción permanente y de los dilemas morales y políticos que enfrentan los cambios sociales”.<sup>36</sup> Así como sostiene Subouraud<sup>37</sup> cuando se refiere al trabajo actoral en cine, la interioridad que generan cierto tipo de actuaciones que son marcadas por la psicología y elementos emocionales a los que está expuesto el personaje va más allá de la propia

35 Juan Sebastián Jácome, “Entrevista personal”, mayo de 2018.

36 Martha Leticia Gutiérrez Correa, “El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno”, *Razón y Palabra* 18, no 2\_87 (julio de 2014): 2, <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/561>.

37 Frédéric Sabouraud, *La adaptación: El cine necesita historias*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2010).

psicología del actor con el fin de alcanzar una dimensión más existencial, más universal.

Las emociones ciertamente están presentes en todos los personajes porque son parte de la naturaleza humana. La maduración del personaje conforme a las circunstancias de cada guion, como en *Verano no miente*, donde el poder del amor es el motor de la psicología de la historia y la incidencia de terceras personas para recomponer relaciones. En el caso de *El tesoro de Atahualpa*, la emoción que mueve al protagonista es el deseo de encontrar un tesoro mítico y en este desafío se enfrenta a problemas familiares no resueltos. En la película *Minuto final*<sup>38</sup> es relevante la traición en el pasado, lo cual incentiva a los personajes en la búsqueda de un delincuente. Por otro lado, en la película más taquillera del periodo estudiado, *Dedicada a mi ex*, la motivación emocional es el dinero, a pesar de no ser los músicos más talentosos; sin embargo, el amor de pareja al final es lo más importante. En *Panamá*,<sup>39</sup> el motor de la historia es de emocionalidad minimalista y se centra en lo conversacional, lo cotidiano y lo lineal, hasta lo monótona que puede ser la vida en ciertos momentos. Estas son algunas maneras en las que la emocionalidad y la psicología de los personajes se encuentran en el cine de ficción ecuatoriano entre 2018 y 2020.

### *Los dramas familiares pueden ser solucionados con la fuerza de la fe*

En la oferta cinematográfica actual, el cine ecuatoriano se ha centrado en relatos extraídos del cotidiano, en especial del núcleo familiar y sus dinámicas. De acuerdo con el cineasta Gordón:

*No todo es trabajo*; precisamente llega en un momento donde tenemos muchos problemas de la familia; las familias se están desmembrando prácticamente. Vivimos en una época demasiado ajetreada (...). Siem-

38 *Minuto final*, Thriller, dirigido por Luis Avilés (Ecuador: Posvisual, Preview Audiovisuales, 2018), Video digital, 1h8m, [https://www.imdb.com/es/title/tt8676760/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt8676760/?ref_=fn_t_1).

39 *Panamá*, Drama, dirigido por Javier Izquierdo, Jorge Izquierdo, y Javier Izquierdo (Ecuador: Ostinato Cine, 2020), Video digital, 75m, <https://ostinatocine.com/project/panama/>.

pre les digo: 'Estamos en un lugar y estamos pensando en otro lugar, o sea, no vivimos el presente y ese es un problema general de la humanidad y además vivimos en un mundo de competencia'.<sup>40</sup>

Esta cinta ecuatoriana se centra en la historia de cuatro familias con diferentes problemáticas debido al poco tiempo que comparten, en gran medida por el trabajo que deben desempeñar en el día a día. En esta producción cinematográfica participan varios actores reconocidos fuera y dentro del país, como Mara Topic, actriz y modelo guayaquileña que vive actualmente en Los Ángeles, quien interpreta a Marcela, una madre joven separada de su pareja, quien prefiere refugiarse en el trabajo para olvidar la traición de su esposo Julio, interpretado por Daniel Páez.

Como se ha dicho en líneas anteriores, la película *3-03 Rescate* también se enfoca en la violencia intrafamiliar, problematizando género, niñez y adolescencia. Desde el punto de vista de Liger, "cuando no podemos controlar las emociones, esto se convierte en acciones negativas; cuando no tenemos una comunicación efectiva y asertiva en nuestro hogar, también somos portadores de violencia. La idea de esta película es sensibilizar".<sup>41</sup> Ciertamente, en una perspectiva, por un lado, estructural respecto a una sociedad patriarcal y constituida en relaciones violentas, y, por otro lado, justamente la capacidad de agencia de los sujetos que se hacen y hacen tal sociedad.

Al mismo tiempo, por la tradición religiosa en Ecuador, ya sea católica o cristiana, las creencias tienen una carga ideológica importante; entonces, los rituales, la oración o el acto de fe son un axial en la historia y los realizadores hacen notar que este acto también es lo suficientemente preponderante para lograr un cambio en la sucesión de los hechos.

---

40 Rogelio Gordón, "Entrevista personal", mayo de 2018.

41 Byron Liger, "Entrevista personal", mayo de 2018.

***El género cinematográfico, a través del cual el director cuenta la historia, puede marcar la aceptación del público y promover un enfoque comercial***

La incorporación de los géneros en el cine ha sido influenciada por una larga tradición literaria que en el campo de la cinematografía se ha convertido en un enfoque comercial. Ya desde la época de los hermanos Lumière en 1896 se podía apreciar en sus carteles frases como: “vistas variadas-cómicas”. Los géneros incorporan convenciones y características fácilmente identificables por la audiencia. Dicho con palabras de Parkinson:

Los géneros –categorización de las películas basada en la tipología– son una de las ideas más útiles del cine. Permite a los productores ofrecer películas para los gustos más populares y garantiza a los espectadores saber lo que van a ver cuando compran una entrada. También permiten a los críticos juzgar los méritos de una película en relación con unos criterios establecidos.<sup>42</sup>

Los filmes ecuatorianos en los últimos años han presentado una variedad de géneros en los que se encuentran: drama, comedia, terror, thriller, aventura, entre otros. En algunas cintas se ha realizado un estudio previo para identificar el género de preferencia y la aceptación del cine nacional y, como es común en el cine contemporáneo, se presentan mezclas o hibridaciones para que el relato se influencie de las características mostradas.

En la opinión del director Avilés Baquero: “A la gente sí le gusta el cine ecuatoriano. Sí disfruta el cine ecuatoriano; el problema creo que va más allá de la manera en cómo se lo vende, en la manera en que el marketing ha sido utilizado”.<sup>43</sup> En esa línea, Santisteban, director de la cinta *Verano no miente*, halló su inspiración en los ciclos de la vida, en especial del verano e historias personales; de esta ma-

<sup>42</sup> David Parkinson, 100 ideas que cambiaron el cine, trad. Teresa Jarrín Rodríguez, Daniel Zamora Mola, y Llorenç Esteve de Udaeta (Barcelona: Blume, 2013), p. 63.

<sup>43</sup> Luis Avilés Baquero, “Entrevista personal”, entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

nera menciona: “Entonces creo que mi vida ha estado llena de contrastes y el romance y comedia es un contraste muy claro; estás pasando la parte más sensible y de pronto sale una idea”.<sup>44</sup>

***Las fuentes del financiamiento del filme –privada, fondos concursables y mixto– inciden en la libertad creativa de la producción***

En el Ecuador, el organismo responsable de ofrecer fondos concursables para la cinematografía es el Instituto de Fomento a la Creación y la Innovación –IFCI–, antes responsabilidad del extinto ICCA –Instituto de Cine y Creación Audiovisual–. Varios títulos ecuatorianos se han visto beneficiados de estos fondos. Solo en el año 2020 se desembolsaron 360,000.00.

Desde el IFCI se prevé un aporte al fomento cinematográfico y audiovisual en los siguientes rubros (Tabla 5):

**Tabla 5.** Aporte al fomento cinematográfico y audiovisual

<b>Categorías</b>	<b>Mínimo de beneficiarios</b>	<b>Monto total</b>	<b>Monto máximo por beneficiario</b>
Producción de largometraje de ficción	3	\$ 330,000.00	\$ 110,000.00
Producción largometraje documental	3	\$ 210,000.00	\$ 70,000.00
Nuevos medios: series web	3	\$ 75,000.00	\$ 75,000.00
Producción de cortometraje de animación	4	\$ 120,000.00	\$ 30,000.00
Desarrollo de biblia: largometraje de animación o serie animada	2	\$ 40,000.00	\$ 20,000.00
Festivales y muestras de cine y audiovisual	7	\$ 140,000.00	\$ 20,000.00
Coproducción minoritaria	2	\$ 100,000.00	\$ 50,000.00

<sup>44</sup> Ernesto Santiesteban, “Entrevista personal”, entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, junio de 2018, Entrevista telefónica.

Postproducción de largometraje: ficción, documental o animación	3	\$ 135,000.00	\$ 45,000.00
Producción de largometraje de ficción para pueblos y nacionalidades	2	\$ 200,000.00	\$ 100,000.00
Movilidad	35	\$ 70,000.00	\$ 2,000.00
<b>Total</b>	<b>64</b>	<b>\$ 1,420,000.00</b>	<b>\$ 502,000.00</b>

Fuente: Rendición de cuentas Instituto de Fomento a la Creación y la Innovación, año 2021.

Por otra parte, varios cineastas prefieren buscar financiamiento privado; un caso particular es el de la película *Verano no miente*, en donde se incorporó a la marca de vehículos surcoreana Hyundai como *sponsor* y en varios planos a lo largo del filme aparecen planos generales y primeros planos del modelo de camioneta Tucson. El uso del *product placement* es ampliamente difundido a nivel global; por el contrario, este recurso no se lo emplea de manera frecuente en la filmografía ecuatoriana, ya que sus fondos mayoritariamente provienen de concursos y financiamiento locales y externos como el Programa Ibermedia, que promueve el desarrollo de proyectos cinematográficos en el mercado iberoamericano.

En suma, la coproducción es apropiada por los realizadores ecuatorianos. Como dice Parkinson, “aunque el término pueda aplicarse a cualquier tipo de asociación financiera, creativa o técnica, la coproducción se reserva principalmente a películas financiadas por dos o más países”.<sup>45</sup> Conviene subrayar el caso de la cinta *Cenizas*; Jácome revela que “la producción se hizo entre Uruguay y Ecuador. En Uruguay se editó la mezcla final de sonido y la corrección de color, y en el Ecuador se hizo la música y el diseño de sonido”.<sup>46</sup> De esta manera se evidencian múltiples formas de colaboración más allá del financiamiento publicitario con fines comerciales.

<sup>45</sup> Parkinson, 100 ideas que cambiaron el cine, p. 65.

<sup>46</sup> Juan Sebastián Jácome, “Entrevista personal”, mayo de 2018.

## *El cine ecuatoriano como forma efectiva para mantener vivas las tradiciones y fábulas*

En el contexto de la tradición oral ecuatoriana, una de las cintas que rescata este tipo de relatos es *La dama tapada: El origen de la leyenda*,<sup>47</sup> que está basada en una de las leyendas recurrentes del folclore local, donde a lo largo de los años se han registrado casos de hombres seducidos por una extraña mujer. Estos sucesos del pasado también se han encontrado en la actualidad. Esta cinta juega con eventos del año 1907, así como actuales. Una madre desesperada busca la ayuda de Marcos, el sacerdote de la parroquia; al parecer, su hija está comportándose de una manera extraña. La única ayuda que podrá recibir la joven es la de Ariel, un excusa que se ha pasado su vida combatiendo el mal durante años. El realizador Miranda señala al respecto:

Por ser una leyenda, ya está instaurada en la cabeza de personas de mi edad y mayores (...) Creo que la tradición oral se pierde con el tiempo y tratamos de rescatar esa tradición; el problema no es de qué va la historia, sino el empaque de la historia, cómo se presenta la historia (...) el joven de 12, 15 años no se va a poner a leer un libro, pero sí va a ver una película de género.<sup>48</sup>

En mayor o menor medida, las tradiciones son reflejadas en los filmes; los paisajes, por ejemplo, son un valor agregado predominante en la estética de las películas; brindan una idea al espectador de cómo se ve ese pueblo o ciudad. Las formas de vestir también van reconociendo al habitante y lo elevan a un nivel del simple extra o figurante, ya que esa particular forma de vestir es propia de la región o etnia mostrada. Incluso, se podría agregar a la tradición en un diálogo sin la necesidad de mostrarlo en imágenes. Empleando las palabras de Santisteban:

---

47 *La dama tapada: El origen de la leyenda*, Fantasía, Terror, Suspenso, dirigido por Josué Miranda (Ecuador: Underdog Films, 2018), Video digital, 1h32m, [https://www.imdb.com/es/title/tt8079914/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt8079914/?ref_=fn_all_ttl_1).

48 Josué Miranda, "Entrevista personal", entrevistado por Álvaro Pazmiño Tello, junio de 2018, Entrevista telefónica.

Sí hay escenarios que evocan sobre todo el año 58, que son algunas escenas recreadas ahí y evocan el nivel de religiosidad que había, por ejemplo, las escenas de la hacienda donde hay detalles de arte en los cuales se nota la fuerza del catolicismo, escenas dentro de la iglesia Virgen de la Merced de la arquitectura cuencana. La arquitectura que sale en la película es lo que más me impactó, me llamó la atención y fue importante involucrarlo y que eso de alguna manera haya coincidido con los propósitos de entidades que también se preocupan de que eso pueda manifestarse a través del arte.<sup>49</sup>

Con esta perspectiva, el cine nacional contiene mucho de nuestros saberes, leyendas, tradiciones, costumbres en el marco de la amplia diversidad sociocultural del Ecuador.

***El cine concebido en el Ecuador como entretenimiento; si no le das eso al público, no está satisfecho***

En este apartado existe una brecha por reducir. Por ejemplo, en el año 2019 la cinta *La chica del lago*<sup>50</sup> solo recaudó 99 dólares en taquilla, frente a los más de un millón trescientos mil de la película *Dedicada a mi ex*. El cine nacional se ve opacado por la oferta internacional, en especial de Hollywood, ya que los espectadores prefieren visionar esas propuestas cinematográficas. Entonces, ¿cómo motivar a los ecuatorianos a ver cine nacional? El cineasta Carmigniani expresa:

Estamos teniendo problemas en las taquillas de las películas nacionales, dos, tres personas en una sala de cine. ¿Y a qué se debe esto? Con todo respeto a guiones demasiado localistas. Cuando nosotros fuimos a un festival en Italia, nos preguntaron que por qué en el cine ecuatoriano era todo tan truculento: que todo era de drogas o palabrotas o groserías (...) pero los temas son tan amplios que creo que debemos incursionar en guiones diferentes que puedan concursar de igual a igual con otras películas.<sup>51</sup>

---

49 Ernesto Santiesteban, "Entrevista personal", junio de 2018.

50 *La chica del lago*, Fantasía, dirigido por Jorge Bastidas (Ecuador: JB Comunicación Audiovisual, 2021), Video digital, 1h10m, [https://www.imdb.com/es/title/tt14844212/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt14844212/?ref_=fn_t_1).

El cine contemporáneo ecuatoriano se manifiesta entre los dramas de corte intimista financiados con fondos concursables que permiten una libertad creativa que no necesariamente va a estar ligada a una visión comercial o satisfacer los gustos de los espectadores. Por otro lado, una nueva generación de directores trata de consolidar una visión comercial para hacerse con una parte de la taquilla; probar con las narrativas y tecnologías son algunas alternativas. A esto se suma la promoción de la cinta *Minuto final*. Avilés Baquero indica: “Mucho del presupuesto ha sido destinado al marketing y a crear estrategias, a atacar diferentes targets, diferentes medios, diferentes espacios para poder llegar a que la gente se involucre en la película”.<sup>52</sup>

Es posible que pasen algunos años hasta que el cine ecuatoriano revele otro *blockbuster* como la película *Dedicada a mi ex*. Por lo general, las cintas nacionales poco a poco tienen un crecimiento en la taquilla; mientras tanto, todos los esfuerzos son válidos para que las filmografías traten de llegar a audiencias más amplias.

## Conclusiones

La cinematografía nacional de los años 2018, 2019 y 2020 ha estado marcada por temáticas como la violencia intrafamiliar, el abuso de menores, la migración, la trata de personas y la descomposición familiar. Estas historias permiten una conexión emocional con el espectador y también operan como una forma de crítica social, generando reflexión desde un enfoque dramático, a menudo anclado en hechos reales. Películas como *3-03 Rescate* y *Cenizas* son claros ejemplos de cómo el cine ecuatoriano aborda las emociones humanas y los traumas desde una perspectiva introspectiva, con actores que se transforman profundamente para representar estos estados complejos.

---

51 César Carmigniani, “Entrevista personal”, entrevistado por Adriana Bermeo, mayo de 2018, Entrevista telefónica.

52 Luis Avilés Baquero, “Entrevista personal”, mayo de 2018.

En el estudio se evidencia que, aunque hay mejoras significativas en la planificación del rodaje, la calidad actoral y el tratamiento del guion, el cine ecuatoriano aún opera en un entorno de recursos limitados. La mayoría de los filmes analizados dependen de fondos concursables como los del Ibermedia, y solo unas pocas incorporan financiamiento privado o *product placement*, como el caso de *Verano no miente*. Esta limitación afecta tanto la libertad creativa como las posibilidades de innovación tecnológica o expansión comercial.

A pesar de la diversidad de géneros y propuestas estilísticas, las cifras de taquilla muestran una gran disparidad: mientras algunas cintas apenas logran ingresos mínimos, como *La chica del lago*, otras como *Dedicada a mi ex* alcanzan éxito comercial masivo. Esta brecha evidencia la necesidad de fortalecer estrategias de marketing, explorar narrativas más universales y romper con estereotipos que limitan el alcance del cine nacional, sin descuidar nuevos enfoques de lo local.

## Referencias

- ARAUJO, Diego, dir. *Feriado*. Drama. Ecuador y Argentina: Ilaló Cine, CEPA Audiovisual, Abaca Films, 2014. Filme, 1h22m. [https://www.imdb.com/es/title/tt3509662/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt3509662/?ref_=fn_t_1)
- AVILÉS, Luis, dir. *Minuto final*. Thriller. Ecuador: Posvisual, Preview Audiovisuales, 2018. Video digital, 1h8m. [https://www.imdb.com/es/title/tt8676760/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt8676760/?ref_=fn_t_1).
- BASTIDAS, Jorge, dir. *La chica del lago*. Fantasía. Ecuador: JB Comunicación Audiovisual, 2021. Video digital, 1h10m. [https://www.imdb.com/es/title/tt14844212/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt14844212/?ref_=fn_t_1)
- BORDWELL, David, y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. 6a. Traducido por Édgar Rubén Cosío Martínez. México: McGraw-Hill, 2003.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

DWIGHT, Gregorich, dir. *3-03 Rescate*. Drama, Thriller. Ecuador: Heaven Studios, 2019. Video digital, 1h36m. [https://www.imdb.com/es/title/tt26920087/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt26920087/?ref_=fn_t_1)

EDGAR-HUNT, Robert. *Dirección*. Traducido por Mónica Broto Balangué. Barcelona: Parramón, 2010.

FERNÁNDEZ SALVADOR, Luis Felipe, y Pablo Agüero, dirs. *A Son of Man [La maldición del tesoro de Atahualpa]*. Aventura, Drama, Familia. Ecuador y Estados Unidos: Paracas Independent Films, 2019. Filme, 1h33m. [https://www.imdb.com/es/title/tt5328694/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_4](https://www.imdb.com/es/title/tt5328694/?ref_=fn_all_ttl_4)

GARÓFALO, Andrés, y Felipe Irigoyen, dirs. *Proyecto Bullying*. Comedia. Ecuador: Brokendo Entertainment, 2018. Video digital, 1h50m. <https://cholo-plus.com/peliculas/comedia/proyecto-bullying/>.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*. London: SAGE, 2013.

HUET, Anne. *El guion*. Traducido por Laia Colell Aparicio y Núria Aidelman. Barcelona: Paidós, 2006.

IZQUIERDO, Javier, Jorge Izquierdo, y Javier Izquierdo, dirs. *Panamá*. Drama. Ecuador: Ostinato Cine, 2020. Video digital, 75m. <https://ostinatocine.com/project/panama/>

JÁCOME, Juan Sebastián, dir. *Cenizas*. Drama. Ecuador: Abaca Films, Rain Dogs Cine, 2018. Filme, 1h20m. [https://www.imdb.com/es/title/tt6332628/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt6332628/?ref_=nm_knf_t_1)

MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine: Palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Traducido por Óscar Fontrodona. Barcelona: Paidós, 2005.

MAURO, Karina. "Acción actoral y situación de actuación en cine". *Imagofagia*, n° 11 (diciembre de 2021): 1-15. <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/453>.

- MIRANDA, Josué, dir. *La dama tapada: El origen de la leyenda*. Fantasía, Terror, Suspenso. Ecuador: Underdog Films, 2018. Video digital, 1h32m. [https://www.imdb.com/es/title/tt8079914/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt8079914/?ref_=fn_all_ttl_1)
- NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- PARKINSON, David. *100 ideas que cambiaron el cine*. Traducido por Teresa Jarrín Rodríguez, Daniel Zamora Mola, y Llorenç Esteve de Udaeta. Barcelona: Blume, 2013.
- RAY, Nicholas. *I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies*. Editado por Susan Ray. University of California Press, 2023.
- RUSSO, Eduardo A. *Diccionario de cine: Estética, crítica, técnica, historia*. Barcelona: Paidós, 1998.
- SABOURAUD, Frédéric. *La adaptación: El cine necesita historias*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2010.
- SAN MIGUEL, Augusto, dir. *El tesoro de Atahualpa*. Drama. Ecuador: Productora Filmica Nacional de Ecuador, 1924. Filme, 1h. [https://www.imdb.com/es/title/tt34558602/?ref\\_=fn\\_t\\_2](https://www.imdb.com/es/title/tt34558602/?ref_=fn_t_2).
- SANTIESTEBAN, Ernesto, y Ernesto Santiesteban, dirs. *Verano no miente*. Comedia, Drama. Ecuador: 3rd Fathom Entertainment, La 5ta Maquina Films, 2024. Video digital, 2h. [https://www.imdb.com/es/title/tt10077090/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt10077090/?ref_=fn_t_1).
- SIETY, Emmanuel. *El plano: en el origen del cine*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004.
- SOLANAS, Fernando, y Octavio Getino. "Hacia un tercer cine". *Revista Tricontinental*, octubre de 1969. <https://files.commons.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/8374/files/2019/08/Solanas-y-Getino-Fragmento-Hacia-un-tercer-cine.pdf>.
- ULLOA, Jorge, dir. *Dedicada a mi ex*. Comedia. Colombia y Ecuador: Touché Films, Dynamo, Enchufe.tv, Tondero Producciones, 2019. Video digital, 1h34m. [https://www.imdb.com/es/title/tt5869370/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt5869370/?ref_=fn_t_1).
- VARELA, Daniel, dir. *Ecuadorian Shetta*. Comedia. Ecuador: Enfoque, 2017. Video digital, 1h. [https://www.imdb.com/es/title/tt14449478/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt14449478/?ref_=fn_t_1).





DISCURSOS  
ACADÉMICOS



# ACADEMIA Y CULTURA: ESPACIOS DE DIFUSIÓN EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA LOJANA

Lucía Margarita Figueroa Robles<sup>1</sup>

## Introducción

Cada época le pertenece a quien la transita, con sus luchas, anhelos, éxitos, fracasos o contradicciones. Pero son estos vestigios fosilizados en la memoria y retina de las sociedades, las huellas que marcan el curso de la historia y se convierten en referentes de inspiración, que motiva o enfoca a quienes transitan detrás. Así sucede con la Academia como actor central en la forja de la identidad. De ahí que, la Universidad Nacional de Loja ha marcado hitos relevantes con sus aportes científicos, sociales y culturales, al sur del Ecuador, siendo un espacio formativo, generador del pensamiento, el avance de la ciencia y promotor de expresiones artísticas: teatro, poesía, música, artes plásticas.

En la presente investigación, se reconstruyen los hitos iniciales mediante los cuales la Universidad Nacional de Loja sentó las bases de una academia cultural formalizada: la gestión del Teatro Bolívar; el establecimiento de un Centro de Difusión Cultural; la Es-

**1** Pianista, escritora, gestora cultural; doctoranda en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Argentina; magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional; magíster en Musicología, ingeniera en Sistemas; licenciada en Ciencias de la Educación especialidad instrumentista; tecnóloga musical; diplomado internacional en Artes e Investigación; exrectora del Conservatorio Salvador Bustamante Celi; docente investigadora de la UNL; editorialista de La Hora32; ha publicado dos obras literarias; capítulos de libros; artículos científicos. Ha participado en recitales poéticos y artísticos; ha brindado ponencias nacionales e internacionales. Distinciones: Mejor Egresada CSSBC(2006); Joven del año por el mérito artístico CAJE(2007); Mujer Destacada en el Arte CECIM(2022). Mérito investigación científica y aporte a la comunidad, UNL(2022). Reconocimiento Nacional por el activismo. Ministerio de la Mujer y Derechos Humanos (2024). Presea “Matilde Hidalgo Navarro” CCE(2025); Docente investigadora destacada UNL(2025); Condecoración al mérito científico, Asociación lojana (Quito, 2025) Actualmente dirige el proyecto “Voces y Melodías lojanas” en la Universidad Nacional de Loja. Correo electrónico: luma.figueroaro@gmail.com

cuela Superior de Música, que desemboca en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi, entre otras. Se contrastan fuentes primarias, actas, testimonios; y se analiza el papel histórico no como un ejercicio de nostalgia, sino como un acto de conciencia crítica que permite reflexionar sobre el presente y proyectar hacia el futuro.

## Desarrollo

Las universidades germinaron como respuesta a nuevas necesidades sociales durante la Edad Media, y constituyeron espacios de transmisión del conocimiento, del saber técnico o profesional, pero, sobre todo, se convirtieron en nodos de vitalidad cultural, lugares de reflexión y renovación espiritual colectiva. Para ellos la cultura general no se trataba de algo ornamental o estético, sino que, como planteó José Ortega y Gasset: “era por el contrario, el sistema de ideas sobre el mundo y la humanidad que el hombre de entonces poseía. Era pues, el repertorio de convicciones que había de dirigir efectivamente su existencia” (OrtegaYGasset, 2001, p. 4).

Con el transcurrir del tiempo emergen algunas misiones, pero la dimensión cultural logró mantenerse como un eje inescindible dentro de su identidad. Es así que, revisando en la literatura contemporánea respecto a la educación superior, se aluden generalmente las siguientes misiones: enseñanza, investigación y vinculación. Surgen así autores que se refieren a una tercera misión que no se reduce a lo tecnológico o de responsabilidad social, sino a la misión cultural, que ha ido evolucionando y desde su “protohistoria, la cultura aparece como un elemento central de las funciones y misiones de la universidad. Sin embargo, existe una dificultad notoria en la definición y ubicación de dicha dimensión que puede explicarse por razones de diversa índole” (González & Ariño, 2020, p. 218) es decir, no siempre ha figurado explícitamente en la ley, pero palpita en los reglamentos y en el brío universitario.

Desde esta óptica, la cultura no constituye un lujo o un componente secundario, sino es parte del ADN de la Academia, y tal como lo muestran estudios más actuales, se alude que la preserva-

ción y el desarrollo de la cultura es parte fundamental de la misión universitaria, la cual debe ser preservada y no desviada por lógicas administrativas que llegan a subestimarla (EUA, 2021).

## Aproximaciones al movimiento federalista lojano

El corregimiento de Loja<sup>2</sup> como plantean David Sánchez y Ahmed Deidán de la Torre, fue una dependencia del obispado de Trujillo hasta el año de 1777, para posteriormente pasar a la jurisdicción de Cuenca, siendo sus principales centros urbanos Loja y Zaruma entrelazadas por redes comerciales y familiares, cuyas élites autodefinidas como “nobleza” instauraron condiciones identitarias.<sup>3</sup> Es importante mencionar que el primer concejo del cabildo estuvo integrado por un corregidor, tres regidores, dos alcaldes ordinarios y un escribano, establecidos en 1553, posterior a la fundación de Alonso de Mercadillo en 1548; en tanto para finales del siglo XVIII se contó con los alcaldes de primer y segundo voto, los regidores, el alférez real, los procuradores, los padres de menores y los denominados mayordomos del real hospital (Sánchez & Deidán, 2023).

Frente a la crisis en la monarquía hispánica de 1808, que desencadenó cierto reacomodo político y retroversión de la soberanía, en Loja el cabildo proclama su lealtad a la Corona el 02 de noviembre con un solemne acto encabezado por Pío Valdivieso, alcalde de primer voto, portador del estandarte real, mostrando la fidelidad al monarca ausente, así como la apropiación simbólica del poder (deValdivieso, 2008). Transcurrieron los años y con la aplicación de la Constitución de Cádiz (1812) las tensiones se profundizaron (Sánchez & Deidán, 2023), lo que debilitó a las élites y diversificó la participación social, creando un escenario de pluralidad política que

2 Denominación otorgada a la entidad territorial ubicada al sur de la Presidencia y Real Audiencia de Quito en la época de la colonia, que existió entre 1548 y 1820 aproximadamente, y que además desempeñó un papel preponderante en la administración del Imperio español en la región.

3 Población mayoritariamente española, legitimaron su posición de pureza, el control de tierras, restringieron el acceso a otros grupos sociales, establecieron sus propias exigencias como ser terratenientes, venerar a la Virgen del Cisne, habitar en Loja y practicar la endogamia. Íbid.

otorgó una explicación a las respuestas desiguales frente a la independencia de 1820.

Como plantea Kelsen “el Estado federal no es sino el grado más elevado de descentralización política” (Badía, 1976), situación que corroborada por autores como Kunz, Eisenmann, Durand, Mouskhély, entre otros, se caracteriza por la separación “que se compone de unidades miembros dominadas por él, pero que poseen autonomía constitucional y participan en la formación de la voluntad federal distinguiéndose de este modo de todas las colectividades públicas inferiores” (Mouskhély, 1931, pág. 228). Uno de los momentos más relevantes de la historia lojana, ha sido, precisamente, el Federalismo, impulsado por un propulsor del adelanto, don Manuel Carrión Pinzano, toda vez que este movimiento “encarnaba el patriotismo nacional la gesta de un pueblo que en el caminar de su historia se ha constituido en el centinela de la dignidad, soberanía e integridad de la patria” (Gallardo, 1991, p. 305)

En algunos estados latinoamericanos, la autonomía relativa de sus provincias no se encuentra marcada, ya que, es el Gobierno Central el que mantiene la hegemonía en las decisiones tomadas. Y como manifestaba Emil Brunner: “El federalismo es la justa construcción del orden, es decir, la construcción desde abajo. Este es el orden de la Creación. Todo orden está para el Hombre, nunca el Hombre para el orden. Por eso hay que comenzar con cada Hombre” (Brunner, 1943).

Es así que, en respuesta a factores que mantuvieron a la región sumida en el abandono a pesar de conseguir la independencia y seguir el ejemplo de Cuenca en 1820, sin embargo con el transcurrir de los años, la pobreza por el aislamiento y la recesión económica aun latentes, agudizados aún más en la crisis del Gobierno de Francisco Robles, incitaron a que en 1858 se reúna el pueblo lojano en Asamblea, hasta que el 19 de septiembre de 1859 se efectuó un pronunciamiento (Sánchez, 2014). Entre otros aspectos se nombró como Jefe Civil y Militar al Sr. Manuel Carrión Pinzano, quien asumió el poder civil y militar, con lo cual se convocó a la ciudadanía, y se acordó:

Art. 1º El Jefe Civil y Militar nombrado, regirá los destinos de la provincia, haciendo cuanto convenga a su bienestar, hasta que se organice el nuevo Gobierno Constitucional, debiendo dar cumplimiento al Decreto de convocatoria para la Convención Nacional que se dicte por la suprema que designe la República

Art. 2º La provincia declara su voluntad de que se adopte en la República la forma de Gobierno Federal provincial (Ecuador, 1859)

## Academia pública lojana como forjadora de identidad

Algunos cronistas lojanos establecen que la formación primaria en Loja, estuvo a cargo de los Jesuitas, en tanto el primer y único colegio de enseñanza secundaria, se fundó en 1727 por los doctores José Fausto de la Cueva, Dean de la Catedral de Quito, y el presbítero Don Francisco Rodríguez, de acuerdo a los documentos resguardados en el Archivo de la Curia lojana; luego de expulsados los Jesuitas (1767) se funda el Colegio de la Unión, que se unifica con la institución anterior bajo el nombre del filántropo lojano Bernardo Valdivieso, para cristalizar sus anhelos en el gesto de rebeldía de 1859 (Jaramillo A. , 1996).

Aunque hablar de Federalismo en la actualidad, podría resultar debatible, es necesario analizar que gracias a esta importante gesta, se logró impulsar nuevas estructuras que para Loja resultaban utópicas en aquella época, tales como la creación del Instituto de Instrucción Secundaria con extensión universitaria, que a la postre sentó las bases de la Universidad Nacional de Loja, germinada con la cátedra superior de Jurisprudencia, Medicina, Teología, Filosofía y Letras (Valdivieso, 1992); así mismo se creó la Corte Superior de Justicia, se acondicionó el Puerto de Jambelí; se creó la Diócesis de Loja, considerando que nuestra principal iglesia (hoy iglesia Catedral) fue denominada la Iglesia Matriz, siendo parte integrante de la Diócesis de Cuenca, hasta que en Loja su Diócesis arranca del gallardo movimiento federal de 1859, que a decir del Canónigo Doctoral Francisco X. Riofrío, tal como alude en su libro *La catedral de Loja* el Rvdo. Canónigo Carlos Eguiguren Riofrío:

Apenas constituido el flamante Gobierno con su prócer D. Manuel Carrión Pinzano a la cabeza, cuando presentóse a las puertas de la ciudad el Presidente D. Gabriel García Moreno, quien lejos de condenar el activo movimiento de Loja, entró en negociaciones, con el Gobierno Federal, y el resultado de éstas fué la estipulación de establecer las dos grandes Instituciones lojanas, el Obispado y la Corte Superior de Justicia. Así fue como el gran Patricio D. Manuel Carrión Pinzano, Jefe del Gobierno Federal obtuvo la erección del Obispado y su Cabildo para Loja, su ciudad natal. García Moreno, fiel a la palabra empeñada, llevó prontamente a la práctica lo pactado. Dirigióse a Roma en solicitud de la erección del Obispado, y el Pontífice reinante, Pío IX, por Bula del 29 de diciembre de 1862, funda y establece, con autoridad suprema, la Diócesis de Loja con su Cabildo. El Pontífice Mártir, **Cruce de Cruce**, y el Presidente Mártir por su Dios que **no muere**, arrullan la cuna de nuestra afortunada Iglesia lojana, con sus ilustres nombres y prestigiosas personalidades. (Eguiguren, 1947, p. 25)



Figura 1. Periódico La Federación

Como puede notarse, este movimiento creó condiciones para un ambiente cultural dinámico que trascendía lo local, y en paralelo, surgieron medios como el periódico *La Federación* (1859), primer impreso lojano al servicio del federalismo, que difundía ideas de autonomía y progreso, además de debates culturales y políticos (González, Moreira, Gonzales, & Checa, 2013).

Desde el aspecto económico se establece una Feria Provincial por motivo de la peregrinación de la Virgen de El Cisne, mientras en el ámbito cultural se instauró una entidad encargada de solventar la demanda educativa en la ciudad de Loja, para ello se decretó la “fusión de los dos colegios, se dispuso además, que se creen las cátedras de Filosofía, Letras, Jurisprudencia, Medicina y Teología; es decir, con las características de Universidad” (Valdivieso, 1992, p. 127). Es así que, el 31 de diciembre de 1859 mediante decreto se instituyen las directrices de educación del Gobierno Federal mencionando:

Que uno de los objetos a que debe atender con preferencia el Gobierno es la difusión de las luces y de los conocimientos útiles para todas las clases de la sociedad; Que el Colegio de San Bernardo de esta ciudad fundado por un hijo de esta Provincia, necesita para llenar su objeto algunas reformas indispensables que no han podido realizarse a causa de la deficiencia de las disposiciones vigentes; Que habiendo reasumido la Provincia el manejo de sus negocios, ninguno le es más propicio ni le corresponde con más justo derecho, que éste: Se forma un Instituto de Instrucción Secundaria, compuesto del Colegio Nacional San Bernardo y del particular de la Unión. Además de las materias del bachillerato, se crea la cátedra de Jurisprudencia, y se establecen también las cátedras de Medicina y Teología. (Jaramillo, 2002, p. 373)

Posteriormente, el 13 de febrero de 1869 se establece a través de Decreto Supremo, la Junta Universitaria de Derecho que viabiliza la culminación de los estudios sin otorgar un título como tal, ya que los grados académicos se sustentaban en Quito, Guayaquil o Cuenca. Con la Revolución Liberal se establece un hito histórico, pues con el decreto de Eloy Alfaro de 1895, se creó la Facultad de Jurisprudencia, anexa al Colegio San Bernardo, la cual ya tenía la potestad de otorgar títulos académicos. Lo que abrió el camino para que, el 09 de octubre de 1943, a través de decreto presidencial de Carlos Alberto Arroyo del Río, la Junta Universitaria se elevara a la categoría de Universidad Nacional de Loja (UNL), consolidando a la ciudad como un referente académico en el sur del Ecuador (Figuroa, 2008).

## Orígenes del Teatro Bolívar asociado a la UNL

Transcurrido el año 1913, se adquirió la propiedad de Don Pío Valdivieso, lugar en el que se levantaron dos hitos de la lojanidad: La Facultad de Jurisprudencia de la Universidad lojana y el Teatro Bolívar, que constituyó un símbolo arquitectónico de estilo neoclásico (Jaramillo A., 1996). La construcción de este emblemático auditorio se da por la necesidad de contar con un escenario para promover el arte y la cultura, de ahí que la adquisición del inmueble tuvo un costo de 7 200 pesos (Jaramillo P., 2002).

El Teatro Bolívar más que una edificación, constituye un símbolo vivo de la memoria histórica y cultural de Loja y su provincia. Sus cimientos se enlazan con la figura de don Pío de Valdivieso, protagonista político de inicios del siglo XIX y anfitrión del Libertador Simón Bolívar en 1822. Este espacio, además de ser una residencia señorial, se convirtió a la postre en el centro universitario y artístico, que simbolizó la transición entre la historia política de la independencia y la proyección cultural moderna de la ciudad.

La casa patrimonial ubicada en las calles Vicente Rocafuerte, Bernardo Valdivieso y Olmedo, se convirtió en un teatro majestuoso como una declaración de los principios que la Universidad lojana asumió con el quehacer artístico y cultural, siendo un pilar de la vida académica y ciudadana. Su estilo neoclásico lo vinculó con las grandes corrientes estéticas de occidente, a la vez que lo dotó de un carácter monumental, digno de la herencia lojana. Su construcción se efectuó en la década de 1920, tal como se plantea en la documentación administrativa de la construcción del inmueble bajo el rectorado de Manuel J. Jaramillo, en donde se menciona:

El 7 de enero de 1922 se reúne la Junta Universitaria para resolver sobre el aumento de la galería de palcos dada la altura total del edificio, para lo que se encarga al ingeniero en minas Bernardo Mora, la modificación del plano aprobado por el Consejo Superior y que lo hiciera en coordinación con el Director de la obra Señor Don Clodoveo Carrión, lo que se acota, ponderando la conveniencia de agregar dicha galería resolviéndose además aprovecharse el espacio destinado en el plano para

boletería y otros objetos, para palcos y lograr con ello mayor aforo. (Idrovo, 1984, p. 11)

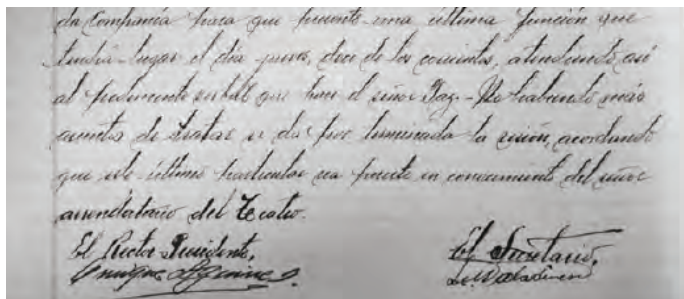
En la década de 1930 bajo el rectorado del doctor Adolfo Valarezo, se concluye la fachada, entablado de pasillos, instalaciones eléctricas y sanitarias; además, se encargó al artista lojano José María Castro, pintar las siete musas alrededor de 1935 (Moreno, 2011). A través de la revisión de actas de la Junta Universitaria, se evidencia que este espacio se arrendó para eventos culturales y artísticos y que se continuaron realizando adecuaciones, como el mejoramiento de las butacas y arreglos pequeños, es así que se aprueban pagos al comercio de las Srtas. Witt y a las religiosas de la comunidad Marinita para que apoyen en la reparación de cortinas o abastecimiento de insumos.

En archivos hemerográficos y fuentes testimoniales como plantean Moreno (2011) y Gonzaga (2014), se puede descubrir que en los primeros años de la década de 1930 llegaron a la Loja solariega compañías de alta comedia y drama, la primera presentó una función de Zarzuela española; posteriormente arribó una compañía francesa Monsierur de Mopra, quienes prolongaron su estadía por varias circunstancias como el estado vial, sin embargo, al contar con una importante acogida, llenaron de arte las noches en tanto las y los lojanos fueron descubriendo la fascinación por las tablas.

El Teatro Bolívar, pese a las limitaciones económicas que aplazaban su inauguración, empezó a usarse cuando aún estaba inconcluso (1935-1936), según fuentes testimoniales, se alude a que este espacio con plateas, palcos y galerías, fue marcando en sus inicios las diferencias sociales de la época; sin embargo, su importancia fue tal que recibió a compañías españolas, francesas y artistas nacionales de renombre, con llenos totales (Moreno, 2011); de esta manera, brindó un importante espacio a las agrupaciones locales como el coro femenino Santa Cecilia, integrado exclusivamente por mujeres, situación que para una sociedad eminentemente conservadora, el salir del esquema tradicional para asumir roles como la visibilidad en campos artísticos y profesionales que en otrora los realizaban exclusivamente los varones, representa una ruptura del patriarcado al de-

safiar estructuras de poder definidas en aquel sistema social de mediados del siglo XX.

Testimonios y actas universitarias revelan que, incluso después de concluido, el teatro, este espacio seguía recibiendo constantes adecuaciones; mejoras de su infraestructura y decorados, así como la instalación paulatina de servicios básicos. Además, las actas muestran que el inmueble se arrendaba ocasionalmente y se convirtió en el escenario privilegiado de los eventos teatrales, conciertos, participación de estudiantes universitarios en fiestas institucionales, consolidándose como un verdadero epicentro cultural y académico del sur del Ecuador (Archivo histórico, 1930-1940).



**Figura 2.** Arrendamiento del Teatro Bolívar a una compañía de teatro

Nota: Acta del Honorable Consejo Universitario (1940) bajo el rectorado del doctor Enrique Aguirre.

Fuente: Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Loja

Aunque su deterioro obligó a cerrarlo en 1975, las restauraciones y su integración al Centro Cultural Pío Jaramillo Alvarado,<sup>4</sup> devolvió al Teatro Bolívar su papel notable de convertirse en un escenario de encuentros, conferencias científicas, difusión cultural y creación artística bajo la batuta de la Universidad Nacional de Loja, concluyendo un ciclo memorable bajo argumentos y alegatos en 2016, año en el que pasó bajo el dominio del Municipio de Loja.

<sup>4</sup> En 1989, el rector, Ing. Guillermo Falconí, junto al prefecto, Dr. José María Vivar, presentan un proyecto al subsecretario de Cultura, Jorge Núñez, en el cual se conforma el Centro Cultural Pío Jaramillo Alvarado, integrado por: UNL, Colegio Experimental Bernardo Valdivieso, Casa de la Cultura Núcleo de Loja.

## El Centro universitario de difusión cultural

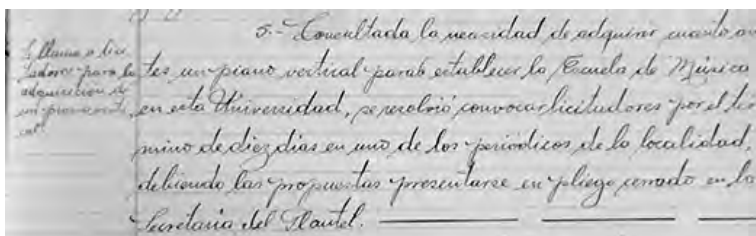
Las universidades han dejado de ser exclusivamente centros de formación académica para convertirse en agentes de transformación social y cultural, con actividades que no solo enriquecen la vida dentro del campus, sino de toda la sociedad.

Según se puede constatar en las actas del Honorable Consejo Universitario lojano, ya desde 1940 se establece un departamento de cultura encargado de promocionar las diversas manifestaciones (narrativa, música y teatro) que se fraguaban en este centro de estudios; siendo el 06 de febrero de 1941, cuando se aprueban los estatutos del denominado Centro Universitario “Difusión” con la finalidad de hacer obra cultural, fortalecer la moral del alumnado, difundir ideas en la sociedad, y combatir vicios sociales:

Capítulo 1.- Finalidad.- Art. 1.- Para hacer obra de cultura y para mejorar la posición moral del alumnado, se constituye en la ciudad de Loja y en el seno de la Junta Universitaria el Centro Universitario “Difusión” (CUD) que trabajará abiertamente por la realización de su programa, extendiéndolo en la sociedad en general interviniendo oficialmente en todos los actos que definan el momento evolutivo de la sociedad, porque la Universidad es el foco desde donde se emanan los radios de luz para alumbrar la conciencia del pueblo y el Universitario es un factor esencial de la cultura, por lo que debe estar en todas partes con sus opiniones y trabajos tendientes a mejorar la estructura ética de las colectividades.- Acordes con este objetivo, Difusión propenderá al desarrollo de la personalidad física, moral e intelectual de universitario y de los grupos sociales, especialmente trabajadores, quienes necesitan más de nuestra acción. (histórico, 1930-1940)

Como puede evidenciarse, la Academia lojana, desde 1940 fue pionera de la institucionalización cultural en el sur de la Patria, al crear el Departamento de Cultura, antecedendo inclusive a la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) impulsada por el coterráneo Benjamín Carrión. Este hecho sitúa a la Universidad pública, como matriz cultural periférica pero visionaria, que proyectó la idea de que la universidad debía ser generadora de pensamiento,

arte y conciencia social. De esta manera se consolidó una línea de hechos históricos como la necesidad de adquirir el primer piano vertical con el fin de establecer la Escuela de Música según el acta del 14 de diciembre de 1943.



**Figura 3.** Acta del Honorable Consejo,  
llamando a licitadores para adquirir piano

Nota: plazo de diez días para preentar propuestas en sobre cerrado a la secretaría de la institución

Según consta en el Acta No. 1 del H. Consejo Universitario del 18 de enero de 1944, se contó con el respaldo de los directores del Conservatorio Nacional y la Escuela de Bellas Artes de Quito para resolver la adquisición de un piano alemán; además se autoriza incluir en las partidas presupuestarias la creación de la Escuela de Música y Bellas Artes; de esta manera nace la Escuela Superior de Música, germen del actual Conservatorio Salvador Bustamante Celi.

A la par de este movimiento cultural en Loja, se puede constatar en archivos la presentación lírica y operística de obras clásicas como *La Traviata* por parte del Coro Santa Cecilia en el Teatro Bolívar; en tanto, la palabra dramatizada comenzó a tomar voz propia con propuestas inéditas como la obra de tres actos de Pablo Palacio denominada *Comedia Inmortal* que fue publicada en la revista *Esfinge* de Quito (1926) (Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja, 1964); así como el montaje de obras inéditas de don Emiliano Ortega, entre las que constaron: *Padre Fiscal*, *Los juguetes de Noel*, *Piedad*, el monólogo *El Huérfano*, entre otros, presentados por elencos como el Grupo ALA (1950) (Ortega, 1991).

Un hito plausible de aludir es el *Festival de la Lira y la Pluma Lojanas*, nacido en 1963 por iniciativa de estudiantes de la Academia pública lojana, evento que se consolidó como un espacio para visibilizar y proyectar las artes desde el sur ecuatoriano.<sup>5</sup> Bajo el lema “Por la difusión del arte y la cultura lojanas”, el evento reunió a jóvenes talentos en música, danza, poesía y declamación, con especial énfasis en la composición musical (Pardo, 2021). Desde sus primeras ediciones en el Teatro Bolívar, se convirtió en una plataforma cultural donde se fortaleció el pasillo lojano y se impulsó la creación literaria y musical como ejes de identidad colectiva; su impacto trascendió lo local y promovió el surgimiento de nuevas generaciones de compositores e intérpretes que ampliaron el patrimonio sonoro. Además de convertir a Loja en un semillero artístico, este evento fortaleció la memoria cultural, aportando a la formación de un imaginario colectivo donde la música y literatura convergen como símbolos de pertenencia y proyección cultural.

En 1966 la Casa de la Cultura de Loja creó su Escuela de Teatro bajo la guía de Fabio Pacchioni, otorgando a la escena local la disciplina y técnica necesarias, mientras entre 1969 a 1971 la Universidad Nacional de Loja incorporó el Arte Dramático, que pronto se convirtió en el Instituto de Cultura y Arte (ICA). Ya para 1980 nació el Centro Universitario de Difusión Cultural (CUDIC) como una casa grande de la música, el teatro, la danza, la literatura, las artes plásticas y el cine. (Gonzaga, 2014)

Durante las décadas de 1970 a 1990 la Escuela Superior de Música se convierte en Conservatorio mediante Decreto Ejecutivo Nro. 409-CH del 7 de septiembre de 1970, publicado en el Registro Oficial Nro. 69 del 28 de septiembre de 1970; se nombra como primer director del ICA al maestro Edgar Palacios, con quien se creó el Conjunto Universitario (Figueroa, 2008); desde el arte dramático, el teatro universitario levanta su voz rebelde con obras de Bertolt Brecht y dramaturgos nacionales. Surgen grupos como Tío Emiliano, Sin Máscara y Chirlazo. De allí renacerá el Teatro Nacional Antifaz, heredero del espíritu contestatario y creador (Andrade, 2018).

<sup>5</sup> José Jacinto Tabango junto a algunos estudiantes de la carrera de Derecho de la Universidad Nacional de Loja ejecutaron esta iniciativa. *Ibíd.*



**Figura 4.** Prensa nacional mencionando el aporte cultural de la Universidad de Loja

Nota: Recorte del diario El Comercio, mencionando la labor del CUDIC bajo la dirección del maestro Estuardo Figueroa Castillo

En las décadas posteriores, bajo direcciones como la de Omar Burneo, Noé Bravo, Gonzalo Añasco, Pío Ruilova, José Íñiguez y Estuardo Figueroa, con quien el CUDIC desplegó una notable labor cultural, con publicaciones literarias, recitales, convenios interinstitucionales, talleres y festivales internacionales que colocaron a Loja como referente artístico del país. Aunque en la actualidad este organismo ya no existe, su legado perdura como un eje que transformó a la Universidad Nacional de Loja en un faro cultural, proyectando las artes y las letras más allá de Loja y articulándose con la identidad nacional.

El CUDIC reunió agrupaciones de renombre como la Orquesta de Instrumentos Típicos Latinoamericanos, Semblanzas, el Ballet Folclórico AYMARÁ, coros, talleres de teatro, literatura, artes plásticas, el Encuentro Nacional de Culturas, el Museo de Arte Contemporáneo, la Editorial Universitaria que dio vida a colecciones de narrativa y poesía; entre otras. Gracias a estas iniciativas, como las desplegadas bajo la dirección del maestro Figueroa, la UNL llegó a

convertirse en un motor de creación, difusión y preservación cultural en Loja de inicios del siglo XXI, extendiendo su influencia al plano nacional e internacional mediante convenios, recitales, encuentros literarios y proyectos editoriales.<sup>6</sup>

En suma, el proceso histórico de la Academia pública no solo consolidó la Universidad lojana como espacio académico, sino que la dotó de una misión cultural indeleble: ser promotora de las artes, las letras y la identidad colectiva, contribuyendo a que Loja sea reconocida hasta hoy como una cantera de inagotables artistas. La desaparición de este departamento fue percibida por cultores locales como un golpe bajo, o una “deforestación cultural”, como se cita en diarios de la localidad. (Hora, 2018).

## Conclusión

La música, poesía, danza y teatro en Loja no nació de un decreto, sino de fragmentos sonoros suspendidos en la memoria colectiva; de las pinceladas de un ayer sobre el lienzo vibrante que el alma atesora; y de una zarzuela varada en el tiempo que teje la memoria lojana. Fue creciendo en los tablados del Bolívar, en las aulas de la Universidad Nacional de Loja, en la voz de sus dramaturgos y en la pasión de sus estudiantes.

De ahí que, la Academia Pública lojana, a través del Teatro Bolívar; el Centro Universitario “Difusión”; la Escuela Superior de Música; el Festival de la Lira y la Pluma lojanas; el ICA; el CUDIC; las carreras universitarias de Música, Artes Plásticas, Literatura, Comunicación Social; se convirtió en un establecimiento pionero en institucionalizar el arte en Loja, pero, además, en dotar de espacios para la creación académica artística y el fortalecimiento del patrimonio cultural; transformándose en patrimonio vivo, herencia y semilla para las futuras generaciones del Ecuador.

<sup>6</sup> Bajo la dirección del maestro Estuardo Figueroa, se llevó a cabo importantes convenios inter-institucionales, se crearon líneas de publicaciones: *Mar de Tinta* (narrativa); *Cigüeña de Papel* (poesía), incentivando la lectura en la juventud ecuatoriana, pero además dando un espaldarazo a los creadores, al promover su trabajo artístico; así mismo se plasmó una *Antología Poesía de Autores Lojanos*, *El Archivo Sonoro*, la *Antología de la Plástica Lojana*, entre otras.

## Referencias

- Andrade, E. (2018). La antología del Teatro en Loja. *Journal of Science and Research: Revista Ciencia e Investigación*, 64-75.
- Badía, J. (1976). *El federalismo*. España: Dialnet.
- Brunner, E. (1943). *Gerechtigkeit. Eine Lehre von den Grundgesetzen der Gesellschaftsordnung*. Alemania: Zürich, Zwingli.
- De Valdivieso, O. (2008). *Loxa proclama con todo fervor a su último Rey Don Fernando VII y ofrece su sangre por la defensa de España*", en *El Ecuador austral: monografía de la provincia de Loja con interesantes datos obre el cantón Zaruma* (1930). Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Loja.
- Ecuador, A. N. (1859). Periódico El Nacional 1859 -1862. Quito: Archivo Biblioteca de la Función Legislativa.
- Eguiguren, C. (1947). *La Catedral de Loja*. Buenos Aires: Editorial Difusión, S.A.
- EUA, E. U. (2021). *Universities as places of culture*. Obtenido de Universities as places of culture: <https://www.eua.eu/our-work/expert-voices/universities-as-places-of-culture.html>
- Figueroa, E. (2008). *CUDIC 25 años de actividades*. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Gallardo, H. (1991). *Historia social del sur ecuatoriano*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gonzaga, T. (2014). *Breve historia del Teatro en la ciudad de Loja [tesis]*. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- González, A., & Ariño, A. (2020). La dimensión cultural de la universidad española. Estado de la cuestión. *DEBATS*, 134(1), 217-232.
- González, M., Moreira, R., Gonzales, M., & Checa, A. (2013). La primera etapa del periodismo de Loja (Ecuador): 1856-1895. En M. del Valle, *La historia y su comunicación persuasiva* (págs. 229-250). Madrid: Visión libros.

- Hora, R. L. (27 de 04 de 2018). La Universidad de Loja sin misión cultural. *La Hora*. Obtenido de <https://www.lahora.com.ec/loja/La-Universidad-de-Loja-sin-mision-cultural-20180427-0242.html>
- Idrovo, R. (1984). *Proyecto de restauración y puesta en valor del Teatro Universitario Bolívar*. Loja.
- Jaramillo, A. (1996). *Huellas : revista del Colegio Experimental Bernardo Valdivieso*. [s.n.]. . Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión." Núcleo Provincial de Loja.
- Jaramillo, P. (2002). *Historia de Loja y su Provincia*. Loja [1955]. Senefelder.
- Loja, C. d. (1964). *Obras completas de Pablo Palacio*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, M. (2011). *Documentación histórica arquitectónica del Teatro Bolívar de la ciudad de Loja [tesis]*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Mouskhély, M. (1931). *La théorie juridique de l'Etat federal*. París.
- Ortega, E. (1991). *A orillas del Zamora*. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo Loja.
- Ortega y Gasset, J. (2001). *Misión de la Universidad*. Buenos Aires: Raul J. Palma.
- Pardo, V. (2021). Festival de la Lira y la Pluma Lojanas (1963-1977). *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 115-132. doi:<https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Sánchez, D. (2014). *El Gobierno federal provincial de Loja (1859-1861) [Tesis]*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Sánchez, D., & Deidán, A. (2023). De corregimiento a partido: Loja y las transformaciones políticas y sociales durante la Independencia, 1808 - 1820. En v. autores, *Hablar desde el Sur andino: historia de Azuay, Cañar y Loja* (pp. 43-77). Cuenca: Historia Regional.
- Valdivieso, G. (1992). *El Gobierno Federal de Loja, La crisis de 1858*. Quito: Corporación Editora Nacional.





DIRECTORIO  
DE MIEMBROS  
DE LA ANH

Nº 218



**DIRECTORIO DE MIEMBROS DE LA ANH  
ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA SEDE QUITO**

Av. Seis de Diciembre 21-218 y Roca

2 2556022/ 2 907433 / 2 558277

ahistoriaecuador@hotmail.com

<b>NOMBRE</b>	<b>TIPO DE MEMBRESÍA</b>	<b>LUGAR</b>
ACHIG SUBÍA, LUCAS	CORRESPONDIENTE	CUENCA
AGUIRRE AGUIRRE, FERNANDO	CORRESPONDIENTE	LOJA
ALARCÓN COSTTA, CÉSAR	DE NÚMERO	QUITO
ALBORNOZ BUENO, ALICIA	CORRESPONDIENTE	QUITO
ALVARADO GUALPA, JOSÉ	CORRESPONDIENTE	QUITO
ÁLVAREZ GALARZA, SUSANA	CORRESPONDIENTE	LOJA
ARIAS ÁLVAREZ, JOSE CARLOS	DE NÚMERO	LOJA
ARTETA VARGAS, GERMÁN	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
ARTIEDA VELASTÉGUI, RINA	CORRESPONDIENTE	QUITO
ARROBO REYES, HUGO	CORRESPONDIENTE	QUITO
ASPIAZU ESTRADA, ROBERTO	CORRESPONDIENTE	QUITO
ASTUDILLO SAMANIEGO, CLODOVEO	CORRESPONDIENTE	MACHALA
AVILA PAREDES, RAMIRO	CORRESPONDIENTE	QUITO
AYALA MORA, ENRIQUE	DE NÚMERO	QUITO
BAQUERIZO AROSEMENA, CÉSAR	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
BARRERA-AGARWAL, MARÍA HELENA	CORRESPONDIENTE	NUEVA YORK
BARRIGA LÓPEZ, FRANKLIN	DE NÚMERO	QUITO
BARRIGA LÓPEZ, LEONARDO	DE NÚMERO	QUITO
BAUS PALACIOS, EFRAÍN	CORRESPONDIENTE	QUITO
BEMÚDEZ MARÍN, CARLOS	CORRESPONDIENTE	QUITO
BORRERO ESPINOSA, EFRAÍN	CORRESPONDIENTE	LOJA
BORRERO VEGA, ANA LUZ	DE NÚMERO	CUENCA
BRAVO CALLE, KLÉVER	DE NÚMERO	QUITO
BURGOS GUEVARA, HUGO	EMÉRITO	QUITO
CAICEDO ALDAZ, LEONARDO	CORRESPONDIENTE	BABAHYO
CAMACHO PINEDA, RAFAEL	CORRESPONDIENTE	MACHALA
CÁRDENAS ESPINOSA, BOLÍVAR	CORRESPONDIENTE	CUENCA
CÁRDENAS REYES, MARÍA CRISTINA	HONORARIA	CUENCA
CARRASCO VINTIMILLA, MANUEL	CORRESPONDIENTE	QUITO
CASTILLO ILLINGWORTH, SANTIAGO	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
CASTRO VELÁZQUEZ, JUAN	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
CAZORLA, JORGE ISAAC	CORRESPONDIENTE	IBARRA
CEDEÑO AMADOR, SERGIO	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
CEDEÑO DELGADO, ALFREDO	CORRESPONDIENTE	SANTA ANA
CEPEDA ASTUDILLO, FRANKLIN	CORRESPONDIENTE	RIOBAMBA
CEVALLOS CALAPI, RAÚL	CORRESPONDIENTE	IBARRA
CEVALLOS VÁSQUEZ, MARÍA	CORRESPONDIENTE	LOJA
CHACÓN ZHAPAN, JUAN	CORRESPONDIENTE	CUENCA
CHALAN CHALAN, ÁNGEL	CORRESPONDIENTE	LOJA
CHAVEZ FONSECA, LILA	CORRESPONDIENTE	AMBATO
CHIRIBOGA MAYA, XAVIER	CORRESPONDIENTE	QUITO
CORDERO ÍÑIGUEZ, JUAN	DE NÚMERO	CUENCA

<b>CORTÉZ BONILLA, OLIVIA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>COSTA VON BUCHWALD, GUSTAVO</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>CREAMER GUILLÉN, CLAUDIO</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>CREAMER GUILLÉN, MONSERRAT</b>	BENEFACTORA	QUITO
<b>DAMERVAL MARTÍNEZ, JAIME</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>DE LA TORRE FLOR CARLOS</b>	HONORARIO	QUITO
<b>DÍAZ PATIÑO, INGRID</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>DONOSO BUSTAMANTE, SEBASTIAN</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>DONOSO GAME, JUAN FRANCISCO</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>ECHEVERRÍA ALMEIDA, JOSÉ</b>	DE NÚMERO	OTAVALO
<b>ESCUDERO ALBORNOZ, XIMENA</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>ESPINOSA APOLO, MANUE</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>ESPINOSA JARRÍN, FERNANDO</b>	CORRESPONDIENTE	TENA
<b>ESPINOSA REYES, WILSON</b>	CORRESPONDIENTE	MACHALA
<b>ESTRADA GUZMÁN, EDUARDO</b>	EMÉRITO	GUAYAQUIL
<b>ESTRADA RUIZ, JENNY</b>	EMÉRITA	GUAYAQUIL
<b>ESTUPIÑAN VITERI, TAMARA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>FANDIÑO MENÉNDEZ, GABRIEL</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>FERNÁNDEZ, MARCELO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>FIERRO BENÍTEZ, RODRIGO</b>	CORRESPONDIENTE.	QUITO
<b>FRANCO MALDONADO, NÉCKER</b>	CORRESPONDIENTE	MACHALA
<b>FREILE GRANIZO, CARLOS</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>FREILE GRANIZO, JUAN</b>	HONORARIO	QUITO
<b>GALARZA DÁVILA, GALO</b>	HONORARIO	QUITO
<b>GALLARDO ROMÁN, JOSÉ</b>	HONORARIO	QUITO
<b>GARAICOA ORTIZ, JOSÉ XAVIER</b>	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
<b>GARAY ARELLANO, EZIO</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>GARCÉS VITERI, LENIN</b>	CORRESPONDIENTE	RIOBAMBA
<b>GARCÍA MONTOYA, JUAN CARLOS</b>	CORRESPONDIENTE	IBARRA
<b>GARZÓN ESPINOSA, MARIO</b>	CORRESPONDIENTE	CAÑAR
<b>GARZÓN VERA, BLAS</b>	DE NÚMERO	CUENCA
<b>GUERRERO AGUIRRE, TALIA</b>	CORRESPONDIENTE	LOJA
<b>GIL BLANCO, EMILIANO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>GÓMEZ ARMIJOS, CORONA</b>	HONORÍFICA	AMBATO
<b>GÓMEZ GÓMEZ, GABRIEL</b>	CORRESPONDIENTE	LOJA
<b>GÓMEZ TERÁN, MARCELO</b>	CORRESPONDIENTE	IBARRA
<b>GOMEZJURADO ZEVALLOS, JAVIER</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>GUDIÑO MAJÍA, MARCO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>GUTIÉRREZ MARÍN, WILSON</b>	DE NÚMERO	BAEZA
<b>HIDALGO ORTIZ, ÁNGEL EMILIO</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>HOYOS GALARZA, MELVIN</b>	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
<b>IBARRA DÁVILA, ALEXIA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>IBARRA PARRA AMÉRICA</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>IDROVO PÉREZ, HUGO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>IZA TERÁN, CARLOS</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>JURADO NOBOA, FERNANDO</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>KENNEDY TROYA, ALEXANDRA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>KERSFFELD, DANIEL</b>	CORRESPONDIENTE.	QUITO
<b>LALAMA CAMPOVERDE, ROSA</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>LARA BROZZESI, CLAUDE</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>LARREA PROAÑO, GREGORIO DE</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO

LASSO DONOSO, RODRIGO	CORRESPONDIENTE	QUITO
LEÓN BORJA, DORA	EMÉRITA	GUAYAQUIL
LONDOÑO LÓPEZ, JENNY	DE NÚMERO	QUITO
LUCERO AVILÉS, ALBERTO	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
MALDONADO ASTUDILLO, NUMA	CORRESPONDIENTE	LOJA
MARCOS PINO, JORGE	EMÉRITO	GUAYAQUIL
MARRIOT BARRETO, MAGNO	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
MARTÍNEZ ACOSTA, GALO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MAUGÉ MOSQUERA, RENÉ	CORRESPONDIENTE	QUITO
MEDINA ORELLANA, VOLTAIRE	DE NÚMERO	EL ORO
MEJÍA SALAZAR, ÁLVARO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MIÑO GRIJALVA, MANUEL	CORRESPONDIENTE	MÉXICO
MIÑO GRIJALVA, WILSON	CORRESPONDIENTE	QUITO
MIRANDA TORRES, CARLOS LUIS	DE NÚMERO	PELILEO
MOLINA CEDEÑO, EDUARDO	DE NÚMERO	PORTOVIEJO
MONCAYO GALLEGOS, PACO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MONTENEGRO LÓPEZ, RAMIRO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MORA WITT, GALO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MORALES MEJÍA, JUAN CARLOS	DE NÚMERO	IBARRA
MORALES RUIZ, CECILIA	CORRESPONDIENTE	AMBATO
MORALES SUÁREZ, JUAN FRANCISCO	CORRESPONDIENTE	QUITO
MOSCOSO PEÑAHERRERA, DIEGO	DE NÚMERO	QUITO
MOYA, RUTH	CORRESPONDIENTE	QUITO
MULLO SANDOVAL, MARIO	CORRESPONDIENTE	PICHINCHA
MUÑOZ BORRERO, EDUARDO	DE NÚMERO	QUITO
MUÑOZ DÁVILA VÍCTOR	CORRESPONDIENTE	PORTOVELO
MURILLO CARRIÓN, RODRIGO	CORRESPONDIENTE	MACHALA
NARANJO LÓPEZ, GALO	CORRESPONDIENTE	AMBATO
NARANJO TORO, MIGUEL	CORRESPONDIENTE	IBARRA
NARVÁEZ RIVADENEIRA, LUIS	CORRESPONDIENTE	QUITO
NEVÁEZ MENDOZA, BING	HONORARIO.	ESMERALDAS
NICOLA GARCÉS, GERARDO	DE NÚMERO.	AMBATO
NOBOA FLORES, FERNANDO	CORRESPONDIENTE.	QUITO
NÚÑEZ ENDARA, PABLO	CORRESPONDIENTE	QUITO
NÚÑEZ FREILE, BYRON	CORRESPONDIENTE	QUITO
ORDOÑEZ ITURRALDE, WILMAN	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
ORTEGA, RUBÉN	CORRESPONDIENTE	LOJA
ORTIZ CRESPO, ALFONSO	CORRESPONDIENTE	QUITO
ORTIZ CRESPO, GONZALO	CORRESPONDIENTE	QUITO
ORTIZ MIRANDA, JORGE	DE NÚMERO	AMBATO
PAZ Y MIÑO, JUAN JOSÉ	DE NÚMERO	QUITO
PÁEZ BARRERA, OSWALDO	CORRESPONDIENTE	QUITO
PÁEZ TERÁN, RODRIGO	CORRESPONDIENTE	QUITO
PALACIOS JARA, ANTONIETA	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
PALADINES ESCUDERO, CARLOS	CORRESPONDIENTE	QUITO
PAREDES CASTILLO, DOMINGO	CORRESPONDIENTE	QUITO
PAZMIÑO, GIOVANNI	HONORARIO	AMBATO
PEÑAHERRERA MATEUS, ANDRÉS	CORRESPONDIENTE	QUITO
PÉREZ PIMENTEL, RODOLFO	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
PLAZA GARCIA, NORMA	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
PONCE LEIVA, PILAR	CORRESPONDIENTE	QUITO

<b>POSSO, MIGUEL</b>	CORRESPONDIENTE	IBARRA
<b>PUIG PEÑALOSA, XAVIER</b>	CORRESPONDIENTE	IBARRA
<b>QUINTAOA COTACACHI, ESTELINA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>QUINTERO LÓPEZ, RAFAEL</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>RAMON VALAREZO, GALO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>REDROVÁN SAMANIEGO, OSWALDO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>REGALADO ESPINOZA, LIBERTAD</b>	DE NÚMERO	MANABÍ
<b>REINO GARCÉS, PEDRO</b>	CORRESPONDIENTE	TUNGURAHUA
<b>REINOSO HERMIDA, GUSTAVO</b>	CORRESPONDIENTE	CUENCA
<b>RIVADULLA PEREZ, ELADIO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>ROBLES LÓPEZ, MARCO</b>	CORRESPONDIENTE	CAÑAR
<b>ROBLES VILLAVERDE, ROBINSON</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>ROCA DE CASTRO, JOHNNY</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>RODAS CHAVES, GERMÁN</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>RODRÍGUEZ, VIRGILIO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>RODRÍGUEZ CALDERÓN, GONZALO</b>	CORRESPONDIENTE	ZARUMA
<b>RODRÍGUEZ SALTOS, ROBERTO</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>ROMERO ARMIJOS, MARTHA</b>	CORRESPONDIENTE	ZARUMA
<b>RON PROAÑO, FRANCISCO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>ROSALES VALENZUELA, BENJAMÍN</b>	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
<b>ROSETO JÁCOME, ROCÍO</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>RUALES ESTUPIÑÁN, CARLOS</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>RUIZ ÁLVAREZ, GONZALO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>SAENZ ECHEVERRÍA, MELIO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>SALAZAR GONZÁLEZ, ERNESTO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>SAMANIEGO ÁVILA LAURO</b>	CORRESPONDIENTE	GUALAQUIZA
<b>SÁNCHEZ PASTOR, FRANKLIN</b>	CORRESPONDIENTE	LOJA
<b>SÁNCHEZ VARAS, ALBERTO</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>SANCHO DE LA TORRE, NEPTALÍ</b>	CORRESPONDIENTE	JIPIJAPA
<b>SARMIENTO ÁVILA, LAURO</b>	CORRESPONDIENTE	GUALAQUIZA
<b>SARMIENTO ARÉVALO, GALO</b>	CORRESPONDIENTE	GUALAQUIZA
<b>SEVILLA FLORES, ALFONSO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>SHARUPI JUA, MARIA CLARA</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>SOASTI TOSCANO, GUADALUPE</b>	DE NÚMERO	QUITO
<b>SUÁREZ RAMÍREZ, JORGE</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>TAPIA TAMAYO, AMÍLCAR</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>ULLOA ENRÍQUEZ, BAYARDO</b>	DE NÚMERO	RIOBAMBA
<b>ULLOA ENRÍQUEZ, FRANCISCO</b>	CORRESPONDIENTE	LATACUNGA
<b>URIBE TABORDA, SAÚL</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>VALDIVIESO VINTIMILLA, SIMÓN</b>	CORRESPONDIENTE	CUENCA
<b>VALLEJO VÁSQUEZ, SANTIAGO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>VARELA JARA, AMILCAR</b>	CORRESPONDIENTE	IBARRA
<b>VARGAS MOLINA, JOSÉ</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>VELARDE SEGOVIA, PATRICIO</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>VÉLIZ ALVARADO, JAVIER</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>VICUÑA, VICTOR HUGO</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>VILLÓN TORRES, JOSÉ</b>	DE NÚMERO	GUAYAQUIL
<b>WONG CRUZ, KETTY</b>	CORRESPONDIENTE	GUAYAQUIL
<b>YÉPEZ MOROCHO, PASCUAL</b>	CORRESPONDIENTE	QUITO
<b>ZAMBRANO ARGANDOÑA, CARLOS</b>	CORRESPONDIENTE	CHONE
<b>ZAMBRANO PACHECO, JORGE</b>	CORRESPONDIENTE	MACHALA
<b>ZAVALA GUZMÁN, SIMÓN</b>	HONORARIO	QUITO

### CORRESPONDIENTES EXTRANJEROS

ARAYA INCERA, MANUEL  
AYUSO TORRES, MIGUEL  
BRAY, TAMARA  
BROWN, DAVID  
CAMPUZANO ROSALES, ANTONIO  
CASADOS SASTRE, PAULA  
CHAMORRO ROSERO, JULIO  
CUEVAS TORRES, EDUARDO  
DEL ARENAL FENOCHIO, JAIME  
DE LA MORA, ROGELIO  
DE MARCO, MIGUEL ÁNGEL  
GALEANA HERRERA, PATRICIA  
GUERRA VILABOY, SERGIO  
GUTIERREZ YAÑEZ, VICTOR  
LAVIANA CUETOS, MARIA LUISA  
LIVIERES BANKS, LORENZO  
LUMBRERAS, LUIS  
MAZÓ, CARLOS ALBERTO  
MONTE DE LÓPEZ MOREIRA,  
MARÍA G.  
MORALES BENÍTEZ, OTTO  
MUÑOZ CORDERO, LYDIA INÉS  
NIETO VÉLEZ, ARMANDO  
PANIAGUA PÉREZ, JESÚS  
PASTORE, MARIO  
PAVETTI, RICARDO  
PONIAKOWSKA, ELENA  
PRIETO YEGROS, MARGARITA

PROVENCIO GARRIGOS, LUCÍA  
QUEVEDO, ROBERTO  
RAMOS GÓMEZ, LUIS  
REMBIS RUBIO, ELEONORA  
RETTA SIVOLELLA, CRISTINA  
REYES SÁNCHEZ, MIGUEL  
RINKE, STEFAN  
RIVAROLA PAOLI, JUAN BAUTISTA  
RIVAROLA, MILDA  
RODRÍGUEZ LÓPEZ, PABLO  
RUIGÓMEZ, CARMEN  
SALAS, JOSÉ LUIS  
SÁNCHEZ ALBORNOZ, NICOLÁS  
SCAVONE YEGROS, RICARDO  
SCOCOZA, ANTONIO  
SINARDET EMMANUELLE  
SOTELO ORTIZ, JORGE  
STEPHEN ATTHENS, JOHN  
STOTHERN, KAREN  
SZARÁN, LUIS  
TELESCA, IGNACIO  
VELILLA, JULIA  
VERDUGA, PEDRO  
VERÓN MAIDANA, LUIS  
VON FEINGENBLATT, OTTO  
VON WOBESER, GISELLA  
WEBSTER, SUSAN  
ZANARDINI, JOSÉ



NORMAS  
PARA PRESENTACIÓN  
DE TRABAJOS



## NORMAS PARA PUBLICAR EN EL BOLETÍN ANH

La Academia Nacional de Historia, de conformidad con sus objetivos, incentiva la labor investigativa de sus Académicos y estimula su participación mediante la publicación de sus trabajos en el Boletín institucional semestral: enero-junio y julio-diciembre. El Boletín ANH se publica, por el momento, en modalidad impresa, que aparecen en julio, el correspondiente al primer semestre, en enero, el que corresponde al segundo semestre.

El Boletín de la Academia Nacional de Historia es también una publicación abierta a la participación de investigadores destacados del país, América, Europa y del mundo.

Este Boletín se compone, fundamentalmente, de artículos misceláneos de investigación de Historia, en todos sus periodos, de Ciencias Sociales – Ciencias Humanas, en todos los ámbitos relacionados con ellas, e inclusive de las Ciencias Duras y las Ciencias Técnicas, siempre y cuando, todas ellas, se enmarquen en el ámbito del hacer histórico. El Boletín, además de los trabajos de investigación y reflexión en artículos y ensayos, puede presentar también reseñas sobre libros, discursos y análisis críticos; cuenta con una sección destinada a las actividades socio-culturales o vida académica e incluye, ocasionalmente, genealogía. El Boletín está dirigido a estudiantes universitarios, investigadores, profesionales y público en general interesado en el conocimiento de la Historia.

### **Condiciones de publicación:**

Los artículos deben ser inéditos, resultado de la investigación sustentada en diversos tipos de fuentes, de acuerdo a la naturaleza del trabajo, completada y/o comparada con los distintos balances historiográficos y/o discusiones teóricas.

No se aceptarán capítulos o partes de obras publicadas en cualquier medio y artículos que se encuentren en proceso de arbitraje en otras publicaciones.

Los autores conservan los derechos de autor y, garantizan al Boletín de la Academia Nacional de Historia, el derecho de realizar la primera publicación del trabajo presentado.

El Boletín ANH se reserva el derecho de hacer correcciones de estilo, siempre y cuando se considere pertinente.

### **Envío de trabajos**

Los autores académicos y colaboradores invitados nacionales e internacionales del Boletín de la Academia Nacional de Historia, deben remitir sus trabajos escritos en idioma español vía correo electrónico a la siguiente dirección

direcciones: a) Secretaria ANH, ahistoria@hotmail.com y b) al correo publicacionesanh@hotmail.com a través de estos envíos, se registrarán las fechas de recepción y de aceptación de su artículo.

### **Arbitraje para los artículos**

Para que un artículo sea considerado para la publicación debe someterse a la fase de arbitraje de doble análisis ciego, que realizan docentes investigadores que conforman el Comité de Publicaciones y/o el Comité Científico, en un tiempo mínimo de 30 días y máximo de 60 días. El Comité emitirá los siguientes dictámenes: a) el artículo es aceptado sin observaciones; b) el artículo es aceptado previo cumplimiento de las observaciones indicadas; c) el artículo no es aceptado, en ese caso, se emitirán las debidas justificaciones a su resolución; d) en caso de que un artículo que fuera aceptado por uno de los árbitros y rechazado por otro, el Comité de Publicaciones enviará a un nuevo evaluador, quien emitirá una resolución final.

Si un artículo no es aceptado podrá presentarlo nuevamente previo cumplimiento de las observaciones emitidas por el Comité evaluador y someterlo al arbitraje para una nueva revisión para otro número del Boletín, luego de la revisión del autor y de las inclusiones o revisiones sugeridas al texto. Los autores son responsables de los contenidos de los artículos.

Se mantendrá una comunicación constante a través del correo electrónico de publicaciones, con los autores y los revisores.

La estructura del artículo para la presentación es la siguiente:

Título; subtítulo (solamente si lo precisa); nombres completos del autor, filiación institucional; curriculum abreviado del autor (600 caracteres con espacios); correo electrónico; resumen; palabras clave; introducción o antecedentes; desarrollo del escrito; conclusiones y bibliografía.

Los artículos deben ser entregados hasta la fecha establecida por el equipo editorial. Una vez recibidos, se realizará el correspondiente análisis antiplagio para continuar todas las fases del proceso.

El equipo de publicaciones remitirá al equipo técnico de diagramación el material revisado por el Comité editorial y/o Comité académico y los respectivos autores; la editorial realizará el Índice de la publicación y la portada del Boletín.

El Boletín consta de las siguientes secciones: a) Artículos y Ensayos, b) Discursos académicos, c) Genealogía, d) Vida Académica, e) Directorio de los Miembros ANH, y, f) Normas de publicación

### **Extensión de los escritos**

1.- Recensiones: Extensión mínima 1.220 palabras; extensión máxima 2.000 palabras

- 2.- Discurso de bienvenida o de homenaje: Extensión mínima 1.220 palabras; extensión máxima 2.500 palabras.
- 3.- Discurso del beneficiario: Extensión mínima 4.000 palabras; extensión máxima 5.000 palabras, que incluyan las notas y la bibliografía
- 4.- Artículos: Extensión mínima 8.000 palabras; extensión máxima, 10.000 palabras, que incluyan notas al pie de la página y bibliografía; si es del caso: anexos, tablas, cuadros estadísticos o imágenes, máximo cuatro, con una resolución de, al menos, 300 píxeles por pulgada.

**Presentación:** Formato A4, Times Roman 12, interlineado simple

**Títulos y Subtítulos** en negrita.

Nombre del autor, institución y país

**Referencia biográfica del autor:** títulos, membresías y/o actividades, mínimo: 90 palabras máximo 120 palabras, correo electrónico.

**Resumen y palabras clave:** El resumen debe contener mínimo 120 palabras y máximo 250 palabras. Las palabras claves: mínimo 3 y máximo 5

El título del artículo, el resumen y las palabras clave; se escribirán en español e inglés.

### **Cuerpo del trabajo**

**Párrafos:** El párrafo se escribe a espacio sencillo con letra Times New Roman 12. La separación entre párrafos es doble espacio.

Para destacar una palabra o expresión dentro del texto se utilizará letra cursiva.

**Citas textuales:** Se colocará entre comillas y con letra cursiva las citas textuales dentro del texto o párrafo, con una extensión máxima de 4 líneas. Terminada la cita, debe insertar la referencia o nota al pie de la página

Si la cita es larga y sobrepasa las 4 líneas, se coloca fuera del párrafo con sangría izquierda de 1 cm y letra Times New Roman 10, sin comillas. Terminada la cita se insertará la referencia o nota al pie de la página.

Para indicar que se ha cortado parte del texto citado, utilice paréntesis y 3 puntos(...)

**Referencias o notas:** Se ubican al pie de cada página, en letra Times New Roman 9. Si la referencia es textual deberá, siempre, precisar la/s página/s.

Para volver a citar un libro, revista o artículo en el texto; en el pie de página, coloque el nombre del autor, la palabra o frase inicial del título del texto.... cit., y coloque el nuevo número de página. Ej: Bayardo Ulloa, "Los Geodésicos ...", cit., p. 25

**Signaturas archivísticas:** Nombre del archivo o repositorio documental. La primera vez se citará la información completa, las veces siguientes, se colocará una sigla y los datos de precisión del documento.

Debe contener la sección, la serie documental, la signatura del documento, lugar y fecha, según sea el caso.

**Libros:** Nombre y apellido del autor/es, una coma. En cursiva el título del libro, la editorial, el lugar de publicación, año de publicación, la/s páginas de dónde se obtiene la información.

Ej.: Ángel Rama, *La Ciudad Letrada*, Editorial Tajamar, Santiago de Chile, 2004, p. 32

Ej.: Jorge Núñez Sánchez, *De la república oligárquica a la república criolla*, ed. Academia Nacional de Historia y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2015, p.24 **Capítulos en obras colectivas:** Nombre y apellido del autor/es; título del capítulo entre comillas; el nombre/es de editor/es (ed.) o compilador/es (comp.) o coordinador (coord.); título completo de la obra colectiva en cursiva; editorial; lugar de edición; año de publicación; página (p.) o páginas (pp.). Todo irá separado por comas.

Ej.: Bayardo Ulloa, "Los Geodésicos Franceses y Españoles en el Pueblo de Mira, Jurisdicción de la Villa de Ibarra (1.742-1.744)". Gustavo Pérez Ramírez (comp), en: *Memorias del Primer Simposio binacional Ecuador-Colombia*, Quito, Academia Nacional de Historia, 2015, pp. 41-54, p. 49

**Artículos de revistas:** Se sigue el mismo formato.

Ej.: Martha Valencia, "Las tierras públicas de Buenos Aires: Políticas y realidades en la segunda mitad del siglo XIX" *Anuario del Centro de Estudios Históricos Profesor Carlos Segreti*, Córdoba, Año 1, N° 1, 2001, pp. 113-128, p. 120

**Referencia de más de tres autores:** Cuando el trabajo (libro, capítulo, artículo) sea de más de tres autores, seguir el siguiente criterio: (et. al) o (y otros), como se indica en los ejemplos citados a continuación.

Ej.: Hugo Cancino, Rogelio de la Mora V. (et al.), *Miradas desde la Historia social y la Historia intelectual. América Latina en sus culturas: de los procesos independientes a la globalización*. Córdoba, Argentina, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. Segreti" (Unidad asociada a CONICET) / Universidad Católica de Córdoba (Ar.) / Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, 2013.

Ej.: Alicia Salom, (y otros), *Modernidad en otro tono. Escritura de Mujeres Latinas americanas: 1920-1950*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004, p. 91

**Imágenes o gráficos:** Deben enviarse en formato JPEG/JPG con una resolución 300 dpi.

**Las tablas:** Deben tener un título. La fuente debe colocarse en letra times new roman 9 debajo de la tabla. Los decimales se separan con punto, los miles se separan con un espacio, los años se escriben con cifras continuas.

### Lineamientos para presentación de reseñas

Los libros reseñados tendrán que ver con Historia, en todos sus periodos. Ade-

más se aceptarán reseñas de Ciencias Sociales, Ciencias Humanas, en todos los ámbitos relacionados con ellas e inclusive de las Ciencias Duras y Ciencias Técnicas, siempre y cuando, todas ellas, se enmarquen en el ámbito del hacer histórico. Se aceptarán las reseñas sobre libros que hayan sido publicados, como máximo, dos años antes del periodo que abarque el número del Boletín donde aquellas aparezcan. Sin embargo, bajo estas mismas condiciones, serán aceptadas reseñas de libros reeditados que tengan una indiscutible trascendencia y vigencia, y de libros traducidos, escritos en otro idioma distinto al español. En el título se incluirá la referencia completa del libro: nombre del autor, título, nombre de la editorial, lugar y año de publicación y número de páginas. Se espera que las reseñas aporten elementos analíticos y, o críticos, y no sean solamente descriptivas.

### **Bibliografía:**

Coloque al final del texto la lista de libros, revistas, artículos o impresos comenzando por el apellido del autor en mayúsculas, luego el nombre, en minúsculas después de una coma, en cursiva, el título del libro, la editorial, el lugar de publicación, año de publicación. Se sigue el mismo procedimiento para los artículos de revistas, periódicos, etc.

Ej: NUÑEZ SANCHEZ, Jorge: *Historias del país de Quito*, Ed. Eskeletona, Quito, 2010

### **Webgrafía:**

Coloque el nombre, el título texto, el URL correspondiente y la fecha de la consulta entre paréntesis

Ej: BOLÍVAR, Simón, Carta de Jamaica, en:

<https://albacidad.org/wp-content/uploads/2015/09/08072015-Carta-de-Jamaica-WEB.pdf> (15-12-2019)

Ej: TERÁN NAJAS, Rosemarie, "El estado y la interculturalidad en el Ecuador", *ICOMOS, Revista de Ciencias Sociales*, N° 27 - 2007, ISSN 1390-8065, pp.72-73, en: <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/196> (01-12-2019).

Quito, 03 de agosto de 2021



- Imagen pictórica y simbolismo estético: el caso de Río Babahoyo (1901) de Luis A. Martínez Holguín
- La construcción simbólica del género en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra:
- Análisis visual de la fotografía Alegorías, 1923
- Nostalgia y representación: 'Tipos populares' en extinción para una ciudad que se moderniza (Quito 1928-1932)
- Primera película sonora de Quito: Amanecer en el Pichincha, 1950
- El lenguaje visual de la medicina, en la representación fotográfica de los cuerpos de la enfermedad de la lepra
- Usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuango en la construcción del imaginario social en el Ecuador del siglo XXI
- Mónica Vásquez, pionera del cine ecuatoriano
- 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)
- Autorretratos en tránsito: El Registro Consular del Ecuador en Barcelona y la autorrepresentación fotográfica de los migrantes ecuatorianos en Cataluña (1903-1955)
- Estereotipos locales en la historieta quiteña, década de 1950
- El diálogo como desafío: Una idea en cine experimental autorreflexivo en la película Antonio Valencia (2020) de Daniela Delgado
- Decálogo del cine de ficción ecuatoriano (2018-2020)
- Academia y cultura: espacios de difusión en la Universidad Pública de Loja

