

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO

FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA

CARRERA DE ARQUITECTURA

Análisis de la representación de la ciudad en la obra del cineasta Sebastián Cordero

Modalidad: Integrador

Trabajo de Titulación previo a la obtención del Título de Arquitecta, otorgado por la Universidad Técnica de Ambato

Autora: Sarahi Anabel Rosero Yahuargos

Tutor: Arq. Richard Sarzosa Soto

Ambato - Ecuador

Junio – 2025

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de Tutor del Trabajo de Titulación sobre el tema: **Análisis de la representación de la ciudad en la obra del cineasta Sebastián Cordero** la alumna Sarahi Anabel Rosero Yahuargos, estudiante de la carrera de Arquitectura, considero que dicho Trabajo de Titulación bajo la Modalidad integrador ha sido revisado en su totalidad, el mismo que responde a las normas establecidas en el Reglamento para la Titulación de Grado en la Universidad Técnica de Ambato.

Por lo tanto, autorizo la presentación del mismo, ante el organismo pertinente para ser sometido a la evaluación de los profesores calificadores designado por el H. Consejo Directivo de la Facultad.

Ambato, junio de 2025

.....

Arq. Richard Sarzosa Soto

C.C.: 1722054655

TUTOR

AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Yo, Sarahi Anabel Rosero Yahuargos con cédula de ciudadanía No 1850668052, declaro que los criterios emitidos en el trabajo de titulación, modalidad de investigación, bajo el tema: **ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA OBRA DEL CINEASTA SEBASTIÁN CORDERO**, así como también los contenidos presentados, ideas, análisis, síntesis de datos y conclusiones, son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autor/a de este trabajo de Titulación

Ambato, junio de 2025

.....

Sarahi Anabel Rosero Yahuargos

C.C.: 1850668052

AUTORA

DERECHOS DE AUTOR

Yo, Sarahi Anabel Rosero Yahuargos con C.C.: 1850668052, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA OBRA DEL CINEASTA SEBASTIÁN CORDERO**, autorizo a la Universidad Técnica de Ambato, para que haga de este trabajo de titulación o parte de él, un documento disponible con fines netamente académicos para su lectura, consulta y procesos de investigación.

Cedo una licencia gratuita e intransferible, así como los derechos patrimoniales de mi Trabajo de Titulación a favor de la Universidad Técnica de Ambato con fines de difusión pública; y se realice su publicación en el repositorio institucional de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, siempre y cuando no suponga una ganancia económica y se realice respetando mis derechos de autor/a.

Ambato, junio de 2025

.....

Sarahi Anabel Rosero Yahuargos

C.C.: 1850668052

AUTORA

TRIBUNAL DE GRADO

Los miembros del Tribunal de Grado del Trabajo de Titulación, Modalidad de investigación sobre el **ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LA OBRA DEL CINEASTA SEBASTIÁN CORDERO** de Sarahi Anabel Rosero Yahuargos, estudiante de la carrera de Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura y Diseño de conformidad con el Reglamento para la Titulación de Grado para obtener el título terminal de Tercer Nivel de la Universidad Técnica de Ambato, una vez revisado y calificado

Ambato, junio de 2025

Para constancia firman:

_____

Título. Nombres y Apellidos

PRESIDENTE

C.C.:

_____	_____
Título. Nombres Apellidos	Título. Nombres Apellidos
MIEMBRO TRIBUNAL DE GRADO	MIEMBRO TRIBUNAL DE GRADO
C.C.:	**C.C.:**

DEDICATORIA

A mi mami ♡

AGRADECIMIENTO

A mi mami preciosa, que cuidó de mi en cada noche en vela, y que puso en mi mano hasta su último centavo para que nada me faltara.

Mami, te prometo devolverte el mil por uno.

A mis hermanos, que escucharon todas mis quejas y que me ayudaron con mis entregas, gracias por cortar palitos por mí en la madrugada.

A mis compañeros, que, a pesar de las peleas y los llantos, me dieron el valor para seguir cuando ya ni siquiera quería entrar a clase. Les deseo una vida profesional muy próspera, pero, sobre todo, un buen horario de sueño.

A mis amigos fuera del aula, diseñadores, arquitectos y cineastas, que, con un almuercito y muchos chistes malos, hacían mis días más llevaderos.

A mi tutor, por darle el motor a esta tesis y devolverme, a su manera, la confianza en mí misma.

A mi profe Valeria Reinoso, por creer en mi hasta el final.

A Y. M, gracias por cuidarme tanto, son 3 años de mi vida que no habrían sido lo mismo sin ti.

Y a Dios. Que me hizo tal y como soy y que me ama con todo lo que soy.

ÍNDICE DE GENERAL

A. PÁGINAS PRELIMINARES **PÁG**

APROBACIÓN DEL TUTOR ii
AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN iii
DERECHOS DE AUTOR iv
TRIBUNAL DE GRADO v
DEDICATORIA vi
AGRADECIMIENTO vii
ÍNDICE DE GENERAL viii
ÍNDICE DE TABLAS xi
ÍNDICE DE FIGURAS xi
RESUMEN EJECUTIVO xiii
ABSTRACT xiv
Introducción 1
Importancia y actualidad 1
Antecedentes 3
Alcance y enfoque 5
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO 7
1.1. Estado del arte 17
1.2.1. Ciudad y cultura visual: una mirada desde lo simbólico 17
1.2.2. Cine y espacio urbano: imaginarios, arquitectura y crítica 18
1.2.3. Cine, cultura visual y sociología del espacio urbano 20
1.2.4. Aportes y vacíos en el estudio de cine y ciudad en Ecuador 21
1.2.5. Historia del cine y teorías cinematográficas sobre el espacio 22
1.2. Marco teórico 23
1.2.6. Representación cinematográfica del espacio urbano 23
1.2.7. Representación urbana en el cine de Sebastián Cordero 26
1.2.8. Elementos cinematográficos en la construcción del espacio urbano 30
1.2.9. El espacio urbano como reflejo social 34

1.2.10. El cine como reflejo de la realidad urbana 40
1.2.11. Imaginarios urbanos y cine 45
1.3. Formulación de hipótesis 49
1.2.12. Señalamiento de variables 49
1.2.13. Hipótesis 51
CAPÍTULO II. METODOLOGÍA 52
1.4. Paradigma de investigación 52
1.5. Enfoque de investigación 53
1.6. Alcance de investigación 54
1.7. Diseño de investigación 54
1.8. Población, muestra y muestreo 55
1.2.14. Análisis bibliográfico 55
1.2.15. Grupo focal 55
1.2.16. Entrevistas 56
1.9. Técnicas de recolección y análisis de información 57
1.2.17. Técnicas de recolección de información 57
1.2.18. Análisis Gráfico-Visual 65
1.2.19. Selección de la obra para el análisis gráfico 66
CAPÍTULO III. RESULTADOS Y DISCUSIÓN 69
1.10. Análisis y discusión de los resultados 69
1.2.20. Modelo de cribado prisma para análisis bibliográfico 70
1.2.21. Discusión y análisis de los artículos cribados por PRISMA 78
1.2.22. Análisis de las entrevistas 83
1.2.23. Análisis del grupo focal 101
1.11. Respuesta a la pregunta de investigación 108
1.2.24. Verificación de hipótesis 108
1.2.25. Discusión (triangulación de la información) 108
1.2.26. Propuesta de análisis gráfico de la película Ratas, ratones y rateros de Sebastián Cordero 118
1.2.27. Resultados por objetivo 125
CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES 128
Bibliografía 147

Anexos 158
Anexo 1. Fichas bibliográficas 158
Ficha del artículo 1 158
Ficha del artículo 2 159
Ficha del artículo 3 160
Ficha del artículo 4 161
Ficha del artículo 5 162
Ficha del artículo 6 163
Ficha del artículo 7 164
Ficha del artículo 8 165
Ficha del artículo 9 167
Ficha del artículo 10 169
Ficha del artículo 11 170
Ficha del artículo 12 171
Ficha del artículo 13 172
Anexo 2. Mapa de triangulación de datos 174
Anexo 3. Frames de la película Ratas, ratones y rateros (1999) seleccionados para el análisis gráfico 175
Anexo 4. Libro de análisis gráfico de la película ratas, ratones y rateros 184

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Contextualización..... 13

Tabla 2 Línea de investigación 16

Tabla 3 Matriz de operacionalización de variables..... 50

Tabla 4 Pasos para la aplicación del modelo prisma..... 60

Tabla 5 Ficha bibliográfica individual para el análisis de los artículos cribados..... 61

Tabla 6 Ficha bibliográfica analítica individual..... 62

Tabla 7 Criterios de inclusión y exclusión de información para el análisis bibliográfico 76

Tabla 8 Entrevista con Álex Jácome..... 83

Tabla 9 Entrevista con Pedro Jiménez Pacheco..... 89

Tabla 10 Entrevista con Valeria Reinoso..... 96

Tabla 11 Análisis de grupo focal 104

Tabla 12 Historial filmográfico de Sebastian Cordero 68

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Árbol de problemas..... 13

Figura 2 Realidad, representación y reflejo como relación de convergencia 51

Figura 3 Realidad, representación y reflejo como relación cíclica 52

Figura 4 Ejemplo de storyboard de la película Alien..... 66

Figura 5 Búsqueda de información en Scopus..... 71

Figura 6 Búsqueda de información en Google académico..... 72

Figura 7 Búsqueda de información en JSTOR..... 72

Figura 8 Búsqueda de información en Dialnet..... 73

Figura 9 Búsqueda de información en el repositorio de CLACSO..... 74

Figura 10 Búsqueda de información en el repositorio de Project Muse 75

Figura 11 Modelo de aplicación de búsqueda y cribado por método prisma..... 77

Figura 12 Proceso de generación del análisis visual de los frames de la película Ratas, ratones y rateros 119

RESUMEN EJECUTIVO

El presente trabajo analiza la representación de la ciudad en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero, tomando como caso principal la película Ratas, ratones y rateros (1999). El estudio parte de la necesidad de comprender cómo el cine influye en la percepción colectiva del espacio urbano, especialmente en contextos donde la ciudad es vivida desde la desigualdad y la fragmentación. La hipótesis que orientó la triangulación metodológica fue que la representación de los elementos de la ciudad en el cine influye en la generación de imaginarios urbanos. Se aplicó una metodología cualitativa e interdisciplinaria, estructurada a partir de un análisis bibliográfico con autores clave, entrevistas a especialistas en arquitectura y cine; un grupo focal con estudiantes de distintas áreas; y un cribado sistemático de artículos científicos mediante el método PRISMA. A partir de estos insumos, se desarrolló además una propuesta visual basada en el análisis gráfico y comparativo de escenas clave. Tras el proceso de análisis, se concluyó que la manera en que un individuo interioriza y resignifica un espacio representado en el cine depende profundamente de su subjetividad, su experiencia encarnada y su memoria situada. Por ello, no fue posible confirmar ni refutar de forma determinante la hipótesis inicial, sino que se llegó a una conclusión abierta, donde el valor del cine como generador de imaginarios urbanos se reconoce, pero también se matiza en función de las múltiples formas de habitar, percibir y recordar la ciudad.

PALABRAS CLAVE: IMAGINARIOS URBANOS, REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA, ESPACIO SIMBÓLICO, SEBASTIÁN CORDERO, CINE ECUATORIANO

ABSTRACT

This thesis analyzes the representation of the city in the cinematic work of Sebastián Cordero, using the film Ratas, ratones y rateros (1999), as a primary case study. The research stems from the need to understand how cinema influences the collective perception of urban space, particularly in contexts where the city is experienced through inequality and fragmentation. The guiding hypothesis for the methodological triangulation proposed that the representation of urban elements in film contributes to the construction of urban imaginaries. A qualitative and interdisciplinary methodology was applied, structured around a bibliographic analysis grounded in key theoretical authors, interviews with experts in architecture and film, a focus group involving students from various disciplines, and a systematic review of academic articles using the PRISMA method. Based on this foundation, a visual proposal was developed, focused on the graphic and comparative analysis of key scenes. The analytical process led to the conclusion that the way individuals internalize and re-signify a space represented in cinema depends deeply on their subjectivity, embodied experience, and situated memory. Therefore, it was not possible to definitively confirm or refute the initial hypothesis. Instead, the study arrives at an open-ended conclusion: while the role of cinema in generating urban imaginaries is acknowledged, it is also nuanced by the multiple ways in which the city is inhabited, perceived, and remembered.

KEYWORDS: URBAN IMAGINARIES, CINEMATIC REPRESENTATION, SYMBOLIC SPACE, SEBASTIÁN CORDERO, ECUADORIAN CINEMA.

Introducción

Importancia y actualidad

Importancia en la actualidad

La ciudad, históricamente, ha sido mucho más que un asentamiento físico, puesto que constituye un espacio simbólico, cultural y político en permanente transformación (Piedra, 2022). Desde la Revolución Industrial, la urbanización ha acompañado y acelerado los procesos de modernización, lo que la convierte en el núcleo del desarrollo económico, social y tecnológico de las civilizaciones contemporáneas (Ferrer, 2022). Según la Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2023), actualmente más del 50% de la población mundial reside en ciudades, por lo cual, confiere un papel protagónico en la configuración del mundo moderno. Autores como Lefebvre (1974), Harvey (2012), o Sassen (2011), han problematizado la ciudad como una construcción social, en la que se materializan relaciones de poder, exclusión y resistencia. En este marco, la ciudad se erige como el producto de procesos históricos y, a su vez, como el motor activo de cambio, espacio de conflicto y escenario donde se disputan los significados de las vivencias colectivas.

De este modo, el cine, como arte visual y narrativo, ha acompañado este devenir urbano, al convertirse en un medio privilegiado para representar, cuestionar y reconfigurar la ciudad (Antoniazzi, 2018). Desde obras fundacionales como “Metrópolis” de Fritz Lang (1927) o Roma de Federico Fellini (1972), la cinematografía tiende a capturar las tensiones entre modernidad y tradición, orden y caos, centro y periferia. Teóricos como Bruno (2002) y Dimendberg (2004), han abordado esta dimensión semiótica del cine, al mostrar cómo los relatos audiovisuales generan discursos sobre lo urbano y configuran

imaginarios colectivos. En este sentido, el cine refleja la ciudad, la interpreta, la reconstruye y la transforma en ficción desde códigos estéticos y culturales.

En América Latina, el cine tiende a ser una herramienta útil para narrar la vida urbana desde perspectivas críticas y comprometidas socialmente (Del Valle, 2015). Ejemplo de ello son los reconocidos años sesenta, con el auge del llamado "Tercer Cine", en donde múltiples directores representaron a la ciudad como un espacio de exclusión, informalidad y resistencia. Filmes como “Ciudad de Dios”, de Brasil (2002), “La vendedora de rosas”, en Colombia (1998), o más recientemente “Los lobos” en México (2019), retratan las tensiones de las periferias urbanas, las desigualdades estructurales y la lucha cotidiana por la supervivencia. Autores como López (2000), Paranaguá (2003), y León (2005), han estudiado estas expresiones cinematográficas como una forma de re-politizar la mirada urbana, lo que permite visibilizar las realidades ocultas por el discurso oficial. Así, el cine latinoamericano deviene en un espacio de disputa simbólica, donde la ciudad se reescribe desde sus márgenes.

En el caso ecuatoriano, el cine ha tardado en consolidarse como una herramienta crítica para representar lo urbano, debido a la histórica ausencia de políticas culturales sostenidas, no obstante, en las últimas dos décadas, una nueva generación de cineastas apuesta por narrar el país desde sus espacios urbanos, al abordar problemáticas como la violencia, la exclusión o la identidad nacional (Leon, 2005). Directores como Sebastián Cordero, Camilo Luzuriaga y Tania Hermida sitúan a ciudades como Quito y Guayaquil en el centro de sus relatos, mediante el uso del lenguaje cinematográfico como vehículo de denuncia y reflexión (Basurto, 2022). En este contexto, la obra de Sebastián Cordero destaca por su capacidad de construir visualmente escenarios urbanos cargados de tensión social, mediante la resignificación la ciudad como un espacio simbólico y narrativo. Este estudio se centra en analizar cómo el cine de Cordero, y en particular su película Ratas, ratones y rateros, configura imaginarios urbanos que dialogan con la realidad ecuatoriana, en una apuesta por entender la ciudad como geografía y como discurso (Guamán, 2025).

Antecedentes

Desde su invención a finales del siglo XIX, el cine fue consolidado como una de las manifestaciones culturales más influyentes del mundo contemporáneo (Ansón, 2012). Inicialmente concebido como un espectáculo visual, pronto devino en una herramienta documental que capturaba la vida cotidiana, los paisajes urbanos y las transformaciones sociales del mundo moderno , por tanto, el cine ha sido, desde entonces, archivo y testigo de su tiempo: una forma de escritura visual que permite observar, conservar y reinterpretar la realidad (Winston, 2017). . Walter Benjamin (2003), en sus estudios acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, reflexiona sobre el poder ideológico del cine, en donde hace énfasis en su capacidad para intervenir en la percepción colectiva, al transmitir las ideas abiertamente y para un público masivo.

Desde la teoría cinematográfica, André Bazin (1990), en su famosa obra titulada "¿Qué es el cine?", defiende el valor ontológico del cine como vehículo de lo real mediante el mundo de las imágenes, mientras que Laura Mulvey (1975), introdujo una mirada crítica al cuestionar los mecanismos de representación desde el género, además del uso del psicoanálisis en el descubrimiento de la fascinación de los seres humanos por los filmes, a partir de patrones en el individual subjetivo. Así, el cine registra imágenes, las construye, las codifica y las inscribe dentro de marcos culturales específicos, de manera que se construye en un espejo simbólico de las dinámicas sociales, políticas y urbanas que configuran el mundo (Hall, 1997).

En América Latina, esta dimensión crítica y reflexiva del cine adquirió especial fuerza a partir de los años sesenta, en el contexto de intensas luchas sociales, dictaduras militares y movimientos de descolonización cultural (Veliz, 2010). El manifiesto "Hacia un tercer cine" de Solanas y Getino (1969), propuso un modelo alternativo frente al cine hegemónico, con un enfoque militante, pedagógico y político. Desde entonces, el cine latinoamericano ha sido un espacio para la denuncia, la resistencia y la reconstrucción de identidades colectivas. En este contexto, las ciudades emergen como escenarios donde se

materializan las desigualdades, la violencia estructural y los procesos de exclusión social. Autores como Paranaguá (2003), y Barbero (2004), han profundizado en estas representaciones desde una mirada sociológica y cultural, al demostrar cómo el cine se convierte en un lenguaje contrahegemónico que visibiliza lo silenciado y permite re-imaginar lo urbano desde sus márgenes.

En Ecuador, el desarrollo del cine ha sido más reciente y fragmentado, afectado por la falta de institucionalidad, apoyo estatal y una industria consolidada durante gran parte del siglo XX (León C. , 2024). La dependencia de productos extranjeros, en especial de Hollywood, limitó durante décadas la creación de un cine nacional con voz propia (Basurto, 2022). Sin embargo, la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional en 2006 marcó un punto de inflexión para el sector audiovisual, y partir de este momento, una nueva generación de cineastas comenzó a explorar temáticas propias del contexto ecuatoriano, en muchos casos centradas en lo urbano, lo identitario y lo social (Miño, 2025). Obras como “Qué tan lejos” , de Tania Hermida (2006), “Sin otoño, sin primavera” (2012), de Iván Mora, o Feriado (2014), de Diego Araujo, representan este nuevo impulso narrativo, donde la ciudad se convierte en un lugar de encuentro, tensión y transformación. Investigadores como León (2005), y Carcelén (2021), han señalado que esta etapa post-2000 del cine ecuatoriano se caracteriza por una mirada introspectiva, simbólica y crítica del entorno social, puesto que visibiliza las nuevas formas de representación cultural que dialogan con las problemáticas contemporáneas del país.

Dentro de este panorama, el cine ecuatoriano se convierte en un dispositivo esencial para representar la ciudad y sus complejidades, en donde Quito, Guayaquil y otras ciudades del país aparecen como espacios donde convergen las tensiones entre tradición y modernidad, riqueza y pobreza, orden y caos (Basurto, 2022). A través de decisiones estéticas, narrativas y simbólicas, los cineastas construyen una ciudad fílmica cargada de significados sociales (Basurto, 2022).

En particular, obras como Ratas, ratones y rateros (1999), de Sebastián Cordero presentan una visión cruda y directa de la marginalidad urbana, la violencia estructural y la juventud en situación de vulnerabilidad. Este tipo de representaciones permite analizar la ciudad como un escenario y también como un actor simbólico que media las relaciones sociales. De este modo, el cine nacional configura estéticas del desencanto, en las que lo urbano se convierte en un espacio de denuncia, memoria y reflexión (Basurto, 2022). En este sentido, el cine ecuatoriano contemporáneo permite pensar la ciudad como una construcción discursiva en la que se proyectan los conflictos, aspiraciones y contradicciones de la sociedad actual (León, 2005).

Alcance y enfoque

Este estudio se enfoca en la representación de la ciudad en el cine ecuatoriano a través de la obra del director Sebastián Cordero, con especial énfasis en su ópera prima Ratas, ratones y rateros (1999). Aunque se considerará su filmografía general de forma complementaria, el análisis se centrará en dicha película por su relevancia en la configuración de una narrativa urbana crítica, situada en el contexto de Quito durante la última década del siglo XX. La investigación se delimita geográficamente al Ecuador, con atención específica a las representaciones urbanas de ciudades como Quito y Guayaquil, escenarios habituales en el cine de Cordero. Temporalmente, se acota al periodo comprendido entre los años noventa y la primera década del siglo XXI, etapa clave para el desarrollo de un lenguaje cinematográfico que comienza a problematizar lo urbano desde una perspectiva estética y sociopolítica (Zweig, 2024). La temática se circunscribe al análisis del cine como medio de construcción de imaginarios urbanos vinculados a fenómenos como la desigualdad, la marginalidad, la juventud y la movilidad social. Cabe aclarar que esta investigación no pretende abordar otras formas de representación visual, como la fotografía o la literatura, ni realizar un análisis exhaustivo de todas las ciudades del país, sino concentrarse en los elementos simbólicos y discursivos presentes en el cine de Cordero como representación urbana localizada y crítica.

Metodológicamente, el estudio parte del análisis de caso de la película Ratas, ratones y rateros, articulado con un examen gráfico-visual y una revisión teórica de su contexto espacial y sociocultural. La selección de este filme responde a su capacidad para condensar múltiples tensiones urbanas y representación del espacio a través de su narrativa, escenografía y personajes, mediante la configuración de una ciudad fílmica cargada de significados simbólicos. El análisis incluyó escenas clave donde se evidencie la interacción entre los sujetos y el espacio urbano, mediante la exploración tanto de la construcción estética como de las implicaciones sociales del entorno representado. Se incorporaron herramientas de la semiología del cine (Metz, 1974), el análisis visual (Mirzoeff, 1999) y los estudios culturales de Hall (1997), para abordar el lenguaje cinematográfico desde su dimensión crítica e interpretativa. A esto se suman técnicas cualitativas como entrevistas a expertos, grupos focales con estudiantes y profesionales del cine y la arquitectura, y una entrevista particular al propio director. Este enfoque permitió interpretar la ciudad como una construcción fílmica y simbólica, mediante la visibilización de su carácter ideológico, estético y experiencial.

El estudio se inscribe dentro del paradigma interpretativo, orientado a comprender los significados, atmósferas y discursos que emergen de la experiencia urbana representada en el cine. Se parte del supuesto de que la realidad urbana no es una verdad objetiva, sino una construcción social y simbólica que se proyecta y resignifica a través de medios culturales como el cine (Walker, 2022). En este sentido, el enfoque cualitativo utilizado se sustenta en una lectura subjetiva e inductiva del material fílmico, lo que permite identificar las configuraciones culturales que sustentan los imaginarios urbanos. Asimismo, se incorpora una dimensión histórica que permite rastrear cómo estas representaciones evolucionan en relación con el contexto político, económico y social del país, particularmente durante los años noventa y los primeros del siglo XXI, periodo marcado por crisis económicas, migración interna y cambios estructurales en el tejido urbano (Zweig, 2024).

La factibilidad del proyecto es alta, al considerar que el corpus cinematográfico es accesible mediante plataformas digitales, bibliotecas universitarias y archivos audiovisuales nacionales, y, además, el enfoque cualitativo no requiere recursos técnicos complejos ni trabajo de campo intensivo, lo que lo hace viable dentro del tiempo y medios disponibles (Hernandez-Sampieri, 2014). Las herramientas teóricas aplicadas permitieron un análisis riguroso a través de procedimientos interpretativos y comparativos, sin necesidad de equipamiento especializado.

La propuesta visual final, que consistió en la elaboración de un libro gráfico por medio del uso del storyboard, collages comparativo, líneas temporales y un mapa narrativo, complementó el análisis crítico con una reinterpretación gráfica del espacio filmado, lo que permite visualizar las tensiones y significados urbanos de los elementos de la ciudad desde una perspectiva arquitectónica y simbólica. En etapas posteriores, esta investigación podría ampliarse hacia otras obras de Cordero o extenderse a documentales y producciones independientes que continúan al problematizar la ciudad como escenario y símbolo de las dinámicas sociales del Ecuador contemporáneo.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO

1.1.Tema

Análisis de la representación de la ciudad en la obra del cineasta Sebastián Cordero

1.2.Planteamiento del problema

Desde sus inicios, el cine ha sido un dispositivo cultural con la capacidad de representar y construir distintas realidades: sociales, políticas y espaciales (Benjamin, 2003). A lo largo del siglo XX, las ciudades se han convertido en escenarios recurrentes de narración fílmica, lo que refleja las tensiones propias de la modernidad, el progreso y la alienación (Lefebvre, 1974). Desde las distopías industriales de Metrópolis (Fritz,

1927), hasta las crónicas urbanas del neorrealismo italiano o el *cine noir*, el cine tiende a la documentación de la vida urbana en constante transformación, configurando imágenes cargadas de ideología, simbolismo y crítica. Como señala Edward Dimendberg (2004), las ciudades en el cine moderno aparecen como espacios de incertidumbre, conflicto y desplazamiento. Así, la ciudad se ha constituido no solo como un telón de fondo, sino como un personaje simbólico que condensa emociones colectivas, estructuras sociales y luchas territoriales. En este contexto, el cine se convierte en una herramienta de análisis acerca de cómo las sociedades imaginan, experimentan y resignifican su entorno urbano (Hall, 1997).

En América Latina, esta función crítica del cine cobra una especial relevancia en la construcción de narrativas urbanas que visibilizan desigualdades sociales, informalidades y conflictos territoriales (Schroeder, 2020). Desde el manifiesto del Tercer Cine (Solanas y Getino, 1969), se ha promovido una cinematografía comprometida con los procesos históricos de la región, en la que la ciudad aparece como escenario de exclusión y resistencia. Sin embargo, en Ecuador, el desarrollo del cine ha estado marcado por una fuerte orientación hacia lo rural, lo folklórico o lo anecdótico, al dejar al espacio urbano en una posición secundaria, frecuentemente superficial o estereotipada (Miranda, 2018). Esta tendencia ha contribuido a la invisibilización de la ciudad como objeto de análisis crítico y a la escasa articulación entre estudios cinematográficos y estudios urbanos. A diferencia de otros países de la región, el cine ecuatoriano ha tardado en establecer una mirada introspectiva sobre su propia geografía urbana, lo que ha limitado la posibilidad de comprender el impacto simbólico del entorno construido en la vida social (Zweig, 2024).

En este panorama, la obra de Sebastián Cordero representa un punto de inflexión significativo. Desde Ratas, ratones y rateros (1999), considerada una de las primeras películas en retratar con crudeza y complejidad la vida urbana en Quito (Castro, 2013), hasta Sin muertos no hay carnaval (2016), su filmografía ha situado a la ciudad como un elemento narrativo clave, cargado de tensiones simbólicas. En Ratas, ratones y rateros, en

particular, se observa una representación de la ciudad atravesada por la marginalidad, la juventud excluida y la violencia estructural, enmarcada en un contexto sociopolítico de crisis y desigualdad. Esta película permite observar cómo el lenguaje audiovisual puede articular una lectura crítica del espacio urbano, lo que visibiliza aquellas zonas grises y marginales que el discurso oficial tiende a silenciar. De este modo, el cine de Cordero se posiciona como una vía para repensar el vínculo entre ciudad, narrativa y conflicto social, abriendo la posibilidad de utilizar el cine como puente entre la vivencia urbana y su representación simbólica (Guamán, 2025).

A partir de lo expuesto, el problema de investigación se articula en torno a la siguiente pregunta: ¿Cómo ha sido representada la ciudad en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero?, y ¿Qué implicancias tiene esta representación para la comprensión del espacio urbano en el Ecuador?

Este interrogante busca analizar el modo en que el cine puede constituirse en una herramienta crítica para entender el territorio urbano desde una perspectiva simbólica, social y estética. Las causas que motivan esta investigación incluyen: la invisibilización del espacio urbano como objeto fílmico; el tratamiento superficial de lo urbano en el cine nacional; y la débil articulación entre los estudios cinematográficos y los estudios urbanos. Estas condiciones han generado efectos como la reproducción de estereotipos, la subvaloración del cine como fuente de análisis socioespacial y el distanciamiento entre la experiencia urbana real y su representación en el imaginario colectivo (Lusnich, 2011).

Frente a esto, el análisis del cine de Cordero, y especialmente de Ratas, ratones y rateros, se propone como una oportunidad para articular nuevas miradas sobre la ciudad ecuatoriana desde el cine, entendiendo este como una forma de arte y también como un medio activo de interpretación del espacio y sus conflictos (Guamán, 2025).

1.2.1. Contextualización

Como señala García (2007), el cine construye significados que configuran imaginarios colectivos, permitiendo a los espectadores comprender, cuestionar o resignificar su realidad. Esta capacidad de representar la ciudad y sus complejidades convierte al cine en un dispositivo cultural privilegiado para explorar la experiencia urbana. A lo largo del siglo XX, el cine ha actuado como espejo de los procesos sociales, al retratar desigualdades, tensiones territoriales y cambios estructurales en el entorno urbano. Desde las distopías modernas hasta las crónicas realistas, las ciudades en el cine han encarnado escenarios simbólicos de conflicto, alienación y resistencia (Lefebvre, 1974; Dimendberg, 2004). Movimientos como el Neorrealismo italiano o el Cinema Novo brasileño ofrecieron una crítica visual del espacio urbano, al utilizar el lenguaje cinematográfico para reflejar las tensiones entre modernidad y pobreza, poder y exclusión. Estas representaciones, lejos de ser neutrales, operan como narrativas ideológicas que definen modos de ver, vivir y recordar las ciudades.

En América Latina, esta dimensión crítica del cine ha adquirido un carácter particularmente significativo. Las urbes latinoamericanas, atravesadas por profundas desigualdades sociales y espaciales, se han convertido en escenarios de contraste entre riqueza y marginalidad, entre los centros de poder y las periferias populares (Schroeder, 2020). Como afirma Castro (2022), el cine latinoamericano ha funcionado como una forma de memoria colectiva, inscribiendo en sus imágenes las luchas sociales y los recuerdos de las injusticias históricas. A través de estas representaciones, se configura un mapa simbólico de lo urbano en el que se visibilizan los cuerpos desplazados, los barrios olvidados y las dinámicas sociales que estructuran la exclusión (Flores, 2008). Sin embargo, el desarrollo del cine en la región ha sido desigual, puesto que, mientras países como Argentina, México, Brasil o Cuba consolidaron industrias cinematográficas sólidas, otras naciones, como Ecuador, enfrentaron barreras estructurales, económicas, tecnológicas y políticas, que limitaron el crecimiento sostenido de una producción audiovisual nacional (Basurto, 2022). La influencia de modelos hegemónicos, especialmente el cine comercial de Hollywood, modeló por décadas los imaginarios visuales del público ecuatoriano, lo que dificulta la consolidación de una estética propia

(Salazar, 2023). No obstante, a partir de los años 70, y con mayor fuerza desde el cambio de siglo, surgió un cine alternativo latinoamericano que buscó representar realidades sociales concretas, muchas veces desde una estética minimalista, crítica y territorial (Basurto, 2022).

En este contexto regional, el cine ecuatoriano atraviesa un proceso complejo de construcción de identidad que inicia en gran parte del siglo XX con el auge de la cinematografía nacional, la cual se vio marcada por una visión costumbrista o folklórica, centrada en lo rural y alejada de las problemáticas urbanas (Salazar, 2023). Investigadores como Barragán (2006), han señalado la falta de una mirada crítica sobre la ciudad ecuatoriana en el cine, lo que ha contribuido a la invisibilización del espacio urbano como objeto fílmico. Sin embargo, el auge de los movimientos sociales en América Latina, así como el acceso progresivo a tecnologías digitales y nuevas formas de producción a partir de los años 90, generaron un cambio en el panorama audiovisual nacional ecuatoriana, tal y como explica Serrano (2023), quien además menciona que este proceso se vincula con el fin del periodo post-indigenista y la emergencia de nuevas narrativas sobre la cotidianidad, la exclusión y el conflicto urbano.

En este nuevo escenario, figuras como Sebastián Cordero emergen como referentes clave. Inspirado por el cine de autor y las corrientes críticas internacionales, Cordero introduce una cinematografía que representa la ciudad como un espacio denso, contradictorio y cargado de tensiones sociales. Películas como Ratas, ratones y rateros (1999), Crónicas (2004) o Sin muertos no hay carnaval (2016) abordan temas como la violencia estructural, la marginalidad y la movilidad urbana, utilizando a Quito y otras ciudades como escenarios simbólicos de conflicto. Según Romero (2022), la obra de Cordero marca un punto de inflexión al emplear la ciudad no solo como telón de fondo, sino como dispositivo narrativo que articula los discursos sociales contemporáneos del Ecuador.

De este modo, y como señala García (2007), el cine actúa como una herramienta para la expresión de la realidad socioespacial y la producción de imaginarios colectivos, lo que lo convierte en un recurso esencial para entender la configuración simbólica del entorno construido. En Ecuador, esta dimensión ha sido históricamente desatendida, tanto desde el ámbito académico como institucional (Basurto, 2022), lo que ha contribuido a la reproducción de representaciones fragmentadas, estereotipadas o despolitizadas del espacio urbano. Castro (2022), por su parte, destaca que el cine tiene la capacidad de generar una memoria visual que refleja y configura un sentido común colectivo sobre la ciudad, en el que se inscriben las experiencias de exclusión, marginalidad o resistencia.

Esta capacidad simbólica es particularmente relevante en contextos urbanos marcados por desigualdades espaciales, como Quito o Guayaquil, donde las tensiones entre centro y periferia, entre visibilidad y olvido, adquieren un peso narrativo significativo. Según Stuart Hall (1997), la representación mediática es tanto reflejo pasivo de la realidad como un proceso activo de construcción cultural, lo que empuja hacia un análisis crítico del discurso fílmico.

Investigadores como Christian León (2005), señalan que, aunque el cine ecuatoriano contemporáneo ha dado pasos hacia una representación más crítica de lo urbano, aún falta una articulación sólida entre el análisis cinematográfico y los estudios del espacio, lo cual permitiría interpretar las imágenes fílmicas como documentos culturales que dan cuenta de la estructura social, emocional y simbólica de las ciudades. Por tanto, este estudio propone explorar cómo la obra de Sebastián Cordero, y particularmente Ratas, ratones y rateros, contribuye a esa construcción simbólica del espacio urbano, a fin de comprender la ciudad como un territorio narrado que articula lo estético, lo social y lo político.

De esta manera a nivel macro, el cine global y latinoamericano ha construido imaginarios urbanos atravesados por desigualdad, memoria y conflicto, lo que convierte a la ciudad en un símbolo narrativo de tensiones sociales. En el nivel meso, el cine

ecuatoriano ha transitado de una visión rural y folklórica hacia una mirada más crítica de lo urbano, en diálogo con los cambios sociales y tecnológicos. Y, a nivel micro, la obra de Sebastián Cordero marca un giro significativo al representar a la ciudad ecuatoriana como escenario, y como protagonista simbólico, donde se materializan las fracturas sociales del país.

Tabla 1

Contextualización

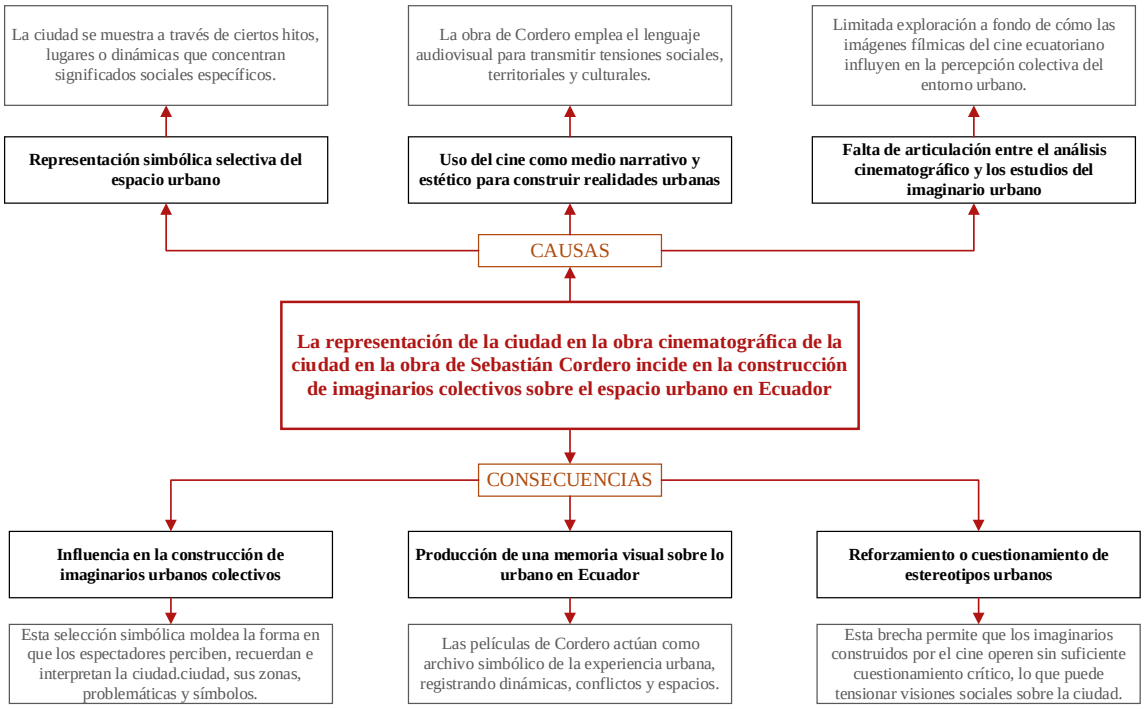
Nivel	Contexto
Macro	Representación de la ciudad en el cine a nivel global y latinoamericano
Meso	Historia y evolución del cine ecuatoriano en relación con lo urbano y lo social
Micro	Obras de Sebastián Cordero y la representación urbana en Quito

Nota: Elaboración propia

1.2.2. Árbol de problemas

Figura 1

Árbol de problemas



Nota: Elaboración propia

1.2.3. Pregunta de investigación

A partir de esta problemática, se llega a la pregunta de investigación:

¿Cómo se representa la ciudad en el cine de Sebastián Cordero y qué elementos simbólicos, espaciales y narrativos inciden en la construcción de imaginarios urbanos en el contexto ecuatoriano?

1.3.Justificación

La presente investigación propone una lectura alternativa de la ciudad a través del cine como herramienta simbólica de representación del espacio urbano. Tradicionalmente, los estudios urbanísticos tendían a centrar su análisis en variables físicas, funcionales o técnicas. Sin embargo, autores como Norberg-Schulz (1975) y Lynch (1960) ya señalaban la importancia de los elementos simbólicos y perceptivos en la experiencia urbana, lo que

anticipó la necesidad de un enfoque más integral del fenómeno urbano. En esta línea, el cine emerge como un recurso capaz de narrar, criticar y reconstruir los imaginarios urbanos, al dotar a la ciudad de nuevas lecturas y significados.

El aporte de esta investigación se sitúa en un área poco explorada dentro de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato, lo cual le otorga un carácter de relevancia académica para la institución, debido a que no existen antecedentes específicos en el repositorio institucional que integren el cine como objeto de análisis urbanístico y arquitectónico, lo que convierte al presente estudio en una contribución original a la producción académica local. A su vez, se nutre de trabajos internacionales como los de Penz (2012), quien aborda el cine como una herramienta para proyectar y entender las ciudades, y Bruno (2002), cuya obra profundiza en la dimensión emocional y simbólica del espacio cinematográfico como experiencia urbana.

Desde una perspectiva social, la investigación cobra importancia al visibilizar cómo el cine retrata problemáticas urbanas como la segregación, la violencia, la desigualdad o la gentrificación, tal como lo muestran autores como Soja (2010) o Harvey (2003), además de la teoría de Lefevbre (1974), y sus ideas sobre la construcción simbólica del espacio. Estas representaciones reflejan realidades y las configuran, lo que afecta a la forma en que los ciudadanos perciben y se relacionan con su entorno. Así, al analizar el espacio urbano como construcción simbólica permite aportar a una reflexión crítica sobre las estructuras sociales que modelan la ciudad contemporánea, especialmente en el contexto ecuatoriano.

El trabajo tiene implicaciones prácticas al brindar nuevas herramientas para el análisis urbano desde enfoques transdisciplinares, lo cual puede enriquecer procesos de enseñanza, diseño y planificación. Su metodología cualitativa, basada en el análisis simbólico y narrativo de films seleccionados, sigue propuestas como las de Augé (1995) y Baudrillard (2000), quienes destacan el papel de la imagen y la ficción en la construcción de sentido en el espacio urbano. Esta aproximación permite ampliar los marcos

tradicionales del urbanismo y fomentar lecturas más sensibles, críticas y culturales de la ciudad.

Desde el punto de vista teórico, el estudio articula conceptos de los estudios urbanos, la semiótica del espacio y el análisis cinematográfico, lo cual contribuye a consolidar un marco conceptual robusto que puede ser replicado o ampliado en futuras investigaciones. Metodológicamente, se basa en procedimientos accesibles y bien documentados en la literatura académica, lo que asegura su rigurosidad y replicabilidad. Y, de igual manera, la factibilidad del proyecto está garantizada por la accesibilidad a las fuentes cinematográficas, la existencia de bibliografía especializada.

1.4.Objetivos

1.4.1. Objetivo general

Analizar la representación de la ciudad en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero, como medio de construcción de imaginarios urbanos, a partir de sus elementos escenográficos, narrativos y simbólicos.

1.4.2. Objetivos específicos

1. Establecer una relación entre el espacio urbano y el cine por medio de un análisis bibliográfico.
2. Explorar cómo se generan los imaginarios urbanos a través del cine por medio de una triangulación de información.
3. Desarrollar una propuesta visual que interprete la ciudad filmada en la obra de Sebastián Cordero, por medio de herramientas de representación gráfica.

1.5.Línea de investigación

Tabla 2

Línea de investigación

Dominio	Líneas de investigación
Fortalecimiento social, democrático y educativo	Exclusión e integración social • políticas públicas, derecho y sociedad • comunicación, sociedad, cultura y tecnología • comportamiento social y educativo

Nota: Resolución UTA 0474-CU-P-2023 del 25 de abril de 2023.

1.1.Estado del arte

1.2.1. Ciudad y cultura visual: una mirada desde lo simbólico

Diversos autores han abordado la ciudad como un artefacto simbólico que trasciende su dimensión física, material y arquitectónica. Lynch (1960), en La imagen de la ciudad, propone que el entorno urbano es percibido y estructurado por los individuos a través de elementos legibles (bordes, hitos, nodos), los cuales permiten generar una imagen mental coherente del espacio. Lefebvre (1974), en La producción del espacio, profundiza esta idea al señalar que el espacio no es neutral, sino producto de relaciones sociales, económicas e ideológicas, lo que convierte a la ciudad en un escenario de conflicto y construcción simbólica.

Desde esta perspectiva, la representación urbana en el cine no es meramente estética, sino profundamente política. Soja (2010) aporta con su concepto de espacialidades postmodernas, donde la ciudad es entendida como un proceso dinámico de significación, sujeto a múltiples capas de interpretación. François Penz (2012), por su parte, plantea al cine como un instrumento privilegiado para narrar, visualizar y resignificar las ciudades, permitiendo explorar sus estructuras simbólicas y su dimensión emocional. Así, el cine se convierte en una forma de cartografía cultural, capaz de representar tanto los paisajes físicos como las tensiones subjetivas de la vida urbana.

Esta perspectiva también se vincula con el concepto de “ciudad vivida”, que destaca la experiencia afectiva y simbólica del espacio urbano en oposición a su mera organización funcional (Augé, 1994). A través de este enfoque, se puede comprender cómo la ciudad filmada condensa memorias colectivas, emociones y conflictos, transformando el espacio arquitectónico en escenario narrativo. En ese sentido, los imaginarios urbanos —según Cornelius Castoriadis— no son simples representaciones visuales, sino expresiones simbólicas de la manera en que una sociedad se imagina a sí misma en relación con su territorio. De ahí que el cine no solo registre lo urbano, sino que participe activamente en su construcción ideológica, emocional y política. Esta relación se hace especialmente visible en contextos de alta conflictividad social, donde las imágenes urbanas del cine dialogan directamente con la memoria histórica, los traumas colectivos y las aspiraciones de transformación del espacio.

1.2.2. Cine y espacio urbano: imaginarios, arquitectura y crítica

Autores como Bruno (2002), en *Atlas of Emotion*, han explorado la relación entre espacio fílmico y arquitectura emoción al, destacando que el cine no solo representa espacios, sino que también los habita, los siente y los transforma. Esta visión conecta con la teoría de los "no-lugares" de Marc Augé (1995), donde se describe el anonimato del entorno urbano moderno y su representación como espacios sin identidad, comunes en el cine contemporáneo. Baudrillard (2000) amplía esta lectura con su noción de simulacro, alertando sobre cómo el cine puede producir una hiperrealidad urbana, más verosímil que la realidad misma. En este marco, la ciudad cinematográfica no es simplemente un reflejo de lo urbano, sino una construcción estética que reproduce, critica o subvierte el orden espacial.

Koeck (2013), plantea que el cine tiene la capacidad de registrar la arquitectura en movimiento, captando su vivencia cotidiana, sus usos sociales y sus significados simbólicos. A su vez, Colomina (2001) sugiere que el cine configura una mirada espacial que no se limita a reproducir lo construido, sino que altera las formas de ver, recorrer y

habitar la ciudad. En América Latina, estos enfoques han sido aplicados por investigadores como Ana M. López y Zuzana Pick, quienes destacan el valor del cine para documentar y reinterpretar las dinámicas urbanas de marginalidad, desplazamiento y resistencia. De este modo, el espacio urbano en el cine no es solo escenografía: es una herramienta narrativa que estructura el relato y define la experiencia del espectador con relación al territorio representado.

Siegfried Kracauer (1960), en Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, aporta una dimensión clave al analizar el cine como un medio privilegiado para la observación y revelación del entorno físico, especialmente en lo que refiere al espacio urbano. Para Kracauer, el cine tiene la capacidad única de registrar la "superficie de la vida", por lo que captura los detalles fugaces y cotidianos que configuran la experiencia urbana. Este enfoque resalta el valor documental del cine y su poder para retratar la realidad social y espacial de la ciudad, incluso cuando lo hace a través de la ficción. Así, la representación de la ciudad en el cine se convierte en un archivo visual de lo real, donde los escenarios urbanos no son meros fondos, sino manifestaciones sensibles de lo histórico, lo social y lo emocional.

En el contexto latinoamericano, el cine ha operado como un espacio de resistencia frente a las estructuras de poder que moldean las ciudades. Harvey (2003) advierte que la ciudad capitalista tiende a fragmentar el espacio urbano y a perpetuar desigualdades mediante procesos como la gentrificación o la segregación. Películas como Ciudad de Dios (Brasil), La zona (México) o Roma (México), son claros ejemplos de cómo el cine puede representar, y denunciar, estos procesos. A nivel teórico, estas obras se relacionan con el discurso de las ciudades duales, donde lo urbano se convierte en el escenario de luchas simbólicas entre inclusión y exclusión, entre visibilidad y olvido. La ciudad fílmica representa una geografía urbana pero también un mapa emocional, social y político que define cómo las personas experimentan el territorio.

1.2.3. Cine, cultura visual y sociología del espacio urbano

Una perspectiva clave para comprender la relación entre cine y ciudad se encuentra en el desarrollo del campo interdisciplinario de la cultura visual, que examina cómo la vida social es construida, experimentada y compartida a través de imágenes. En este marco, autores como Mirzoeff (1999), han argumentado que la modernidad se desarrolla esencialmente en la pantalla, entendiendo que la vida urbana moderna se halla sometida a una vigilancia visual constante y progresiva. Espacios como los centros comerciales, estaciones de transporte o autopistas no solo son recorridos físicos, sino también campos visuales observados y representados. El cine, como arte visual prominente, se inserta de forma directa en esta dinámica al configurar lo que se ha denominado la "mirada urbana": un modo de ver la ciudad mediado por la imagen.

Desde esta perspectiva, la ciudad se convierte en una experiencia visual, no solo vivida, sino también mediada por pantallas y relatos audiovisuales (Flores, 2008). El cine, en tanto práctica cultural cotidiana, no solo refleja la vida urbana, sino que la construye simbólicamente, moldeando las formas en que los individuos se vinculan con su entorno . Así, el análisis del espacio urbano cinematográfico también se convierte en una herramienta para estudiar la percepción social del territorio y su transformación simbólica. Según Barbero (2004), los medios masivos, incluido el cine, configuran una “ciudad de los signos”, en la cual las dinámicas sociales, las desigualdades y las tensiones culturales se codifican en matrices visuales que permiten compartir una experiencia colectiva de lo urbano. Esto implica que el cine no solo retrata la ciudad, sino que participa activamente en su construcción simbólica, afectando la forma en que los ciudadanos se reconocen dentro de ese espacio compartido.

La convergencia entre cine, cultura visual y sociología del espacio permite entonces articular un enfoque integral en el que las representaciones urbanas fílmicas no se entienden como reflejos pasivos, sino como discursos con implicaciones materiales, identitarias y políticas. Es así como, las representaciones de la marginalidad, los recorridos

urbanos de los personajes o los encuadres que visibilizan la precariedad o el anonimato del entorno, son leídos como insumos para comprender cómo se construye la experiencia simbólica del espacio urbano contemporáneo.

1.2.4. Aportes y vacíos en el estudio de cine y ciudad en Ecuador

A nivel nacional, los estudios sobre la representación del espacio urbano en el cine ecuatoriano aún son escasos y fragmentarios. Investigaciones como las de Almeida (2018), centradas en los imaginarios urbanos en el cine de Quito, abren una vía de análisis pertinente, pero tienden a abordar el fenómeno desde una perspectiva sociológica general, sin integrar el análisis urbano desde la arquitectura o la espacialidad simbólica. Del mismo modo, el trabajo de Sánchez (2020), sobre el espacio público en el cine ecuatoriano, se enfoca principalmente en lo visual, dejando de lado el enfoque crítico sobre el territorio. En el repositorio de la Universidad Técnica de Ambato y otras instituciones nacionales, los trabajos de titulación a nivel de pregrado relacionados con cine y ciudad son escasos, lo que evidencia un vacío teórico y metodológico importante. Esta ausencia ha impedido establecer conexiones sólidas entre el lenguaje audiovisual y la construcción social del espacio urbano.

Por otro lado, investigadores como Christian León (2005), han realizado importantes aportes al analizar el cine ecuatoriano como artefacto semiótico y medio de producción de sentido colectivo. En sus estudios, León resalta cómo ciertas películas, como Ratas, ratones y rateros (1999), problematizan la representación de la ciudad y visibilizan sus tensiones internas, especialmente aquellas relacionadas con la juventud, la marginalidad y la violencia. Yépez (2020) también ha abordado el cine documental como una forma de lectura crítica del entorno urbano, señalando la importancia de conectar la producción audiovisual con las condiciones territoriales concretas del país. No obstante, estos estudios no han sido suficientes para conformar un cuerpo teórico robusto que articule de manera profunda el cine con la disciplina arquitectónica o el análisis urbanístico.

El presente estudio busca aportar a esta discusión desde una perspectiva interdisciplinaria que vincule el análisis cinematográfico con el pensamiento urbanístico y cultural. A través del estudio de la obra de Sebastián Cordero, y en particular de Ratas, ratones y rateros, se pretende evidenciar cómo el cine puede ser entendido tanto como un medio artístico, como un instrumento crítico para la lectura del espacio urbano. Este enfoque busca cubrir un vacío en la literatura institucional, al integrar elementos de la teoría de la representación simbólica (Hall, 1997), los imaginarios urbanos (Castoriadis, 1997), (Lefebvre, 1974), y la producción social del espacio (Harvey, 2012), (Soja, 1945), desde una mirada situada en el contexto ecuatoriano.

1.2.5. Historia del cine y teorías cinematográficas sobre el espacio

El desarrollo de las teorías cinematográficas ha estado íntimamente vinculado con la representación del espacio. Desde los estudios clásicos de André Bazin (1958), quien sostenía que el cine debía respetar la integridad del espacio-tiempo como una forma de acercarse a lo real, hasta las propuestas más contemporáneas de Laura Mulvey (1975), que analizaron cómo el espacio filmado podía responder a relaciones de poder, género y control visual, el tratamiento del espacio en el cine ha sido central para entender su carga ideológica. Walter Benjamin (1936) ya advertía que, en la era de la reproducción técnica, el cine se convertía en un medio privilegiado para politizar la percepción del entorno. El montaje, el encuadre, el sonido y la iluminación no solo crean atmósferas, sino que también construyen discursos espaciales sobre la ciudad y sus habitantes (Bazín, 1990).

Una propuesta clave en el contexto latinoamericano es la del *Tercer Cine*, formulada por Fernando Solanas y Octavio Getino en su manifiesto (1969), el cual proponía un cine profundamente político, decolonial y revolucionario. Este modelo fílmico impulsaba la representación veraz y subversiva de la realidad nacional, en particular de los sectores marginados y de las periferias urbanas como las *villas miserias*. La escenografía urbana en el *Tercer Cine* no es un decorado neutro, sino una herramienta de denuncia: representa la exclusión, la precariedad y la desigualdad estructural. El diseño

de locaciones, el uso de escenarios reales y la representación cruda de las periferias urbanas están al servicio de la construcción de una nueva imagen de lo social, liberada del modelo neocolonial y centrada en la verdad de los pueblos oprimidos. La ciudad en este cine no se idealiza: se fragmenta, se observa, se crítica . Así, el espacio urbano se convierte en un campo de batalla simbólico que confronta la opulencia de los centros con la resistencia de las orillas (Del Valle, 2015).

1.2.Marco teórico

1.2.6. Representación cinematográfica del espacio urbano

1.2.6.1.Función simbólica del cine en la construcción espacial

El cine opera como un agente simbólico en la construcción de la ciudad, puesto que, lejos de limitarse a registrar el espacio, el cine lo interpreta, lo reconfigura y lo resignifica (Bazín, 1990). Del mismo modo, Penz y Petro (2008), han argumentado que el cine, en tanto medio visual y narrativo, contribuye a construir una "geografía emocional" de la ciudad, donde la arquitectura se convierte en escenario y símbolo. Desde esta perspectiva, la ciudad filmada no es una copia fiel de la ciudad real, sino un espacio intermediado por la cámara, por el montaje, por la mirada del director. Norberg-Schulz (1975), desde la fenomenología del espacio, sostiene que los lugares adquieren significado en la medida en que son habitados, narrados y experimentados; el cine, entonces, permite que esos lugares se conviertan en paisajes de identidad.

Kracauer (1960), también advierte que el cine revela aspectos que suelen pasar desapercibidos en la vida cotidiana: fachadas, calles vacías, multitudes, desplazamientos, texturas urbanas. Esta atención al detalle conecta con su idea de que el cine puede redimir la realidad física al otorgarle una presencia intensificada. De esta forma, el espacio urbano filmado no sólo es objeto de contemplación, sino también de interpretación y de crítica. El pensamiento de Kracauer enriquece la comprensión del cine como herramienta para desentrañar las estructuras visibles e invisibles que configuran la experiencia urbana.

Esta dimensión simbólica se manifiesta en la capacidad del cine para transformar espacios cotidianos, aparentemente banales, en escenarios cargados de significado. Marc Augé (1995) define como “no lugares” a aquellos espacios de tránsito, despersonalizados, comunes en la vida contemporánea: aeropuertos, estaciones, autopistas. Sin embargo, el cine tiene el poder de narrar estos espacios, dotándolos de afecto, historia e identidad. Filmes como Roma (Cuarón, 2018), Manhattan (Woody Allen, 1979) o La Jetée (Chris Marker, 1962) convierten la ciudad no solo en telón de fondo, sino en personaje: una entidad simbólica que respira, observa, acompaña. En estos relatos, la ciudad deviene sujeto narrativo, cargado de emociones, conflictos y deseos (Del Valle, 2015).

Anne Friedberg, en The Virtual Window: From Alberti to Microsoft (2006), introduce una perspectiva sobre la representación del espacio en el cine. A través de la metáfora de la pantalla como "ventana", Friedberg sugiere que el cine reconfigura la experiencia espacial moderna, al romper con la idea de un espacio continuo y estable para dar paso a una espacialidad fragmentada y móvil, generada por el montaje y la edición. Esta visión se vincula con la experiencia urbana contemporánea, en la que el espectador, como el peatón o el pasajero, observa el mundo desde una mirada móvil, mediada por pantallas, vitrinas y arquitecturas. Para Friedberg, el cine no solo representa el espacio, sino que lo transforma en una interfaz híbrida donde se cruzan el mundo físico y el mundo visual. Así, la ciudad se convierte en un escenario de imágenes móviles que dan forma a un paisaje urbano “hiperestetizado” y mediatizado.

Esta función simbólica del cine tiene también implicaciones para la arquitectura (Kracauer, 1960). Según Jameson (1991), en la era posmoderna, el espacio urbano se fragmenta y se vuelve difícil de representar; el cine, en este escenario, se convierte en una herramienta que permite reconfigurar la experiencia espacial a través del montaje, el ritmo, la escala. Borden (2001) argumenta que la experiencia arquitectónica está mediada por la cultura visual, y que el cine ofrece una forma de recorrer, experimentar y representar la ciudad desde una dimensión sensorial y narrativa. Así, la arquitectura influye en cómo

se filma la ciudad y también es transformada por las representaciones fílmicas, lo que genera una retroalimentación simbólica entre espacio construido y espacio imaginado.

1.1.1.1.1 Realismo cinematográfico y representación urbana

El realismo cinematográfico ha sido una de las corrientes más influyentes en la representación del espacio urbano. Desde el realismo poético francés de los años 30 hasta el neorrealismo italiano de la posguerra, el cine ha buscado mostrar la ciudad tal como es vivida por sus habitantes: fragmentada, contradictoria, desigual (Kracauer, 1960). De igual forma, Bazin (1967) defendía un cine que respetara la continuidad del espacio y el tiempo, evitando el montaje artificioso y privilegiando la profundidad de campo como una forma de representar lo real.

Kracauer (1960), veía en el cine una posibilidad de redimir la realidad física, al revelar sus texturas, sus cuerpos, sus calles. Aunque en menor medida, Mulvey (1975) también ha contribuido al análisis de cómo la mirada construye espacialidades en el cine, especialmente en relación con el género y la estructura del deseo visual.

Este enfoque realista ha permitido mostrar “la otra ciudad”: aquella que no aparece en las postales turísticas ni en los discursos oficiales. El realismo ha sido una herramienta para representar los márgenes, las periferias, los barrios populares, los cuerpos desplazados. En América Latina, este impulso fue canalizado por el cine de denuncia social, particularmente el Tercer Cine de Fernando Solanas y Octavio Getino, o por autores como Jorge Sanjinés en Bolivia y Claudio Caldini en Argentina. Estos cineastas representaron la ciudad como espacio de lucha, como territorio atravesado por la desigualdad y la resistencia (Chanan, 1998). En términos teóricos, estas visiones dialogan con la crítica de Lefebvre (1991) a la fragmentación del espacio urbano en el capitalismo tardío, y con la idea de que el cine puede contribuir a recuperar la totalidad perdida de la experiencia urbana.

Finalmente, estas representaciones realistas no solo documentan una ciudad existente, sino que también inciden en el debate sobre el espacio público, la habitabilidad y la justicia espacial (Garnier, 2014). Harvey (2003) y Castells (1996) han planteado que la ciudad es un campo de disputa entre el capital y los derechos colectivos, y que los modos de habitar, y de representar, ese espacio determina quién pertenece a él y quién queda excluido. Jacobs (1961), desde una perspectiva más empírica, defendía la observación de la vida urbana cotidiana como la clave para pensar la ciudad democrática. En este marco, el cine realista no solo muestra la ciudad: la denuncia, la transforma y la devuelve a sus habitantes como un espacio disputado y en constante construcción simbólica. Estos conceptos fueron fundamentales en el análisis de Ratas, ratones y rateros, obra en la que el espacio urbano deja de ser un fondo y se convierte en territorio de conflicto, tránsito y supervivencia.

1.2.7. Representación urbana en el cine de Sebastián Cordero

1.2.7.1.Estilo y características de su cine

La obra cinematográfica de Sebastián Cordero constituye una de las propuestas más sólidas y representativas del cine ecuatoriano contemporáneo . Su filmografía se distingue no solo por su calidad técnica y narrativa, sino también por su capacidad para construir representaciones profundas del espacio urbano, de sus tensiones sociales y de los sujetos que lo habitan. En sus películas, la ciudad deja de ser un simple fondo y se transforma en un escenario simbólico, narrativo y político que dialoga constantemente con las estructuras de desigualdad, marginalidad y conflicto del Ecuador contemporáneo (Castro, 2013).

El cine de Sebastián Cordero se ha caracterizado por su enfoque en lo marginal y lo periférico, tanto desde una dimensión espacial como humana (2017). Según Castro (2012), su estilo se inscribe dentro de un “realismo sucio”, que busca retratar sin ornamentos la exclusión, la violencia y la cotidianidad precarizada de amplios sectores sociales, sin caer en la romantización ni el distanciamiento elitista. En Ratas, ratones y

rateros (1999), su ópera prima, esta mirada adopta formas visuales que, como indica Castro, bordean una estética influenciada por el videoclip, con planos ágiles, movimientos frenéticos y una cámara en constante movimiento, propia de una narrativa joven, callejera y vibrante.

Con el paso del tiempo, su lenguaje fílmico evoluciona hacia una mayor sofisticación técnica, pero sin perder el anclaje temático en la desigualdad social. En Crónicas (2004), por ejemplo, Cordero introduce una atmósfera de thriller, construida a través de un montaje más pausado y una iluminación que intensifica las tensiones morales y éticas de sus personajes. En esta cinta, como explica Requeijo Rey (2011), el director hace un uso explícito de los códigos de la telerrealidad y la crónica roja como herramientas para evidenciar la transformación de la violencia en espectáculo, convirtiendo al espectador en cómplice de un relato mediático que explota la miseria como espectáculo.

A lo largo de su filmografía, Rabia (2009), Pescador (2011) y Europa Report (2013), Cordero ha mantenido una preocupación constante por vincular el contenido social con una estética cuidada. Incluso en su incursión en el cine de ciencia ficción (Europa Report), se evidencia, como analiza Santacruz González (2022), una preocupación por los límites del conocimiento, la fragilidad humana y los contextos cerrados, lo que, aunque alejado del entorno urbano latinoamericano, mantiene su interés por las tensiones estructurales que atraviesan al sujeto contemporáneo. Así, incluso en otros géneros, su estilo conserva la huella de lo marginal como núcleo temático.

1.2.7.2.La ciudad como escenario narrativo

En las películas de Cordero, la ciudad adquiere un rol activo dentro del relato. No es una escenografía neutra, sino un entramado de relaciones sociales, memorias, violencias y deseos. Desde Ratas, ratones y rateros, el director opta por mostrar las ciudades ecuatorianas desde sus márgenes, revelando lo que suele ser invisibilizado: prostíbulos, callejones, mercados informales, barriadas populares. Este gesto visual responde, como señala Castro (2012), a una voluntad de narrar “desde abajo”,

posicionando la cámara al nivel de los cuerpos vulnerables, de sus trayectorias discontinuas y de su lucha por sobrevivir.

En Crónicas, la ciudad es aún más explícitamente protagonista. Las locaciones de Babahoyo y Pascuales, intensificadas por decisiones como inundar las calles de lodo, refuerzan una atmósfera de descomposición moral y física (Almeida, 2017). Requeijo Rey (2011) destaca que Cordero manipula visualmente estos espacios para crear una sensación de opresión e incertidumbre, donde el crimen y la pobreza no son decorado, sino atmósfera constitutiva. Guayaquil, en particular, es presentada como una ciudad donde la modernidad mediática convive con una precariedad estructural profunda, reflejando así las contradicciones del capitalismo periférico (Rey, 2011).

La "estética barroca" presente en sus películas: sobreabundancia de elementos visuales, detalles caóticos, texturas saturadas, es interpretada por Castro (2012) como una estrategia deliberada para reflejar la sobrecarga simbólica del subdesarrollo latinoamericano. A través de ella, Cordero inscribe a la ciudad como un espacio que no puede ser ordenado ni sintetizado fácilmente, sino que se presenta como un palimpsesto de tensiones irresueltas. Esta saturación visual también remite, como ya se ha señalado, a influencias del neorrealismo italiano, tanto en su forma de filmar locaciones reales como en su interés por los sujetos "comunes" atrapados en estructuras de poder asfixiantes.

1.2.7.3.Relación de sus películas con la realidad socioespacial

El cine de Sebastián Cordero es también una crónica visual del Ecuador de finales del siglo XX e inicios del XXI. A través de sus relatos, se articulan lecturas sobre la pobreza, la violencia, la desigualdad y la fragmentación social, en un país que aún lucha por integrar sus múltiples identidades culturales y espaciales. Bajo este contexto, su cine no solo refleja, sino que dialoga críticamente con la realidad socioespacial ecuatoriana.

En Crónicas, la crítica al consumo mediático se hace evidente. Requeijo Rey (2011) sostiene que el filme expone la ambigüedad moral del periodismo sensacionalista,

situando al espectador frente al dilema de la mirada: ¿Miramos para entender, para juzgar o simplemente para consumir? La escena donde un niño se acerca a la cámara mientras su madre llora por su hijo asesinado ilustra con crudeza esta disyuntiva: la ciudad es aquí no solo el escenario de la violencia, sino también de su banalización.

Cordero ha defendido que su cine necesita contener un "elemento local" que lo ancle en una realidad reconocible, sin renunciar a la dimensión universal de sus historias (Castro, 2012). Este elemento local se manifiesta en la representación de barrios específicos, acentos regionales, costumbres populares y paisajes urbanos concretos que configuran una suerte de micro geografía del Ecuador contemporáneo. A la vez, el enfoque subjetivo del director evita caer en pretensiones objetivistas, lo que lo sitúa en sintonía con las teorías posmodernas que cuestionan las narrativas totalizantes y la posibilidad de una identidad nacional unificada.

No obstante, esta mirada ha sido también objeto de crítica. Castro (2012) identifica una "mirada extrañada" en algunas de sus películas, en la medida en que el director podría estar construyendo imágenes de lo marginal desde un deseo de otredad que, aunque éticamente comprometido, corre el riesgo transformar al otro en un ente exótico. Este señalamiento no invalida la potencia crítica de su cine, pero sí llama la atención sobre los límites de la representación, sobre todo cuando se trata de cuerpos y territorios históricamente oprimidos.

Finalmente, como sintetiza Santacruz González (2022), incluso en sus obras más alejadas del contexto urbano ecuatoriano, como Europa Report, Cordero mantiene una inquietud ética por los entornos donde se juega la vida humana: ya sea el espacio sideral o la periferia de Guayaquil, lo importante es el lugar como territorio de disputa simbólica, moral y social. En todos los casos, el espacio urbano en su cine actúa como puente narrativo entre los conflictos individuales y las estructuras colectivas, entre el drama humano y la política del espacio.

1.2.8. Elementos cinematográficos en la construcción del espacio urbano

1.2.8.1.Escenografía y ambientación urbana

1.1.1.1.2 Uso del color y la luz

En el lenguaje cinematográfico, el color y la luz operan como herramientas simbólicas de gran potencia expresiva. Arnheim (2002), habla desde la psicología del arte, y sostiene que estos elementos no solo aportan valor estético, sino que participan activamente en la construcción del significado. En su obra Arte y percepción visual, plantea que la luz es una condición de la organización espacial, al intervenir directamente en la definición de formas, volúmenes, profundidad y dirección. La percepción de la claridad y la luminosidad, señala, no depende únicamente de parámetros físicos como la intensidad o la fuente emisora, sino de cómo el ojo humano distribuye y compara los valores de claridad en el campo visual.

Bordwell y Thompson (2010), por su parte, han señalado que la iluminación puede modelar atmósferas, estados emocionales y relaciones de poder, al tiempo que el uso cromático contribuye a establecer códigos narrativos. Mulvey (1975), desde una perspectiva crítica feminista, ha analizado cómo el encuadre, la iluminación y la mirada cinematográfica condicionan la percepción del cuerpo, del espacio y del sujeto, revelando así la dimensión ideológica de lo visual.

Aplicados al espacio urbano, el uso de la luz y el color se convierte en una herramienta crucial para representar condiciones sociales específicas. La luz natural, por ejemplo, suele asociarse con lo cotidiano, lo abierto y lo comunitario, mientras que la luz artificial puede evocar vigilancia, deshumanización o precariedad. En películas como Ciudad de Dios (Meirelles, 2002) o Pizza, birra, faso (Caetano y Stagnaro, 1998), la predominancia de tonos cálidos y luces intermitentes en los barrios periféricos refuerzan la sensación de agobio y marginalidad, contrastando con los espacios urbanos centrales, más pulcros y luminosos. Así, el tratamiento lumínico y cromático refuerza la desigualdad territorial y la fragmentación social.

El Tercer Cine, en sus fundamentos estéticos y políticos, reivindica un uso expresivo de la imagen como parte de su proyecto revolucionario. Solanas y Getino (1969) proponen un cine que desmonte las ilusiones visuales del neocolonialismo, utilizando la cámara como un arma crítica. En este contexto, el uso del color y la luz no busca embellecer la exclusión, como ocurre en muchas producciones hollywoodenses, sino evidenciarla. La precariedad, la noche, los rincones oscuros o saturados se transforman en símbolos de la verdad oculta, en signos del abandono estatal o la represión social. Así, estos elementos son resignificados como herramientas narrativas que dan visibilidad a lo que normalmente se omite.

1.1.1.1.3 Diseño de locaciones y escenarios

El diseño de locaciones y escenarios en el cine implica la elección consciente de espacios, ya sean reales o construidos, para expresar visual y simbólicamente las emociones, los contextos sociales y los climas culturales de una narrativa. En términos del geógrafo Yi-Fu Tuan (1977), estas locaciones pueden generar topofilia (afiliación emocional al lugar) o topofobia (rechazo o incomodidad), dependiendo de cómo se relacionan los personajes con su entorno. Así, el espacio urbano fílmico se transforma en un paisaje afectivo que acompaña y condiciona el relato.

La ciudad, en tanto construcción ideológica, ha sido usada en el cine como expresión de lógicas de exclusión y control. Foucault (1975) advierte sobre la dimensión disciplinaria del espacio urbano a través del concepto de panoptismo, donde la arquitectura se convierte en una forma de vigilancia. Harvey (2003), en cambio, explica cómo la organización espacial responde a lógicas de acumulación capitalista. Ejemplos históricos de este tipo de control espacial aparecen en el documento Hacia un tercer cine, donde se describe cómo en Buenos Aires el ejército erradicaba “villas miserias” para instalar “poblados estratégicos”, preparados urbanísticamente para el control militar. Este tipo de decisiones también puede ser tematizado en el cine, reflejando los usos políticos del urbanismo como forma de dominio.

El Tercer Cine plantea que las locaciones deben ser espacios vivos, cargados de historia y resistencia. Frente a la visión escenográfica del cine comercial, donde el fondo es neutro y funcional, el cine militante otorga centralidad al espacio: los barrios pobres, las calles sucias, las ruinas de la modernidad se convierten en escenarios activos de lucha y de verdad. Películas como La hora de los hornos (Solanas y Getino, 1968) o Memorias del subdesarrollo (Gutiérrez Alea, 1968) sitúan la ciudad como núcleo de contradicciones, donde la estética documental y el rodaje en locaciones reales visibilizan espacios oprimidos por la lógica del desarrollo hegemónico.

1.1.1.1.4 Construcción de la marginalidad en el cine

La marginalidad urbana hace referencia a aquellos sectores sociales y territoriales que, por condiciones económicas, étnicas o simbólicas, son excluidos de los beneficios plenos de la ciudadanía urbana. Bauman (2000) advierte que en la modernidad líquida, la marginalidad ya no se define solo por la pobreza material, sino también por la invisibilidad, el desarraigo y la pérdida de comunidad. Sassen (2001) complementa esta visión mostrando cómo el capitalismo global produce ciudades donde coexisten la centralidad del capital y la periferia de los trabajadores desplazados. El cine puede tanto reproducir estos estigmas como problematizarlos, dependiendo de su mirada estética y ética.

Las estéticas de la marginalidad suelen representarse mediante recursos visuales específicos: cámara en mano, planos cerrados, escenarios ruinosos, montaje discontinuo, sonoridades caóticas. Filmes como Amores Perros (Iñárritu, 2000), La vendedora de rosas (Gaviria, 1998) o Los olvidados (Buñuel, 1950) utilizan estos recursos para narrar desde adentro la vida marginal, evitando exotizar o romantizar la pobreza. Estas decisiones estéticas generan una proximidad sensible con los personajes y su entorno, problematizando la imagen estereotipada de lo periférico.

El Tercer Cine no representa a los excluidos como víctimas pasivas, sino como sujetos políticos. En palabras de Solanas y Getino (1969), se trata de un “cine de

destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de nosotros". Así, la marginalidad no es un espectáculo, sino una realidad palpitante que interpela al espectador. A través de este enfoque, los barrios informales, las calles oscuras o los mercados caóticos se transforman en espacios de resistencia, donde los cuerpos marginados recuperan agencia narrativa. El cine se vuelve, entonces, un vehículo para resignificar la exclusión como lucha, y no como destino.

1.1.1.1.5 Encuadres y representación de la exclusión social

En términos cinematográficos, el encuadre es una herramienta esencial para construir sentido. Metz (1974) y Deleuze (1985) coinciden en que el encuadre delimita lo visible, lo que se permite mirar y lo que queda fuera del campo. El encuadre no es neutral: selecciona, jerarquiza y organiza la mirada, operando como una gramática visual que estructura la experiencia del espectador. Lo que se incluye o excluye del plano revela intenciones narrativas, ideológicas y simbólicas.

La exclusión espacial puede ser enfatizada mediante recursos de composición visual. Planos que recortan cuerpos, que sitúan a los personajes detrás de rejas, vidrios o estructuras, o que utilizan ángulos picados o cenitales para marcar inferioridad, son técnicas habituales para representar desigualdad. Barthes (1981) y Kress & van Leeuwen (1996) han estudiado cómo el encuadre también puede reproducir jerarquías de poder: quién mira, desde dónde, a quién y con qué distancia. Así, la pobreza puede ser espectacularizada o humanizada dependiendo de cómo se encuadra.

El Tercer Cine utiliza el encuadre como herramienta política. Frente a la estetización del sufrimiento que predomina en ciertos relatos mainstream, los cineastas militantes optan por visibilizar lo que el cine dominante oculta: los espacios periféricos, las vidas precarias, los cuerpos en resistencia. Planos largos, abiertos, tomas subjetivas desde los ojos de los excluidos o imágenes documentales insertadas en la ficción permiten construir una mirada comprometida. Este tipo de encuadre no busca neutralidad, sino verdad: una imagen que muestre, denuncie e incomode.

1.1.1.1.6 Periferias y espacios de desigualdad

La periferia urbana es más que una categoría geográfica; es una construcción política y simbólica que expresa la fragmentación de la ciudad en el marco del capitalismo global. Para Lefebvre (1996) y Soja (2010), la ciudad contemporánea se organiza como un espacio desigual, donde la centralidad se reserva para el capital y la periferia para la exclusión. Estas configuraciones responden a una lógica de acumulación que marginaliza vastos territorios y poblaciones, convirtiéndolos en territorios despojados de derechos, infraestructura y representación simbólica.

En el cine, la periferia ha sido representada como espacio de conflicto, resistencia o abandono. Filmes como O som ao redor (Mendonça Filho, 2012), Las herederas (Martinessi, 2018) o Rosetta (Dardenne, 1999) muestran cómo la vida en los márgenes urbanos está atravesada por la violencia estructural, el silencio institucional y la precariedad afectiva. Estas películas construyen un discurso visual que pone en tensión la idea de ciudad inclusiva, evidenciando las fisuras del modelo urbano neoliberal.

El Tercer Cine, en su dimensión descolonizadora, sitúa la periferia como espacio de enunciación política. Filmar desde y sobre la periferia no es solo una elección estética, sino una postura ideológica que busca desmontar las jerarquías simbólicas del cine dominante (Getino & Solanas, 1969). La periferia se convierte en un lugar de producción de sentido, donde los excluidos narran su propia historia (Flores, 2008). Por tanto, se trata de un "cine que libere", capaz de construir una identidad colectiva desde la imagen, haciendo visible lo que ha sido históricamente invisibilizado.

1.2.9. El espacio urbano como reflejo social

1.2.9.1.La ciudad como construcción social y cultural

La comprensión contemporánea del espacio urbano ha superado su reducción a un mero contenedor físico o infraestructura funcional. Desde las ciencias sociales, la arquitectura y la teoría urbana, se ha consolidado la idea de que la ciudad es una

construcción social y cultural, producto de relaciones históricas, simbólicas, económicas y políticas (Sassen, 2011). Esta sección aborda el espacio urbano como un reflejo, y a la vez una proyección, de la sociedad, considerando las tensiones que configuran su producción, su experiencia cotidiana y su representación, tanto en el discurso académico como en los medios visuales como el cine.

La ciudad es mucho más que una agrupación de edificaciones; es una forma específica de organización socioespacial y un campo dinámico de relaciones simbólicas. Lefebvre (1996) sostiene que la ciudad no es solo un objeto construido, sino también un objeto de pensamiento y experiencia colectiva. Desde esta óptica, el espacio urbano es una producción social, es decir, una entidad en constante construcción, mediada por prácticas, usos, imaginarios y relaciones de poder. Soja (2010) y Harvey (2003) han enfatizado cómo el espacio urbano refleja las contradicciones del sistema capitalista global, operando simultáneamente como escenario y actor en procesos de exclusión, resistencia y transformación. Para Castells (1979), la ciudad no es un fenómeno estático, sino un campo de conflicto donde se materializan las tensiones entre las fuerzas productivas y las estructuras sociales.

En tanto construcción cultural, la ciudad articula prácticas simbólicas, rituales cotidianos, estéticas y narrativas. De Certeau (1990) argumenta que los habitantes ejercen tácticas cotidianas sobre el espacio, caminar, mirar, apropiarse, que escapan a los diseños institucionales. Sennett (1994) complementa esta visión al considerar la ciudad como un escenario de la vida pública donde los cuerpos se encuentran, se rozan y se constituyen socialmente. En este contexto, los medios de comunicación, y especialmente el cine, actúan como dispositivos que consolidan o disputan las representaciones dominantes del entorno urbano, reforzando ciertos significados o proponiendo nuevas formas de imaginar la ciudad.

No todas las personas experimentan la ciudad de la misma manera. Las diferencias de clase, género, etnia o edad condicionan profundamente la relación con el espacio urbano. En contextos marcados por la desigualdad, la segregación espacial y la fragmentación urbana, la ciudad se vuelve un escenario conflictivo donde se enfrentan múltiples narrativas y prácticas. Las periferias, los barrios informales, los espacios residuales o marginales son a menudo invisibilizados por los discursos oficiales, pero cobran fuerza en la experiencia vivida y, cada vez más, en sus representaciones simbólicas y mediáticas.

1.2.9.2.Producción del espacio (Lefebvre, Harvey, Augé)

Lefebvre (1991) introduce la noción de producción del espacio como clave para comprender la ciudad contemporánea. El espacio no es un vacío neutro ni un telón de fondo pasivo, sino el resultado de relaciones sociales, económicas y culturales. Su propuesta de la tríada conceptual, espacio concebido, percibido y vivido, permite abordar cómo el urbanismo planificado (espacio concebido) interactúa con la experiencia cotidiana (espacio vivido) y con las prácticas físicas y sensibles (espacio percibido). Esta tensión entre la racionalización técnica y la apropiación simbólica da lugar a una ciudad compleja y contradictoria.

Harvey (2005) retoma esta noción y la politiza, planteando que el espacio urbano es un escenario de acumulación por desposesión, donde las lógicas del capital privatizan el espacio público y convierten la ciudad en una mercancía. Desde esta perspectiva, la urbanización no es neutral: es una herramienta del sistema económico para reorganizar el territorio según las necesidades del capital, desplazando a poblaciones, homogeneizando paisajes y fragmentando la experiencia del habitar.

Augé (1995), desde la antropología urbana, introduce el concepto de no-lugares: espacios de tránsito, carentes de identidad, memoria o interacción significativa. Aeropuertos, autopistas, centros comerciales o estaciones de tren son ejemplos de estos espacios despersonalizados que proliferan en las ciudades contemporáneas, como efectos

del urbanismo funcional y globalizado. Frente a los lugares antropológicos, cargados de historia y relaciones sociales, los no-lugares representan una forma de desarraigo espacial que son relevantes al analizar ciertas representaciones urbanas en el cine.

Uno de los aportes más relevantes de Lefebvre es su crítica a la ilusión de la transparencia del espacio urbano moderno, donde conceptos como orden, belleza o funcionalidad enmascaran estructuras de poder, desigualdad y control. Así también, denuncia la ilusión realista que finge objetividad y naturaliza una visión del espacio basada en la reproducción material, olvidando la dimensión humana y simbólica de la ciudad. En este marco, los imaginarios urbanos son tanto formas de dominación simbólica como espacios de resistencia cultural: mientras el capitalismo produce un espacio abstracto, lleno de signos, imágenes comerciales y "grafismos" urbanísticos que reducen la complejidad del habitar, los grupos sociales despliegan formas de apropiación que dramatizan, erotizan y resignifican esos mismos espacios.

Lefebvre también introduce la idea de la ciudad como obra frente a su visión como producto. En el primer caso, la ciudad es comprendida como una creación colectiva, estética y significativa, como ocurre en contextos donde el espacio de representación y la práctica cotidiana se refuerzan mutuamente. En el segundo, la ciudad se convierte en mercancía, reproducida en serie y guiada por la lógica del valor de cambio. Esta diferencia es crucial para comprender los imaginarios urbanos como territorios de tensión, donde conviven aspiraciones de libertad con dinámicas de alienación. El cine, al incorporar estos elementos simbólicos en su lenguaje visual y narrativo, no solo representa la ciudad, sino que participa activamente en esta disputa simbólica, revelando tanto la espectacularización del espacio como sus formas alternativas de uso, resistencia y reinvención.

1.2.9.3.Derecho a la ciudad

El derecho a la ciudad, concepto formulado por Lefebvre (1968), es una propuesta política, ética y filosófica que interpela las formas hegemónicas de producción del espacio

urbano. Plantea la posibilidad de reapropiarse colectivamente del entorno urbano, no como consumidores, sino como habitantes con derecho a decidir sobre su uso, transformación y significado. Este derecho no solo implica el acceso material a bienes y servicios urbanos, sino también la capacidad de participar activamente en la configuración del espacio común. Lefebvre propone un espacio donde la diferencia, la creatividad, el deseo y la espontaneidad no solo tengan lugar, sino que sean condiciones fundamentales para la vida urbana.

Harvey (2008) retoma y amplía esta propuesta, señalando que el derecho a la ciudad es, en última instancia, el derecho a transformar colectivamente el espacio urbano según nuestras necesidades y aspiraciones. Es un derecho colectivo y estructurante, que reclama un modelo urbano alternativo basado en la equidad, la participación y la justicia espacial. Este enfoque ha sido retomado por movimientos sociales urbanos que luchan por el acceso a la vivienda, el espacio público, la movilidad y la dignidad territorial.

1.1.1.1.7 Urbanización y capitalismo

La historia de la urbanización moderna está profundamente entrelazada con la lógica capitalista. Desde la Revolución Industrial, las ciudades han sido centros de acumulación de capital, mano de obra y poder político. Harvey (2003) analiza cómo la urbanización ha servido como medio para absorber el excedente de capital, generando procesos de expansión, desposesión y segregación. Lefebvre ya había advertido que la ciudad se convertía en un objeto de consumo y reproducción del capital, colonizando el espacio con formas parceladas, funcionales y vendibles.

El modelo neoliberal de ciudad, caracterizado por la gentrificación, la privatización del espacio público y la fragmentación del tejido urbano, intensifica estas dinámicas. Sassen (2001) analiza cómo las ciudades globales funcionan como nodos estratégicos para el capital transnacional, generando desigualdades profundas entre los centros corporativos y las periferias precarizadas. Este modelo puede observarse en ciudades como Nueva York, Londres o Ciudad de México, donde el acceso al espacio

urbano se regula según el poder adquisitivo, y donde la imagen de la ciudad como "producto" es promovida por políticas urbanas de marca y espectacularización. Estas transformaciones también se reflejan en el cine, donde la ciudad deja de ser un escenario estático para convertirse en un personaje contradictorio, que condensa las tensiones sociales del capitalismo: desigualdad, vigilancia, desplazamiento, deseo y resistencia.

1.1.1.1.8 No-lugares y alienación

Augé (1995) define los no-lugares como espacios que no promueven la interacción social, la memoria ni el sentido de pertenencia. Son entornos producidos por la supermodernidad, como aeropuertos, centros comerciales, autopistas o cadenas hoteleras, donde el sujeto es reducido a un consumidor o a un transeúnte anónimo. A diferencia de los lugares antropológicos —vinculados a la historia, la identidad y las relaciones comunitarias, los no-lugares producen una experiencia de alienación, anonimato y homogeneidad.

Esta alienación puede entenderse como una forma de desarraigo espacial. Bauman (2000) la vincula con la modernidad líquida, donde las relaciones y los territorios pierden solidez, y donde lo efímero y lo transitorio dominan la experiencia urbana. Debord (1967), desde la teoría crítica, ya había advertido sobre la transformación del espacio público en espectáculo, donde la ciudad es consumida visualmente, pero no vivida ni apropiada colectivamente.

En el cine, los no-lugares aparecen como escenarios de vacío, anonimato o desplazamiento. Sus representaciones tienden a reforzar una sensación de desorientación, repetición y ausencia de comunidad. Estos espacios, cada vez más frecuentes en la ciudad global contemporánea, son fundamentales para el análisis de películas que tematizan la pérdida del arraigo, la vigilancia, la despersonalización o la segregación simbólica de ciertos territorios.

1.2.10. El cine como reflejo de la realidad urbana

El cine, como manifestación cultural, constituye un medio privilegiado para representar la complejidad de la vida urbana, especialmente en contextos marcados por la desigualdad y la y el caos de la periferia. Desde la perspectiva del "Tercer Cine", propuesto por Solanas y Getino (1969), se plantea una crítica al cine dominante, especialmente el de origen estadounidense, por su tendencia a imponer modelos culturales ajenos que distorsionan la realidad de los pueblos neocolonizados. Frente a ello, el "Tercer Cine" busca retratar la verdad de las condiciones urbanas de opresión, exclusión y lucha, construyendo representaciones que favorezcan la conciencia social y política. Este enfoque convierte al cine en un instrumento profundo y subversivo, capaz de descolonizar la mirada y ofrecer una visión alternativa de la ciudad y sus dinámicas.

1.2.10.1. Fragmentación y exclusión social

El “Tercer Cine” se origina en un contexto marcado por la fragmentación social y la exclusión cultural propias del sistema neocolonial, tal y como señala Solanas y Getino (1969), que también explican cómo el proyecto imperialista impone una cultura dominante ajena a las necesidades y valores de los pueblos oprimidos, promoviendo la alienación del sujeto nacional. En ciudades puerto como Buenos Aires, esta imposición se manifiesta históricamente en las élites nativas que actúan como intermediarias culturales del poder extranjero, reproduciendo discursos como el de “¡Civilización o barbarie!” para deslegitimar las culturas populares. Este proceso no solo genera exclusión material, sino también simbólica, al negar legitimidad a las formas propias de conocimiento, lenguaje y representación. En este contexto, los sectores medios se convierten en receptores de la colonización cultural por su proximidad simbólica con los modelos occidentales. La fragmentación social se profundiza con los medios masivos de comunicación, que refuerzan una identidad ajena y desarticulan la conciencia nacional, facilitando la reproducción de la dependencia.

Desde el enfoque de Hall (1997), esta exclusión también puede analizarse a través de la teoría de la representación. En una sociedad fragmentada, los diferentes grupos poseen “mapas conceptuales” distintos, es decir, marcos interpretativos que determinan cómo comprenden su realidad. Cuando los sistemas de representación dominantes invisibilizan o distorsionan las experiencias de los sectores excluidos, se refuerza su marginación cultural y política. El “Tercer Cine” actúa como contra-discurso, produciendo nuevas formas de representación que permiten a los oprimidos reconocerse y resignificarse (Getino & Solanas, 1969). En palabras de Foucault (1979), este cine disputa el poder de nombrar y definir la realidad, desafiando las prácticas discursivas que naturalizan la exclusión y legitiman el orden establecido. En relación con lo anterior, se muestra la fragmentación social y se interviene activamente en la lucha por recomponer el tejido simbólico de una comunidad, la cual se presenta como desgarrada por la dominación. La representación se convierte así en una práctica política capaz de construir nuevos sentidos, nuevas subjetividades y nuevas formas de acción colectiva.

1.2.10.2. Ciudad como escenario de conflicto y resistencia

En el contexto del “Tercer Cine”, la ciudad se convierte en un espacio privilegiado para el conflicto y la resistencia, no solo como escenario físico, sino como territorio simbólico en el que se confrontan proyectos ideológicos opuestos., así, durante la dictadura en Argentina, se demolieron las “villas miserias” para construir “poblados estratégicos”, diseñados con lógica militar (Getino & Solanas, 1969). Este tipo de planificación urbana revela el uso del espacio citadino como herramienta de control social y disciplinamiento. La ciudad se vuelve así una extensión del aparato represivo del Estado, configurada para neutralizar la resistencia y facilitar la vigilancia. En contraposición, el “Tercer Cine” plantea una resignificación del espacio urbano a través de la práctica cinematográfica, con ejemplos como los estudiantes uruguayos que levantan barricadas tras una proyección o las manifestaciones encendidas por “La hora de los hornos”. La película no solo representa la lucha, sino que también actúa como catalizador directo de la acción política en la ciudad.

Desde una perspectiva teórica, Hall (1997), aporta claves para entender cómo se construye esta visión de la ciudad como lugar de disputa. Según Hall, la representación no es un espejo de la realidad, sino una construcción cultural mediada por códigos simbólicos. En consonancia con ello, el cine revolucionario propone un discurso alternativo que reconfigura la percepción de la ciudad, desafiando las narrativas dominantes que la presentan como espacio neutral o apolítico. Esta construcción alternativa no solo visibiliza los conflictos sociales urbanos, sino que transforma la experiencia cotidiana de la ciudad al dotarla de un nuevo significado político. Siguiendo a Foucault, esta resignificación también puede ser entendida como una forma de contra-poder: al representar la ciudad como espacio de lucha, se impugnan los discursos oficiales que buscan ocultar la violencia estructural que la recorre. Así, el cine no solo documenta la ciudad, sino que la reimagina como territorio de resistencia y emancipación.

1.2.10.3. Percepción emocional del espacio urbano en el cine

El cine, como medio expresivo y simbólico, posee la capacidad de moldear la percepción emocional que los sujetos tienen del espacio urbano. En el marco del Tercer Cine, esta percepción no es neutra ni objetiva, sino profundamente cargada de significados que responden a relaciones de poder, memoria y pertenencia. La ciudad representada en este tipo de cine aparece con frecuencia como un escenario cargado de tensiones, donde la arquitectura, las calles y los barrios son portadores de emociones colectivas como el miedo, la esperanza, la rabia o la nostalgia. Esta carga emocional permite que el espectador se relacione afectivamente con el espacio representado, reconociéndolo como un lugar de lucha o de despojo. Desde la perspectiva del construccionismo cultural de Hall, estos significados no están dados por la ciudad en sí misma, sino que son construidos a través de códigos culturales que el cine activa y resignifica. Así, el cine puede establecer una relación íntima entre el sujeto y el espacio urbano, dando forma a sentimientos de arraigo o de extrañamiento, y convirtiendo la ciudad en un territorio emocionalmente disputado (Getino & Solanas, 1969).

La percepción emocional del espacio urbano se convierte, entonces, en un acto político y simbólico. El Tercer Cine convierte ciertas zonas urbanas en símbolos de resistencia o sometimiento, utilizando el lenguaje cinematográfico para intensificar las emociones vinculadas al espacio. Ya sea mediante el montaje, el encuadre o la narrativa, la ciudad se transforma en un espacio vivo, vibrante y conflictivo, que refleja los dilemas históricos y sociales de los sujetos que la habitan. Bajo esta línea, la ciudad no se limita a ser el lugar donde ocurre la acción, sino que se vuelve un personaje más, cuya presencia afecta directamente la experiencia emocional del espectador. El cine, al representar emocionalmente el espacio urbano, puede tanto reforzar como subvertir las formas dominantes de ver y habitar la ciudad (Dimendberg, 2004).

1.1.1.1.9 Sentido de pertenencia y alienación

El sentido de pertenencia y la alienación son emociones antagónicas que surgen de la manera en que los sujetos se relacionan con su entorno urbano. En contextos neocoloniales, como los que retrata el Tercer Cine, la ciudad se presenta como un espacio fragmentado, donde vastos sectores de la población son despojados de su sentido de pertenencia a través de mecanismos de exclusión social, cultural y espacial. La erradicación de las “villas miserias” en Buenos Aires y su reemplazo por “poblados estratégicos” —diseñados para el control militar— evidencia cómo las clases populares pueden ser expulsadas de los espacios urbanos centrales, generando sentimientos de desarraigo y alienación. Este tipo de planificación urbana no solo transforma el espacio físico, sino que también altera la relación emocional de los habitantes con su ciudad, desplazándolos a zonas periféricas y desarticulando sus redes sociales y culturales.

Desde la teoría de la representación, Hall (1997), sostiene que los significados sobre el mundo social son construidos culturalmente. En este sentido, el cine tiene la capacidad de representar y producir experiencias de pertenencia o alienación. Cuando los relatos cinematográficos muestran una ciudad que excluye, margina o invisibiliza a determinados sujetos, refuerzan la alienación; pero cuando el cine da voz a esas

subjetividades desplazadas, reconstruye un sentido de comunidad y pertenencia. El Tercer Cine actúa precisamente como ese contra-discurso que busca restaurar la conexión emocional de los sujetos con su territorio urbano, desafiando las narrativas que los excluyen y revalorizando los espacios que habitan. Así, el cine puede contribuir a la reapropiación simbólica del espacio urbano por parte de aquellos históricamente marginados (Getino & Solanas, 1969).

1.1.1.1.10 Memoria colectiva y espacio

La ciudad también es un archivo viviente de la memoria colectiva, y el cine, como forma de representación cultural, se convierte en un medio privilegiado para narrar esas memorias inscritas en el espacio urbano. En el marco del Tercer Cine, la ciudad no es solo un espacio geográfico, sino también un contenedor simbólico donde se inscriben las luchas, las derrotas y las resistencias de los pueblos. La representación de marchas, represiones, barrios populares y espacios tomados no solo documenta hechos históricos, sino que los resignifica emocionalmente, convirtiéndolos en parte del imaginario colectivo de lucha. La memoria, así construida cinematográficamente, otorga al espacio urbano una densidad afectiva que interpela tanto a los habitantes como a los espectadores (Getino & Solanas, 1969).

Siguiendo a Hall y Foucault (1975), se puede afirmar que la memoria colectiva sobre el espacio urbano está atravesada por relaciones de poder. Los discursos dominantes tienden a borrar o silenciar las memorias incómodas, especialmente aquellas asociadas con la resistencia popular. Sin embargo, el Tercer Cine se configura como un contra-discurso que rescata esas memorias y les otorga visibilidad. Al representar los espacios urbanos como escenarios de lucha histórica, el cine no solo construye una narrativa alternativa sobre el pasado, sino que también ofrece herramientas simbólicas para disputar el presente (Getino & Solanas, 1969). La memoria inscrita en el espacio urbano, al ser evocada desde el cine, puede fortalecer la identidad colectiva y motivar nuevas formas de

acción política, haciendo de la ciudad un espacio de continua resignificación y reapropiación.

1.2.11. Imaginarios urbanos y cine

1.2.11.1. Configuración de la identidad urbana desde el cine

1.2.11.2. El cine como creador de imaginarios

Los imaginarios urbanos configuran las formas en que las personas perciben, interpretan y se relacionan con la ciudad (Silva, 2005). Desde la perspectiva teórica, Castoriadis (1987) define el imaginario como una creación colectiva que organiza simbólicamente la vida social, permitiendo que las sociedades se representen a sí mismas y su entorno. En este sentido, el espacio urbano no es solo una realidad física, sino también una construcción simbólica que condensa visiones del mundo, identidades y memorias (Soja, Thirdspace, 1996).

Así, Lefebvre (1991), al hablar del espacio como producción social, sostiene que las ciudades no existen únicamente como estructuras arquitectónicas, sino como resultado de prácticas, discursos y representaciones. Soja (1996), por su parte, plantea la noción de "Tercer Espacio", un plano donde convergen lo real y lo imaginado, lo físico y lo simbólico. En consecuencia, los imaginarios urbanos se constituyen como formas colectivas de ver, pensar y habitar la ciudad, estructurando la experiencia espacial desde la subjetividad y la cultura (Durand, 1964).

En esta línea, Silva (2005), propone recategorizar lo urbano como un "sujeto -real e imaginario- de una ciudad", resaltando que las ciudades deben analizarse también desde las ciencias de lo simbólico, como la semántica, la antropología o el psicoanálisis. Lo imaginario urbano no solo atraviesa las representaciones mentales individuales, sino que también se concreta en prácticas de apropiación, en los modos de ver, oler, caminar y vivir la ciudad. En este sentido, la identidad urbana se configura a partir de fragmentaciones, cortes simbólicos y evocaciones sensoriales que dotan a cada ciudad de una narrativa propia y compartida. Silva sostiene que estas construcciones subjetivas permiten a los

grupos sociales reconstruir la ciudad como imagen urbana, internalizándola y proyectándola desde sus propias vivencias y relaciones con el espacio.

Los imaginarios urbanos, desde la perspectiva de Lefebvre (1974), constituyen una dimensión clave en la comprensión del espacio urbano como una construcción simbólica, colectiva y conflictiva. En su propuesta sobre la producción del espacio, el autor distingue entre tres dimensiones interrelacionadas: el espacio concebido, el espacio percibido y el espacio vivido, siendo este último el ámbito donde se desarrollan los imaginarios urbanos. En particular, Lefebvre (1974), define los espacios de representación como aquellos producidos y vividos por los habitantes, cargados de símbolos, prácticas cotidianas, afectos y deseos. En los espacios urbanos, se inscriben los significados culturales y emocionales de la vida urbana, muchas veces en contradicción con las representaciones del espacio, es decir, el espacio tecnocrático y planificado por urbanistas, arquitectos y gestores, estructurado a partir de signos racionales y funcionales (Harvey, 1990).

Esta dialéctica entre lo vivido y lo concebido es central para la formación de los imaginarios urbanos, los cuales no se limitan a lo meramente visual, sino que incorporan memorias, utopías, aspiraciones y resistencias. Para Lefebvre (1979), estos imaginarios se nutren de una dimensión simbólica profundamente enraizada en lo cotidiano, lo poético y lo afectivo, lo que él denomina utopías concretas: visiones alternativas del espacio que, lejos de ser armónicas o perfectas, proyectan posibilidades experimentales de lo urbano. A través de la imagen, la literatura, el arte y, por supuesto, el cine, los ciudadanos expresan su deseo de modificar el espacio urbano, apropiándoselo desde una mirada subjetiva que desafía las lógicas homogeneizadoras del capital.

A través del lenguaje audiovisual, las películas crean y difunden visiones particulares del espacio urbano, influenciando no solo cómo se representa la ciudad, sino también cómo se la experimenta. Bruno (2002) ha explorado cómo el cine articula recorridos emocionales por la ciudad, construyendo mapas afectivos que organizan la experiencia urbana. Dimendberg (2004), al analizar el cine noir, muestra cómo ciertas

estéticas fílmicas revelan ansiedades modernas asociadas a la vida urbana, mientras que Stephen Barber destaca la capacidad del cine para registrar las transformaciones culturales del espacio. Estas construcciones cinematográficas dialogan con la noción de "legibilidad urbana" propuesta por Lynch (1960), en tanto los elementos visuales de la ciudad (hitos, bordes, trayectorias) son traducidos por el cine en imágenes narrativas que permiten organizar simbólicamente el entorno urbano.

En el contexto latinoamericano, los imaginarios urbanos reflejan particularidades históricas, sociales y geográficas específicas. García Canclini (1995) sostiene que la ciudad latinoamericana es un espacio híbrido, resultado de la tensión entre tradición y modernidad, centro y periferia. Martín-Barbero, por su parte, enfatiza el papel de los medios de comunicación en la creación de una "ciudad de signos" donde los ciudadanos viven conectados a representaciones mediatizadas del entorno. Desde esta óptica, el cine no solo representa la ciudad, sino que participa en su construcción simbólica, mediando entre la experiencia directa y la percepción cultural. De Certeau (1990) aporta la idea del "arte de hacer" como una forma de apropiación cotidiana del espacio urbano: caminar, mirar, habitar. Esta dimensión táctil y experiencial también puede ser capturada por el cine, que traduce lo cotidiano en narrativas visuales capaces de consolidar o subvertir los imaginarios dominantes de la ciudad.

1.1.1.1.11 Castoriadis: teoría del imaginario

La teoría del imaginario social elaborada por Castoriadis (1975), propone que las sociedades no se organizan únicamente a partir de estructuras económicas o jurídicas, sino, fundamentalmente, a través de significaciones imaginarias que les otorgan sentido y coherencia, de este modo, dichas significaciones no son simples fantasías ni reflejos de lo real, sino creaciones simbólicas que configuran instituciones, valores y formas de vida. En este marco, el cine, como práctica cultural, puede ser entendido como un espacio de producción y reproducción del imaginario social, ya que contribuye a moldear las representaciones colectivas de la ciudad, la nación, la identidad o la justicia (Araque,

2015). Las imágenes cinematográficas, lejos de ser neutrales, participan activamente en la creación de lo que una sociedad considera deseable, legítimo o posible, lo que funciona como un dispositivo que cristaliza, disputa o transforma las significaciones imaginarias instituidas (Castoriadis, 1997).

1.1.1.1.12 Durand: estructuras simbólicas

Durand (2011), a través de su teoría de las estructuras del imaginario, plantea que las representaciones simbólicas siguen patrones recurrentes que responden a arquetipos y estructuras profundas del pensamiento humano. Estas estructuras, organizadas en regímenes diurnos y nocturnos, se expresan en mitos, imágenes y relatos que configuran nuestro modo de comprender el mundo (Getino & Solanas, 1969). En el ámbito cinematográfico, estas estructuras simbólicas se manifiestan en la forma en que se representa la ciudad, la violencia, la esperanza o la marginalidad, construyendo un universo de sentido que activa lo arquetípico en el espectador (Bazín, 1990). El Tercer Cine, al apelar frecuentemente a símbolos de lucha, sacrificio, renacimiento o destrucción, moviliza estas estructuras para provocar una resonancia emocional y ética, conectando la experiencia individual con los grandes mitos colectivos que habitan la cultura (Getino & Solanas, 1969).

1.1.1.1.13 García Canclini: cultura híbrida y globalización

García Canclini (1990), analiza cómo la cultura contemporánea se configura a través de procesos de hibridación, donde se entremezclan elementos tradicionales y modernos, locales y globales. En este contexto, el cine funciona como un cruce de lenguajes, estilos y discursos que refleja y produce estas tensiones propias de la globalización (Chanan, 1998). El Tercer Cine, si bien surge como una respuesta crítica al colonialismo cultural, también debe posicionarse frente a la circulación global de imágenes y narrativas que tienden a homogeneizar la representación del mundo urbano (Getino & Solanas, 1969). Canclini (1990), destaca que la hibridación no es una mezcla armónica, sino un campo de disputa donde se negocian identidades, memorias y sentidos.

Así, el cine comprometido puede convertirse en un instrumento para visibilizar esas tensiones, mostrando cómo los sujetos subalternos reconfiguran creativamente sus culturas en medio de procesos de dominación y mestizaje global (Ramírez, 2019).

1.3.Formulación de hipótesis

1.3.1. Señalamiento de variables

1.3.1.1.Variable dependiente

Se consideran dos variables principales, las cuales serán por un lado la realidad socioespacial urbana de las ciudades presentes en los filmes del cineasta Sebastián cordero, especialmente Quito y Guayaquil como escenarios primordiales. En la cual se tomarán en cuenta los aspectos que llevan a la sociedad a actuar de cierta manera y a configurar su espacio de cierta manera, y viceversa, es decir, cómo las condiciones espaciales configuran el comportamiento social de los habitantes de un sito delimitado.

1.3.1.2.Variable independiente

Por otro lado, la segunda variable que en este caso será la dependiente, será la representación del espacio en la obra cinematográfica, es decir, se analizarán los recursos visuales y narrativos que configuran a este tipo de medio audiovisual, para con ello identificar cuáles son sus influencias como producto de consumo masivo, así como su capacidad para generar imaginarios urbanos, Del mismo modo, se analizará también a la representación cinematográfica como un medio y una herramienta para dar a conocer las historias de los habitantes de un espacio históricamente marginado.

De esta manera, el análisis de las variables se clarifica en el siguiente modelo analítico:

Tabla 3

Matriz de operacionalización de variables

	VARIABLE	MACRO	MESO	MICRO
INDEPENDIENTE	**Representación cinematográfica del entorno construído**	Ciudad como construcción social e histórica	Condiciones socioespaciales de Quito	a. Configuración socioespacial y fragmentación urbana (años 90)
				b. Experiencia espacial de los personajes
DEPENDIENTE	**Imaginarios urbanos**	Cine como lenguaje narrativo y simbólico	Ciudad como personaje fílmico	a. Construcción estética del espacio urbano
				b. Visualización de marginalidad y cultura popular
				c. Técnicas cinematográficas de representación
		Ciudad percibida y recordada colectivamente	a. Percepciones e imaginarios urbanos desde el cine	Opiniones ciudadanas sobre ciudad y película
				b. Influencia del film en el imaginario colectivo
				c. Sustento teórico de la relación cine–realidad–reflejo

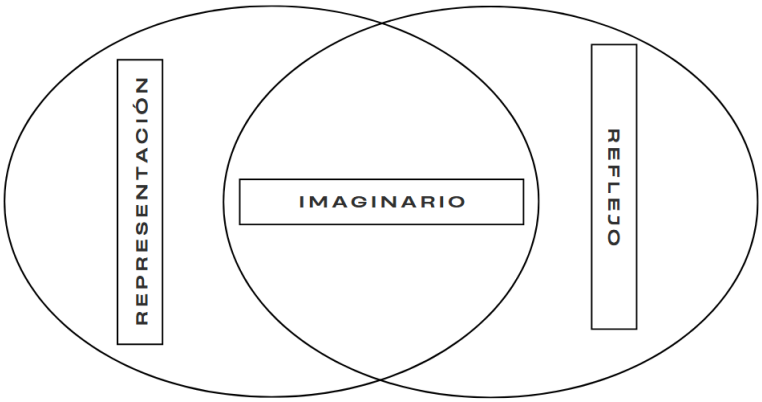
Fuente: Elaboración propia

1.3.2. Hipótesis

La generación de la hipótesis se generará alrededor de 3 ejes primordiales, los cuales son la realidad, entendida como la ciudad construida y tangible, la representación, que constituye al cine como medio audiovisual, y al reflejo, que es el cruce de los dos ejes previos, y corresponde a los imaginarios urbanos, en una relación convergente, tal y como se observa en la siguiente figura:

Figura 2

Realidad, representación y reflejo como relación de convergencia



Fuente: Elaboración propia

Del mismo modo, así como se buscará demostrar esta relación de convergencia de los ejes de la realidad y la representación para la generación de un reflejo como imaginario urbano, se busca también demostrar que existe una relación cíclica en donde uno tiene afecciones sobre el otro, por tanto, la realidad moldea a la representación, la representación moldea al reflejo, y el reflejo, en cierto punto, influye también sobre la realidad, como se explica en la siguiente figura:

Figura 3

Realidad, representación y reflejo como relación cíclica



Fuente: Elaboración propia

Así, para llegar a un análisis profundo de dichas relaciones, se propone la siguiente hipótesis:

La representación de los elementos de la ciudad en el cine, influye en la generación de imaginarios urbanos.

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

2.4.Paradigma de investigación

Este estudio se desarrolla bajo el paradigma interpretativo, el cual busca comprender los significados y símbolos que las personas construyen en torno a su experiencia del espacio urbano, particularmente cuando este es representado a través del cine. Desde esta perspectiva cualitativa y humanista, se asume que la realidad no es única ni objetiva, sino construida por cada individuo a partir de su contexto social, cultural y simbólico. Así, la investigación se centra en interpretar cómo el lenguaje cinematográfico

resignifica la ciudad, cómo los sujetos perciben estos espacios narrados y cómo estas representaciones influyen en su imaginario urbano.

Más allá de establecer explicaciones causales o predicciones, se busca interpretar las emociones, atmósferas, discursos y metáforas urbanas presentes en el cine, al reconocer la complejidad de la vida social y de las construcciones subjetivas del espacio. Esta elección paradigmática permite abordar la relación entre cine y ciudad desde la profundidad simbólica, estética y cultural que esta requiere.

2.5.Enfoque de investigación

La presente investigación se fundamenta en un enfoque cualitativo orientado a la comprensión, interpretación y análisis en profundidad de los significados, percepciones y simbolismos emergentes en la representación del espacio urbano cinematográfico. Este método investigativo, caracterizado por su naturaleza flexible y dinámica, permite explorar la construcción y resignificación de la ciudad a través de elementos visuales, narrativos y estéticos, estableciendo una lógica circular entre teoría y evidencia que facilita un acercamiento más profundo a los significados simbólicos y culturales presentes en las narrativas fílmicas.

La metodología incorporó diversas técnicas como la generación de un grupo focal, entrevistas individuales a expertos en sociología del espacio y cine, además de fichas bibliográficas y un sustancial componente de análisis gráfico-visual. Estas técnicas metodológicas, en conjunto, permiten decodificar la representación visual del espacio urbano en el medio cinematográfico, para, de esta manera, proporcionar una mirada sensible y subjetiva que trascienda los enfoques cuantitativos tradicionales y posibilite la formulación de las preguntas de investigación durante el proceso según los hallazgos emergentes.

2.6.Alcance de investigación

El presente estudio tiene un alcance de tipo interpretativo, ya que busca describir las representaciones del espacio urbano en el cine, así como comprender e interpretar las causas y condiciones bajo las cuales se construyen dichos imaginarios cinematográficos. A partir del análisis visual, entrevistas con expertos y el grupo focal, se pretende generar una hipótesis interpretativa que hable acerca de cómo y por qué ciertos elementos urbanos (como hitos y demás elementos simbólicos de la ciudad), representados en las narrativas fílmicas, influyen en la generación de imaginarios urbanos.

Este enfoque permitió profundizar en la relación entre el lenguaje audiovisual, la estética urbana y las construcciones sociales del espacio, al considerar tanto los significados que los directores proyectan como los que los espectadores interpretan. Se buscó así explicar los mecanismos discursivos, culturales y visuales que inciden en la representación del espacio urbano como escenario de conflicto, identidad o transformación.

2.7.Diseño de investigación

Se emplea un diseño no experimental, cualitativo y documental. El estudio se basa en análisis de caso, centrado en la película de Ratas, Ratones y Rateros, articulado con un análisis gráfico-visual, entrevistas, grupo focal y revisión bibliográfica basada en el método Prisma. Esta combinación metodológica permite establecer relaciones entre la ciudad real y la ciudad representada.

Adicional a ello, se aplicó un análisis gráfico de la película Ratas, ratones y rateros, en donde, con apoyo de cuatro herramientas gráficas primordiales (el storyboard, el mapa narrativo, líneas temporales y el collages), se estudió la narrativa visual, se identificaron simbolismos estéticos y formales, se comparó a la ciudad representada con la realidad urbana y se analizó la interacción entre la ciudad y el ciudadano como se muestra en el filme.

2.8.Población, muestra y muestreo

2.8.1. Análisis bibliográfico

2.8.1.1.Población:

Está conformada por artículos científicos, tesis académicas, libros especializados y otras fuentes documentales que aborden la relación entre la representación de la ciudad en el cine y la generación de imaginarios urbanos. Estas fuentes provienen de distintas disciplinas como la arquitectura, la sociología urbana y los estudios cinematográficos y de representación.

2.8.1.2.Muestreo:

Se aplicó un muestreo intencional siguiendo el modelo de cribado PRISMA, y se priorizaron aquellos documentos que presenten un enfoque relevante para el análisis simbólico y visual del espacio urbano, así como su construcción narrativa en el contexto cinematográfico. La selección consideró criterios de pertinencia temática, actualidad, y nivel de profundidad teórica, así como las distintas metodologías aplicadas y sus resultados.

2.8.2. Grupo focal

2.8.2.1.Población:

Está compuesta por profesionales y estudiantes avanzados de cine, diseño y arquitectura que posean conocimientos o experiencia en el análisis de la representación urbana en el lenguaje audiovisual. Se priorizó la participación de personas con interés en el cruce entre disciplinas como el urbanismo, la estética visual y la narrativa cinematográfica, esto con el fin de tener opiniones diversas y evitar una visión sesgada sobre el tema.

2.8.2.2.Muestra y muestreo:

La muestra fue seleccionada mediante muestreo por conveniencia, considerando la accesibilidad y disposición de los participantes para compartir sus percepciones y experiencias en relación con el tema de estudio. Este tipo de muestreo permitió reunir a un conjunto de personas que, si bien no representan de manera estadística a una población más amplia, sí aportan una riqueza cualitativa significativa por sus conocimientos interdisciplinarios. Asimismo, se buscó asegurar la heterogeneidad dentro del grupo, incluyendo participantes de diferentes trayectorias académicas y profesionales.

2.8.3. Entrevistas

2.8.3.1.Población:

La población está constituida por profesionales con experiencia y conocimiento en el análisis del espacio urbano y la representación cinematográfica desde diversas disciplinas. En particular, se consideró a expertos cuyas trayectorias permiten una mirada crítica y complementaria sobre la representación de la ciudad en el cine. Entre ellos se encuentran cineastas, urbanistas y sociólogos del espacio.

2.8.3.2.Muestra y muestreo:

La muestra estuvo conformada por tres entrevistas clave, seleccionadas mediante un muestreo intencional, considerando la trayectoria, experiencia y disponibilidad de los entrevistados. Se consideraron 3 entrevistas principales, 2 orientadas al ámbito arquitectónico, espacial y sociológico, y una orientada a la representación cinematográfica.

2.9.Técnicas de recolección y análisis de información

2.9.1. Técnicas de recolección de información

2.9.1.1.Entrevista

La entrevista es una técnica cualitativa que consiste en una conversación dirigida entre el investigador y uno o varios informantes clave, con el propósito de obtener información detallada, profunda y contextualizada sobre un tema específico. Esta técnica permite explorar percepciones, conocimientos y experiencias desde la subjetividad del entrevistado, favoreciendo una comprensión más rica y matizada de fenómenos complejos (Ruiz, 2012).

En el contexto de esta investigación, la entrevista se utilizó para recoger testimonios especializados sobre la representación de la ciudad en el cine, desde diversas perspectivas profesionales. La elección de esta técnica responde a la necesidad de acceder a interpretaciones fundamentadas y críticas sobre el espacio urbano, lo cual fue posible gracias a la participación de expertos en el área de cine, arquitectura, urbanismo y sociología del espacio. Sus aportes contribuyeron a profundizar en la lectura simbólica, social y estética de la ciudad representada en el cine, enriqueciendo el análisis teórico de la investigación. Los entrevistados fueron:

Arq. Valeria Reinoso

Docente e investigadora, con amplio conocimiento en el área de arquitectura y urbanismo desde la teoría social del espacio urbano. Se le aplicó una entrevista semiestructurada con enfoque en los ejes de:

- Representación e interpelación del espacio
- Interacción cuerpo-espacio
- No-lugares y estigmatización
- Memoria y violencia simbólica en la ciudad

- Cine como recurso pedagógico
- Cine ecuatoriano y marginalidad
- Oportunidades del cine como herramienta de análisis del espacio

Para una visualización a detalle de la estructura de la entrevista, revisar **Anexo 1.**

Arq. Pedro Jimenez Pacheco

Docente e investigador con especialización en teoría e historia del espacio construido, doctor en teoría urbana, coordinador de investigación de la Universidad de Cuenca, vicepresidente de Investigación de la Red de Escuelas y Facultades de Arquitectura de América Latina (REFAL). Y con una amplia contribución en el campo teórico urbano ciudades cognitivas, y economía política de la ciudad global. Además de un amplio repertorio de artículos académicos y científicos enfocados en el estudio de la teoría urbana.

Se le aplicó una entrevista semiestructurada con enfoque en los ejes de:

- La ciudad como producción simbólica y social
- Símbolos urbanos como dispositivos de poder
- El espacio vivido y lo cotidiano como experiencia urbana
- El cine como herramienta de representación crítica del espacio urbano
- Representación de la desigualdad socioespacial
- La ciudad filmada como testimonio de la crisis urbana

Dir. Álex Jácome

Director de cine ecuatoriano, productor, guionista y escritor, cofundador de JM Films. Ha trabajado en varias producciones nacionales e internacionales como documentales, largometrajes y cortometrajes enfocados en mostrar la ciudad.

Se le aplicó una entrevista semiestructurada con enfoque en los ejes de:

- Valor narrativo y escenográfico de las locaciones reales
- Representación simbólica y visión autoral del espacio urbano
- Influencia del cine en la percepción social y cultural del espacio
- Autenticidad espacial como recurso narrativo
- Cine como herramienta de apropiación y conciencia urbana

2.9.1.2.Grupo Focal

El grupo focal es una técnica cualitativa de recolección de información basada en la interacción y discusión entre un pequeño grupo de personas guiadas por un moderador. Su objetivo es explorar opiniones, actitudes y percepciones compartidas sobre un tema determinado, aprovechando la dinámica grupal para generar nuevos significados y matices que pueden emerger en la conversación (Guix, 2003).

Esta herramienta permitió conocer cómo de distintas carreras (cine, arquitectura y diseño), interpretan la representación de la ciudad en el cine, y qué vínculos establecen entre el lenguaje audiovisual y el pensamiento urbano. Esta técnica fue seleccionada por su capacidad para generar debate, reflexión colectiva y contraste de ideas entre participantes con formaciones distintas, pero conectadas por un interés común en la ciudad como escenario narrativo. La riqueza del diálogo permitió identificar tendencias, puntos de convergencia y divergencia que nutrieron el análisis interpretativo de la investigación.

- Los ejes principales tratados en el grupo focal fueron:
- Estética visual y percepción del espacio urbano
- Representación cinematográfica vs. realidad
- Los estereotipos y perspectivas sobre la ciudad
- Técnica y recursos en la representación cinematográfica
- Cine independiente y crítica social

- Memoria urbana y patrimonio
- Estética vs. crudeza de lo real
- Experiencia cotidiana vs. mirada fílmica

2.9.1.3.Fichas Bibliográficas

Para garantizar la rigurosidad del proceso, se aplicará el modelo PRISMA (Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses), adaptado al enfoque cualitativo de la presente investigación. Sr trata de una metodología estructurada diseñada para mejorar la calidad, transparencia y reproducibilidad en la elaboración de revisiones sistemáticas y metaanálisis en investigaciones académicas. Fue desarrollado originalmente en el ámbito de las ciencias de la salud, pero actualmente se ha ampliado su uso a las ciencias sociales, humanidades y estudios interdisciplinarios, como los estudios culturales, urbanos o cinematográficos, al adaptarse a contextos cualitativos y críticos. Este modelo establece una serie de etapas y criterios rigurosos para guiar el proceso de selección, evaluación e inclusión de literatura científica relevante. Su objetivo principal es garantizar que la revisión de la literatura sea exhaustiva, objetiva, sistemática y replicable (Lizarzaburu, 2024).

Este modelo guía la identificación, selección, evaluación y síntesis de fuentes bibliográficas a través de cuatro fases principales: identificación, cribado, elegibilidad e inclusión. Lo cual resulta útil cuando se necesita justificar teóricamente un campo de estudio o construir un marco conceptual sólido.

Tabla 4

Pasos para la aplicación del modelo prisma

	Descripción	**Acciones concretas en esta investigación**

1. Identificación	Búsqueda inicial de todas las fuentes posibles relacionadas con el tema.	Búsqueda en bases de datos académicas (Scopus, Redalyc, JSTOR, Google Scholar). Uso de palabras clave relacionadas con cine, ciudad e imaginarios urbanos.
2. Cribado	Eliminación de fuentes duplicadas o irrelevantes.	Se descartan artículos que no abordan la representación urbana en el cine o que tienen un enfoque técnico/industrial.
3. Elegibilidad	Evaluación detallada de los textos preseleccionados (título, resumen, palabras clave, marco teórico).	Revisión de resúmenes y criterios temáticos: se seleccionan estudios con enfoque crítico, urbano y simbólico.
4. Inclusión	Selección final de las fuentes que formarán parte del corpus bibliográfico del estudio.	Se incorporan entre 20 y 30 fuentes académicas. Se analizan mediante Ficha 1 (analítica) y Ficha 2 (comparativa).

Nota: Elaboración propia desde Lizarzaburu, (2024).

El análisis de estas fuentes se sistematizará mediante fichas bibliográficas analíticas, que permitirán organizar las posturas de cada autor, su contexto metodológico, sus conceptos clave y su aporte específico a la relación entre cine, ciudad e imaginario.

Se aplicaron dos tipos de fichas, una individual para analizar los datos de temporalidad, credibilidad y relación de cada articulo seleccionado con la hipótesis a demostrar, y otra ficha grupal en la cual se sintetizan los principales ejes para generar conclusiones generales de toda la teoría y resultados cribados. De este modo:

Tabla 5

Ficha bibliográfica individual para el análisis de los artículos cribados

Categoría	Detalles
Título	-
Autor(es)	-
Fecha de publicación	-
Editorial / Fuente	-
Tipo de fuente	-
Rama de estudio	-
Resumen del contenido	-
Enfoque metodológico	-
Conceptos clave	-
Contribuciones relevantes al tema de tesis	-
Citas relevantes	-
Valoración crítica	-

Nota: Elaboración propia

Aplicación de las fichas de revisión:

Cada fuente seleccionada será analizada mediante una ficha estructurada que incluye elementos como: título, autor, tipo de fuente, rama de estudio, enfoque metodológico, postura del autor, conceptos clave, citas relevantes y contribución al tema de tesis. Esta ficha permitirá no solo registrar la información de manera ordenada, sino también evaluar críticamente el valor teórico y metodológico de cada obra. Se priorizarán autores como Henri Lefebvre, Giuliana Bruno, Stuart Hall, Edward Soja, David Harvey, Castro (2022), Requeijo Rey (2011) y Santacruz González (2022), entre otros.

Tabla 6

Ficha bibliográfica analítica individual

Categoría	Detalles
Título	
Autor(es)	
Fecha de publicación	
Editorial / Fuente	[Editorial, revista, URL o lugar de publicación]
Tipo de fuente	[Libro / Artículo de revista / Tesis / Ensayo académico / Sitio web, etc.]
Rama de estudio	[Cine, estudios urbanos, sociología urbana, estudios culturales, etc.]
Postura del autor respecto al tema	[Enfoque del autor sobre la representación de la ciudad en el cine, sus puntos de vista sobre el espacio urbano, si lo ve como un personaje más, como un reflejo de la sociedad, etc.]
Resumen del contenido	[Resumen breve del contenido principal]
Enfoque metodológico	[Metodología utilizada, enfoque cualitativo, técnicas de análisis, etc.]
Conceptos clave	[Conceptos o términos clave tratados en la fuente]
Contribuciones relevantes al tema de tesis	[Contribuciones al análisis de la representación de la ciudad en Cordero, enfoque cinematográfico, impacto en la narrativa]
Citas relevantes	[Citas textuales importantes, con referencias]
Valoración crítica	[Análisis crítico de la fuente, fortalezas y debilidades, postura del autor frente al análisis urbano en el cine]
Relación con tu investigación	[Cómo esta fuente se conecta con tu investigación y tema de tesis]

Nota: Elaboración propia

2.6.2. Técnicas de análisis de información

1. **Análisis de Contenido**

Esta técnica permite descomponer y clasificar las respuestas en categorías para identificar patrones recurrentes de significados e interpretaciones relacionadas con la representación del espacio urbano en las películas. El análisis de contenido se llevará a cabo de forma inductiva, permitiendo extraer los elementos clave que emergen en las entrevistas y que son relevantes para los objetivos de la investigación, con un enfoque particular en los simbolismos asociados al espacio urbano.

2. Análisis Temático

El Análisis Temático será aplicado a los datos obtenidos en los grupos focales, con el fin de identificar y categorizar los temas recurrentes en las discusiones de los participantes sobre la representación del espacio urbano. Esta técnica permite detectar patrones, actitudes y percepciones sobre cómo los espectadores interpretan los elementos urbanos en las películas de Sebastián Cordero. A través de este análisis, se podrá comprender las diferentes perspectivas de los participantes y cómo estas se relacionan con los imaginarios sociales y culturales del espacio urbano representado en el cine.

3. Análisis bibliográfico

El análisis bibliográfico constituye una de las técnicas fundamentales de esta investigación, ya que permite consolidar una base teórica y conceptual robusta que sustente la relación entre cine, ciudad e imaginarios urbanos. Esta técnica tiene como propósito identificar, examinar y sistematizar estudios académicos relevantes que aborden cómo el cine construye y representa el espacio urbano desde una perspectiva simbólica, social y cultural.

Ficha 2: Matriz de análisis temático comparativo

Paralelamente a la generación de las distintas fichas individuales para acada uno de los artículos seleccionados mediante el muestreo por método prisma, se aplicará una

ficha tipo matriz que permitirá sintetizar y comparar el enfoque de varios autores a partir de categorías comunes como: tema central de representación, enfoque cinematográfico, relación entre ciudad y personajes, perspectiva crítica, dimensión sociológica, y conclusiones narrativas. Esta herramienta facilitará la detección de patrones teóricos, convergencias, vacíos y contradicciones dentro de la bibliografía revisada.

2.9.2. Análisis Gráfico-Visual

El Análisis Gráfico-Visual se utilizará para examinar los aspectos estéticos y narrativos de las películas de Sebastián Cordero, con especial énfasis en la representación del espacio urbano. Esta técnica permitirá identificar y descomponer los elementos visuales y compositivos que contribuyen a la construcción de los imaginarios urbanos, tales como la iluminación, la composición de la escena, el uso de los encuadres, la perspectiva y el posicionamiento de cámara. A través de este enfoque se busca interpretar cómo estos elementos visuales se articulan con significados simbólicos y culturales vinculados al entorno urbano, para enriquecer así la comprensión de los datos obtenidos mediante revisión bibliográfica, entrevistas y grupos focales.

Mapa narrativo: Es una herramienta gráfica que permite trazar los recorridos espaciales y emocionales de los personajes dentro de la narrativa fílmica. A través de croquis o esquemas del espacio urbano, se visualiza cómo los personajes se desplazan, interactúan y resignifican los lugares que habitan. Esta herramienta posibilita el análisis de la coreografía del movimiento en relación con el entorno urbano y permite identificar patrones simbólicos, zonas de conflicto o transformación, y construcciones del espacio subjetivo (Cutting, 2013).

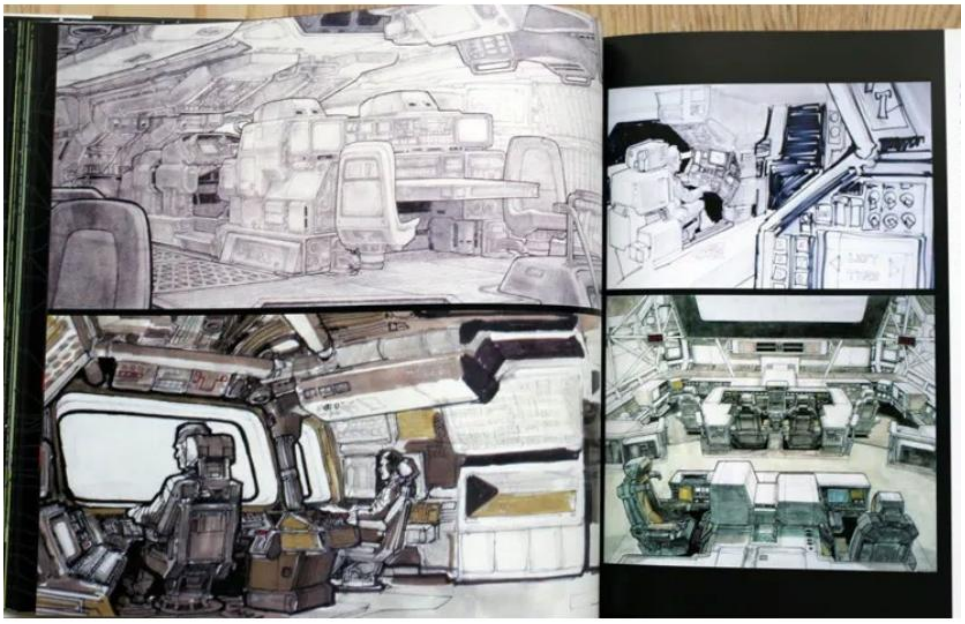
Collage comparativo: Técnica de síntesis visual que permite superponer, yuxtaponer o reconstruir imágenes clave de la ciudad representada en la película en diálogo con imágenes reales del espacio urbano en el que se inspira o fue filmada. El collage funciona como herramienta de reconfiguración visual y análisis comparativo,

facilitando la identificación de distorsiones, idealizaciones, omisiones o énfasis estéticos que revelan una mirada particular del director sobre la ciudad.

Storyboard analítico: Herramienta que consiste en la selección y secuenciación de fotogramas clave para narrar visualmente escenas significativas. A partir de esta organización, se analizan los encuadres, ángulos, composición, movimiento y elementos visuales que median la relación entre personajes y espacio. El storyboard permite interpretar la interacción simbólica entre los cuerpos y la ciudad, revelando estructuras de poder, aislamiento, pertenencia o conflicto presentes en la puesta en escena.

Figura 4

Ejemplo de storyboard de la película Alien



Nota: Detalle del libro “The making of Alien” de Rinzler (2019)

2.9.3. Selección de la obra para el análisis gráfico

Tras considerar la obra en general del historial filmográfico del director Sebastián Cordero desde su ópera prima hasta su producción más reciente, se propuso la selección

de un filme en particular que cumpliera con las características más apropiadas para el análisis gráfico, según criterios como su nivel de representación urbana, presencia de la marginalidad social, y aplicación teórica desde la sociología del espacio, además de su potencial en la generación de imaginarios urbanos. De este modo, se seleccionó al filme “Ratas, ratones y rateros” de 1999, como la más adecuada. Se explican los criterios para la selección más a fondo en la siguiente tabla.

Tabla 7

Historial filmográfico de Sebastian Cordero

Película	Ciudad / Espacio	Representación Urbana	Marginalidad Urbana	Aplicación teórica	Imaginarios Urbanos	Pertinencia para análisis
Ratas, ratones y rateros (1999)	Quito (sur), Guayaquil	Alta	Sí	Alta – espacio concebido, vivido y percibido	Refuerza y cuestiona estereotipos urbanos; construye imaginarios regionales	Muy alta
Crónicas (2004)	Babahoyo	Media	Sí	Media – medios como espacio simbólico	Refuerza imaginario de provincia como lugar "salvaje"	Media
Rabia (2009)	Espacio cerrado suburbano	Baja	Parcial	Baja – espacio como metáfora emocional	Invisibiliza lo urbano; análisis introspectivo	Baja
Pescador (2012)	Pueblo costero, Guayaquil	Media	Parcial	Media – tránsito de espacio concebido	Construye imagen dual del urbano como oportunidad/peligro	Media
Europa Report (2015)	Espacio (ciencia ficción)	Nula	No	No aplica	No aplica	Nula
Sin muertos no hay carnaval (2017)	Guayaquil (zonas en disputa)	Alta	Sí	Alta – espacio como mercancía	Cuestiona mitos de progreso urbano	Alta

Nota: Elaboración propia

CAPÍTULO III. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. Análisis y discusión de los resultados

La presente investigación aborda el análisis de la representación simbólica de la ciudad ecuatoriana en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero, con énfasis en cómo dicha representación puede incidir en la construcción de imaginarios urbanos. Bajo esta premisa, se planteó la hipótesis de que el cine, al incorporar elementos urbanos significativos y representarlos en cierto modo específico, colabora activamente en la configuración simbólica del territorio y en la percepción colectiva de la ciudad, entendiendo a esto como la generación de imaginarios urbanos (Lefebvre, 1974).

Para sustentar esta hipótesis, se desarrolló una estrategia metodológica de carácter cualitativo que integró tres herramientas fundamentales: entrevistas semiestructuradas a profesionales expertos en cine y arquitectura, un grupo focal con participantes familiarizados con el cine de Cordero y el contexto urbano ecuatoriano, y un análisis bibliográfico sistematizado mediante el modelo de cribado PRISMA, que permitió seleccionar y discutir artículos científicos relevantes sobre cine, urbanismo y representaciones simbólicas.

El objetivo principal de este capítulo es presentar los resultados obtenidos a través de estas herramientas, integrándolos en una discusión crítica que ponga en diálogo las percepciones recogidas con los marcos teóricos y los estudios previos. Así, se busca verificar la validez de la hipótesis, y aportar nuevas perspectivas sobre la influencia del lenguaje cinematográfico en la construcción del imaginario urbano en el contexto latinoamericano y, particularmente, ecuatoriano.

En esta sección, los resultados serán organizados por cada herramienta metodológica utilizada. Se evidenciará cómo los elementos urbanos, como hitos

arquitectónicos, espacios públicos, dinámicas sociales o escenarios periféricos, son representados en la obra de Cordero y cómo estos se resignifican desde una mirada simbólica, emocional o política, contribuyendo así a la formación de narrativas colectivas sobre la ciudad.

Modelo de cribado prisma para análisis bibliográfico

Búsqueda en bases de datos

Se aplicó una búsqueda de información que contenga los tres ejes principales que conforman la hipótesis, es decir, la realidad como entorno construido, la representación como el producto cinematográfico, y el reflejo como el imaginario urbano generado en la memoria colectiva.

Se consideró una serie de buscadores académicos oficiales con enfoque hacia los estudios sociológicos y arquitectónicos, en donde se aplicaron búsquedas mediante la utilización de operadores boleanos y términos clave, para con ello obtener la población principal a la cual se le aplicó la

Búsqueda en scopus

Operador boleano aplicado en inglés:

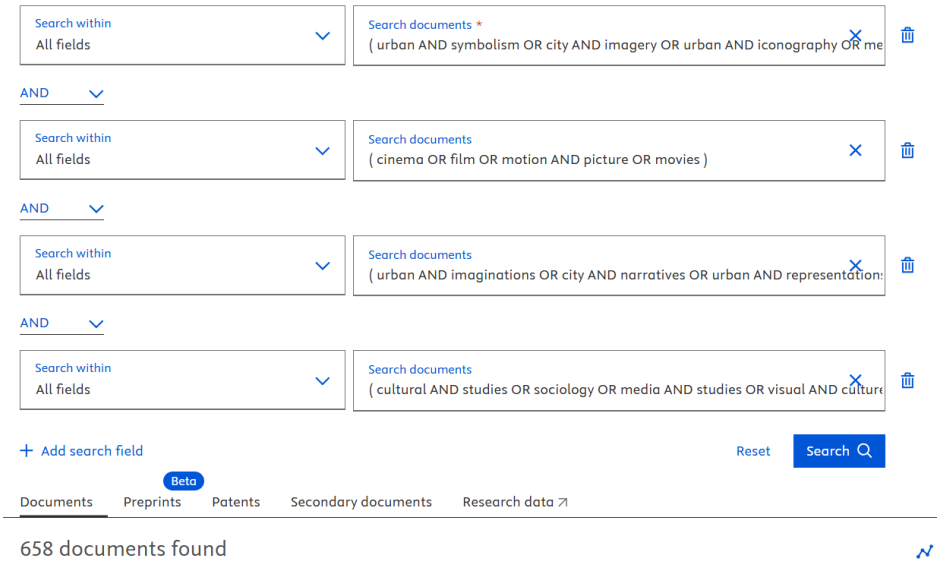
("urban symbolism" OR "city imagery" OR "urban iconography" OR "metropolitan symbols") AND ("cinema" OR "film" OR "motion picture" OR "movies") AND ("urban imaginaries" OR "city narratives" OR "urban representations" OR "metropolitan visions") AND ("cultural studies" OR "sociology" OR "media studies" OR "visual culture")

Operador boleano aplicado en español:

("simbolismo urbano" OR "imaginario de la ciudad" OR "iconografía urbana" OR "símbolos metropolitanos") AND ("cine" OR "película" OR "filme" OR "películas") AND ("imaginarios urbanos" OR "narrativas urbanas" OR "representaciones urbanas" OR "visiones metropolitanas") AND ("estudios culturales" OR "sociología" OR "estudios de medios" OR "cultura visual")

Figura 5

Búsqueda de información en Scopus



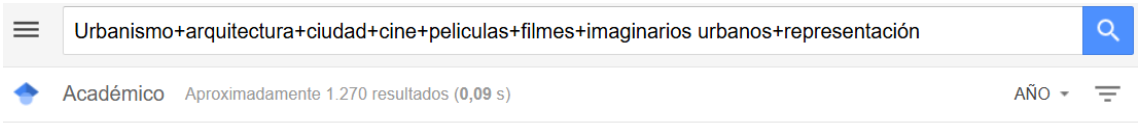
Nota: Elaboración propia

Búsqueda en Google académico

Google académico es un buscador que no necesita del uso de operadores boleanos, por tanto, se ha aplicado una búsqueda en base a palabras y términos clave, en las cuales se incluyeron:**(Urbanismo+arquitectura+ciudad+cine+películas+filmes+imaginarios urbanos+ representación)**

Figura 6

Búsqueda de información en Google académico



Nota: Elaboración propia

Búsqueda en JSTOR

Operador boleano:

(urban symbolism OR city imagery OR urban iconography OR metropolitan symbols)

AND (cinema OR film OR motion picture OR movies)

AND (urban imaginaries OR city narratives OR urban representations OR metropolitan visions)

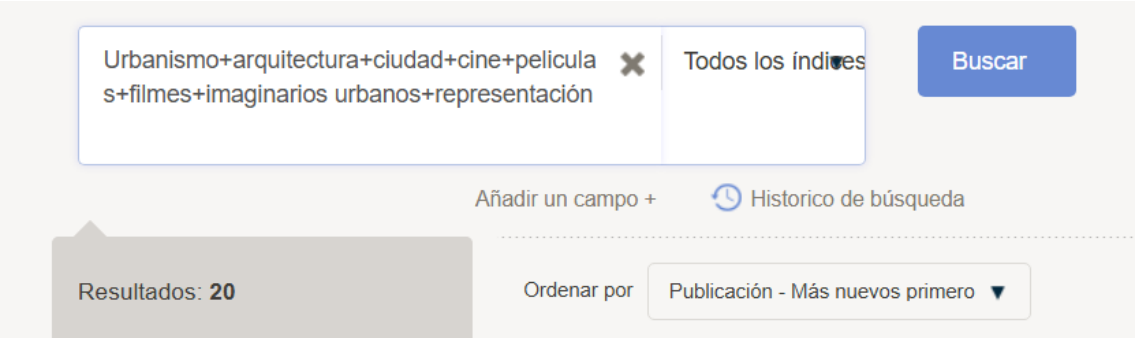
AND (cultural studies OR sociology OR media studies OR visual culture)

Figura 7

Búsqueda de información en JSTOR



Búsqueda en SCIELO



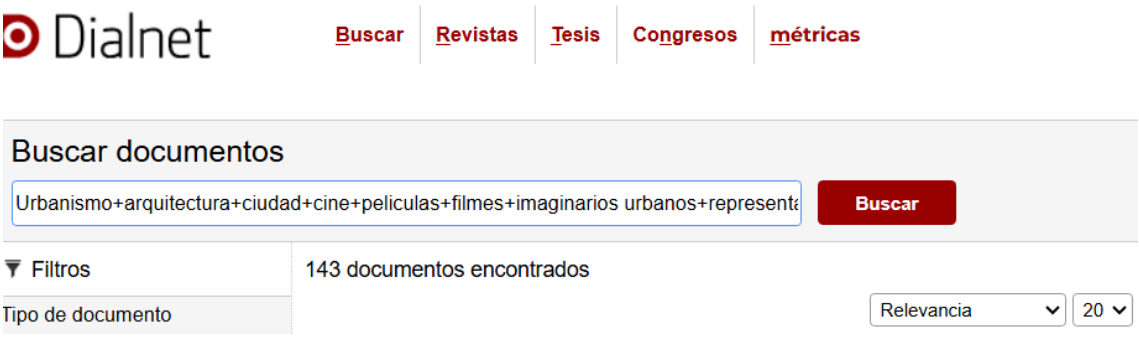
Nota: Elaboración propia

Búsqueda en Dialnet

Dialnet es un buscador que no aplica necesariamente operadores boleanos para una búsqueda precisa, por tanto, se ha aplicado una búsqueda en base a palabras y términos clave, en las cuales se incluyeron: **(Urbanismo + arquitectura + ciudad + cine + películas + filmes + imaginarios urbanos + representación)**

Figura 8

Búsqueda de información en Dialnet



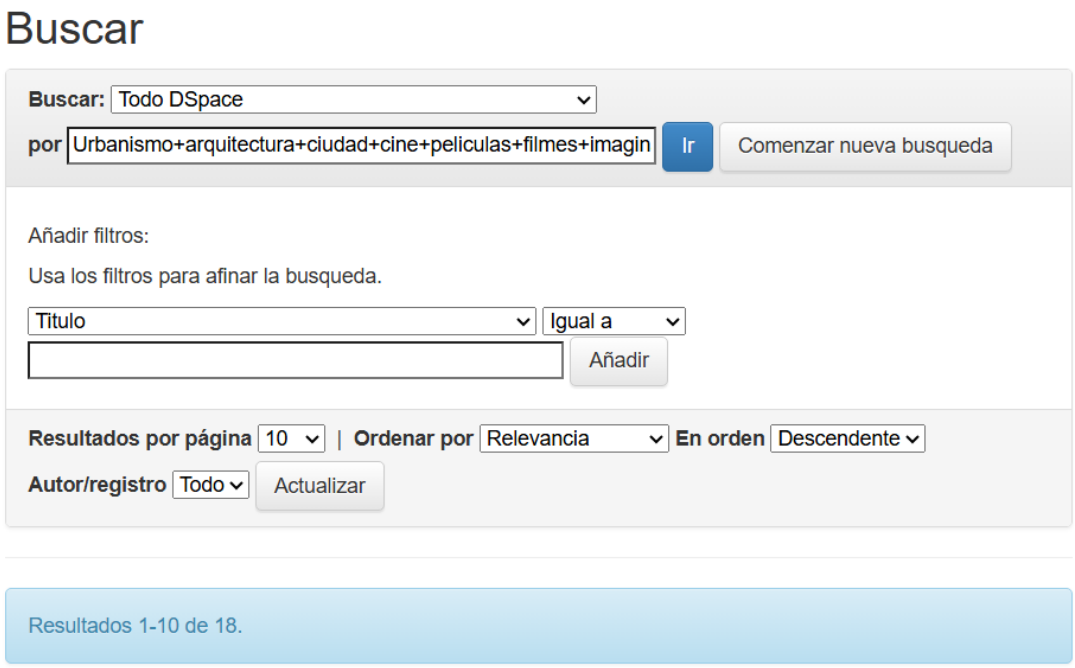
Nota: Elaboración propia

Búsqueda en biblioteca CLACSO

El repositorio de CLACSO no aplica necesariamente operadores boleanos para una búsqueda precisa, por tanto, se ha aplicado una búsqueda en base a palabras y términos clave, en las cuales se incluyeron: **(Urbanismo + arquitectura + ciudad + cine + películas + filmes + imaginarios urbanos + representación)**

Figura 9

Búsqueda de información en el repositorio de CLACSO



Nota: Elaboración propia

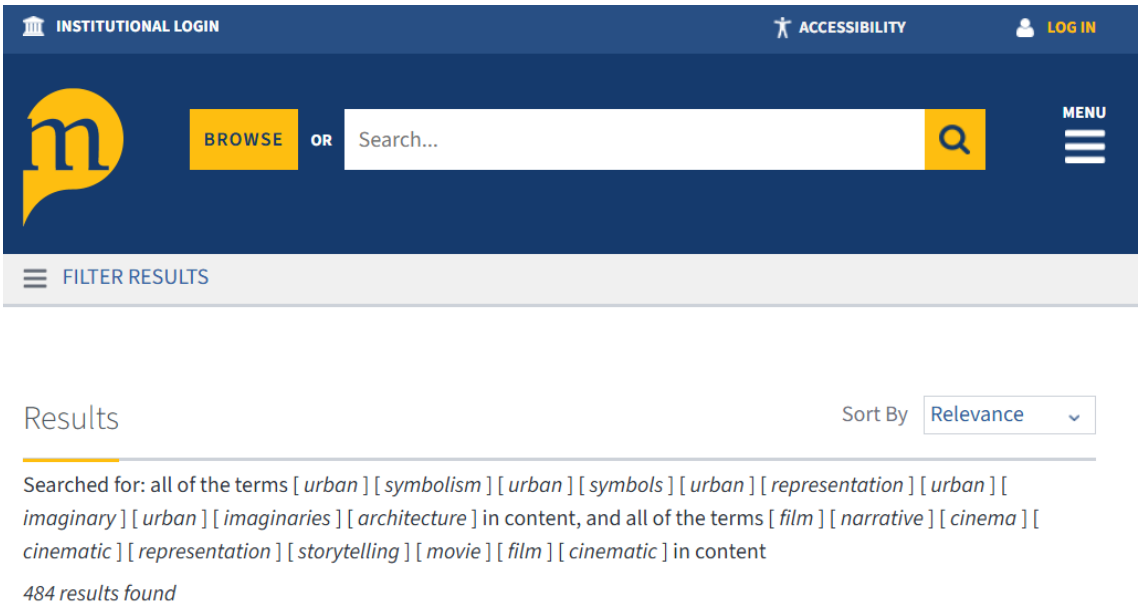
Búsqueda en Project Muse

Para la búsqueda en el repositorio de Project Muse, se utilizaron términos similares a las búsquedas anteriores, con palabras vinculadas a los tres ejes principales para la

búsqueda especializada: **(Urbanismo + arquitectura + ciudad + cine + películas + filmes + imaginarios urbanos + representación).**

Figura 10

Búsqueda de información en el repositorio de Project Muse



Nota: Elaboración propia

Criterios para el cribado de información

Temática

- Se excluyen estudios con enfoques exclusivamente ingenieriles sobre el espacio urbano sin relación con lo simbólico, narrativo o representacional.
- Se excluyen estudios centrados únicamente en aspectos culturales generales que no aborden específicamente el espacio urbano o su representación en el cine.

Tipo de documento

- Se excluyen reseñas, editoriales, informes sin revisión por pares, noticias o entrevistas periodísticas.
- También se excluyen blogs u opiniones no académicas.

Idioma

- No se excluye ningún idioma. Se considerarán estudios en cualquier lengua, siempre que sea posible su comprensión o traducción adecuada.

Acceso al texto completo

- Se excluyen los documentos que no estén disponibles para lectura y análisis completo, es decir, que solo presenten el resumen o sean inaccesibles en su totalidad.

Año

- Se incluyen todos los periodos sin exclusión debido a la naturaleza histórica de la investigación.

De este modo, se consideran los siguientes aspectos dentro de cada una de las fases del cribado de información:

Tabla 8

Criterios de inclusión y exclusión de información para el análisis bibliográfico

Fase	Descripción	Criterios de Inclusión	Criterios de Exclusión
Identificación	Búsqueda de estudios en bases de datos, utilizando operadores booleanos y términos clave.	Todos los estudios relacionados con la representación simbólica de los elementos urbanos en la narrativa fílmica.	Reseñas, editoriales, informes sin revisión por pares, noticias, entrevistas o blogs no académicos.

Selección	Evaluación de los estudios identificados para determinar su pertinencia.	Estudios que analicen el simbolismo urbano, la narrativa fílmica y sus representaciones urbanas o metropolitanas.	Estudios con enfoques exclusivamente ingenieriles sobre el espacio urbano sin relación con lo simbólico, narrativo o representacional.
Elegibilidad	Revisión de los textos completos de los estudios preseleccionados.	Estudios académicos sobre el simbolismo urbano y la representación fílmica.	Documentos que no estén disponibles para lectura y análisis completo (solo resumen o inaccesibles).
Inclusión	Inclusión de los estudios que cumplen con los criterios y cuya calidad es suficiente.	Artículos revisados por pares, accesibles en su totalidad y con enfoque en la representación simbólica del espacio urbano en el cine.	Estudios fuera del tema de la representación simbólica urbana en la narrativa fílmica.

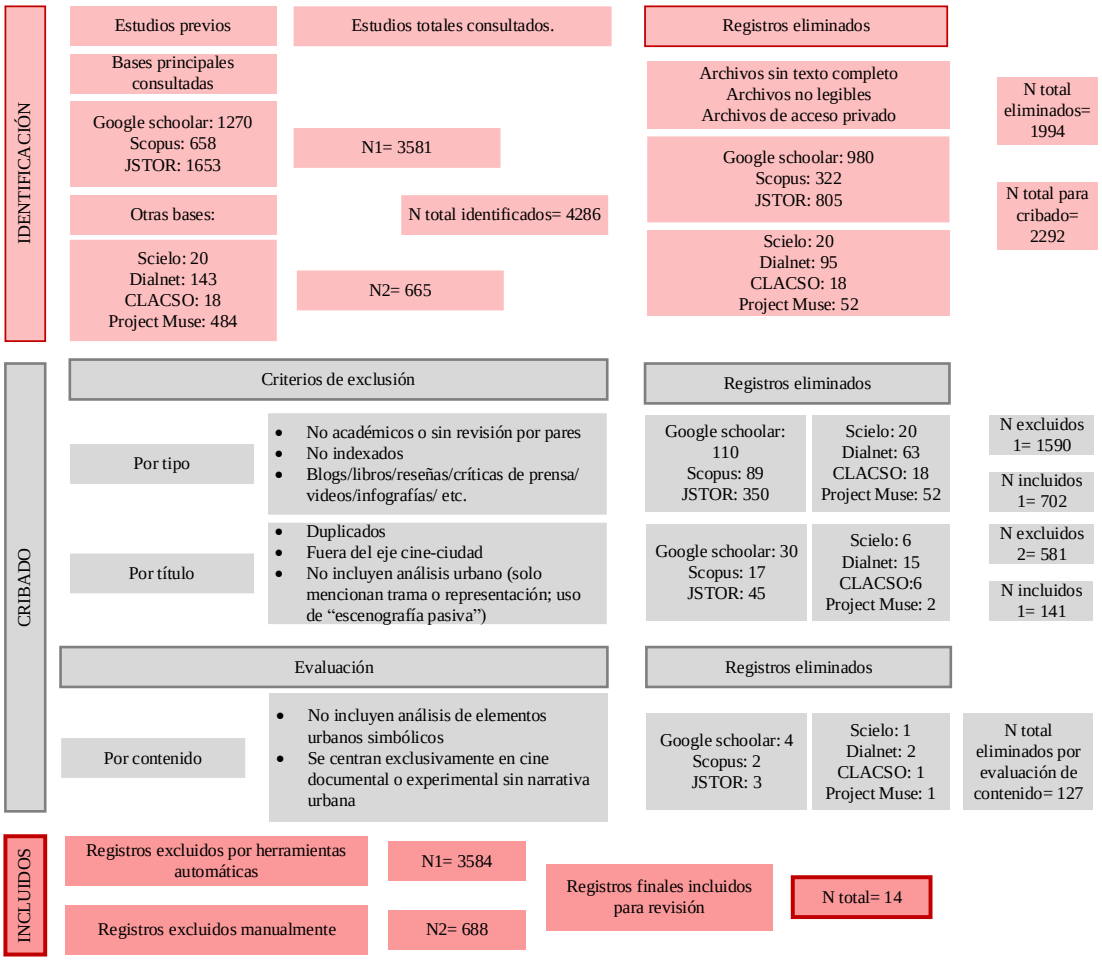
Fuente: Elaboración propia

Modelo de aplicación del cribado por método prisma

Las fases de aplicación del modelo se muestran en la siguiente tabla, en la que se muestra el proceso de identificación y cribado para dar con los artículos incluidos para la generación de la discusión. Se muestran los estudios considerados y el total de registros eliminados en cada una de las fases.

Figura 11

Modelo de aplicación de búsqueda y cribado por método prisma



Fuente: Elaboración propia

Discusión y análisis de los artículos cribados por PRISMA

Una vez aplicado el algoritmo de búsqueda, se ha dado con un total de 13 artículos incluidos, los cuales cumplen con los criterios de fiabilidad, tipo adecuado, contenido estrechamente vinculado con la hipótesis, y el enfoque y análisis adecuado para la investigación. De este modo, se ejecuta una discusión de todos los artículos seleccionados, en los que se consideran los ejes temáticos principales, considerando ciudad, cine e imaginario, así como la implicación de los hitos y espacios simbólicos en los medios audiovisuales mencionados.

Eje 1: La ciudad como construcción simbólica más allá de lo físico

Una de las principales coincidencias entre los textos revisados es la concepción de la ciudad como una construcción simbólica que trasciende su dimensión material. James Donald (1999), en *Imagining the Modern City*, sostiene que la experiencia urbana moderna está profundamente mediada por representaciones culturales; así, la ciudad no es únicamente un espacio habitable, sino uno imaginado. Del Valle (2015) comparte esta visión al afirmar que el cine proyecta una ciudad que, muchas veces, se convierte en su "otra": una versión simbólica, emocional o incluso amenazante de la ciudad real.

Lipai y Salvi (2008) coinciden al analizar cómo São Paulo, en el cine de Giorgetti, se convierte en un personaje cargado de memoria y subjetividad. De manera similar, Sosa (2013) observa que en el cine colombiano Bogotá es construida como una ciudad emocional, que refleja tensiones entre el miedo y la esperanza. En todos estos casos, el cine transforma la ciudad en una entidad dotada de agencia narrativa y afectiva.

Lefebvre (1991) y Kracauer (1960) profundizan esta perspectiva al destacar que el espacio urbano está impregnado de significados culturales. Lefebvre introduce el concepto de "espacio producido", moldeado por prácticas sociales, ideologías y representaciones simbólicas. Esta noción es clave para analizar cómo ciertos hitos arquitectónicos en el cine ecuatoriano —como los filmados por Sebastián Cordero— adquieren significación simbólica y contribuyen a la construcción de imaginarios urbanos.

Desde la estética y la comunicación visual, Bruno (2014) plantea que la ciudad filmada transmite una "sensorialidad afectiva" que condiciona la percepción y memoria de los espacios. López (2012), por su parte, señala que la ciudad en el cine opera como una superficie de proyección de deseos, temores y construcciones identitarias. Esto respalda la hipótesis de que el cine no solo representa la ciudad, sino que colabora activamente en su resignificación simbólica.

Eje 2: El cine como mediador de la experiencia urbana

La mediación cinematográfica de la experiencia urbana es otro eje transversal en los estudios analizados. Donald (1999) plantea que el cine y los medios visuales actúan como intermediarios simbólicos entre el sujeto y la ciudad, configurando modos de ver, habitar e imaginar el entorno urbano. Esta idea se amplía con Del Valle (2015), quien afirma que el cine construye mundos simbólicos con sus propios códigos, alterando la percepción de la ciudad "real".

Martínez Puche y Castro (2022) aportan una metodología basada en cartografías narrativas, que permite evidenciar cómo las localizaciones urbanas organizan el sentido de la narración. Este planteamiento dialoga con Linde (2016), quien analiza el espacio fílmico en el cine latinoamericano como un marco de representación político y cultural.

La mediación cinematográfica también opera a nivel de la memoria. Lipai y Salvi (2008) destacan que los espacios urbanos filmados articulan memorias individuales y colectivas, afectando la configuración de identidades urbanas. Esta propuesta resuena en Sosa (2013), quien afirma que los productos audiovisuales son agentes activos en la construcción de imaginarios colectivos.

Desde una perspectiva sensible, Bruno (2014) y Urrutia (2020) enfatizan el carácter afectivo de la ciudad filmada. Para Bruno, la ciudad deviene experiencia sensorial; Urrutia subraya que la atmósfera cinematográfica configura formas específicas de habitar y percibir el espacio urbano. Ambos refuerzan la idea de que el cine transforma el espacio en una experiencia subjetiva mediatizada.

Eje 3: Los imaginarios urbanos como reflejo simbólico

La noción de imaginarios urbanos se consolida como categoría central para entender la representación cinematográfica de la ciudad. Donald (1999) sostiene que la ciudad es tanto vivida como imaginada, y que las representaciones culturales desempeñan

un rol formativo en la producción de imaginarios. Sosa (2013) retoma esta idea al afirmar que el cine no solo representa la ciudad, sino que participa activamente en su creación simbólica.

Lipai y Salvi (2008) refuerzan esta tesis al destacar que la arquitectura y la ciudad devienen personajes narrativos en muchas películas. Del Valle (2015) introduce la noción de "ciudad oscura", que remite a una urbe emocional, nocturna y contradictoria frente a la racionalidad moderna.

Bruno (2014) señala que el cine moldea afectivamente los recuerdos urbanos, mientras que Urrutia (2020) enfatiza que la atmósfera cinematográfica influye en la construcción de memorias colectivas. López (2012) y Martínez Puche y Castro (2022) coinciden en que la ciudad filmada produce realidades simbólicas: López la describe como escenario de subjetividades, mientras que Martínez Puche y Castro afirman que los hitos urbanos movilizan estructuras narrativas cargadas de sentido.

Eje 4: Hitos urbanos como núcleos de sentido narrativo y emocional

Una de las formas más eficaces en que el cine genera imaginarios urbanos es a través de la resignificación de hitos arquitectónicos y espacios específicos. Martínez Puche y Castro (2022) argumentan que estos espacios se convierten en dispositivos simbólicos que activan emociones y sentidos narrativos. Del Valle (2015) también resalta cómo la arquitectura en el cine adquiere un valor alegórico que sobrepasa su funcionalidad material.

Lipai y Salvi (2008), en su análisis del cine de Giorgetti, muestran cómo calles y edificios encarnan memorias colectivas y tensiones identitarias. Sosa (2013) señala que lugares específicos de Bogotá adquieren, en el cine, significaciones simbólicas como esperanza, violencia o resistencia, constituyendo una cartografía emocional de la ciudad.

Donald (1999) y Bruno (2014) subrayan que estos hitos urbanos pueden ser investidos de intensidad afectiva. Para Donald, las imágenes urbanas funcionan como superficies de proyección ideológica; para Bruno, el cine redefine la forma en que los espacios son percibidos y recordados.

López (2012) y Urrutia (2020) coinciden en que la ciudad filmada no solo presenta espacios reconocibles, sino que reinterpreta su significado en relación con emociones, narrativas y relaciones de poder. Este enfoque es especialmente útil para abordar la obra de Sebastián Cordero, en la que los espacios urbanos de Quito son resignificados visual y simbólicamente para construir climas de tensión, marginalidad y misterio.

Eje 5: Potencial metodológico y comparativo para el estudio del cine urbano

El corpus revisado también ofrece herramientas metodológicas pertinentes para el análisis del cine urbano. Martínez Puche y Castro (2022) proponen una metodología mixta que articula cartografía urbana y análisis narrativo, útil para examinar cómo las localizaciones estructuran el relato fílmico. Lipai y Salvi (2008), desde una perspectiva semiótica, conceptualizan la ciudad como personaje narrativo, dotado de agencia simbólica.

Del Valle (2015) y Sosa (2013) ofrecen enfoques interpretativos que articulan lo simbólico y lo emocional, fundamentales para analizar cómo el cine construye subjetividades urbanas. Bruno (2014) y Urrutia (2020) suman una dimensión estética y afectiva al análisis metodológico, al considerar cómo el cine moviliza percepciones y emociones vinculadas al espacio urbano.

Donald (1999) y López (2012) insisten en la importancia de una perspectiva interdisciplinaria que articule urbanismo, teoría fílmica y estudios culturales. Finalmente, la comparación de distintos contextos urbanos (São Paulo, Bogotá, Madrid), como sugieren Sosa (2013) y Martínez Puche y Castro (2022), habilita una lectura transnacional del cine urbano, y permite insertar el caso ecuatoriano dentro de una red más amplia de

representaciones urbanas latinoamericanas y europeas, fortaleciendo así la hipótesis sobre el rol del cine en la generación de imaginarios urbanos.

Análisis de las entrevistas

Entrevista con el director de cine Álex Jácome

Se llevaron a cabo una serie de preguntas como parte de una entrevista semiestructurada, en la que se tocaron temas más arraigados a la representación, debido a que este es el campo de especialidad del entrevistado. A continuación, se presenta un resumen de la principal información compilada de la entrevista.

Tabla 9

Entrevista con Álex Jácome

Pregunta	Eje temático principal	Respuesta del entrevistado
¿Qué importancia tiene la elección de locaciones urbanas reales para reconstruir la atmósfera y el mensaje en una película?	Valor narrativo y escenográfico de las locaciones reales	Para Alex Jácome, las locaciones son fundamentales para que el personaje se interiorice en la historia. Si el escenario no es el correcto, la narrativa puede debilitarse o perder coherencia, especialmente en géneros como el histórico, contemporáneo o futurista. En su visión, la ambientación no solo acompaña la historia, sino que construye emociones como tristeza, alegría o soledad, apoyada por el uso intencional de luz y color. Ecuador, además, ofrece una riqueza de

		locaciones naturales y arquitectónicas que hacen posible grabar múltiples realidades dentro del mismo territorio.
¿Qué intención simbólica o crítica pueden tener las decisiones estéticas sobre los espacios urbanos?	Representación simbólica y visión autoral del espacio urbano	Alex afirma que toda decisión estética responde a la visión del director y al guion. Él elige mostrar el lado positivo del país, mientras que otros optan por destacar sus aspectos más crudos. En su experiencia, los espacios urbanos, aunque humildes, pueden tener una estética poderosa si se capturan con orden, estilo y sensibilidad. La intención simbólica del espacio depende de cómo se encuadre, decore o ilumine. Así, un barrio popular puede convertirse en un lugar acogedor o estéticamente atractivo, más allá de su condición socioeconómica.
¿Puede el cine moldear la percepción social sobre sectores de la ciudad?	Influencia del cine en la percepción social y cultural del espacio	Para Jácome, el cine tiene la capacidad de transformar la percepción de los lugares, mostrando su diversidad y potencial. Al narrar historias desde sectores marginales o periféricos con respeto y sensibilidad, se puede construir una mirada más empática sobre esos espacios. Destaca que la iluminación, el orden y el enfoque del encuadre permiten mostrar belleza incluso en ambientes precarios. Su cine

		busca reivindicar lo positivo y generar conciencia social, sin caer en la romantización ni en el dramatismo forzado.
¿Existe relación entre el diseño arquitectónico real y el impacto narrativo en escena?	Autenticidad espacial como recurso narrativo	Jácome prefiere grabar en escenarios reales antes que maquillar o manipular digitalmente las locaciones. Cree que los espacios reales transmiten mayor naturalidad y fuerza emocional. Señala que el departamento de producción debe encontrar locaciones que respondan a las necesidades del guion, ya que la coherencia espacial enriquece la narrativa. Ejemplifica esto con grabaciones en bosques, haciendas o selvas, donde la luz natural permite crear distintas atmósferas sin intervención artificial, dando profundidad visual y simbólica a las escenas.
¿Qué oportunidades presenta el cine para que las personas entiendan mejor la ciudad?	Cine como herramienta de apropiación y conciencia urbana	El entrevistado considera que el cine puede generar un vínculo emocional entre los ciudadanos y sus espacios urbanos. Mostrar las ciudades ecuatorianas en pantalla crea sentido de pertenencia, identidad y orgullo. Además, puede dinamizar el turismo y generar trabajo. Cita el caso de *El Puente*, un corto grabado en Ambato

	que resignifica un espacio asociado al suicidio, transformándolo en símbolo de esperanza y empatía. Para él, el cine tiene el poder de cambiar la manera en que las personas viven y entienden su ciudad.

Fuente: Elaboración propia

Análisis de la entrevista por ejes temáticos

El valor narrativo y simbólico de la locación cinematográfica

Desde los primeros momentos de la entrevista, Alex Jácome resalta la locación como un componente central en la construcción narrativa y escenográfica de una película. No se trata únicamente de un fondo visual, sino de un elemento activo que configura la atmósfera, contextualiza al personaje y dirige emocionalmente al espectador. El director insiste en que la coherencia entre historia y entorno es esencial, especialmente cuando se abordan géneros de época, actuales o futuristas. La locación es, en su visión, una herramienta narrativa que articula tiempo, emoción y sentido.

Cine, estética urbana y visión autoral

Jácome defiende que las decisiones estéticas, iluminación, movimiento de cámara, color, responden a la intención del autor y al enfoque del guion. En su caso, elige destacar los aspectos positivos de la ciudad y del país, contrastando con colegas que muestran realidades más duras o marginales. Esta visión positiva no implica idealización, sino una búsqueda consciente de dignificar lo cotidiano. Para el director, una casa sencilla puede tener belleza si está bien encuadrada y narrada con sensibilidad. Así, el cine se convierte en un acto de interpretación estética del espacio urbano.

Reconfiguración simbólica de lo marginal y lo periférico

Uno de los ejes más destacados en su discurso es la posibilidad de resignificar espacios considerados precarios o periféricos. Alex relata cómo ha filmado en barrios humildes, haciendas antiguas o calles graffiteadas, transformando esas locaciones en escenarios de belleza y narrativa. La representación cinematográfica, en este sentido,

puede alterar la percepción social de los lugares estigmatizados y dotarlos de nuevos sentidos. El orden visual, la luz y los detalles escenográficos permiten que incluso una casa de caña o una calle popular se vuelvan simbólicamente potentes en pantalla.

Autenticidad espacial y memoria arquitectónica

El entrevistado enfatiza su preferencia por grabar en locaciones reales, minimizando el uso de efectos digitales o escenografías falsas. Para él, la arquitectura auténtica contiene una memoria viva que enriquece la historia. Locaciones como haciendas coloniales, calles patrimoniales o ambientes naturales permiten construir relatos más verosímiles y emocionalmente cargados. Su experiencia en Galápagos, Ibarra o el Oriente ecuatoriano demuestra cómo los espacios reales, incluso con sus imperfecciones, otorgan densidad simbólica y narrativa a las producciones cinematográficas.

Cine y sentido de pertenencia urbana

Jácome reconoce al cine como una herramienta poderosa para generar vínculo emocional entre los ciudadanos y su ciudad. Al mostrar espacios conocidos, calles, plazas, puentes, el espectador puede reconocerse en la pantalla, revalorar lo local y reforzar su identidad territorial. Ejemplifica esta idea con su corto *El Puente*, filmado en Ambato, donde una infraestructura asociada al suicidio es resignificada como símbolo de esperanza y empatía. Así, el cine no solo documenta, sino que puede transformar emocional y socialmente los imaginarios urbanos.

Promoción del territorio y activación turística a través del cine

Además del valor simbólico, el director subraya el potencial del cine para dinamizar la economía local. Mostrar locaciones auténticas no solo construye identidad, sino que promueve el turismo, genera fuentes de empleo y posiciona al país en el mapa cultural global. Las películas pueden convertir ciertos lugares en referentes icónicos, lo que a largo plazo fortalece el sentido de pertenencia y el desarrollo regional. Para Jácome,

grabar fuera de los polos centrales como Quito o Guayaquil permite visibilizar otras ciudades con gran riqueza espacial, como Ambato o Píllaro.

Postura del entrevistado con respecto a la hipótesis

La postura de Alex Jácome, a lo largo de la entrevista, confirma y refuerza la hipótesis de que existen elementos urbanos representados en el cine que generan imaginarios urbanos. Para el director, el cine no solo refleja el espacio urbano, sino que tiene un impacto directo en la percepción social de la ciudad. A través de decisiones estéticas, narrativas y simbólicas, el cine puede acentuar, resignificar o transformar los significados atribuidos a ciertos lugares. Esto implica que la imagen cinematográfica es capaz de consolidar estereotipos (como la marginación de barrios populares) o, por el contrario, desmontarlos y crear nuevas formas de valoración simbólica.

Jácome opta por una representación positiva y estética del entorno urbano, resaltando que incluso espacios periféricos o humildes pueden adquirir belleza y dignidad mediante el encuadre, la luz y el relato. Esta visión demuestra que los elementos urbanos, calles, casas, puentes, plazas, no son neutros en el cine: están cargados de intenciones y sentidos que el espectador interpreta y asimila. Al elegir qué mostrar y cómo hacerlo, el cineasta contribuye activamente a la producción de imaginarios urbanos, lo que valida plenamente el núcleo de tu hipótesis.

Entrevista con el arquitecto Pedro Jiménez Pacheco

Para la entrevista con el arquitecto Jimenez, se consideraron una serie de preguntas en relación con la teoría el espacio, considerando su especialización y su postura tanto como investigador como docente. A continuación, se presenta un resumen de la principal información compilada de la entrevista.

Tabla 10

Entrevista con *Pedro Jiménez Pacheco*

Pregunta	Respuesta principal	Eje temático	Autores y conceptos clave
¿Cómo entiendes la ciudad como construcción simbólica?	La ciudad es una producción simbólica, cargada de signos y dispositivos de poder que hacen legible el espacio. Los símbolos urbanos comunican deseos sociales y estructuras históricas.	La ciudad como producción simbólica y social	Henri Lefebvre (producción del espacio, sociedad-espacio), sociología urbana francesa
¿Qué papel juega el símbolo en la experiencia urbana?	Los símbolos no son neutros; reflejan relaciones de poder. Monumentos, infraestructuras o nombres de calles tienen intenciones ideológicas. La ciudad es una narrativa simbólica en disputa.	Símbolos urbanos como dispositivos de poder	Lefebvre, crítica marxista, tensiones en la legitimidad simbólica
¿Qué lugar tiene lo	Lo cotidiano y lo simbólico se	El espacio vivido y lo cotidiano	Lefebvre (espacio vivido),

cotidiano en esta configuración?	cruzan en el "espacio vivido". La experiencia diaria moldea y es moldeada por el espacio urbano.	como experiencia urbana	Manuel Delgado (antropología urbana)
¿Puede el cine actuar como dispositivo de interpretación del espacio urbano?	Sí, aunque el cine no solo interpreta, sino también representa selectivamente la realidad. En Latinoamérica, predomina una mirada desde los márgenes y las desigualdades.	El cine como herramienta de representación crítica del espacio urbano	Cine social latinoamericano, tradición europea, influencia de Hollywood
¿Cómo difiere la representación urbana en el cine latinoamericano?	El cine latinoamericano refleja desigualdad, pobreza y conflictividad heredadas de la colonización. El centro-periferia aquí se cruza con la radicalización del espacio.	Representación de la desigualdad socioespacial	Teoría poscolonial, procesos de racialización urbana, herencias coloniales

¿Qué representa la ciudad en la película *Ratas, Ratones y Rateros*?	Representa una ciudad sin salida, marcada por el neoliberalismo, la corrupción y el abandono. Cordero capta un Quito marginal, en crisis, sin horizonte.	La ciudad filmada como testimonio de la crisis urbana	Cine posmoderno, crítica al neoliberalismo, espacio como síntoma social

Fuente: Elaboración propia

Análisis de la entrevista por ejes temáticos

La ciudad como construcción simbólica y social

Pedro Jiménez plantea, desde el inicio, que su marco de análisis urbano se inscribe dentro de la tradición marxista, particularmente influenciado por Henri Lefebvre, filósofo y sociólogo francés. A través de esta perspectiva, propone entender la ciudad como un producto de las relaciones sociales que la constituyen, pero también como un agente que, a su vez, moldea los comportamientos sociales. Esta doble vía, donde la sociedad produce el espacio, pero el espacio también produce sociedad, se convierte en un eje estructurante para pensar lo urbano.

El arquitecto sostiene que la ciudad no es solo un conjunto de edificaciones o infraestructuras, sino que está atravesada por capas simbólicas que le otorgan sentido. Los símbolos no son ornamentales: son dispositivos con una carga semiótica e ideológica que hacen a la ciudad "legible". Estos elementos simbólicos permiten interpretar la historia, los valores y los conflictos de la sociedad que habita y construye esa ciudad. Es decir, la

urbe es tanto una estructura material como un relato colectivo cargado de intenciones políticas.

En este sentido, Jiménez coincide con Lefebvre cuando plantea que debemos abandonar la idea de un espacio abstracto, euclidiano y neutro, propio del urbanismo moderno, y empezar a pensar en el espacio como una totalidad social e histórica, donde lo simbólico es inseparable de lo funcional. Esta visión permite abrir paso a nuevas interpretaciones críticas sobre los modos en que habitamos, representamos y disputamos el espacio urbano.

Símbolos urbanos como dispositivos de poder

Un eje central en su reflexión es el papel de los símbolos urbanos como dispositivos de poder. Para Jiménez, monumentos, plazas, calles y nombres no son inocentes: son expresiones materiales de ideologías dominantes. Este argumento se vincula con la crítica marxista a las formas de dominación simbólica, pero también con las luchas contemporáneas por la memoria y la representación.

El arquitecto menciona cómo, en la actualidad, muchos monumentos están siendo "funados", es decir, cuestionados por las nuevas generaciones por conmemorar figuras históricas asociadas a la esclavitud, el machismo, la corrupción o el saqueo. Esta "crisis de los símbolos" evidencia que la ciudad está en constante disputa simbólica. Como afirma, los símbolos que antes legitimaban el poder, hoy pueden ser resignificados o derribados, lo cual refleja una evolución (o involución) social que también se manifiesta en el espacio.

Así, la ciudad no es solo un escenario, sino un campo de batalla donde se juega quién tiene el derecho a nombrar, a recordar y a representar. Este enfoque es clave para tu hipótesis, pues refuerza que los elementos urbanos representados en el cine no son neutrales, sino que participan activamente en la producción o disputa de imaginarios colectivos.

Lo cotidiano y el espacio vivido

Otro aporte teórico fundamental es su desarrollo del concepto de espacio vivido, tomado de Lefebvre y complementado con la antropología urbana de Manuel Delgado. Jiménez subraya que la vida cotidiana, las experiencias, rutinas, tensiones y afectos que atraviesan el día a día en la ciudad, es inseparable de la dimensión simbólica. Es precisamente en el cruce entre lo simbólico y lo cotidiano donde se produce el "espacio vivido", una dimensión subjetiva, rica, contradictoria y constantemente reinterpretada.

Este enfoque permite entender que las personas no habitan simplemente una ciudad objetiva, sino que viven en un entorno simbólico cargado de significados emocionales, históricos y políticos. Cada calle, cada esquina puede tener una memoria distinta según quién la recorra, lo cual introduce la noción de multiplicidad de imaginarios urbanos. Esta complejidad se convierte en una clave para analizar cómo el cine —como lenguaje narrativo y visual— puede capturar, transformar o imponer ciertos imaginarios sobre el espacio urbano.

Jiménez insiste en que el espacio vivido es difícil de aprehender desde categorías técnicas o desde la arquitectura formalista. Requiere atención a las microhistorias, los usos cotidianos, las apropiaciones espontáneas y las ausencias. El cine, al ser un lenguaje sensible, puede convertirse en una herramienta privilegiada para representar lo vivido, especialmente cuando retrata con crudeza o lirismo los márgenes, las contradicciones y los afectos que configuran la vida urbana.

El cine como representación crítica del espacio urbano

Consultado sobre el papel del cine, Jiménez afirma que este puede actuar como un dispositivo de representación, aunque prefiere no limitarlo a la idea de "interpretación". El cine, especialmente el cine latinoamericano, ha tendido históricamente a mostrar los márgenes, los conflictos, la pobreza y la desigualdad, más que los espacios idealizados o

centrales. En este sentido, el cine opera como un testimonio simbólico de las crisis urbanas y sociales, muchas veces ausentes en otros medios de comunicación.

Él destaca que el cine latinoamericano no inventó el cine social, pero sí lo ha adaptado a sus condiciones particulares. Este cine hereda formas y técnicas del cine europeo o estadounidense, pero se diferencia radicalmente en cuanto a la realidad que representa. Mientras las ciudades europeas o norteamericanas han seguido trayectorias urbanas más estables o integradas, las ciudades latinoamericanas arrastran los efectos del colonialismo, la pobreza estructural y las lógicas centro-periferia que atraviesan también dimensiones raciales.

Aquí, Jiménez introduce un punto clave: la racialización del espacio urbano. A diferencia del eje económico, la racialización implica una dimensión cultural y estructural de la desigualdad, visible en la segregación espacial, la exclusión simbólica y la invisibilización de culturas originarias en la configuración urbana. Esto hace que el cine latinoamericano, cuando se lo toma con responsabilidad, pueda representar esa violencia estructural desde una narrativa visual, generando conciencia, crítica o memoria.

La ciudad filmada en Ratas, Ratones y Rateros

Al referirse específicamente a la película *Ratas, Ratones y Rateros* de Sebastián Cordero, Pedro Jiménez ofrece una lectura profundamente contextual. Sitúa la producción del filme en los años noventa, en plena crisis neoliberal en Ecuador, y resalta que la ciudad, en este caso, Quito, aparece como un espacio de desesperanza, corrupción y descomposición social. Esta representación coincide con un momento histórico de debilitamiento del Estado, auge del individualismo y colapso institucional.

Según Jiménez, Cordero construye una ciudad filmada que funciona como síntoma de una época: un entorno sin horizonte, atrapado en la marginalidad, donde los personajes no encuentran vías de escape. Este espacio urbano, capturado por el cine, refleja no solo

una geografía deteriorada, sino una estructura emocional fracturada, una ciudad rota en lo simbólico, lo político y lo colectivo.

En este sentido, la película encarna perfectamente la tesis de Lefebvre: la ciudad no solo se produce materialmente, sino también simbólicamente, y el cine puede ser uno de los lenguajes que reproduce, o cuestiona, esa producción.

La entrevista con Pedro Jiménez aporta una **visión crítica, teórica y profundamente política del espacio urbano**, que dialoga directamente con tu hipótesis. Al combinar autores como **Lefebvre** y **Delgado** con una lectura comprometida del cine y la ciudad latinoamericana, el arquitecto permite entender que **los elementos urbanos representados en el cine no solo reflejan la ciudad, sino que la configuran simbólicamente**, alimentando imaginarios colectivos que pueden consolidar, desafiar o transformar la manera en que habitamos y pensamos lo urbano.

Entrevista con la arquitecta Valeria Reinoso

Para la entrevista con la arquitecta Reinoso se consideró su conocimiento en el área de la sociología del espacio y el urbanismo, haciendo énfasis en su rol como docente, y enfocado a la interacción de los habitantes y la ciudad y cómo esto se concibe en el cine nacional. A continuación, se presenta un resumen de la principal información compilada de la entrevista.

Tabla 11

Entrevista con Valeria Reinoso

Tabla de Análisis de Entrevista Valeria Reinoso – Cine, Ciudad e Imaginarios Urbanos			
Eje temático	**Pregunta formulada**	**Respuesta sintetizada**	**Conclusión analítica**

Representación e interpelación	¿Cómo considera usted que el cine contribuye a la construcción de los imaginarios urbanos?	El cine interpela a través de la imagen. Tiene la capacidad de penetrar en la conciencia colectiva, convirtiéndose en un medio de producción simbólica del espacio.	La imagen cinematográfica no solo refleja la ciudad, sino que la construye simbólicamente, generando imaginarios que modelan la experiencia urbana.
Interacción cuerpo-espacio	¿Cómo se interpreta la relación del cuerpo con el espacio en el cine?	El espacio se transforma a través de la acción del sujeto. La interacción entre el personaje y el entorno da sentido narrativo al espacio cinematográfico.	El espacio urbano no es estático; se resignifica en función de cómo lo habitan los cuerpos. El cine permite observar estas transformaciones de forma simbólica.
No-lugares y estigmatización	¿Qué papel juegan los no-lugares y los intersticios urbanos en el cine?	El cine puede reforzar o resignificar espacios marginados. Puede convertir un sitio olvidado en lugar de interés o consolidar su estigma de inseguridad.	El cine tiene el poder de transformar el valor simbólico de un lugar. Puede ser una herramienta de resistencia o de reproducción de estigmas urbanos.

Memoria y violencia simbólica	¿Qué rol cumplen la memoria y la violencia simbólica en los imaginarios urbanos?	La memoria urbana y la violencia simbólica operan en escalas que separan centro y periferia. La percepción del espacio está mediada por el privilegio.	La ciudad se construye desde relaciones de poder. El cine puede revelar estas tensiones y permitir su análisis desde la experiencia vivida y la memoria colectiva.
Cine como recurso pedagógico	¿Puede el cine ser una herramienta para enseñar sobre desigualdades espaciales?	El cine activa lo sensorial y permite visualizar desigualdades de forma más clara que los textos escritos. Permite posicionamientos críticos.	El cine es una herramienta metodológica poderosa en la formación académica, especialmente para leer la ciudad desde la emoción, la política y la desigualdad.
Cine ecuatoriano y marginalidad	¿Cuál fue el impacto del cine de Sebastián Cordero en los 90 respecto a la ciudad y la marginalización?	Cordero representó realidades urbanas sin juicios, permitiendo reflexión crítica sobre la marginalización y la supervivencia urbana.	Su obra permite reconstruir la historia reciente de Ecuador desde lo urbano. El cine es memoria viva y dispositivo de crítica social.
Recomendación a estudiantes	¿Qué recomienda a los estudiantes de arquitectura sobre la cultura audiovisual?	Incorporar cine, fotografía y archivos históricos para generar pensamiento crítico y mantener	La arquitectura no debe limitarse a lo técnico. Las herramientas audiovisuales

	viva la memoria urbana.	permiten posicionamientos políticos y éticos sobre el espacio.

Fuente: Elaboración propia

Análisis de la entrevista por ejes temáticos

Representación e interpelación desde el cine

Desde el inicio de la entrevista, la entrevistada enfatiza el papel del cine como un medio de interpelación profunda. Según su postura, la imagen cinematográfica tiene la capacidad no solo de reflejar, sino de incidir en la construcción simbólica de la ciudad. Este poder interpelador permite que el cine atraviese lo emocional, lo político y lo social, configurando nuevos marcos de sentido para quien observa. La representación audiovisual es, por tanto, un agente activo en la producción de imaginarios urbanos, y no simplemente un espejo pasivo de la realidad.

Interacción entre cuerpo y espacio en el cine

Uno de los puntos centrales abordados fue la relación entre el cuerpo humano y el espacio en las narrativas cinematográficas. La entrevistada sostiene que el espacio se activa a través de la presencia del sujeto, especialmente del personaje. Este no solo habita, sino que resignifica el espacio a través de la acción, la luz, el encuadre y el ritmo narrativo. En consecuencia, el cine ofrece la posibilidad de observar cómo el espacio urbano es construido constantemente por la vivencia corporal, convirtiéndose en un territorio simbólico y mutable.

No-lugares, intersticios urbanos y su resignificación

Valeria Reinoso desarrolla una reflexión crítica en torno a los no-lugares y los espacios marginales representados en el cine. Plantea que estos pueden ser reforzados

como lugares de exclusión o bien resignificados como espacios de memoria o atracción simbólica. Esta ambigüedad revela el doble filo de la representación: puede servir tanto para perpetuar estigmas como para activar procesos de resignificación urbana. El cine, por tanto, tiene el potencial de alterar la percepción social de estos intersticios, convirtiéndolos en nodos de significado y debate.

Memoria urbana y violencia simbólica

En relación con la violencia simbólica, la entrevistada aborda cómo esta opera en las divisiones espaciales impuestas por los imaginarios sociales, especialmente entre centro y periferia. La memoria colectiva se ve atravesada por estas jerarquías simbólicas, reforzadas desde el privilegio o el prejuicio. A través del cine, es posible hacer visible esta violencia sutil pero constante, que margina, estigmatiza o invisibiliza ciertos sectores urbanos. En su análisis, Reinoso sostiene que la ciudad es un campo de disputa simbólica, y que la representación puede ser clave para desenmascarar dichas tensiones.

El cine como herramienta pedagógica y metodológica

Una de las aportaciones más relevantes de la entrevistada es la reivindicación del cine como recurso educativo. Considera que el lenguaje audiovisual permite activar dimensiones sensoriales y afectivas que complementan la teoría escrita. En el aula, el cine se convierte en una herramienta para mostrar realidades sociales, generar empatía, posicionarse políticamente y construir una mirada crítica. Esta postura refuerza el valor del cine como metodología transversal, útil no solo en disciplinas sociales, sino también en la formación de arquitectos y urbanistas.

Sebastián Cordero y la conciencia crítica urbana

La obra de Sebastián Cordero, especialmente en la década de los 90, es interpretada como una puerta de entrada a la reflexión crítica sobre la marginalización y los procesos urbanos. Reinoso destaca que, a diferencia de los medios informativos que suelen

presentar hechos de forma superficial o sensacionalista, el cine de Cordero permite profundizar en las causas estructurales de la desigualdad y la exclusión. Sus personajes, marcados por la necesidad y la resistencia, muestran una ciudad fracturada, pero también viva, en la que se lucha por sobrevivir. Así, el cine se convierte en archivo de la memoria urbana ecuatoriana.

Recomendaciones para estudiantes de arquitectura

Finalmente, la entrevistada hace un llamado a los estudiantes de arquitectura para que integren herramientas audiovisuales en su proceso formativo. Desde su visión, la arquitectura debe abrirse a otros lenguajes, como el cine, la fotografía o la literatura, para posicionarse políticamente y construir una mirada crítica sobre el espacio. Mantener viva la memoria urbana es esencial para tomar decisiones proyectuales conscientes y éticas. En este sentido, la formación técnica debe complementarse con una comprensión profunda del tejido social que habita los espacios.

Análisis del grupo focal

Estética visual y percepción del espacio urbano

Los participantes coincidieron en que los elementos visuales, como el color, la paleta cromática o los filtros aplicados, desempeñan un papel determinante en la percepción emocional y cultural de los espacios urbanos representados en el cine. Se destacaron ejemplos recurrentes como el filtro amarillo para evocar una atmósfera calurosa y peligrosa (asociado a Latinoamérica) o el azul para transmitir frialdad (asociado a Rusia), lo que sugiere una codificación visual aprendida por el espectador. Esta relación entre estética visual y construcción simbólica refuerza la hipótesis: el cine no solo reproduce imágenes de la ciudad, sino que las interviene activamente para generar significados culturales y afectivos duraderos.

Representación vs. realidad

Emergió un consenso sobre el carácter subjetivo de la representación cinematográfica. Se valoró cómo el punto de vista del director incide en la selección, encuadre y estilización de los espacios, lo que puede derivar en una distorsión o dramatización de la realidad urbana. Ejemplos como el uso de cámara en mano en Ratas, ratones y rateros se mencionaron como estrategias que otorgan realismo y proximidad, aun cuando la representación no sea estrictamente fiel. Esta postura refuerza que el cine contribuye a moldear imaginarios urbanos que no necesariamente coinciden con la experiencia directa del espacio.

Imaginario urbano

Este eje fue central en el grupo focal, con fuertes coincidencias sobre la influencia del cine en la construcción de imágenes mentales persistentes sobre determinados lugares. Los estudiantes relataron cómo, tras ver ciertas películas, su percepción de espacios reales cambió —especialmente en barrios o zonas de Quito mostradas como violentas o marginadas. El cine, incluso sin haber sido vivido en primera persona, deja una huella que condiciona la mirada del espectador. Esto valida directamente la hipótesis al evidenciar cómo la representación audiovisual genera, refuerza o modifica estereotipos urbanos.

Técnica y recursos

Se destacó que no es imprescindible contar con tecnología avanzada para lograr una representación efectiva de la ciudad. La claridad conceptual y la intención narrativa fueron valoradas por encima de la calidad técnica. Casos de películas filmadas con celulares fueron citados como ejemplo de cómo la crudeza técnica puede incluso aumentar la percepción de realismo. Esto apoya la idea de que el imaginario urbano no depende tanto del medio de producción como del mensaje transmitido y la forma en que se articula visual y narrativamente.

Cine independiente y crítica social

El cine independiente fue ampliamente valorado por su capacidad para abordar temáticas sociales ignoradas o superficialmente tratadas en el cine comercial. Obras como La mala noche fueron citadas como representaciones crudas y auténticas de problemáticas urbanas como la trata de personas o la desigualdad. Esta mirada crítica contribuye a construir una imagen más compleja, realista y comprometida de la ciudad, en contraste con la visión idealizada o simplificada que muchas veces ofrece el cine comercial. Así, el cine se convierte en un espacio de disputa simbólica sobre cómo debe ser vista y entendida la ciudad.

Memoria urbana y patrimonio

Los participantes expresaron preocupación por la desaparición de espacios patrimoniales en sus ciudades, y vieron en el cine una herramienta potencial para conservar la memoria de esos lugares. Se citó el caso de casas patrimoniales demolidas o espacios simbólicos olvidados. En este sentido, la ausencia de representación también fue interpretada como un mecanismo de borrado simbólico. Esto conecta con la hipótesis al evidenciar que el cine, al elegir qué mostrar y qué omitir, no solo construye imaginarios, sino también silencios significativos.

Estética vs. crudeza de lo real

Las opiniones fueron divididas: algunos valoraron la estetización como una forma de generar empatía o interés visual, mientras otros señalaron que puede ocultar o distorsionar problemáticas reales. Esta tensión entre belleza visual y veracidad ética destaca el rol ambivalente del cine en la construcción de la imagen urbana. Las decisiones estéticas, por tanto, tienen una carga ética y política, ya que pueden embellecer una realidad dolorosa o sensibilizar a partir de lo cotidiano. Esta ambivalencia reafirma el poder del cine como generador de visiones subjetivas e ideológicas.

Experiencia cotidiana vs. mirada fílmica

Se identificó una diferencia significativa entre la experiencia vivida de la ciudad y su representación cinematográfica. Varios estudiantes reconocieron que el cine les permitió observar elementos urbanos que suelen pasar desapercibidos en la rutina diaria. Al destacar detalles arquitectónicos, texturas o dinámicas humanas, el cine actúa como un dispositivo de relectura del entorno. Este hallazgo refuerza la idea de que el cine puede influir en la manera en que nos relacionamos con el espacio urbano, resignificándolo o sacándolo del anonimato.

Tabla 12

Análisis de grupo focal

Eje temático	Pregunta orientadora	Posturas / respuestas principales	Comentarios destacados / ejemplos	Relación con la hipótesis
1. Estética visual y percepción del espacio urbano	¿Cómo influye el color o la estética visual en la forma en que percibimos un lugar en el cine?	El uso de filtros o paletas específicas puede generar estereotipos culturales y emocionales. La psicología del color guía las emociones del espectador.	Filtro amarillo para México, filtro azul para Rusia; colores cálidos vs. fríos según región.	Confirma que los elementos visuales del cine construyen imaginarios urbanos.
2. Representación vs. realidad	¿Crees que el cine refleja la realidad urbana de manera fiel o distorsionada?	La representación no es objetiva; el cine muestra una visión subjetiva del director. Esto puede embellecer, dramatizar o manipular la realidad urbana.	La cámara en mano en *Ratas, ratones y rateros* genera realismo.	Refuerza que el cine moldea nuestra percepción sobre espacios reales.
3. Imaginario urbano	¿Qué idea te queda de un lugar cuando lo ves en una película? ¿Cambió tu percepción al verlo en la realidad?	El cine construye imágenes persistentes de lugares. El espectador asocia escenas filmadas con locaciones reales, incluso sin haberlas visitado.	Barrios de Quito estigmatizados por escenas violentas o degradadas.	Es un eje central que confirma directamente la hipótesis.

4. Técnica y recursos	¿Es necesario tener tecnología avanzada para representar la ciudad con fuerza en el cine?	No es indispensable el equipo profesional; lo importante es la claridad conceptual. La cámara en mano o un celular pueden capturar con realismo.	Películas grabadas con celulares han sido premiadas; lo técnico no garantiza emoción.	Resalta que la intención narrativa es clave en la generación del imaginario.
5. Cine independiente y crítica social	¿Qué temas sociales crees que representa mejor el cine independiente frente al cine comercial?	El cine independiente aborda realidades ignoradas: desigualdad, racismo, pobreza, tráfico de personas. Es más honesto y directo que el cine mainstream.	*La mala noche*, Sebastián Cordero, Jorge Bastidas; representación de temas sociales ecuatorianos.	Muestra cómo el cine independiente crea una imagen crítica y compleja de la ciudad.
6. Memoria urbana y patrimonio	¿Crees que el cine puede ayudar a conservar o resignificar espacios urbanos que están siendo olvidados?	La pérdida de espacios patrimoniales afecta la historia y la identidad de la ciudad. El cine podría ser un medio para preservar esa memoria.	Casa patrimonial destruida en Ambato, pérdida de lugares simbólicos como el Parque 12.	La no-representación también configura un imaginario de olvido o abandono.
7. Estética vs. crudeza de lo real	¿Crees que una representación estética puede perjudicar o	Opiniones divididas: la estética puede ocultar realidades o,	Estetización en películas criticada por exageración o idealización; Clea	Subraya la capacidad del cine para crear visiones distorsionadas

	beneficiar la percepción de un lugar?	por el contrario, generar empatía. Depende del enfoque del director.	Pérez fue mencionada.	o sensibilizadas.
8. Experiencia cotidiana vs. mirada fílmica	¿Qué diferencias hay entre cómo vives la ciudad y cómo se representa en el cine?	Las personas están automatizadas, no ven su entorno. El cine puede visibilizar detalles ignorados o resignificar lo cotidiano.	Calles, paredes, elementos pequeños del mobiliario urbano que pasan desapercibidos.	Refuerza que el cine puede moldear la forma en que nos vinculamos con lo urbano.

Fuente: Elaboración propa

3.2. Respuesta a la pregunta de investigación

Verificación de hipótesis

La hipótesis planteada fue: *La representación de los elementos de la ciudad en el cine, influye en la generación de imaginarios urbanos.*

En donde:

Variable independiente:

Entorno construido (realidad).

Variables independientes:

Representación cinematográfica

Imaginarios urbanos (reflejo)

Discusión (triangulación de la información)

Realidad: La ciudad como espacio simbólico y vivido

La ciudad, en tanto espacio urbano tangible, está profundamente marcada por dimensiones sociales, políticas y simbólicas que le otorgan sentido y forma. Desde la perspectiva de Lefebvre (1991), el "espacio producido" revela que lo urbano no es simplemente un escenario físico, sino una construcción social en constante transformación. Esta idea es complementada por James Donald (1999), quien entiende la ciudad como una entidad también imaginada, cuyo significado

se construye desde la experiencia, la representación y la memoria colectiva. En esta misma línea, las entrevistas realizadas a Valeria Reinoso y Pedro Jiménez enriquecen la comprensión del espacio urbano al subrayar que la ciudad no solo se habita, sino que se narra y se disputa simbólicamente. Reinoso insiste en que los relatos personales y mediáticos afectan la percepción del entorno urbano, mientras que Jiménez enfatiza el papel del espacio como campo de batalla semántico, donde diferentes actores buscan imponer sus visiones de lo urbano. Ambas voces coinciden en que estas narrativas inciden directamente en la construcción de los imaginarios colectivos y en la forma en que las personas se relacionan emocional y políticamente con su ciudad.

En este marco, el entrevistado Pedro Jiménez aporta la noción de la ciudad como una narrativa simbólica en disputa: monumentos, calles, plazas y edificaciones funcionan como dispositivos de poder que legitiman, invisibilizan o cuestionan determinados relatos sociales. La ciudad no es neutra: sus signos y marcas reflejan relaciones de poder y de pertenencia. En su entrevista, Jiménez enfatiza que "la arquitectura y los monumentos oficiales buscan imponer una única versión del pasado, que muchas veces excluye las memorias colectivas alternativas". Esta mirada coincide con la de Valeria Reinoso, quien subraya que "la experiencia urbana está mediada por narrativas afectivas que se construyen tanto desde el cine como desde los relatos personales, donde lo que no se muestra también comunica". El grupo focal confirma esta perspectiva desde lo cotidiano, al evidenciar que la experiencia urbana está atravesada por emociones, memorias y afectos. Sus testimonios revelan una fractura entre la ciudad vivida y la ciudad representada, en particular cuando los espacios pierden su historicidad por intervenciones comerciales o decisiones políticas. Esta tensión puede interpretarse, siguiendo a Garnier (2014), como una consecuencia del desarrollo desigual de las ciudades latinoamericanas, moldeadas por la historia de colonialismos, luchas de poder y fragmentación territorial que han dado lugar a urbes desarraigadas y contradictorias, cuyas imágenes reflejan tanto el conflicto como la identidad.

La aplicación de herramientas metodológicas como los grupos focales, los recorridos urbanos comentados y el análisis visual permitió identificar cómo los sujetos interpretan simbólicamente su entorno urbano. Tal como sostiene Michel de Certeau (1990), las prácticas cotidianas como caminar, mirar o narrar la ciudad son formas de apropiación simbólica que escapan a las lógicas del poder dominante. En los relatos del grupo focal emergieron tensiones claras entre el discurso oficial de la ciudad —centrado en la monumentalidad, la seguridad y la inversión— y las vivencias cotidianas marcadas por la exclusión, la nostalgia o la precariedad. Esta fractura entre representación institucional y experiencia cotidiana coincide con lo que Garnier (2014) identifica como una característica estructural de las ciudades latinoamericanas, formadas en contextos de desarrollo desigual y marcadas por procesos históricos de fragmentación, colonialismo y luchas de poder. Según Garnier, estas condiciones han generado ciudades "fragmentadas, inéditas y desarraigadas", cuyas contradicciones forman parte esencial de su imagen. En este sentido, los relatos del grupo focal no solo dan cuenta de una experiencia subjetiva, sino que se inscriben dentro de una problemática urbana más amplia. A su vez, Alex Jácome complementa esta perspectiva al señalar que el discurso oficial tiende a homogeneizar la ciudad desde una lógica de mercado, invisibilizando las memorias y afectos que persisten en los márgenes. Según Jácome, es precisamente en esas tensiones donde se revelan las fisuras del modelo hegemónico de urbanismo y se abren posibilidades para imaginar una ciudad distinta, más inclusiva y sensible a sus habitantes.

Además, los mapas afectivos construidos durante la investigación revelaron una topografía emocional urbana que no coincide con la cartografía oficial. Lugares considerados marginales por la planificación urbana, como barrios periféricos o espacios abandonados, aparecieron en los testimonios como núcleos de identidad, resistencia o afecto. Esta herramienta metodológica permitió visualizar las emociones asociadas a determinados espacios, revelando una geografía simbólica no oficial que complementa y desafía la cartografía institucional. Tal como señala De Certeau (1990), estas prácticas cotidianas y afectivas resignifican el espacio urbano desde el habitar, más allá de las lógicas dominantes. Así, el mapa afectivo no solo muestra ubicaciones físicas, sino

también trayectorias de memoria, pertenencia y exclusión que enriquecen la comprensión del territorio vivido. Esto confirma la tesis de Massey (2005), quien plantea que el espacio es una construcción relacional y dinámica, cargada de multiplicidad, y que toda ciudad es una constelación de historias superpuestas.

Este enfoque se ve respaldado por Luzuriaga (2014), quien, desde una perspectiva simbólica del territorio, sostiene que este no es simplemente un espacio físico, sino un lugar cargado de significados históricos, lingüísticos y visuales, construido por medio de la evocación, el recorrido y la memoria. En su análisis, el territorio es una extensión imaginada y representada que adquiere sentido mediante actos de nombramiento y demarcación, donde las nociones de centro, periferia y frontera son claves en la construcción de identidades urbanas. Desde esta perspectiva, los mapas afectivos actúan como formas de representación territorial que articulan tanto la experiencia emocional como la memoria colectiva, funcionando como narrativas ciudadanas que recuperan el sentido simbólico del espacio vivido y resignifican los márgenes desde la mirada de los habitantes. Esta visión guarda una estrecha relación con lo planteado por Henri Lefebvre (1991), quien entiende el espacio como una producción social compleja, resultado de prácticas, representaciones y concepciones. Mientras Luzuriaga acentúa la dimensión simbólica y memorial del territorio, Lefebvre destaca cómo el espacio es constantemente producido por interacciones entre lo percibido, lo concebido y lo vivido. Así, ambas perspectivas permiten comprender que el territorio urbano no es un contenedor neutral, sino un campo de significación múltiple donde se inscriben conflictos, memorias y deseos colectivos, haciendo visible la manera en que los ciudadanos crean y transforman su entorno desde la experiencia y la imaginación social.

En este contexto, Quito, tal como aparece en la filmografía de Sebastián Cordero, se presenta como un espacio de tensión constante. En sus filmes se cruzan la marginalidad, la violencia estructural, la desigualdad y la memoria, componiendo una imagen urbana crítica, que interpela la idealización y expone las contradicciones sociales del Ecuador de los años noventa. Esta representación responde a una intención del cineasta por visibilizar

las fracturas estructurales del país, ubicando a la ciudad como un nodo simbólico donde convergen las desigualdades heredadas de procesos históricos de exclusión y modernización fallida. Al enfatizar esta visión crítica, Cordero logra que el espectador confronte no solo la ciudad, sino también su rol dentro de ella, alimentando una conciencia política sobre el espacio habitado. Este Quito fílmico no es un espejo neutro: es una interpretación cargada de densidad simbólica, una reconfiguración de la ciudad desde la mirada artística y política del cineasta.

La ciudad, en tanto espacio urbano tangible, está profundamente marcada por dimensiones sociales, políticas y simbólicas que le otorgan sentido y forma. Desde la perspectiva de Lefebvre (1991), el "espacio producido" revela que lo urbano no es simplemente un escenario físico, sino una construcción social en constante transformación. Esta idea es complementada por James Donald (1999), quien entiende la ciudad como una entidad también imaginada, cuyo significado se construye desde la experiencia, la representación y la memoria colectiva.

En este marco, Pedro Jiménez aporta la noción de la ciudad como una narrativa simbólica en disputa: monumentos, calles, plazas y edificaciones funcionan como dispositivos de poder que legitiman, invisibilizan o cuestionan determinados relatos sociales. La ciudad no es neutra: sus signos y marcas reflejan relaciones de poder y de pertenencia. El grupo focal confirma esta perspectiva desde lo cotidiano, al evidenciar que la experiencia urbana está atravesada por emociones, memorias y afectos. Sus testimonios revelan una fractura entre la ciudad vivida y la ciudad representada, en particular cuando los espacios pierden su historicidad por intervenciones comerciales o decisiones políticas.

En este contexto, Quito, tal como aparece en la filmografía de Sebastián Cordero, se presenta como un espacio de tensión constante. En sus filmes se cruzan la marginalidad, la violencia estructural, la desigualdad y la memoria, componiendo una imagen urbana crítica, que interpela la idealización y expone las contradicciones sociales del Ecuador de los años noventa. Este Quito fílmico no es un espejo neutro: es una interpretación cargada

de densidad simbólica, una reconfiguración de la ciudad desde la mirada artística y política del cineasta.

Representación: El cine como mediador simbólico y afectivo

El cine no solo retrata la ciudad: la reconfigura, la imagina y la resignifica. Es un lenguaje que opera a través de la imagen, el sonido, el montaje y la atmósfera para construir sentidos. Como plantean Giuliana Bruno (2014) y Carolina Urrutia (2020), el cine tiene la capacidad de generar experiencias sensoriales y afectivas que transforman la percepción del espacio. La ciudad fílmica se convierte así en una mediación simbólica que influye en la subjetividad urbana.

Valeria Reinoso enfatiza que el cine "penetra en la conciencia colectiva" y modela imaginarios sobre la experiencia urbana. Esto se traduce en una capacidad del audiovisual para instalar narrativas que organizan la comprensión del entorno, tanto a nivel emocional como ideológico. En el cine de Sebastián Cordero, esto se manifiesta en la construcción de una ciudad afectada, marcada por la exclusión y el desencanto. Las decisiones estéticas, el uso de cámara en mano, los filtros de color, los planos cerrados, no solo ambientan la narrativa, sino que intervienen en la forma de ver y significar el espacio.

El grupo focal destaca precisamente cómo estos recursos técnicos no son meramente decorativos, sino que generan climas, emociones y estereotipos. Un filtro o un encuadre puede volver amenazante un lugar cotidiano, o resignificar un espacio periférico como zona de resistencia o belleza alternativa. En este sentido, la representación cinematográfica no solo proyecta la ciudad: también la transforma simbólicamente.

Desde esta perspectiva, el eje de la representación urbana en el cine articula una dimensión estética con una simbólica. Jean Baudrillard (1981), sugiere que la ciudad cinematográfica puede convertirse en un simulacro, una hiperrealidad donde la imagen sustituye la experiencia directa, lo que configura las percepciones que rebasan lo físico. Nicholas Mirzoeff (2011), aporta que la visualidad moderna construye regímenes de

sentido que condicionan lo visible y lo decible sobre lo urbano, mientras que el entrevistado Alex Jácome refuerza que estas representaciones afectan directamente cómo los ciudadanos comprenden y sienten su entorno. En palabras de Jácome, "la ciudad filmada se convierte en una narrativa emocional que deja huellas en el cuerpo del espectador". Así, la ciudad en el cine no solo se muestra: se moldea y se habita desde la sensibilidad.

En esa línea, Kracauer (1960), destacó la afinidad del cine para capturar la vida en movimiento de las calles urbanas, considerándolas como el escenario por excelencia de la modernidad. Su enfoque en la contingencia y fluidez de la vida urbana conecta directamente con lo que Jácome identifica como las “fisuras del modelo hegemónico de urbanismo”, esas zonas donde lo inesperado y lo marginal irrumpen en la narrativa oficial de la ciudad. Al combinar lo estético con lo simbólico, el cine no solo ilustra la ciudad, sino que la reescribe desde los márgenes.

Por su parte, Anne Friedberg (2006), al hablar de la visualidad urbana y las pantallas, sugiere que el cine redefine las formas de navegar por la ciudad al crear “ventanas móviles” que reconfiguran la experiencia espacial. Esto se vincula con los mapas afectivos, donde las percepciones personales del espacio se transforman a partir de estas mediaciones audiovisuales. Jácome, al analizar estos desplazamientos afectivos, subraya que el cine puede ser un instrumento de descolonización simbólica, especialmente cuando representa los espacios olvidados desde una óptica de dignidad y resistencia. Así, tanto desde la teoría como desde el análisis empírico, se comprueba que el cine produce subjetividades urbanas al entrelazar lo visible, lo emocional y lo político.

Desde la perspectiva de André Bazin (1958), el cine tiene una vocación ontológica de capturar la realidad, y en ello reside su potencia para representar la ciudad como un espacio vivo y significativo. Al defender el uso del plano secuencia y la profundidad de campo, Bazin propone una mirada que respete la ambigüedad del espacio urbano,

permitiendo al espectador explorarlo sensorialmente. Esta idea se conecta con lo que plantean Bruno (2014) y Urrutia (2020), al señalar que el cine genera experiencias afectivas que transforman la percepción del entorno. Así, la ciudad filmada se convierte en una mediación simbólica que influye en la subjetividad urbana. En esta línea, cuando Reinoso afirma que el cine "penetra en la conciencia colectiva", puede entenderse que esto ocurre no solo a través de la narrativa, sino mediante decisiones formales que moldean lo visible y lo emocional. Siguiendo a Bazin, el cine no impone una visión única, sino que permite que el espectador descubra la ciudad desde lo cotidiano, lo marginal y lo afectivo, contribuyendo así a la construcción de imaginarios urbanos.

Reflejo: El imaginario urbano como construcción simbólica compartida

El cine participa activamente en la formación de imaginarios urbanos, es decir, en las representaciones mentales y simbólicas que las personas construyen sobre su ciudad. Estos imaginarios no son inocuos: moldean la manera en que se percibe, habita y transforma el espacio urbano. Como afirman Donald (1999) y Sosa (2013), la ciudad no solo se vive, también se imagina, y el cine es una de las principales fuentes de esas imaginaciones.

Los testimonios del grupo focal muestran cómo ver una ciudad en el cine puede alterar la forma de caminarla. Un estudiante afirma que ya no transita igual por ciertos lugares, no porque hayan cambiado físicamente, sino porque ahora los ve desde una nueva perspectiva simbólica. Esta transformación en su percepción surge de una toma de conciencia sobre las narrativas y símbolos urbanos que antes pasaban desapercibidos. La exposición a representaciones cinematográficas y discusiones colectivas le permitió resignificar esos espacios, percibiéndolos ahora como escenarios cargados de memoria, conflicto o pertenencia. Así, su forma de caminar por la ciudad se ve alterada por una nueva sensibilidad que vincula lo visual con lo afectivo y lo político.

Una comparación ilustrativa puede hacerse con Bogotá, tal como la describe el artículo cribado de Sosa (2013), Una Bogotá imaginada desde la pantalla, donde se retrata

una ciudad atravesada por trayectorias diversas y contradictorias, caracterizada por su condición de ciudad de llegada, repleta de estereotipos regionales, oportunidades inciertas y vínculos humanos nacidos en la hostilidad urbana. Tanto en Bogotá como en Quito, la ciudad fílmica deviene escenario simbólico de tensiones sociales profundas, donde lo urbano se transforma en una narrativa viva, cargada de afecto, violencia y posibilidad. Esto ofrece una lente emocional que permite entender la ciudad como espacio en disputa, más allá de lo físico y lo administrativo.

Una comparación ilustrativa puede hacerse con Bogotá, tal como la describe el artículo cribado de Sosa (2013), Una Bogotá imaginada desde la pantalla, donde se retrata una ciudad atravesada por trayectorias diversas y contradictorias, caracterizada por su condición de ciudad de llegada, repleta de estereotipos regionales, oportunidades inciertas y vínculos humanos nacidos en la hostilidad urbana. Tanto en Bogotá como en Quito, la ciudad fílmica deviene escenario simbólico de tensiones sociales profundas, donde lo urbano se transforma en una narrativa viva, cargada de afecto, violencia y posibilidad. Esto ofrece una lente emocional que permite entender la ciudad como espacio en disputa, más allá de lo físico y lo administrativo.

Esto confirma que la representación audiovisual actúa como una mediación que reconfigura la cotidianidad, modificando los vínculos afectivos y cognitivos con el espacio. Esta observación puede analizarse desde la herramienta metodológica del recorrido urbano comentado, donde los participantes expresaron transformaciones en su percepción de la ciudad tras la exposición fílmica. En este sentido, Martínez y Castro (2022), en uno de los artículos seleccionados del cribado, destacan que los territorios se reinterpretan constantemente a través de las experiencias sensibles y las mediaciones culturales, especialmente en contextos donde los lenguajes visuales inciden en la apropiación del espacio. Así, lo que el cine propone no es solo una imagen, sino un modo de habitar simbólicamente, lo cual se refleja en la nueva forma en que estos sujetos caminan su ciudad.

Asimismo, tanto Reinoso como Jiménez coinciden en que el cine puede reforzar estigmas urbanos o bien ofrecer narrativas alternativas que resignifican los no-lugares o zonas marginales. En el caso de Cordero, su cine transita entre ambos extremos, mostrando la crudeza de la desigualdad, pero también la dignidad de quienes la enfrentan. Esta ambivalencia permite una lectura compleja del espacio urbano y fomenta una sensibilidad crítica sobre las formas de habitar la ciudad.

Es así como, en el cine, no solo se refleja un imaginario colectivo, sino que se lo proyecta. Al mostrar posibilidades de habitar (o de no habitar) una ciudad, activa debates éticos, políticos y afectivos sobre el espacio. Reinoso propone entender el cine como una herramienta pedagógica para abordar las desigualdades urbanas desde la experiencia sensible, permitiendo una educación espacial que no sea meramente técnica, sino también emocional y comprometida desde las formas de percibir y reflejar el espacio.

Cine, ciudad y subjetividad urbana

De este modo, la articulación entre realidad, representación y reflejo evidencia que el cine funciona como un dispositivo complejo de interpretación y producción simbólica del espacio urbano. Esta función se entiende mejor desde el marco teórico propuesto por Henri Lefebvre (1991), quien plantea que el espacio urbano es una producción social que condensa relaciones de poder, prácticas cotidianas y representaciones simbólicas. Cordero, por su parte, no se limita a documentar la ciudad: la deforma, la reinterpreta y la convierte en campo de disputa estética, social y política, alineándose así con la idea de Lefebvre del espacio como obra y como producto. Además, las herramientas metodológicas aplicadas en la investigación (como los mapas afectivos, los recorridos urbanos comentados y los grupos focales) permitieron comprobar empíricamente que estas representaciones cinematográficas modifican la relación afectiva y simbólica de los sujetos con su entorno. El cine, en este sentido, no es solo un espejo de la ciudad, sino una herramienta activa en la construcción de sus imaginarios, con capacidad de transformar subjetividades, visibilizar conflictos y proponer nuevos modos de habitabilidad urbana.

Para una síntesis visual de la triangulación de la información, revisar Anexo 2.

Propuesta de análisis gráfico de la película Ratas, ratones y rateros de Sebastián Cordero

Como parte del desarrollo de resultados, se propuso un análisis gráfico que complementa el estudio teórico y metodológico sobre la representación de la ciudad en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero. Esta propuesta se estructuró en tres ejes conceptuales principales: realidad, representación y reflejo, entendidos como fases interrelacionadas del proceso por el cual se construyen los imaginarios urbanos desde lo cinematográfico.

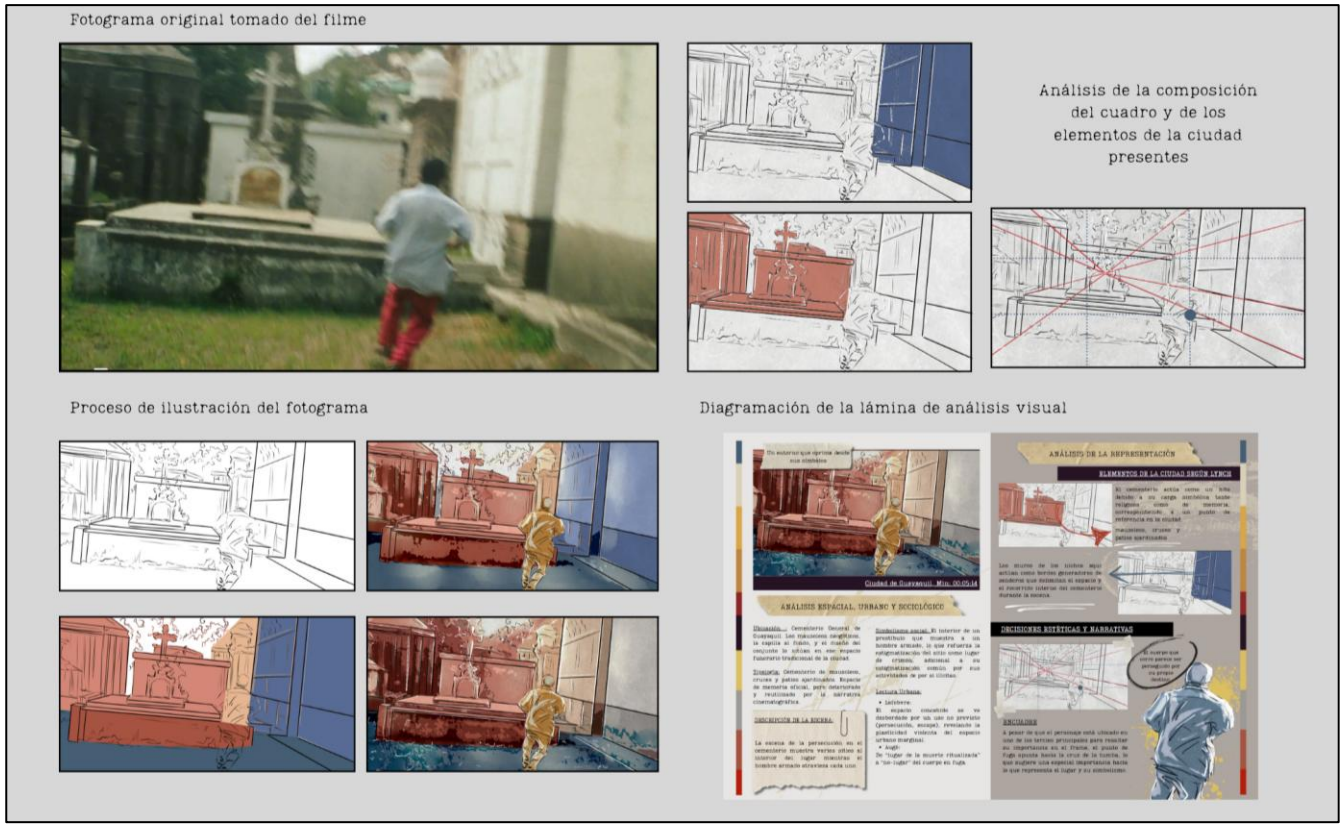
Análisis visual de la representación

El proceso inició con la selección de una serie de frames clave de la película Ratas, ratones y rateros, escogidos por su carga simbólica (ver Anexo 3), su valor escenográfico y su vínculo con espacios representativos de la ciudad (terminales, barrios periféricos, calles del centro histórico, cementerios, carreteras). Estos frames fueron redibujados manualmente y reinterpretados gráficamente utilizando una estética que remite visual y cromáticamente a los años 90 en Ecuador. Sobre cada ilustración se realizaron anotaciones críticas, identificando elementos como encuadre, punto de fuga, distribución espacial, ubicación del personaje y carga simbólica de los objetos urbanos.

A continuación, se muestra un ejemplo del proceso de análisis:

Figura 12

Proceso de generación del análisis visual de los frames de la película Ratas, ratones y rateros



Fuente: Elaboración propia

Análisis visual de la realidad de la ciudad

Posteriormente, en el eje de realidad, se generaron mapas de recorrido urbano en donde se trazaron las rutas de los personajes a lo largo de la película. Se marcaron los hitos urbanos más relevantes y se interpretó cada trayecto como una forma de lectura de la ciudad, bajo la premisa filosófica de que la ciudad se comprende en función de cómo se la transita. Esto permitió relacionar el relato fílmico con la geografía real de Quito y otras ciudades ecuatorianas que aparecen brevemente.

El análisis que se obtuvo de ello se resume de la siguiente manera según las tres ciudades principales que se muestran en la película:

QUITO: ciudad segmentada, vertical, contradictoria

Espacios clave

- **Sur de Quito (Villaflora / Chimbacalle):** casa de Salvador, espacio de precariedad, violencia doméstica.
- **Registro Civil y botadero de chatarra (zona centro-sur):** lugar del robo del arma y de la "práctica" con ella.
- **Ex-Terminal La Cumandá:** nodo de encuentro y persecución.
- **Barrio norteño (Carola):** graduación, fiesta burguesa, desigualdad social marcada.
- **Policlínico del sur:** abandono del amigo herido, muerte del padre.

Tipología urbana y dinámica

Quito se presenta como una ciudad fragmentada verticalmente: el sur empobrecido (cotidiano, vivido, reprimido) frente a un norte acomodado (frío, moderno, distante). Esta escisión se vive en el cuerpo del recorrido: Salvador y Ángel suben desde la marginalidad doméstica hasta un mundo festivo al que no pertenecen. Lefebvre define el espacio vivido

como aquel que surge de la experiencia cotidiana. Aquí, la casa de Salvador condensa el espacio vivido de opresión: un lugar doméstico que en lugar de protección contiene abuso, control y fragilidad social. La transición al norte evidencia la lectura espacial del privilegio: el trayecto en auto robado representa la violencia como medio de acceso a espacios vedados.

Desplazamientos

A pie: desde casa → botadero, registro civil, terminal (movilidad juvenil, apropiación marginal de espacios).

En auto: fuga desde la casa de Salvador → norte → Carola → huida robando camioneta.

Lectura urbana

Kevin Lynch habla de legibilidad urbana: Quito en la película es ilegible en sus bordes. Los personajes no entienden del todo los códigos del norte, ni controlan la violencia del sur. Los nodos como la Cumandá se convierten en espacios de tensión más que de tránsito. El paso por la ciudad no es fluido: se huye, se trepa, se es perseguido.

GUAYAQUIL: ciudad horizontal, hostil, simbólicamente criminalizada

Espacios clave

- **Periferia marginal (prostíbulo):** punto de inicio y final emocional. Espacio de amor y violencia.
- **Cementerio (persecución y asesinato):** lugar de venganza y deuda.
- **Barrios populares (funeral, golpiza a Salvador):** terreno de represalia.
- **Terminal terrestre:** pausa antes del retorno, espacio de tregua urbana.

Tipología urbana y dinámica

Guayaquil es horizontal y húmeda, pero no por ello abierta. Es un espacio cargado de control simbólico: es la ciudad del pasado criminal de Ángel, donde debe saldar deudas. Desde Harvey, este espacio refleja el control territorial del poder informal (mafias, violencia simbólica) que impone sus normas sobre el espacio público. El prostíbulo no es solo un espacio sexual, es un refugio emocional y zona de frontera, donde la relación afectiva entre Ángel y su novia se contrapone con el resto del paisaje urbano criminal.

Desplazamientos

A pie: prostíbulo → cementerio → funeral → barrios populares → terminal.

En auto: llegada con la camioneta robada, desplazamientos menores (implícitos).

Lectura urbana

Marc Augé plantearía que Guayaquil está repleta de no-lugares simbólicos: aunque identificables (terminal, prostíbulo, cementerio), no se humanizan. Son espacios funcionales, transitorios, donde la ciudad no da identidad ni refugio, sólo obliga a moverse o a pelear. Lynch lo explicaría así: aunque hay hitos (cementerio, terminal), no hay coherencia entre nodos, y eso rompe el mapa cognitivo. Salvador huye sin saber a dónde va: la ciudad no puede ser leída, solo sobrevivida.

SANTO DOMINGO: ciudad de paso, monumento de interrupción

Espacio clave

- **Vía Quito – Guayaquil (curva de Tandapi):** el monumento “El poder brutal” o “el Diablo de la carretera”.

Tipología urbana y dinámica

Santo Domingo aparece no como ciudad plena, sino como un tramo de carretera, un espacio residual entre Sierra y Costa. Es un lugar “en el medio”, simbólica y literalmente. Aquí es donde se detienen por el ataque epiléptico de Ángel, lo que convierte al lugar en interrupción dramática, una pausa corporal.

Este es un espacio que obliga a sentir, no a transitar. Para Lefebvre, el espacio percibido (físico, objetivo) aquí choca con el espacio vivido (fragilidad, peligro, límite). El monumento mismo es un objeto arquitectónico de violencia latente. Su nombre ("Poder Brutal") y forma refuerzan la sensación de que la ciudad (y el país) se sostienen por la amenaza y el castigo. Es una marca del territorio entre dos regiones históricamente enfrentadas.

Desplazamiento

- **En auto:** tránsito acelerado por carretera.
- **A pie (breve):** descenso obligado frente al monumento.

Lectura urbana

Según Augé, este es un no-lugar que se convierte en lugar: el espacio pensado para pasar rápido obliga a detenerse, exponiendo a los personajes a sus propios límites físicos y psicológicos. Aquí el cuerpo obliga a leer el espacio. Desde Lynch, este punto se vuelve hito simbólico extremo, aunque no se haya diseñado como tal: es visible, memorable y totalmente fuera de la lógica urbana. Es un lugar sin borde, sin vecindad, sin regreso.

Tabla 13

Comparativa final: cómo se lee cada ciudad

Ciudad	Ritmo	Espacios clave	Desplazamiento	Lectura urbana según teoría
Quito	Escalonado	Sur marginal vs.	A pie (juvenil) + Auto (huida)	Lefebvre: espacio vivido vs. representado. Lynch: legibilidad quebrada

		norte burgués		
Guayaquil	Horizontal densa	Prostíbulo, cementerio, terminal	A pie (persecución) + Auto	Augé: no-lugares urbanos. Harvey: territorio controlado por violencia
Santo Domingo	Interrumpido	Carretera, Monumento "Poder Brutal"	Auto → pausa a pie	Augé: no-lugar que se humaniza. Lefebvre: espacio de interrupción vivida

Fuente: Elaboración propia

La película no representa la ciudad como un fondo decorativo: la ciudad es el conflicto. La forma en que se camina, se detiene, se corre, se huye permite leer la estructura profunda del territorio ecuatoriano: sus desigualdades, sus límites sociales y simbólicos, sus tensiones históricas entre Sierra y Costa, entre norte y sur, entre clase y subsistencia. Leer la ciudad desde el caminar es leer el país desde sus cicatrices: Ratas, ratones y rateros convierte el espacio urbano en un texto que se escribe con cuerpos perseguidos, con trayectos clandestinos, con decisiones que no se toman en la comodidad de un hogar sino en la urgencia del terminal, del prostíbulo o del monumento a la violencia.

Análisis visual del imaginario urbano como reflejo

En el eje de reflejo, se realizaron collages comparativos en los que se yuxtaponen imágenes de archivo del Ecuador de los años 90 y fotografías actuales, con escenas cinematográficas equivalentes tomados de la película. Esta estrategia buscó evidenciar la distancia o cercanía entre la representación fílmica y la experiencia urbana real, generando así una lectura crítica de cómo el cine construye, transforma o consolida los imaginarios colectivos sobre ciertos espacios simbólicos.

Finalmente, todo el material gráfico fue integrado en una propuesta editorial con formato narrativo, visual y pedagógico. Esta recopilación incluyó líneas de tiempo sobre el cine ecuatoriano, recopilaciones de noticias sobre la crisis urbana de los 90, comentarios

ciudadanos sobre la película obtenidos en plataformas digitales, así como introducciones a cada eje de análisis y fichas visuales sobre el director y el filme. La unidad gráfica fue diseñada para mantener coherencia estética con el universo visual de la película, fortaleciendo el vínculo entre contenido y forma.

Esta propuesta visual se plantea como una herramienta de análisis, síntesis y comunicación que permite comprender la ciudad no solo desde el lenguaje textual o académico, sino también desde la experiencia estética, simbólica y sensible. Su valor radica en hacer accesible el estudio de la representación urbana en el cine a través de medios visuales, capaces de conectar la reflexión teórica con la percepción cotidiana y cultural de la ciudad **(Ver Anexo 4).**

Resultados por objetivo

Tabla 14

Resultados por objetivo

Objetivo específico	Metodología aplicada	Herramientas utilizadas	Resultados obtenidos
Establecer una relación entre el espacio urbano y el cine por medio de un análisis bibliográfico.	Revisión bibliográfica especializada enfocada en el cruce entre teoría urbana, pensamiento espacial y análisis cinematográfico.	Obras teóricas de autores clave. Se aplicaron conceptos como espacio concebido, percibido y vivido; no-lugar; escala humana; y conflicto urbano.	Se estableció un marco teórico interdisciplinario que permitió vincular el cine con la producción simbólica del espacio urbano. Se identificaron conceptos clave para interpretar la representación de la ciudad desde una perspectiva crítica, espacial y cultural.
2. Explorar cómo se generan los imaginarios urbanos a través del cine por medio de una triangulación de información.	Triangulación metodológica cualitativa que integró teoría, percepción profesional y vivencia formativa.	a) Entrevistas semiestructuradas a especialistas en arquitectura y cine. b) Grupo focal con estudiantes de diseño, cine y arquitectura. c) Cribado de artículos científicos con el método PRISMA, centrado en cine, ciudad e imaginarios urbanos.	Las entrevistas validaron la representación cinematográfica como reflejo y amplificación de la experiencia urbana real. El grupo focal reveló que la percepción de la ciudad está profundamente atravesada por la influencia audiovisual. El cribado bibliográfico aportó estudios comparados y sistematizados que fortalecen la hipótesis central.

3. Desarrollar una propuesta visual que interprete la ciudad filmada por medio de herramientas de representación gráfica.	Producción gráfica estructurada en tres ejes: realidad (ciudad vivida), representación (lenguaje cinematográfico) y reflejo (imaginario urbano).	a) Redibujos analíticos de fotogramas clave con análisis compositivo y simbólico. b) Mapas de recorridos de los personajes con interpretación espacial. d) Páginas editoriales con líneas de tiempo, noticias y comentarios ciudadanos.	Se logró una síntesis visual integral que traduce el análisis académico en lenguajes gráficos, accesibles y reflexivos. Esta propuesta articula teoría, estética y pedagogía, consolidándose como un producto de alto valor interdisciplinario y comunicacional. Permite visualizar cómo el cine representa, reinterpreta y resignifica la ciudad desde lo simbólico y lo experiencial.

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

La película Ratas, Ratones y Rateros, ópera prima del director ecuatoriano Sebastián Cordero, sitúa a Quito como un espacio de alta densidad planificada y periferias informales. El Terminal Terrestre Cumandá, retratado en la cinta, es un gran edificio institucional de concreto (espacio público concebido por planificadores) dedicado al tránsito masivo de pasajeros. Siguiendo a Augé, se trata de un "no-lugar": una instalación diseñada para la circulación de personas (vías, terminales) sin identidad histórica propia. En pantalla, el terminal aparece como un espacio anónimo y frío, donde los personajes se cruzan sin conocerse, reforzando la idea de anonimato urbano. De manera similar, las autopistas y avenidas representadas (por ejemplo, la Panamericana o grandes vías) son corredores amplios que facilitan el movimiento rápido, pero carecen de centralidad residencial: son espacios concebidos funcionalmente para el vehículo, no vividos como comunidad.

En contraste, los barrios populares y de vivienda humilde (como el sector periférico donde vive Salvador) muestran una morfología más caótica y densa: viviendas pequeñas adosadas, calles angostas, mayor mezcla entre espacios públicos y privados. Estos barrios carecen de diseño urbano formal y se configuran a partir de la ocupación espontánea del territorio. La película retrata sus calles polvorientas, sus viviendas modestas y mercados improvisados, ilustrando un espacio construido "desde abajo". Aquí la arquitectura informal coincide con lo que Gehl enfatiza sobre la escala humana: la ciudad debe atender primero a la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, en *Ratas…* esos barrios surgen como entornos vulnerables: la escenografía (casas estrechas, patios reducidos) contribuye a imaginar Quito como una ciudad fragmentada, donde la escala arquitectónica oficial (Terminal, avenidas) convive con crecimientos espontáneos. En conjunto, el uso del espacio público y privado en la película refleja un orden rígido

impuesto por el planeamiento (espacios concebidos de agentes técnicos) chocando con la ocupación real y saturada de la periferia (espacios percibidos por sus habitantes).

El film expone las tensiones sociales al interior de la ciudad quiteña. Por un lado muestra el ambiente institucional –policías, juzgados, hospitales (como el Hospital General, escenario de la investigación policial)– y, por otro, la vida marginal de los protagonistas. Salvador y su primo Angel provienen de clases bajas; su mundo es el de la informalidad y la sobrevivencia mediante pequeños delitos en la periferia. Estos personajes habitan un espacio socialmente estigmatizado: según Wacquant, los barrios marginales funcionan como guetos urbanos cuyos moradores son criminalizados o invisibilizados, reforzando imágenes de pobreza y peligro. Así, la cinta construye un imaginario urbano donde la clase social delimita el derecho al espacio: la fuerza pública ocupa avenidas anchas y edificios "de primer mundo", mientras los jóvenes de barrio malogrado son los que deambulan por solares, cantinas y mercadillos.

También se evidencia el conflicto regional Sierra-Costa: Angel es costeño (Guayaquil) y Salvador serrano (Quito). El choque cultural aparece implícito en actitudes y comportamientos: la llegada del "forastero" costeño, más impulsivo y violento, exacerba la violencia en la ciudad (según la historia ecuatoriana, Quito representó la región conservadora de la Sierra, Guayaquil la dinámica liberal de la Costa. Este antagonismo refuerza imaginarios de Quito como bastión de orden frente al «caos costeño». La sociología del espacio muestra así a Quito como un campo de batalla simbólico: los personajes masculinos transitan espacios dominados por rivalidades (el vehículo patrullero vs. el taxi pirata de Angel; el uniforme policial vs. el atuendo informal de Salvador), marcando diferencias de poder.

En cuanto al género, el film ofrece pocos roles femeninos (la abuela, Lia la novia de Salvador), pero incluso ellas están emplazadas en espacios tradicionales: la casa familiar, el cementerio (funeral del hermano del "Flaco"). El cementerio es un espacio comunal jerarquizado por ritos, donde el dolor de clase baja ("funeraria humilde")

contrasta con la impersonalidad de los pasillos hospitalarios. En términos de Sennett, la metrópolis fomenta encuentros con el "otro", pero *Ratas…* enfatiza lo contrario: el anonimato (especialmente en el Terminal y las autopistas) produce indiferencia hacia la diferencia. La escena del Terminal –abarrotado de viajeros en fila, sin interacción auténtica– ilustra cómo el espacio público planificado puede inhibir el lazo social. A diferencia de esa frialdad, las escenas en barrios y cementerios muestran la solidaridad o la desconfianza propias del vínculo íntimo (espacio vivido de la comunidad).

La triada conceptual de Lefebvre (espacio percibido, concebido y vivido) ilumina cómo en la película los personajes experimentan y transforman su ciudad. El espacio percibido (prácticas espaciales): son las rutinas cotidianas y las redes de movilidad de los personajes. Por ejemplo, Salvador recorre a diario calles populares para cometer hurtos menores; sus trayectos entre la casa, el bar "El Flaco" y los mercados evidencian un mapa de la ciudad determinado por la pobreza. Lefebvre señala que el espacio percibido es el territorio de las interacciones sociales visibles –"las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida privada, de ocio"–, reconocible empíricamente. Así, el filme muestra cómo los jóvenes usan la ciudad según sus propias prácticas: callejones oscuros o cerros abandonados se transforman en guaridas, articulando una geografía *percibida* particular que escapa a los planificadores.

El espacio concebido (representaciones del espacio), corresponde a la ciudad diseñada por especialistas. En *Ratas…* aparece en el gran templo burocrático de la Terminal, en el trazado de avenidas amplias y en el mismo casco colonial del centro (escenario implícito). Lefebvre define este componente como espacio concebido intelectualmente por urbanistas, arquitectos, sociólogos, con fuerte impacto en la forma urbana. Ejemplo en la película es la arquitectura formal de la Terminal, con su planta ordenada y sus techos de concreto, que refleja un orden económico-social vigente (traficar pasajeros) pero resulta ajeno a los habitantes. Igualmente, la organización policial y legal (edificios de autoridad) refleja estrategias planificadas, a menudo opuestas al uso espontáneo que hacen de la ciudad los protagonistas.

El espacio vivido (espacio de representación), son los lugares cargados de sentido subjetivo, símbolos e imaginarios de los habitantes. Aquí entran el cementerio, la casa familiar y hasta la cárcel (pues Angel fue exconvicto). Lefebvre describe este espacio como el de los "habitantes" donde la imaginación actúa sobre los objetos, un lugar de "pasión y de acción". En la película, la tumba del Flaco, por ejemplo, se llena de carga simbólica: al ser un ritual compartido, el cementerio se convierte en un lugar de duelo colectivo que trasciende su función física; la imagen del funeral hilvana memoria, muerte y marginalidad. Otro ejemplo es la casa modesta donde vive la abuela, que sirve de refugio, pero también de testimonio de una vida digna en la precariedad, resignificando ese espacio íntimo con afectos y tradiciones. Incluso el "Hospital Policial" (si aparece una escena de investigación o herido) puede concebirse como un espacio vivo donde el poder médico/policial enfrenta las consecuencias humanas de la violencia. En todos estos casos, los espacios físicos de Quito adquieren sentido a través de la mirada de los personajes: son "espacios vividos" que los guían y motivan (asilo, amenaza, esperanza), más allá de sus características materiales.

Desde estas tres aristas se aprecia que *Ratas, ratones y rateros* construye un imaginario urbano crítico: Quito se presenta simultáneamente como una ciudad técnica y fragmentada y como un repertorio de experiencias vitales. La arquitectura y el urbanismo (Terminal, avenidas, bloques de vivienda popular) remiten al espacio concebido –donde imperan relaciones de poder y códigos oficiales–, mientras que la sociología del espacio revela quién ocupa o sufre esos lugares (clases bajas atrapadas en la periferia, policía transitando avenidas, choques región-valle costasierra). Al mismo tiempo, el análisis lefebvriano pone de relieve cómo los personajes resignifican los espacios: lo percibido (rutinas delictivas en callejones), lo vivido (cementerios, casas familiares) y lo concebido coexisten conflictivamente. Por ejemplo, la Terminal Cumandá y las autopistas cumplen su función macro (conceptual), pero para los personajes son lugares de paso anónimo (no-lugares de Augé) que acentúan la inseguridad urbana; los barrios marginales, por el contrario, son espacios percibidos por sus habitantes y al mismo tiempo símbolos de la desigualdad. En palabras de Lefebvre, estos espacios de representación –colmados de

símbolos, memoria y deseo de cambio– entran en tensión con el espacio concebido, pues el film muestra que la realidad urbana no se reduce a los proyectos oficiales.

Desde Marc Augé, los no-lugares que aparecen en el film (como el Terminal Cumandá o las autopistas) ilustran la despersonalización del espacio contemporáneo. Estos espacios son funcionales, pero sin raíces ni relación subjetiva con el habitante. En la película, son sitios de tránsito anónimo donde el sujeto pierde agencia y se diluye en la masa. Este vacío existencial permite comprender cómo ciertos imaginarios urbanos refuerzan la sensación de alienación y abandono. El cine visibiliza este fenómeno y permite reflexionar sobre cómo ciertos espacios urbanos, aunque diseñados técnicamente, no logran generar arraigo ni identidad.

Desde David Harvey, el espacio es producto de relaciones sociales y económicas, por lo que permite interpretar la ciudad como el resultado de una lógica capitalista excluyente. En la película, las marcadas diferencias entre los espacios habitados por las clases populares y los de control institucional revelan una geografía de la desigualdad. El film actúa como una cartografía simbólica que denuncia esta fragmentación: los barrios marginales no son simplemente un telón de fondo, sino manifestaciones espaciales de injusticia estructural. Así, la representación cinematográfica se convierte en un medio para criticar el acceso desigual al espacio y reclamar el derecho a la ciudad.

La teoría de los elementos urbanos de Lynch (hitos, bordes, nodos, sendas, barrios), permite entender cómo el espectador construye una imagen mental y afectiva de Quito a partir del film. Los espacios significativos como el cementerio, la casa de la abuela o los callejones estrechos de los barrios periféricos, funcionan como hitos simbólicos cargados de memoria, emoción y arraigo, lo que ancla las narrativas personales en puntos específicos del territorio urbano. Estos hitos ordenan la ciudad cognitivamente, y condensan las intensas cargas simbólicas que dialogan con la biografía de los personajes y la empatía del espectador. En este sentido, la ciudad no es percibida únicamente como una forma física, sino como un entramado emocional donde la experiencia subjetiva

moldea el mapa mental del entorno. La lectura del espacio urbano se vuelve así una operación interpretativa y afectiva, donde los imaginarios urbanos se alimentan tanto de las trayectorias visuales que propone el cine como de las vivencias íntimas de quien observa, resignificando la ciudad según sus propios recuerdos, anhelos y miedos.

Ratas ratones y rateros articula un imaginario urbano en el que Quito es una ciudad marcada por la marginación y la violencia, pero también por la resistencia cotidiana. Los hitos urbanos (Terminal, cementerios, avenidas, etc.) generan asociaciones culturales precisas: por ejemplo, el imaginario del "llegar a la capital pobre" o la muerte omnipresente en la periferia. La película utiliza el espacio urbano como un discurso: la ciudad se convierte en personaje más, donde la arquitectura impone órdenes y la sociología del espacio muestra sus fisuras, mientras que la teoría espacial de Lefebvre ayuda a comprender cómo esos lugares se viven y se sueñan dentro de la narración. Estos elementos combinados explican por qué la cinta ha fijado un imaginario de Quito inquietante y complejo, lo que refleja críticamente las contradicciones socioespaciales de la urbe ecuatoriana.

Esta dinámica revela un movimiento cíclico y dialéctico entre realidad, representación y reflexión: la ciudad existe como una estructura material vivida, es representada mediante lenguajes artísticos como el cine, y dicha representación regresa al mundo social influyendo en cómo la ciudad es pensada, interpretada y resignificada. Este proceso no es lineal ni estático, sino un flujo continuo donde la representación reproduce la realidad, y la reconfigura simbólicamente. Los imaginarios urbanos se construyen en este vaivén: imágenes cinematográficas que evocan la marginalidad, la violencia o la esperanza pueden cristalizar estereotipos, pero también cuestionarlos, al evocar memorias colectivas, y reformular narrativas sociales para nuevas formas de habitar el espacio. Así, se produce un circuito simbiótico entre quien vive la ciudad, quien la representa y quien la interpreta: un entrecruzamiento de visiones donde la subjetividad humana, trazada por la clase, el género, la cultura, la historia personal, determina cómo se construye el sentido del lugar.

Por tanto, la representación cinematográfica de lo urbano en la obra de Cordero no solo documenta una época y una crisis social específica (la de los años 90 en Ecuador), sino que contribuye activamente a modelar la forma en que los ciudadanos perciben, experimentan y recuerdan su ciudad. Desde la arquitectura hasta la vivencia subjetiva, el cine participa en la producción del espacio urbano como construcción simbólica, crítica y política. No obstante, esta influencia no puede asumirse como una totalidad determinante ni categóricamente positiva o negativa. La manera en que un individuo interioriza y resignifica un espacio representado en el cine depende profundamente de su subjetividad, de su experiencia encarnada y su memoria situada.

Como plantea Merleau-Ponty, el espacio no es simplemente un contenedor objetivo, sino una condición existencial que se entreteje con el cuerpo y la percepción. En este sentido, los imaginarios urbanos no son únicamente productos mediáticos, sino territorios afectivos moldeados por la historicidad, las emociones y la condición humana. Así, la película de Cordero puede influir en la mirada colectiva, pero nunca sustituir la multiplicidad de formas en que cada sujeto vive y comprende su ciudad.

De este modo, y una vez que se ha establecido la conclusión de la teoría, las herramientas metodológicas y el análisis bibliográfico , las conclusiones generadas según cada uno de los objetivos, pueden visualizarse de mejor manera en la siguiente tabla:

Tabla 15

Conclusiones por objetivo

Nivel	Objetivo	Descripción de la metodología aplicada	Aporte
General	Analizar la representación de la ciudad en la obra cinematográfica de Sebastián Cordero como medio de construcción de imaginarios urbanos.	Se aplicó un análisis interdisciplinario centrado en la película *Ratas, ratones y rateros*, integrando arquitectura, sociología del espacio y teoría de Lefebvre. Se identificaron elementos simbólicos, narrativos y escenográficos que configuran la imagen de Quito como ciudad fragmentada y conflictiva.	El cine se plantea como dispositivo activo en la producción de imaginarios urbanos, no solo reflejando la ciudad, sino también moldeando su percepción colectiva y memoria simbólica.
Específico 1	Establecer una relación entre el espacio urbano y el cine por medio de un análisis bibliográfico.	Análisis teórico con autores como Lefebvre, Augé, Gehl y Sennett, reforzado con bibliografía complementaria que contextualiza la ciudad como fenómeno socioespacial. Permite una lectura interdisciplinaria del cine como representación del espacio urbano.	Se consolida una plataforma conceptual que legitima el cine como herramienta de lectura simbólica y cultural del espacio urbano, más allá de lo técnico o físico.
Específico 2	Explorar cómo se generan los imaginarios urbanos a través del cine por medio de una triangulación de información.	Se trianguló el análisis bibliográfico, entrevistas semiestructuradas con expertos en arquitectura y cine, un grupo focal con estudiantes de diseño, arquitectura y cine, y un	Se evidencia que los imaginarios urbanos deben comprenderse desde múltiples fuentes y experiencias. El método triangulado se consolida como estrategia replicable para

		cribado de literatura científica mediante el método PRISMA.	estudiar cómo el cine construye imaginarios colectivos de ciudad.
Específico 3	Desarrollar una propuesta visual que interprete la ciudad filmada por medio de herramientas de representación gráfica.	Se diseñaron tres ejes visuales: representación (redibujo de frames con estética gráfica de los 90), realidad (mapas de recorridos urbanos desde la filosofía del caminar), y reflejo (collages con escenas del filme contrastadas con la vida real). Se complementó con material editorial: línea de tiempo, prensa, contexto del director.	Se genera un dispositivo gráfico, pedagógico y crítico que traduce el análisis académico al lenguaje visual. Esto facilita la divulgación, el aprendizaje y la exploración creativa del espacio urbano en el cine, ampliando las formas de lectura, representación y enseñanza de la ciudad desde una perspectiva interdisciplinaria.

Fuente: Elaboración propia

RECOMENDACIONES

Se recomienda ampliar la bibliografía sobre cine, ciudad y arquitectura en los repositorios académicos de la facultad. Durante la investigación se evidenció una notoria escasez de material específico sobre el vínculo entre espacio urbano y representación cinematográfica, lo cual limitó el acceso a antecedentes locales y a una base conceptual sólida desde el contexto ecuatoriano. Sería valioso fomentar investigaciones futuras que profundicen en este cruce interdisciplinar, incentivando seminarios, proyectos de titulación o publicaciones que aborden el cine como herramienta crítica del espacio construido.

Además, se aconseja planificar con mayor anticipación los métodos cualitativos como los grupos focales o entrevistas en profundidad, ya que en esta investigación se presentaron dificultades logísticas y de coordinación con los participantes. La escasa disponibilidad de tiempo y la falta de respuesta por parte de ciertos factores claves afectaron la ejecución prevista. Para futuras investigaciones similares, se recomienda establecer redes de contacto previas, gestionar tiempos de forma más flexible, y considerar mecanismos alternativos como entrevistas asincrónicas o análisis de testimonios ya disponibles.

En cuanto al análisis bibliográfico, se sugiere combinar herramientas sistemáticas como el modelo PRISMA con una curaduría cualitativa más rigurosa. En este caso, la etapa de cribado resultó especialmente compleja debido a la presencia de documentos repetidos, incongruentes o poco pertinentes con la hipótesis. Una mejor clasificación inicial de palabras clave y filtros temáticos podría optimizar este proceso, evitando una selección manual tan extensa. Del mismo modo, sería útil desarrollar una base de datos

temática propia sobre cine y ciudad en Ecuador, que sirva como insumo para investigaciones futuras.

Desde una perspectiva metodológica y epistemológica, se recomienda que futuras investigaciones mantengan un enfoque abierto a la subjetividad, especialmente cuando se exploren imaginarios urbanos. Si bien esta característica impide obtener afirmaciones absolutas, enriquece la comprensión de los modos diversos en que se vive, representa y resignifica el espacio. Este tipo de estudios invita a repensar las herramientas tradicionales de análisis urbano, integrando perspectivas críticas desde lo simbólico, lo emocional y lo narrativo, más allá de la visión técnica o funcionalista del espacio.

Finalmente, se alienta a continuar explorando el cine como un medio legítimo y potente para la investigación urbana. Tal como se evidenció, la representación cinematográfica refleja estructuras urbanas y participa activamente en la producción simbólica del espacio. Profundizar en la relación entre cine nacional y ciudad puede abrir nuevas líneas de estudio sobre la identidad territorial, la memoria colectiva y las prácticas espaciales de los habitantes, lo que aporta a un pensamiento urbano más complejo, crítico y situado.

CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLIUSIONES

La película sitúa a Quito como un espacio de alta densidad planificada y periferias informales. El Terminal Terrestre Cumandá, retratado en la cinta, es un gran edificio institucional de concreto (espacio público concebido por planificadores) dedicado al tránsito masivo de pasajeros. Siguiendo a Augé, se trata de un “no-lugar”: una instalación diseñada para la circulación de personas (vías, terminales) sin identidad histórica propia. En pantalla, el terminal aparece como un espacio anónimo y frío, donde los personajes se cruzan sin conocerse, reforzando la idea de anonimato urbano. De manera similar, las autopistas y avenidas representadas (por ejemplo, la Panamericana o grandes vías) son

corredores amplios que facilitan el movimiento rápido, pero carecen de centralidad residencial: son espacios concebidos funcionalmente para el vehículo, no vividos como comunidad.

En contraste, los barrios populares y de vivienda humilde (como el sector periférico donde vive Salvador) muestran una morfología más caótica y densa: viviendas pequeñas adosadas, calles angostas, mayor mezcla entre espacios públicos y privados. Estos barrios carecen de diseño urbano formal y se configuran a partir de la ocupación espontánea del territorio. La película retrata sus calles polvorientas, sus viviendas modestas y mercados improvisados, ilustrando un espacio construido "desde abajo". Aquí la arquitectura informal coincide con lo que Gehl enfatiza sobre la escala humana: la ciudad debe atender primero a la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, en *Ratas…* esos barrios surgen como entornos vulnerables: la escenografía (casas estrechas, patios reducidos) contribuye a imaginar Quito como una ciudad fragmentada, donde la escala arquitectónica oficial (Terminal, avenidas) convive con crecimientos espontáneos. En conjunto, el uso del espacio público y privado en la película refleja un orden rígido impuesto por el planeamiento (espacios concebidos de agentes técnicos) chocando con la ocupación real y saturada de la periferia (espacios percibidos por sus habitantes).

El film expone las tensiones sociales al interior de la ciudad quiteña. Por un lado muestra el ambiente institucional –policías, juzgados, hospitales (como el Hospital General, escenario de la investigación policial)– y, por otro, la vida marginal de los protagonistas. Salvador y su primo Angel provienen de clases bajas; su mundo es el de la informalidad y la sobrevivencia mediante pequeños delitos en la periferia. Estos personajes habitan un espacio socialmente estigmatizado: según Wacquant, los barrios marginales funcionan como guetos urbanos cuyos moradores son criminalizados o invisibilizados, reforzando imágenes de pobreza y peligro. Así, la cinta construye un imaginario urbano donde la clase social delimita el derecho al espacio: la fuerza pública ocupa avenidas anchas y edificios "de primer mundo", mientras los jóvenes de barrio malogrado son los que deambulan por solares, cantinas y mercadillos.

También se evidencia el conflicto regional Sierra-Costa: Angel es costeño (Guayaquil) y Salvador serrano (Quito). El choque cultural aparece implícito en actitudes y comportamientos: la llegada del "forastero" costeño, más impulsivo y violento, exacerba la violencia en la ciudad (según la historia ecuatoriana, Quito representó la región conservadora de la Sierra, Guayaquil la dinámica liberal de la Costa. Este antagonismo refuerza imaginarios de Quito como bastión de orden frente al «caos costeño». La sociología del espacio muestra así a Quito como un campo de batalla simbólico: los personajes masculinos transitan espacios dominados por rivalidades (el vehículo patrullero vs. el taxi pirata de Angel; el uniforme policial vs. el atuendo informal de Salvador), marcando diferencias de poder.

En cuanto al género, el film ofrece pocos roles femeninos (la abuela, Lia la novia de Salvador), pero incluso ellas están emplazadas en espacios tradicionales: la casa familiar, el cementerio (funeral del hermano del "Flaco"). El cementerio es un espacio comunal jerarquizado por ritos, donde el dolor de clase baja ("funeraria humilde") contrasta con la impersonalidad de los pasillos hospitalarios. En términos de Sennett, la metrópolis fomenta encuentros con el "otro", pero *Ratas…* enfatiza lo contrario: el anonimato (especialmente en el Terminal y las autopistas) produce indiferencia hacia la diferencia. La escena del Terminal –abarrotado de viajeros en fila, sin interacción auténtica– ilustra cómo el espacio público planificado puede inhibir el lazo social. A diferencia de esa frialdad, las escenas en barrios y cementerios muestran la solidaridad o la desconfianza propias del vínculo íntimo (espacio vivido de la comunidad).

La triada conceptual de Lefebvre (espacio percibido, concebido y vivido) ilumina cómo en la película los personajes experimentan y transforman su ciudad. El espacio percibido (prácticas espaciales): son las rutinas cotidianas y las redes de movilidad de los personajes. Por ejemplo, Salvador recorre a diario calles populares para cometer hurtos menores; sus trayectos entre la casa, el bar "El Flaco" y los mercados evidencian un mapa de la ciudad determinado por la pobreza. Lefebvre señala que el espacio percibido es el territorio de las interacciones sociales visibles –"las rutas y redes que se ligan a los lugares

de trabajo, de vida privada, de ocio"–, reconocible empíricamente. Así, el filme muestra cómo los jóvenes usan la ciudad según sus propias prácticas: callejones oscuros o cerros abandonados se transforman en guaridas, articulando una geografía *percibida* particular que escapa a los planificadores.

El espacio concebido (representaciones del espacio), corresponde a la ciudad diseñada por especialistas. En *Ratas…* aparece en el gran templo burocrático de la Terminal, en el trazado de avenidas amplias y en el mismo casco colonial del centro (escenario implícito). Lefebvre define este componente como espacio concebido intelectualmente por urbanistas, arquitectos, sociólogos, con fuerte impacto en la forma urbana. Ejemplo en la película es la arquitectura formal de la Terminal, con su planta ordenada y sus techos de concreto, que refleja un orden económico-social vigente (traficar pasajeros) pero resulta ajeno a los habitantes. Igualmente, la organización policial y legal (edificios de autoridad) refleja estrategias planificadas, a menudo opuestas al uso espontáneo que hacen de la ciudad los protagonistas.

El espacio vivido (espacio de representación), son los lugares cargados de sentido subjetivo, símbolos e imaginarios de los habitantes. Aquí entran el cementerio, la casa familiar y hasta la cárcel (pues Angel fue exconvicto). Lefebvre describe este espacio como el de los "habitantes" donde la imaginación actúa sobre los objetos, un lugar de "pasión y de acción". En la película, la tumba del Flaco, por ejemplo, se llena de carga simbólica: al ser un ritual compartido, el cementerio se convierte en un lugar de duelo colectivo que trasciende su función física; la imagen del funeral hilvana memoria, muerte y marginalidad. Otro ejemplo es la casa modesta donde vive la abuela, que sirve de refugio, pero también de testimonio de una vida digna en la precariedad, resignificando ese espacio íntimo con afectos y tradiciones. Incluso el "Hospital Policial" (si aparece una escena de investigación o herido) puede concebirse como un espacio vivo donde el poder médico/policial enfrenta las consecuencias humanas de la violencia. En todos estos casos, los espacios físicos de Quito adquieren sentido a través de la mirada de los personajes:

son “espacios vividos” que los guían y motivan (asilo, amenaza, esperanza), más allá de sus características materiales.

Desde estas tres aristas se aprecia que *Ratas, ratones y rateros* construye un imaginario urbano crítico: Quito se presenta simultáneamente como una ciudad técnica y fragmentada y como un repertorio de experiencias vitales. La arquitectura y el urbanismo (Terminal, avenidas, bloques de vivienda popular) remiten al espacio concebido –donde imperan relaciones de poder y códigos oficiales–, mientras que la sociología del espacio revela quién ocupa o sufre esos lugares (clases bajas atrapadas en la periferia, policía transitando avenidas, choques región-valle costasierra). Al mismo tiempo, el análisis lefebvriano pone de relieve cómo los personajes resignifican los espacios: lo percibido (rutinas delictivas en callejones), lo vivido (cementerios, casas familiares) y lo concebido coexisten conflictivamente. Por ejemplo, la Terminal Cumandá y las autopistas cumplen su función macro (conceptual), pero para los personajes son lugares de paso anónimo (no-lugares de Augé) que acentúan la inseguridad urbana; los barrios marginales, por el contrario, son espacios percibidos por sus habitantes y al mismo tiempo símbolos de la desigualdad. En palabras de Lefebvre, estos espacios de representación –colmados de símbolos, memoria y deseo de cambio– entran en tensión con el espacio concebido, pues el film muestra que la realidad urbana no se reduce a los proyectos oficiales.

Desde Marc Augé, los no-lugares que aparecen en el film (como el Terminal Cumandá o las autopistas) ilustran la despersonalización del espacio contemporáneo. Estos espacios son funcionales, pero sin raíces ni relación subjetiva con el habitante. En la película, son sitios de tránsito anónimo donde el sujeto pierde agencia y se diluye en la masa. Este vacío existencial permite comprender cómo ciertos imaginarios urbanos refuerzan la sensación de alienación y abandono. El cine visibiliza este fenómeno y permite reflexionar sobre cómo ciertos espacios urbanos, aunque diseñados técnicamente, no logran generar arraigo ni identidad.

Desde David Harvey, el espacio es producto de relaciones sociales y económicas, por lo que permite interpretar la ciudad como el resultado de una lógica capitalista excluyente. En la película, las marcadas diferencias entre los espacios habitados por las clases populares y los de control institucional revelan una geografía de la desigualdad. El film actúa como una cartografía simbólica que denuncia esta fragmentación: los barrios marginales no son simplemente un telón de fondo, sino manifestaciones espaciales de injusticia estructural. Así, la representación cinematográfica se convierte en un medio para criticar el acceso desigual al espacio y reclamar el derecho a la ciudad.

La teoría de los elementos urbanos de Lynch (hitos, bordes, nodos, sendas, barrios), permite entender cómo el espectador construye una imagen mental y afectiva de Quito a partir del film. Los espacios significativos como el cementerio, la casa de la abuela o los callejones estrechos de los barrios periféricos, funcionan como hitos simbólicos cargados de memoria, emoción y arraigo, lo que ancla las narrativas personales en puntos específicos del territorio urbano. Estos hitos ordenan la ciudad cognitivamente, y condensan las intensas cargas simbólicas que dialogan con la biografía de los personajes y la empatía del espectador. En este sentido, la ciudad no es percibida únicamente como una forma física, sino como un entramado emocional donde la experiencia subjetiva moldea el mapa mental del entorno. La lectura del espacio urbano se vuelve así una operación interpretativa y afectiva, donde los imaginarios urbanos se alimentan tanto de las trayectorias visuales que propone el cine como de las vivencias íntimas de quien observa, resignificando la ciudad según sus propios recuerdos, anhelos y miedos.

Ratas ratones y rateros articula un imaginario urbano en el que Quito es una ciudad marcada por la marginación y la violencia, pero también por la resistencia cotidiana. Los hitos urbanos (Terminal, cementerios, avenidas, etc.) generan asociaciones culturales precisas: por ejemplo, el imaginario del “llegar a la capital pobre” o la muerte omnipresente en la periferia. La película utiliza el espacio urbano como un discurso: la ciudad se convierte en personaje más, donde la arquitectura impone órdenes y la sociología del espacio muestra sus fisuras, mientras que la teoría espacial de Lefebvre

ayuda a comprender cómo esos lugares se viven y se sueñan dentro de la narración. Estos elementos combinados explican por qué la cinta ha fijado un imaginario de Quito inquietante y complejo, lo que refleja críticamente las contradicciones socioespaciales de la urbe ecuatoriana.

Esta dinámica revela un movimiento cíclico y dialéctico entre realidad, representación y reflexión: la ciudad existe como una estructura material vivida, es representada mediante lenguajes artísticos como el cine, y dicha representación regresa al mundo social influyendo en cómo la ciudad es pensada, interpretada y resignificada. Este proceso no es lineal ni estático, sino un flujo continuo donde la representación reproduce la realidad, y la reconfigura simbólicamente. Los imaginarios urbanos se construyen en este vaivén: imágenes cinematográficas que evocan la marginalidad, la violencia o la esperanza pueden cristalizar estereotipos, pero también cuestionarlos, al evocar memorias colectivas, y reformular narrativas sociales para nuevas formas de habitar el espacio. Así, se produce un circuito simbiótico entre quien vive la ciudad, quien la representa y quien la interpreta: un entrecruzamiento de visiones donde la subjetividad humana, trazada por la clase, el género, la cultura, la historia personal, determina cómo se construye el sentido del lugar.

Por tanto, la representación cinematográfica de lo urbano en la obra de Cordero no solo documenta una época y una crisis social específica (la de los años 90 en Ecuador), sino que contribuye activamente a modelar la forma en que los ciudadanos perciben, experimentan y recuerdan su ciudad. Desde la arquitectura hasta la vivencia subjetiva, el cine participa en la producción del espacio urbano como construcción simbólica, crítica y política. No obstante, esta influencia no puede asumirse como una totalidad determinante ni categóricamente positiva o negativa. La manera en que un individuo interioriza y resignifica un espacio representado en el cine depende profundamente de su subjetividad, de su experiencia encarnada y su memoria situada.

Como plantea Merleau-Ponty, el espacio no es simplemente un contenedor objetivo, sino una condición existencial que se entreteje con el cuerpo y la percepción. En

este sentido, los imaginarios urbanos no son únicamente productos mediáticos, sino territorios afectivos moldeados por la historicidad, las emociones y la condición humana. Así, la película de Cordero puede influir en la mirada colectiva, pero nunca sustituir la multiplicidad de formas en que cada sujeto vive y comprende su ciudad.

RECOMENDACIONES

Se recomienda ampliar la bibliografía sobre cine, ciudad y arquitectura en los repositorios académicos de la facultad. Durante la investigación se evidenció una notoria escasez de material específico sobre el vínculo entre espacio urbano y representación cinematográfica, lo cual limitó el acceso a antecedentes locales y a una base conceptual sólida desde el contexto ecuatoriano. Sería valioso fomentar investigaciones futuras que profundicen en este cruce interdisciplinar, incentivando seminarios, proyectos de titulación o publicaciones que aborden el cine como herramienta crítica del espacio construido.

Además, se aconseja planificar con mayor anticipación los métodos cualitativos como los grupos focales o entrevistas en profundidad, ya que en esta investigación se presentaron dificultades logísticas y de coordinación con los participantes. La escasa disponibilidad de tiempo y la falta de respuesta por parte de ciertos factores claves afectaron la ejecución prevista. Para futuras investigaciones similares, se recomienda establecer redes de contacto previas, gestionar tiempos de forma más flexible, y considerar mecanismos alternativos como entrevistas asincrónicas o análisis de testimonios ya disponibles.

En cuanto al análisis bibliográfico, se sugiere combinar herramientas sistemáticas como el modelo PRISMA con una curaduría cualitativa más rigurosa. En este caso, la etapa de cribado resultó especialmente compleja debido a la presencia de documentos repetidos, incongruentes o poco pertinentes con la hipótesis. Una mejor clasificación inicial de palabras clave y filtros temáticos podría optimizar este proceso, evitando una selección manual tan extensa. Del mismo modo, sería útil desarrollar una base de datos

temática propia sobre cine y ciudad en Ecuador, que sirva como insumo para investigaciones futuras.

Desde una perspectiva metodológica y epistemológica, se recomienda que futuras investigaciones mantengan un enfoque abierto a la subjetividad, especialmente cuando se exploren imaginarios urbanos. Si bien esta característica impide obtener afirmaciones absolutas, enriquece la comprensión de los modos diversos en que se vive, representa y resignifica el espacio. Este tipo de estudios invita a repensar las herramientas tradicionales de análisis urbano, integrando perspectivas críticas desde lo simbólico, lo emocional y lo narrativo, más allá de la visión técnica o funcionalista del espacio.

Finalmente, se alienta a continuar explorando el cine como un medio legítimo y potente para la investigación urbana. Tal como se evidenció, la representación cinematográfica refleja estructuras urbanas y participa activamente en la producción simbólica del espacio. Profundizar en la relación entre cine nacional y ciudad puede abrir nuevas líneas de estudio sobre la identidad territorial, la memoria colectiva y las prácticas espaciales de los habitantes, lo que aporta a un pensamiento urbano más complejo, crítico y situado.

M

Bibliografía

Almeida, M. (2017). *Cinematografía ecuatoriana: Análisis audiovisual de las temáticas presentadas en las producciones fílmicas de Sebastián Cordero.* Guayaquil: Universidad Politecnica salesiana. Obtenido de https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/14183

Ansón, A. (2012). El impacto del cine en las vanguardias históricas. *Arqchivo español de arte, 85*(339), 251-264. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/272722090_El_impacto_del_cine_en_las_vanguardias_historicas/fulltext/57db453808aeea195932b763/El-impacto-del-cine-en-las-vanguardias-historicas.pdf?origin=publication_detail&_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1

Antoniazzi, S. (2018). LA CIUDAD FILMADA: CINE, ESPACIO E HISTORIA URBANA. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales Universidad de Barcelona, 24*(1.260). Obtenido de https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/27278/28271

Araque, M. (2015). Diseño de espacios urbanos desde el imaginario y la participación del ciudadano. *Revista de urbanismo*(32), 87-101. Obtenido de https://scholar.archive.org/work/qb2alhzfuzgjxi5atpnsq5pv5y/access/wayback/http://www.revistaurbanismo.uchile.cl:80/index.php/RU/article/download/36525/38288

Araujo, D. (Dirección). (2014). *Feriado* [Película].

Arnheim, R. (2002). *Arte y oercepción visual, psicolog+ia de la vision creadora.* Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires. Obtenido de https://www.academia.edu/23681120/Arte_y_Percepcion_Visual_ARNHEIM

arquitectura, L. i. (2015). *Juan David Chavez Giraldo* . Medellin : Universidad Nacional de Colombia .

Barbero , J. (2004). Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad. *Estudios Políticos*(25), 115-134. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5263736.pdf

Basurto, A. (2022). Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social. *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina, 10*(1), 2-9. Obtenido de https://sga.unemi.edu.ec/media/evidenciasiv/2022/06/14/articulo_202261494353.pdf

Bazín, A. (1990). *¿Qué es cine?* París: Editions du Cerf. Obtenido de https://lenguajecinematografico.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Itaca. Obtenido de https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film.* Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=4F4PKXuC2HEC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false

Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas.* Grijalbo. Obtenido de https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

Carcelén, S. (20 de 12 de 2021). *Plan V*. Obtenido de https://planv.com.ec/ideas/salvoconducto-34-santiago-carcelen-cornejo-remembranza/

Castoriadis, C. (1997). El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*(35). Obtenido de https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf4

Castro, C. (2013). *La mirada en el cine de Sebastián Cordero: De Ratas, ratones y rateros (1999) a Pescador (2012).* Bolívar: Universidad Andina Simón Bolívar. Obtenido de https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3325

Chanan, M. (1998). *Latin American Cinema in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Cinema.* Obtenido de https://eialonline.org/index.php/eial/article/view/1097

Cordero, S. (Dirección). (1999). *Ratas, ratones y rateros* [Película].

Cordero, S. (Dirección). (2016). *Sin muettos no hay carnaval* [Película].

Cutting, I. (2013). Mapping Narrative Space in Hollywood Film. *Projections, 7*(2). doi:doi:10.3167/proj.2013.070204

Del Valle, L. (2015). Imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine. La ciudad como lugar del misterio, la amenaza y la muerte. *AREA-Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*. Obtenido de

http://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/area/article/download/1419/1830

Del Valle, L. (2015). LOS IMAGINARIOS URBANOS Y ARQUITECTÓNICOS EN EL CINE. LA CIUDAD COMO LUGAR DEL MISTERIO, LA AMENAZA Y LA MUERTE. *area*(21), 1-17. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8213889.pdf

Dimendberg, E. (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity.* Harvard University Press. Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=umxQAAAAMAAJ&source=gbs_navlinks_s

Durand, G. (1964). *La imaginación simbólica.* Paris: Presses Universitaires de France. Obtenido de https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/09/La-Imaginacion-Simbolica-Gilbert-Durand.pdf

Fellini, F. (Dirección). (1972). *Roma* [Película].

Ferrer, A. (2022). *Historia de la globalización II: La Revolución Industrial y el segundo orden mundial.* Fondo de Cultura Económica Argentina. Obtenido de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=wxGqEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=Revoluci%C3%B3n+Industrial+%2B+urbanizacion&ots=2KzZkCjwxf&sig=tY4S3trKbIg3Y0SWc6mnvA6aRkU

Flores, S. (2008). La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de latinoameŕica en los años sesenta. *Perspectivas de la comunicación, 1*(1), 20-28. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3033904.pdf

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder.* Editorial La Piqueta. Obtenido de https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf

Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window.* Obtenido de https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/782969/mod_resource/content/1/20.pdf

Fritz, L. (Dirección). (1927). *Metrópolis* [Película]. Obtenido de https://youtu.be/ioNfNTAmpkc

Garnier, J. (2014). Arquitectura, cine y ciudad: la imagen de la ciudad en el cine latinoamericano. *REVISTA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, 1*(5). Obtenido de https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/download/14634/pdf_16/26554

Gaviria, V. (Dirección). (1998). *La vendedora de rosas* [Película]. Obtenido de https://youtu.be/FWKD1GYnzUw

Getino, O., & Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental, 13*, 107-132. Obtenido de https://politicaleducation.peoplesforum.org/s/Solanas-Getino_Hacia-un-Tercer-Cine-_-RUA-Revista-Universitaria-do-Audiovisual.pdf

Getino, O., & Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo.* Manifiesto. Obtenido de https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf

Guamán, R. (2025). Análisis de la estrategia de diseño sonoro de la película de Sebastián Cordero Ratas, Ratones, Rateros (Ecuador, 1999). *Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación, 9*(1). Obtenido de https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=25287966&AN=182782118&h=QZwgmZW5drSfOgvE4Ixc6B7nnQqKItt4O7xxmUX07vRPXgHGmHyD0O8%2BEciH45%2BgWNgX2f0xwpumgSl3r4vtng%3D%3D&crl=c

Guix, J. (2003). Analizando los “porqués”: los grupos focales. *Revista de Calidad Asistencial, 18*(7), 598-602. Obtenido de https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1134282X03776441

Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. *Sage Publications*. Obtenido de https://psycnet.apa.org/record/1997-36930-000

Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad, inverstigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Inglaterra: Amorrortu editores. Obtenido de https://www.vburgos.online/Lectura/Harvey-D_1990_La-condicion-de-la-posmodernidad-Investigacion-sobre-los-origenes-del-cambio-cultural.pdf

Harvey, D. (2012). El enigma del capital y las crisis del capitalismo. *Investigaciones Geográficas*, 240 p. Obtenido de https://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n83/n83a13.pdf

Hermida, T. (Dirección). (2006). *¿Qué tan lejos?* [Película].

Kishi, S. (Dirección). (2019). *Los Lobos* [Película].

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film, the redeption of phisical reallity.* Nueva York: Oxford University Press. Obtenido de https://monoskop.org/images/2/22/Kracauer_Siegfried_Theory_of_Film_The_Redemption_of_Physical_Reality.pdf

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing Libros. Obtenido de https://istoriamundial.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf

León, C. (2005). *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana.* Quito: Abya Yala. Obtenido de

https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-Le%C3%B3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf

León, C. (2024). Cien años del cine ecuatoriano. *INMÓVIL*, *10*(2), 10-10. Obtenido de https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/125

Lins, P. (Escritor), Meirelles, F., & Lund, K. (Dirección). (2002). *Ciudad de Dios* [Película].

Lizarzaburu, E. (2024). Revisión sistemática de literatura del concepto "organización criminal" mediante el modelo PRISMA. *Revista Criminalidad*, 107-127. Obtenido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-31082024000100107&script=sci_arttext

López, A. (2000). Cine temprano y modernidad en America Latina. *Cinema Journal, 40*(1), 48-78. Obtenido de https://www.academia.edu/19915635/Cine_temprano_y_modernidad_en_America_Latina

Lorente, L. (2021). Desarrollo del pensamiento crítico a través del cine como recurso didáctico. *ADResearch ESIC International Journal of Communication Research, 26*(26), e268-e268. Obtenido de https://revistasinvestigacion.esic.edu/adresearch/index.php/adresearch/article/view/9

Lusnich, A. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *COMUNICACIÓN Y MEDIOS*(24), 25-42. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242681.pdf

Mantecón, A. (1996). La ciudad de los migrantes: El cine y la construcción de los imaginarios urbanos. *Perfiles latinoamericanos: revista de la Facultad*

Latinoamericana de Ciencias Sociales, 5(9), 117-131. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2212481.pdf

Metz, C. (1974). El estudio semiológivo del lenguaje cinematográfico. *Revista de Linguístia y semiología*(2). Obtenido de https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Metz-El-estudio-semiol%C3%B3gico-del-lenguaje-cinematogr%C3%A1fico.pdf

Miño, M. (2025). Cine ecuatoriano del siglo XXI: transnacionalismo, Buen Vivir y Ley de Cine. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1-24. Obtenido de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/24741604.2025.2461433

Miranda, R. (2018). Narrativas abiertas en el cine de ficción ecuatoriano. *Ñawi: arte diseño comunicación*, *2*(2), 65-88. Obtenido de http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2588-09342018000200065

Mirzoeff, N. (1999). *Una introducción a la cultura visual.* Amsterdam: Paidós. Obtenido de http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_antropologia_cultural/MIRZOEFF%20Introd_cultura%20visual_1.pdf

Mora, I. (Dirección). (2012). *Sin otoño, sin primavera* [Película].

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. Obtenido de https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296

Norberg-Schulz , C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura.*

Organización de las Naciones Unidas. (3 de 4 de 2023). *Noticias ONU*. Obtenido de Onu.org: https://www.un.org/es/desa/world-urbanization-prospects-

2014#:~:text=Calendario*-,M%C3%A1s%20de%20la%20mitad%20de%20la%20poblaci%C3%B3n%20vive%20en%20%C3%A1reas,la%20ONU%20difundido%20este%20jueves.

Paranaguá, P. A. (2003). *El cine docuemntal en América Latina.* Málaga. Obtenido de https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/cine-documental-en-amc3a9rica-latina.pdf

Piedra, Y. (2022). LA CATEGORÍA HIBRIDACIÓN MULTICULTURAL EN LA OBRA DE NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, APORTE Y SIGNIFICACIÓN. *Revista Conrado, 18*(88), 269-274. Obtenido de https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/download/2601/2524/5209#:~:text=Uno%20de%20los%20t%C3%A9rminos%20acu%C3%B1ados,nuevas%20estructuras%2C%20objetos%20y%20pr%C3%A1cticas.

Ramírez, E. (2019). Diálogos audiovisuales: Contranarrativas culturales y descolonización de la comunicación. *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales, 6*(10), 61-88. Obtenido de https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millca-digital/article/view/1724

Rey, P. (2011). La telerrealidad a través del cine: Crónicas de Sebastián Cordero. *Revista de Comunicación de la SEECI, 14*(24), 54-76. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3701350

Ruiz, H. (2012). *Metodología de la investigación.* CENGAGE. Obtenido de https://www.ispsn.org/sites/default/files/documentos-virtuais/pdf/librooo_investigacion_cientifica.pdf

Salazar, J. (2023). El cine ecuatoriano en la penumbra, causas y dilemas. *Revista cultural, críticas y crónicas*. Obtenido de

https://tallerdigital.uchile.cl/revistadigital/el-cine-ecuatoriano-en-la-penumbra-causas-y-dilemas/

Sampieri, H. (2014). Definiciones de los enfoques cuantitativo y cualitativo, sus similitudes y diferencias. *Metodología de la Investivación*. Obtenido de https://www.academia.edu/download/58257558/Definiciones_de_los_enfoques_cuantitativo_y_cualitativo_sus_similitudes_y_diferencias.pdf

Sampieri, H. (2014). *Matodologìa de las Investigaciòn* . Mexico D.F. : McGraw - HILL .

Saskia, S. (2011). *Ciudad y Globalización.* Quito: Olacchi. Obtenido de https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/57533.pdf

Schroeder, P. (2020). Una historia comparada del cine latinoamericano. *Iberoamericana Vervuert*, 480. Obtenido de https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/61201

Silva, A. (2005). *Imaginarios Urbanos.* Arango Editores. Obtenido de https://imaginariosyrepresentaciones.com/wp-content/uploads/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf

Soja, E. (1945). *Postmetrópolis, Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones.* Traficantes de sueños. Obtenido de https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Postmetr%C3%B3polis-TdS.pdf

Soja, E. (1996). *Thirdspace.* Massachusetts: Blackwell Publishers. Obtenido de https://archive.org/details/thirdspacejourne0000soja

Veliz, M. (2010). El Cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura, 1*. Obtenido de https://www.academia.edu/download/57684720/El_cine_militante_latinoamericano_y_la_narrativa_contrahistorica__revista_Lindes__N_1.pdf

Walker, W. (2022). Una síntesis crítica mínima de las portaciones de los paradigmas interpretativo y sociocrítico a la investigación educacional. *Enfoques, 34*(2), 13-33. Obtenido de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-27212022000200013&script=sci_abstract&tlng=pt

Winston, B. (2017). La vida narrada. *Cine documental*(15). Obtenido de https://revista.cinedocumental.com.ar/la-vida-narrada/

Zweig, N. (2024). Más allá del populismo: Cine de acción en el sector informal de Santo Domingo de los Tsáchilas, Ecuador. *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*(10), 141-155. Obtenido de https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/4873

Anexos

Anexo 1. Fichas bibliográficas

Ficha del artículo 1

Categoría	Detalles
Título	Arquitectura, cine y ciudad: la imagen de la ciudad en el cine latinoamericano
Autor(es)	José Enrique Garnier
Fecha de publicación	2014
Editorial / Fuente	Revista de Arquitectura, Universidad de Costa Rica
Tipo de fuente	Artículo de revista
Rama de estudio	Cine, estudios urbanos, arquitectura, estudios culturales
Resumen del contenido	Analiza cómo el cine latinoamericano representa la ciudad y la arquitectura, destacando la influencia en la formación de imaginarios urbanos en la región.
Enfoque metodológico	Enfoque cualitativo, análisis crítico de películas representativas, revisión bibliográfica
Conceptos clave	Ciudad, arquitectura, representación simbólica, cine latinoamericano, imaginarios urbanos
Contribuciones relevantes al tema de tesis	Explica cómo la representación cinematográfica de hitos urbanos contribuye a la construcción de imaginarios urbanos, relevante para analizar el cine de Sebastián Cordero.

Citas relevantes	"El cine actúa como un espejo simbólico que refleja las tensiones urbanas y sociales de América Latina." - Garnier (2014)
Valoración crítica	Fuente sólida para entender la representación urbana en el cine latinoamericano; sin embargo, no se enfoca específicamente en Ecuador o Cordero, pero aporta un marco conceptual útil.

Ficha del artículo 2

Categoría	Detalles
Título	Cinematic urbanism: Understanding cities through film
Autor(es)	Tigran Haas
Fecha de publicación	2024
Editorial / Fuente	Architecture and Culture
Tipo de fuente	Artículo de revista
Rama de estudio	Cine, urbanismo, arquitectura, estudios culturales
Resumen del contenido	Reflexiona sobre la relación entre cine y urbanismo, mostrando cómo las películas permiten entender entornos urbanos y sus múltiples dimensiones.
Enfoque metodológico	Revisión teórica, análisis cualitativo, estudio interdisciplinar
Conceptos clave	Urbanismo, cine, representación simbólica, espacio urbano, narrativa cinematográfica

Contribuciones relevantes al tema de tesis	Provee un marco conceptual para analizar cómo el cine representa la ciudad y sus hitos, útil para el análisis de Cordero.
Citas relevantes	"El cine actúa como un lente a través del cual interpretamos y construimos la realidad urbana." - Haas (2024)
Valoración crítica	Fuente actualizada y relevante para enmarcar la relación entre cine y ciudad, aporta bases sólidas para análisis contemporáneo.

Ficha del artículo 3

Categoría	Detalles
Título	The Built and Filmed City: Influence of Modern Architecture in the Dystopian Imaginary of Gattaca and Blade Runner 2049
Autor(es)	Belén Ramírez Barredo
Fecha de publicación	2022
Editorial / Fuente	Revista Fotocinema,
Tipo de fuente	Artículo de revista científica
Rama de estudio	Cine, arquitectura, estudios culturales
Resumen del contenido	Analiza cómo la arquitectura moderna es utilizada en filmes distópicos para construir imaginarios urbanos críticos y futuros.
Enfoque metodológico	Análisis cualitativo y semiológico del lenguaje visual y arquitectónico en el cine
Conceptos clave	Arquitectura moderna, distopía, imaginarios urbanos, representación simbólica, cine futurista

Contribuciones relevantes	Muestra cómo la arquitectura se convierte en un símbolo narrativo que influye en la percepción y construcción de imaginarios urbanos, aplicable para entender la ciudad en el cine de Cordero.
Citas relevantes	"El espacio arquitectónico en el cine no solo construye escenarios, sino que genera una cartografía simbólica que trasciende la realidad física" (Ramírez, 2022).
Valoración crítica	La fuente es sólida para entender la relación arquitectura-cine-imaginarios, aunque centrada en ciudades futuristas, aporta herramientas conceptuales para el análisis urbano en contextos reales y contemporáneos.

Ficha del artículo 4

Categoría	Detalles
Título	Imaginario urbano y narrativas fílmicas. Quito recorrido desde el lente
Autor(es)	Sofía Luzuriaga Jaramillo
Fecha de publicación	2017
Editorial / Fuente	Academia edu
Tipo de fuente	Artículo de revista
Rama de estudio	Cine, estudios urbanos, sociología urbana
Resumen del contenido	Analiza cómo las representaciones cinematográficas de Quito contribuyen a la formación de imaginarios urbanos en habitantes y visitantes.
Enfoque metodológico	Enfoque cualitativo, análisis narrativo, entrevistas y revisión de películas

Conceptos clave	Imaginarios urbanos, representación fílmica, ciudad, identidad urbana
Contribuciones relevantes al tema de tesis	Directamente relevante para tu tesis, porque aborda la ciudad ecuatoriana desde la cinematografía y los imaginarios urbanos.
Citas relevantes	"El cine es un espacio privilegiado para la construcción y reproducción del imaginario urbano." - Luzuriaga Jaramillo (2017)
Valoración crítica	Fuente clave para tesis, aporta análisis local y enfoque directo en la ciudad ecuatoriana, aunque centrado en Quito.

Ficha del artículo 5

Categoría	Detalles
Título	Exploring the Intersection of Film, City, and Tourism: A Systematic Literature Review
Autor(es)	Eva Matarín Rodríguez-Peral, Tomás Gómez-Franco, Ernesto Taborda-Hernández
Fecha de publicación	2024
Editorial / Fuente	Revista Street Art & Urban Creativity
Tipo de fuente	Artículo de revista científica
Rama de estudio	Cine, estudios urbanos, turismo cultural
Resumen del contenido	Revisión sistemática que analiza cómo el cine influye en la promoción y percepción de las ciudades desde el turismo urbano.
Enfoque metodológico	Revisión sistemática de literatura
Conceptos clave	Cine urbano, turismo, promoción de ciudades, imaginarios urbanos

Contribuciones relevantes	Contextualiza el impacto del cine en la construcción de imaginarios urbanos que además tienen un efecto práctico en la promoción territorial.
Citas relevantes	"Las representaciones cinematográficas actúan como motores de la percepción y valoración de las ciudades" (Matarín et al., 2024).
Valoración crítica	Importante para vincular la teoría con impactos sociales reales, aunque no aborda directamente la narrativa simbólica urbana.

Ficha del artículo 6

Categoría	Detalles
Título	The City in Cinema: Referentiality throughout the Filming Stages
Autor(es)	David Caldevilla-Domínguez, Almudena Barrientos-Báez, Manuel Blanco-Pérez
Fecha de publicación	2022
Editorial / Fuente	Revista VISUAL REVIEW
Tipo de fuente	Artículo de revista científica
Rama de estudio	Cine, estudios urbanos, comunicación visual
Resumen del contenido	Estudio sobre cómo la ciudad es representada a lo largo de las distintas etapas de filmación y su impacto en la percepción urbana.
Enfoque metodológico	Análisis cualitativo y revisión documental; estudio de casos cinematográficos

Conceptos clave	Referencialidad, representación urbana, etapas de producción audiovisual, imaginarios urbanos
Contribuciones relevantes	Explica la construcción simbólica de la ciudad en el cine como proceso que impacta los imaginarios urbanos, aportando al análisis en Cordero.
Citas relevantes	"La representación de la ciudad en el cine no es un simple escenario, sino un discurso activo que configura percepciones y sentidos" (Caldevilla et al., 2022).
Valoración crítica	Muy útil para entender la dinámica de producción audiovisual, pero requiere complementar con análisis más específicos de símbolos urbanos.

Ficha del artículo 7

Categoría	Detalles
Título	Perception of the Filmed Urban Space: An Analysis of the Imaginaries of Madrid Constructed through Series and Social Networks
Autor(es)	Diego A. Barrado-Timón, Carmen Hidalgo-Giralt, Antonio Palacios García, Héctor Ochoa-Ortiz
Fecha de publicación	2022
Editorial / Fuente	Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles
Tipo de fuente	Artículo de revista científica
Rama de estudio	Geografía urbana, comunicación, sociología urbana

Resumen del contenido	Análisis cuantitativo y cualitativo sobre cómo las series y redes sociales contribuyen a construir imaginarios urbanos de Madrid.
Enfoque metodológico	Encuestas, análisis de contenido y redes sociales
Conceptos clave	Imaginarios urbanos, medios audiovisuales, percepción social, redes sociales, serie televisiva
Contribuciones relevantes	Muestra el impacto de la representación audiovisual en la formación de imaginarios urbanos, aportando evidencia empírica para la hipótesis en tu tesis.
Citas relevantes	"Los medios audiovisuales contemporáneos son agentes activos en la construcción de sentidos urbanos colectivos" (Barrado-Timón et al., 2022).
Valoración crítica	Fuertemente empírico, excelente para respaldar la hipótesis con datos actuales, aunque centrado en un caso específico (Madrid).

Ficha del artículo 8

Categoría	Detalles
Título	*The Anthropology of Cities: Imagining and Theorizing the City*
Autor/a	Setha M. Low
Fecha de publicación	1996
Editorial / Fuente	*Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, pp. 383–409
Tipo de fuente	Artículo de revista académica (revisión teórica)

Rama de estudio	Antropología urbana, estudios culturales, sociología, urbanismo
Resumen del contenido	El artículo realiza una revisión crítica del lugar que ocupa la ciudad en la antropología, argumentando que aunque ha sido objeto de múltiples estudios, no ha tenido un impacto teórico central. Reúne distintas imágenes de ciudad —como la ciudad étnica, dividida, deindustrializada, global, fortaleza, sagrada o postmoderna— como formas de comprender cómo se construye simbólicamente lo urbano. Analiza la producción social del espacio, las representaciones urbanas, y el vínculo entre macroprocesos y experiencias cotidianas.
Enfoque metodológico	Revisión teórica y bibliográfica; análisis comparativo de etnografías y estudios urbanos interdisciplinarios
Conceptos clave	Producción social del espacio, ciudad simbólica, ciudad representacional, etnoestética urbana, política del espacio y del tiempo, imágenes urbanas, resistencia urbana
Contribuciones relevantes	Propone que la ciudad no debe ser vista como un tipo, sino como un proceso simbólico y político. Introduce las "imágenes de ciudad" como marcos teóricos útiles para estudiar la forma en que se construyen los imaginarios urbanos, lo cual es directamente aplicable al análisis del cine como dispositivo de representación simbólica.
Citas relevantes	"The city is not a reification but the focus of cultural and sociopolitical manifestations of urban lives and everyday practices." (Low, 1996, p. 384)"New cities require new forms of analysis in which the urban built environment becomes a discursive realm." (p. 386)

Valoración crítica	Texto fundamental para articular teóricamente tu hipótesis sobre el cine como generador de imaginarios urbanos. Aunque no aborda el cine directamente, sus conceptos sobre representación, espacio vivido y ciudad como narrativa simbólica permiten insertar el análisis fílmico dentro de marcos antropológicos críticos y postestructurales.

Ficha del artículo 9

Categoría	Detalles
Título	Imaginary Apparatus: Film Production and Urban Planning in New York City, 1966-1975
Autor/a	McLain Clutter
Fecha de publicación	2009
Editorial / Fuente	Grey Room
Tipo de fuente	Artículo de revisión (ensayo teórico y crítico)
Rama de estudio	Estudios culturales, teoría urbana, cine, geografía cultural, estudios visuales
Resumen del contenido	El texto explora cómo se han imaginado y representado las ciudades modernas a través de discursos culturales, especialmente en el cine, la literatura y los medios visuales. Donald analiza cómo estas representaciones median la experiencia urbana y configuran las percepciones sociales del espacio moderno. La ciudad es entendida no solo como espacio físico, sino como una

	construcción simbólica, marcada por narrativas ideológicas y culturales que influyen en cómo se vive y se interpreta.
Enfoque metodológico	Enfoque interdisciplinario basado en estudios culturales; análisis crítico-discursivo; referencias cruzadas a cine, literatura, urbanismo y filosofía política
Conceptos clave	Imaginarios urbanos, ciudad moderna, representación cultural, experiencia urbana, espacio simbólico, subjetividad urbana, cine como forma de mediación espacial
Contribuciones relevantes	El libro demuestra cómo las representaciones culturales de la ciudad (incluido el cine) moldean los imaginarios urbanos colectivos. Aporta herramientas teóricas para analizar el cine como dispositivo que no solo refleja, sino que produce visiones ideológicas de lo urbano. Es particularmente útil para tu tesis en tanto articula cómo los hitos urbanos representados simbólicamente inciden en la percepción del espacio.
Citas relevantes	"Modern urban experience is mediated through cultural representations, and the city is never simply what is 'there' but what is imagined." (Donald, 1999, p. 20)
Valoración crítica	Es un texto clave para respaldar tu hipótesis sobre la influencia del cine en la generación de imaginarios urbanos. El autor vincula explícitamente la mediación simbólica de lo urbano con el cine y otras prácticas culturales, lo que refuerza la idea de que los hitos arquitectónicos no solo se muestran, sino que adquieren significado en la narrativa visual. Su enfoque interdisciplinario también permite dialogar con autores como Lefebvre, Bruno o Kracauer.

Ficha del artículo 10

Categoría	Detalles
Título	*Los imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine. La ciudad como lugar del misterio, la amenaza y la muerte*
Autor/a	Del Valle, Agustín
Fecha de publicación	2015
Editorial / Fuente	*Área*, No. 21, Facultad de Arquitectura, UBA
Tipo de fuente	Artículo de revista académica (ensayo teórico)
Rama de estudio	Cine, arquitectura, imaginarios urbanos, estudios culturales
Resumen del contenido	El artículo propone que el cine construye imaginarios urbanos que desafían la visión racionalista de la ciudad moderna, revelando su dimensión simbólica, emocional y a veces siniestra.
Enfoque metodológico	Análisis teórico-interpretativo; referencias a múltiples obras fílmicas
Conceptos clave	Ciudad simbólica, arquitectura cinematográfica, imaginarios oscuros, experiencia urbana
Contribuciones relevantes	Reafirma que el cine no solo representa ciudades, sino que proyecta mundos simbólicos con sus propios códigos. Útil para explorar cómo ciertos hitos urbanos pueden adquirir valor alegórico o afectivo en la narrativa cinematográfica.

Citas relevantes	"El cine nos propone una ciudad que muchas veces se convierte en su 'otra', su revés, su cara oscura... tan real como la ciudad misma."
Valoración crítica	Brinda herramientas para pensar el cine de Cordero desde el contraste entre lo visible y lo simbólico, así como desde las emociones urbanas que se proyectan en pantalla.

Ficha del artículo 11

Categoría	Detalles
Título	*A cidade de São Paulo e o imaginário urbano: ficção e realidade no cinema de Ugo Giorgetti*
Autor/a	Lipai, M.; Salvi, A.
Fecha de publicación	2008
Editorial / Fuente	*Arquitextos*, Vol. 9, No. 98.02 (Vitruvius, São Paulo), pp. 7–24
Tipo de fuente	Artículo de revista académica (análisis de caso)
Rama de estudio	Cine brasileño, arquitectura, urbanismo simbólico
Resumen del contenido	Analiza la representación de São Paulo en el cine de Giorgetti, destacando cómo la ciudad emerge como personaje y lugar simbólico a través de narrativas fílmicas que integran memoria y cotidianidad.
Enfoque metodológico	Análisis fílmico y espacial con enfoque semiótico
Conceptos clave	Ciudad como personaje, cine y memoria urbana, espacios simbólicos, identidad urbana

Contribuciones relevantes	Aporta directamente a tu investigación al mostrar cómo la ciudad representada en el cine se convierte en parte del imaginario colectivo. Reforzar el valor simbólico de los hitos urbanos en la narrativa visual.
Citas relevantes	"La arquitectura y la ciudad se transforman en personajes fundamentales de muchas narraciones cinematográficas."
Valoración crítica	Aunque centrado en Brasil, ofrece paralelismos teóricos y metodológicos con tu caso ecuatoriano. Refuerza el argumento de la ciudad como agente narrativo y simbólico en el cine.

Ficha del artículo 12

Categoría	Detalles
Título	*Una Bogotá imaginada desde la pantalla*
Autor/a	Sosa, Juan
Fecha de publicación	2013
Editorial / Fuente	*Expedito*, Universidad Jorge Tadeo Lozano
Tipo de fuente	Artículo de revista académica (ensayo interpretativo)
Rama de estudio	Cine colombiano, estudios urbanos, comunicación
Resumen del contenido	Examina cómo el cine construye representaciones de Bogotá, mostrando tensiones entre el miedo urbano y la esperanza cotidiana. El autor afirma que "la ciudad se

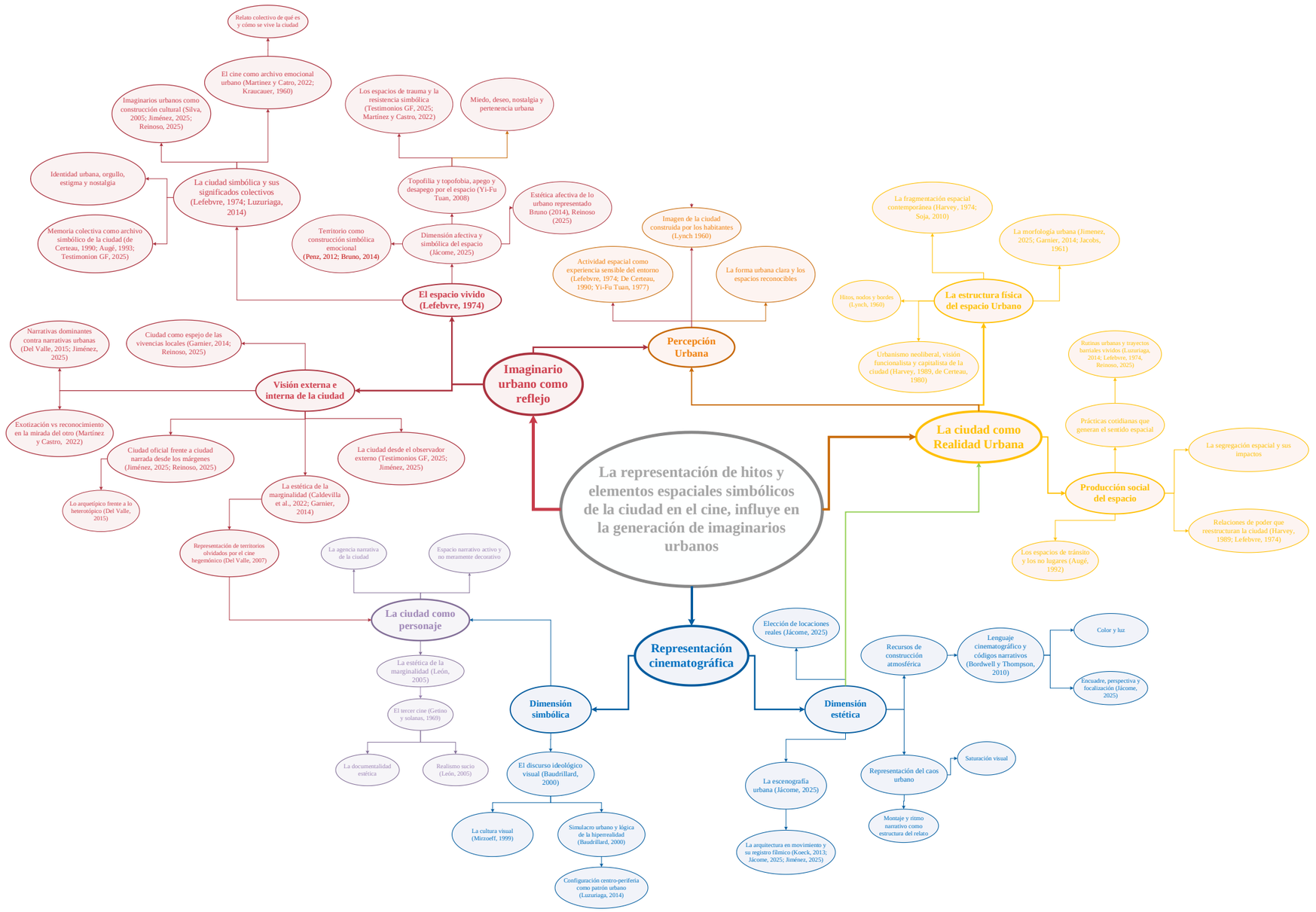
	construye desde la pantalla" y que el cine es un actor en la configuración simbólica de lo urbano.
Enfoque metodológico	Análisis crítico del discurso fílmico; estudio de representaciones urbanas
Conceptos clave	Cine y ciudad, representación audiovisual, imaginarios bogotanos, simbolismo urbano
Contribuciones relevantes	Refuerza tu hipótesis al evidenciar que el cine participa activamente en la formación de imaginarios urbanos colectivos. Bogotá aparece como espacio emocional y simbólico en conflicto.
Citas relevantes	"Los productos audiovisuales construyen los imaginarios urbanos de la ciudad."
Valoración crítica	Aunque centrado en otra ciudad latinoamericana, este artículo te permite realizar un análisis comparativo con Quito. Útil para trazar paralelos discursivos y estrategias de representación audiovisual urbana.

Ficha del artículo 13

Categoría	Detalles
Título	*El espacio urbano y su influencia narrativa en el cine de ficción: una propuesta metodológica aplicada*
Autor/a	Martínez Puche, Antonio; Castro, Javier
Fecha de publicación	2022
Editorial / Fuente	*Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, No. 95

Tipo de fuente	Artículo de revista académica (propuesta metodológica con estudio de caso)
Rama de estudio	Geografía urbana, cine, análisis espacial
Resumen del contenido	Presenta una metodología para estudiar cómo las localizaciones urbanas influyen en la narrativa del cine de ficción. Estudia lugares emblemáticos de Madrid como dispositivos narrativos visuales.
Enfoque metodológico	Propuesta mixta (cartografía urbana + análisis fílmico); enfoque geográfico-narrativo
Conceptos clave	Espacio narrativo, hitos urbanos, localización simbólica, cine urbano
Contribuciones relevantes	Aporta herramientas metodológicas valiosas para tu análisis de los hitos urbanos en el cine de Cordero. Muestra cómo el espacio físico es también un agente narrativo.
Citas relevantes	"Los lugares urbanos aparecen como dispositivos simbólicos que activan emociones y estructuras narrativas en el cine."
Valoración crítica	Muy útil para la parte metodológica de tu tesis. Aunque el caso es Madrid, el enfoque es fácilmente adaptable a Quito. Refuerza la hipótesis al vincular forma, espacio y simbolismo urbano.

Anexo 2. Mapa de triangulación de datos



Anexo 3. Frames de la película Ratas, ratones y rateros (1999) seleccionados para el análisis gráfico










VOLVO



















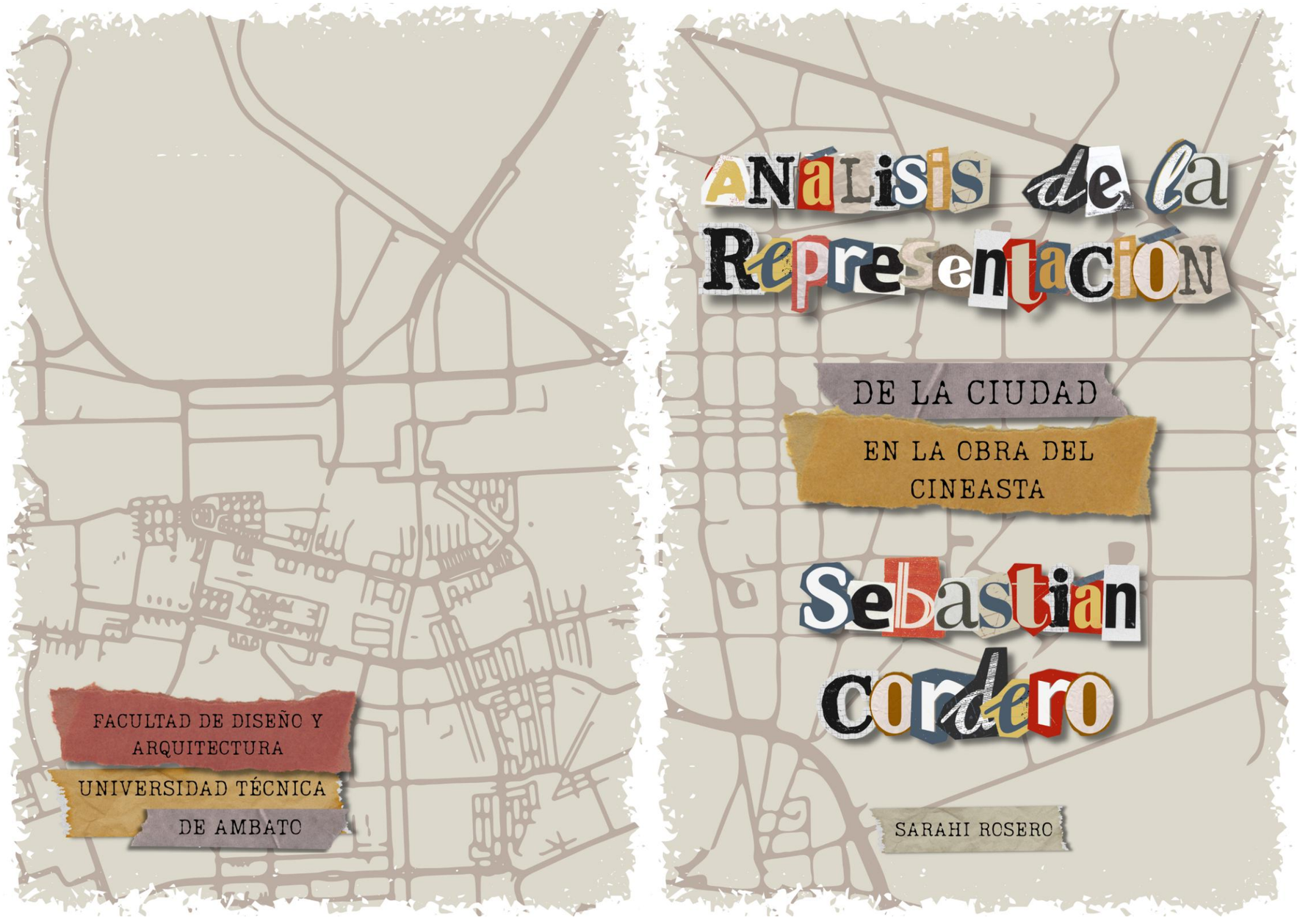








Anexo 4. Libro de análisis gráfico de la película ratas, ratones y rateros





"La ciudad es obra, más próxima a la obra de arte que al simple producto material."

— El derecho a la ciudad
Henri Lefebvre (1968)

Indice

INTRODUCCIÓN .....

Mapa teórico .....

REPRESENTACIÓN .....

El cine como herramienta de representación .....

Historia del cine en Ecuador 1900-1970 .....

Historia del cine en Ecuador 1980-2020 .....

La obra de Sebastián Cordero en Ecuador .....

Ratas, ratones y rateros .....

Análisis gráfico de Ratas ratones y rateros .....

REALIDAD .....

Ecuador en la década de los 90's .....

Mapas de recorrido de la ciudad en Ratas, ratones y rateros (Santo Domingo) .....

Mapa de recorrido de la ciudad en Ratas, ratones y rateros (Guayaquil) .....

Mapa de recorrido de la ciudad en Ratas, ratones y rateros (Quito) .....

IMAGINARIO URBANO

El cine como generador de imaginarios urbanos .....

El testimonio del imaginario .....

CONCLUSONES .....

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS .....

BIBLIOGRAFÍA .....

Introducción

Realidad: la ciudad

La ciudad es mas que solo un conjunto de edificaciones o vialidades. Es un organismo vivo que acumula memoria, poder, deseo y conflicto. Más allá de su configuración física, la ciudad es una construcción social, histórica y simbólica.



Quito, Av 10 de Agosto, 1990.

"El espacio no es un objeto que se puede estudiar de manera separada, sino un producto social que expresa relaciones de poder" -Lefebvre (1968)

Cada parte de la ciudad expresa la manera en que una sociedad jerarquiza y organiza su espacio. Harvey (2003), advierte que la urbanización, lejos de ser un proceso neutro, expresa los mecanismos de acumulación capitalista y produce formas espaciales
de desigualdad.

Castells (1996) analiza la ciudad como una red de flujos donde se materializa la fragmentación social y se acentúa la segregación. A estos enfoques estructurales se suma la mirada de Lynch (1960), quien propone entender la ciudad a partir de cinco elementos clave: senderos, bordes, barrios, nodos e hitos. Estos componentes no solo conforman el entorno construido, sino que también influyen directamente en cómo las personas perciben, recuerdan y se orientan dentro del espacio urbano.

"La ciudad debe poder ser leída como un texto"
-Lynch (1960)

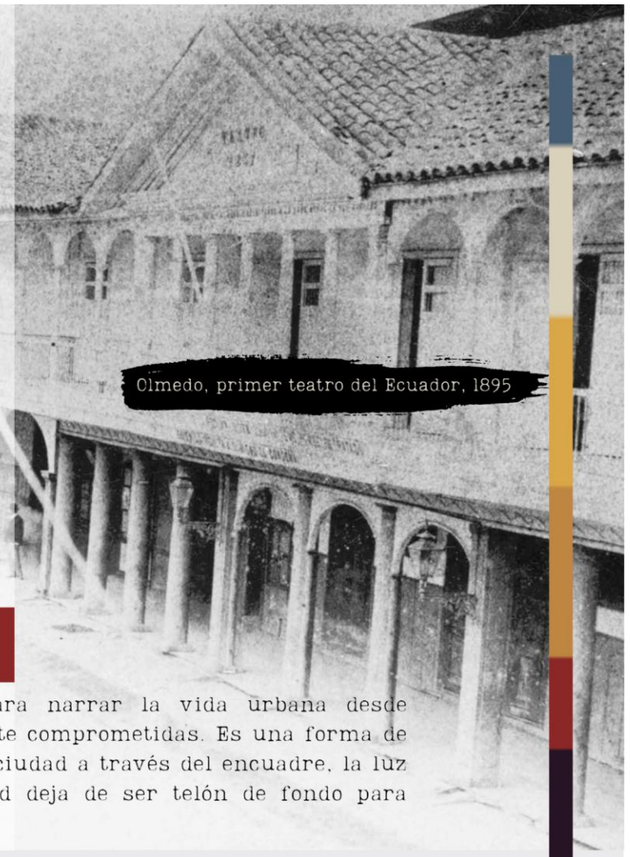


Virgen del Panecillo, Quito

La representación: el cine

El cine no reproduce la ciudad: la reconstruye. La convierte en atmósfera, en obstáculo, en deseo.Las decisiones estéticas, como la textura visual de una calle o la manera en que la cámara recorre un barrio marginal, tienen una fuerza narrativa que trasciende lo visible.

En este sentido, el cine refleja la ciudad, la interpreta, la reconstruye y la transforma en ficción desde códigos estéticos y culturales.



Olmedo, primer teatro del Ecuador, 1895

"El cine redime la realidad física"
-Bazin (1958)

El cine es una herramienta para narrar la vida urbana desde perspectivas críticas y socialmente comprometidas. Es una forma de mirar, reinterpretar y narrar la ciudad a través del encuadre, la luz y el montaje, en donde la ciudad deja de ser telón de fondo para convertirse en actor simbólico.

El reflejo: el imaginario urbano

Bruno (2002), y Dimendberg (2004), hablan acerca de una dimensión semiótica del cine, donde los relatos audiovisuales generan discursos sobre lo urbano y configuran imaginarios colectivos. En este sentido, el cine refleja la ciudad, la interpreta, la reconstruye y la transforma en ficción desde códigos estéticos y culturales.



Realidad, representación y reflejo

El cine, al registrar y reescribir ese texto, se convierte en herramienta de interpretación y de memoria. Y quizás también, de transformación.
El barrio conocido se vuelve narrado. El espacio olvidado se vuelve visible. Y en esa visibilidad aparece el conflicto: ¿es esa la ciudad que somos, o la que otros han decidido que seamos? El cine, en ese punto, se vuelve no solo representación, sino también disputa simbólica.

la Representación



El Cine
COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN

El cine, como lenguaje complejo y multiforme, no solo narra historias: también configura sentidos, moldea percepciones y codifica significados. Su capacidad para representar excede la mera copia de la realidad; se trata de un sistema simbólico capaz de construir mundos posibles.

> La ciudad filmada no es una copia fiel de la ciudad real, sino un espacio intermediado por la cámara, por el montaje, por la mirada del director

Desde la semiótica, autores como Christian Metz (1971) han subrayado que el cine funciona como un lenguaje con su propia gramática, donde cada plano, cada corte, cada desplazamiento de cámara posee un valor significante. Como toda forma simbólica, el cine organiza signos para producir significados dentro de un contexto cultural e ideológico determinado.



Christian Metz

Gilles Deleuze (1983) propone que el cine no sólo muestra imágenes, sino que produce "imágenes-tiempo" y "imágenes-movimiento", que afectan directamente la forma en que el espectador experimenta el devenir del mundo.
Esta experiencia estética es también una experiencia filosófica: lo que se muestra en pantalla genera una forma específica de conocimiento sensible.

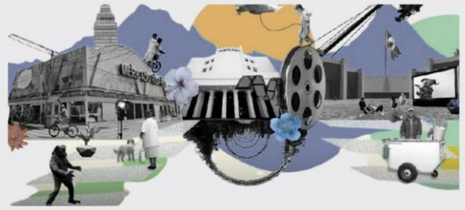


Gilles Deleuze

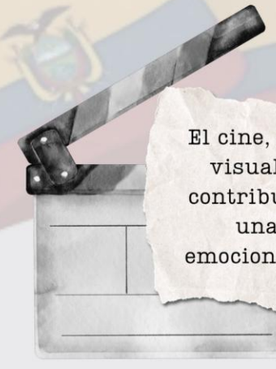
Stuart Hall (1997) plantea que la representación no es un espejo neutro de lo real, sino un proceso activo de construcción de sentido. Representar algo implica elegir un punto de vista, seleccionar, encuadrar y articular una versión del mundo. En este sentido, toda representación es también una interpretación. En el cine, esa interpretación toma cuerpo a través de decisiones estéticas y narrativas que configuran el sentido de lo mostrado.

> el cine revela aspectos que suelen pasar desapercibidos en la vida cotidiana

La representación visual no es menos valiosa que la verbal, ya que opera con lógicas propias de organización y relación entre elementos. En el cine, estas lógicas se manifiestan a través de la selección de encuadres, el ritmo de montaje y el manejo del fuera de campo. La realidad representada se transforma, entonces, en un lenguaje codificado que apela tanto a la razón como a la emoción.



La representación cinematográfica de la ciudad articula forma y contenido, superficie y estructura. No es casual que autores como Arnheim (1957) y Bordwell (1985) analicen el plano cinematográfico como una unidad visual que condensa intencionalidad y significado. El espacio urbano se vuelve expresivo: sus texturas, su iluminación, su ritmo, sus recorridos, todo es susceptible de ser narrado visualmente.



> El cine, en tanto medio visual y narrativo, contribuye a construir una “geografía emocional” de la ciudad



un cine que desmonte las ilusiones visuales del neocolonialismo, utilizando la cámara como un arma crítica

Autores como Mirzoeff (1999), han argumentado que la modernidad se desarrolla esencialmente en la pantalla, entendiendo que la vida urbana moderna se halla sometida a una vigilancia visual constante y progresiva.



Nicholas Mirzoeff

Cuando el cine representa la ciudad, no simplemente la muestra: la ficcionaliza, la transforma en escenario de emociones, en atmósfera de conflicto o en mapa de relaciones humanas. La ciudad filmada es un objeto semántico en sí mismo: un espacio que adquiere sentido a través de la mirada cinematográfica.

Evolución del cine ecuatoriano 1900-1970

1900

Películas importadas de los hermanos Limiére



Julio Quiroz trae a Ecuador las primeras cintas

1910

Teatro "Puertas del sol"



Primeras salas y teatros nacionales

Se funda en Quito la productora "Ambos Mundos

Teatro Royal Edén, 1914



Cine como parte de la vida cultural urbana

"El único remedio comenzaría cuando las autoridades ejerzan un severo control de los cinemas"

Diario El Comercio en alusión a la censura del cine, 1914

No existe aún representación de la ciudad ecuatoriana como tal

GUERRA DE CONCHA (1913-1916)

REVOLUCIÓN LIBERAL (1895-1912)

1920

Interés estatal-nacionalista: cine usado como propaganda.

CRISIS POR COLAPSO DEL CACAO (1922)

Decepción social por menos cine nacional; auditorios prefieren Hollywood.



El tesoro de Atahualpa, filme (1924)

Primera aparición del espacio ecuatoriano en la gran pantalla

Intrusión de Holliwood, no se considera una producción ecuatoriana

ECUADOR VIVIÓ 15 PRESIDENTES EN ESTA DÉCADA



Augusto San Miguel, primer cineasta ecuatoriano

1930



Guayaquil de mis amores, primera película sonora del Ecuador, 1930

Se democratiza el cine como espectáculo y se lo exhibe junto a las fiestas religiosas y patronales, carreras de caballos o lidias de gallos



De Guayaquil a Quito, filme (1930)

GUERRA PERUANO-ECUATORIANA (1941)

1940

La ciudad ecuatoriana queda fuera de cámara por un tiempo, salvo en noticieros estatales.



Prensa nacional de 1940 promocionando funciones

El cine cumple un rol informativo y de difusión de actividades de organismos públicos y con una clara idea de servicio

La ciudad como postal



Cine orientalista patrocinado por el gobierno

Documentales sobre la Amazonía contrastan con breves tomas urbanas (mercados, iglesias, plazas).

Cine extranjero en auge

1950

Ciudad política, auge del indigenismo y documentación de la realidad

Las pocas películas realizadas en Ecuador fueron documentales sobre pueblos del oriente

HUELGA DE TRABAJADORES DE TEXACO (1950)

En 1956 se crea el Cine Club Quito, en la Casa de la Cultura, dirigido por Jorge Enrique Adoum



Otavalo, tierra mía, filme (1967)

1960

Numerosos cortos y mediometrajes retrataron la diversidad étnica y cultural del país.

SUPRESIÓN DE PRENSA Y PARTIDOS DE IZQUIERDA (1963)



Rolf Blomberg, documentalista ecuatoriano



Jorge Prelorán filmando un documental indigenista

El falso cine ecuatoriano, películas mexicanas filmadas en el país

MOVILIZACIÓN ESTUDIANTIL (1969)

1970

Se crea la Asociación de autores cinematográficos del Ecuador (ASOCINE), mediante Registro Oficial #421

Logo de la ASOCINE, 1970

Cine militante (inspirado en el Tercer Cine)



Cain, Abel y el otro, falso cine ecuatoriano de 1971

En 1979 se realiza el Primer Encuentro Nacional de Cineastas, el que buscaba apoyar la ley propuesta por Asocine

DICTADURA MILITAR (1963-66; 1972-79)

Evolución del cine ecuatoriano 1980-2020

1980

La institucionalización del cine comenzó



Los hieleros del Chimborazo, documental (1980)

Se creó la Cinemateca Nacional del Ecuador, custodiando el archivo audiovisual nacional

No persiguió una mirada romántica del indígena para, demagógicamente, dejar de lado su contacto con lo urbano y con lo mestizo



Chacón Maravilla, filme (1982)

La primera generación de cineastas ecuatorianos viaja a estudiar a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba

1980

MUERTE DE JAIME ROLDÓS (1981)

La década marcó también el surgimiento de nuevos talentos con formación profesional

Mónica Vásquez Primera directora ecuatoriana



Madre Tierra, filme de Mónica Vásquez (1983)

Cine como denuncia social

HUELGAS NACIONALES (1985-1988)

Se empieza a incursionar en el cine de fantasía y animación

1990

El cine ecuatoriano entró en su etapa crítica contemporánea

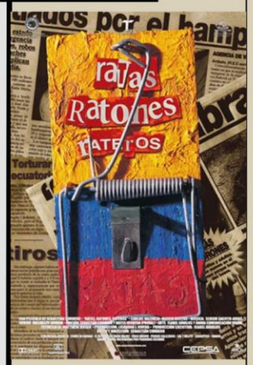


Fotografía del rodaje de "La Tigra" (1990)

LEVANTAMIENTOS INDÍGENAS (1990)

Se contrapuso al ideario estético y político de los realizadores de los ochenta

El silencio roto de una ciudad herida



Ratas, ratones y rateros, filme (1999)

Se crea el Instituto Ecuatoriano de Cinematografía y el Fondo Nacional de Cinematografía



Sensaciones, filme (1991)

Se crea el Instituto Ecuatoriano de Cinematografía y el Fondo Nacional de Cinematografía

Crítica a los pensamientos de izquierda

Temas como la política y la práctica de la utopía



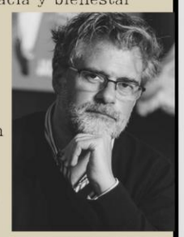
Entre Marx y una mujer desnuda, filme (1996)

REBELIÓN CONTRA BUCARAM (1997)

"Ratas, ratones, rateros", de Sebastián Cordero fue un hito en la cinematografía nacional.

Da cuenta del fin de los grandes discursos modernos, tales como el de democracia y bienestar social.

Cordero creó personajes marginales que encarnan la "viveza criolla" y la desconfianza en el estado



Sebastián Cordero, director de cine

CRISIS BANCARIA Y DOLARIZACIÓN (1998-2000)

2000



Quito el cine Ochoymedio

En 2001 inicia sus actividades en Quito el cine Ochoymedio, como proyecto alternativo de proyección de otro tipo de películas

CAÍDA DE MAHUAD (2000)

Se crea el Instituto Ecuatoriano de Cinematografía y el Fondo Nacional de Cinematografía



Qué tan lejos, filme (2006)

REBELIÓN DE LOS FORAJIDOS (2005)

Culturalmente el cine empezó a verse como herramienta de identidad y promoción internacional

Renacimiento del cine nacional impulsado por leyes e instituciones



Cara o cruz, filme (2002)

Qué hace que los cineastas crean que tienen el deber de definir la ecuatorianidad, y qué hace que crean que su concepción de identidad tiene algo de interesante

Entre 2007 y 2012 se registraron un total de 24 estrenos de producciones nacionales

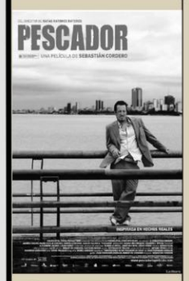
INSTITUTO DE CINE Y CREACIÓN AUDIOVISUAL

Se consolidó un cine urbano experimental: escenarios de disturbios, filmaciones amateur y documentales

calles en tensión

2010

30 S (2010)



El Pescador, filme (2011)

El realismo sucio en las producciones locales

Ciudad como paisaje íntimo, punk, suburbano o artístico.



Mejor no hablar de ciertas cosas, filme (2012)



Christian León (2010)

El cine refleja la relación entre el pueblo y el espacio nacional. Las imágenes construyen identidades y expresan estructuras de poder.

PARO NACIONAL OCTUBRE (2019)

"¿Qué hace que estos cineastas crean que tienen el deber de definir la ecuatorianidad?" (Alcivar, 2009)

2020

El cine postpandemia opera más desde la periferia comercial



Vacío, filme (2020)

EMERGENCIA SANITARIA POR COVID-19 (2020)



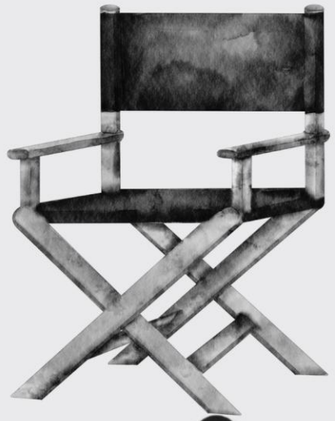
Sumergible, filme (2020)

Temas de encierro, fragmentación y descomposición urbana

Ley de Fomento del Cine Nacional no solo profesionalizó el sector sino que le dio un importante impulso

LA OBRA DE Sebastian Cordero EN ECUADOR

Sebastián Cordero (Quito, 1972) es un cineasta emblemático del cine ecuatoriano, formado en la USC (EE.UU.), y creador de una obra que ha proyectado narrativas locales al escenario internacional





"Mis películas pueden ser consideradas como biografías de realidades sociales."



Su primer largometraje, Ratas, ratones, rateros (1999), marcó un antes y un después en la cinematografía ecuatoriana, no solo por su calidad narrativa y técnica, sino porque llevó a Ecuador a festivales internacionales como Venecia y Toronto. Desde entonces, su filmografía se ha expandido con obras como Crónicas, Pescador, Rabia, Europa Report y Sin muertos no hay carnaval, consolidando un lenguaje propio.

El cine de Cordero se caracteriza por su profundo realismo social.

Sus historias abordan temas como la exclusión, la violencia estructural, la precariedad urbana y la corrupción mediática. Lejos de idealizar, muestra personajes que sobreviven en los márgenes del sistema, en escenarios donde la línea entre víctima y victimario se desdibuja.

En sus películas, Quito y Guayaquil no son solo escenarios, sino verdaderos personajes. La cámara recorre barrios periféricos, calles polvorientas, escalinatas, puentes y espacios de tránsito que revelan fracturas sociales. A través del movimiento de los personajes —a pie, en bus, en fuga — se va tejiendo una cartografía urbana cargada de simbolismo y memoria. En Ratas, ratones, rateros, por ejemplo, la ciudad se presenta como un espacio fragmentado, atravesado por la desesperanza y la búsqueda de redención.

Sebastián Cordero abrió las puertas para que nuevas generaciones de cineastas pudieran pensar en un cine profesional, ético y estéticamente sólido, con posibilidades reales de circular en el exterior. Además de dirigir, ha participado en la producción y mentoría de otros proyectos, fortaleciendo el ecosistema audiovisual del país.

La ciudad ocupa un lugar central en su cinematografía

Su cine capta la tensión dramática en periferias y submundos, donde la lucha por la supervivencia revela la realidad social

Esta mirada crítica ha posicionado su obra dentro del llamado nuevo cine latinoamericano, comprometido con representar las tensiones de las sociedades contemporáneas.

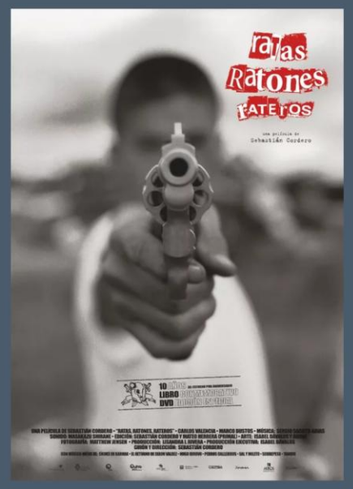


"En la marginalidad están las historias más interesantes."

RATAS RATONES Y RATEROS

SINOPSIS

La historia sigue a Salvador, un joven marginal de Quito, y su primo Ángel, recién salido de prisión en Guayaquil. Juntos emprenden un viaje entre ciudades marcado por deudas, persecuciones, traiciones y lealtades quebradas. Lo que inicia como una búsqueda de escape se convierte en una travesía que revela las tensiones de la sociedad ecuatoriana: pobreza estructural, violencia cotidiana y exclusión urbana.

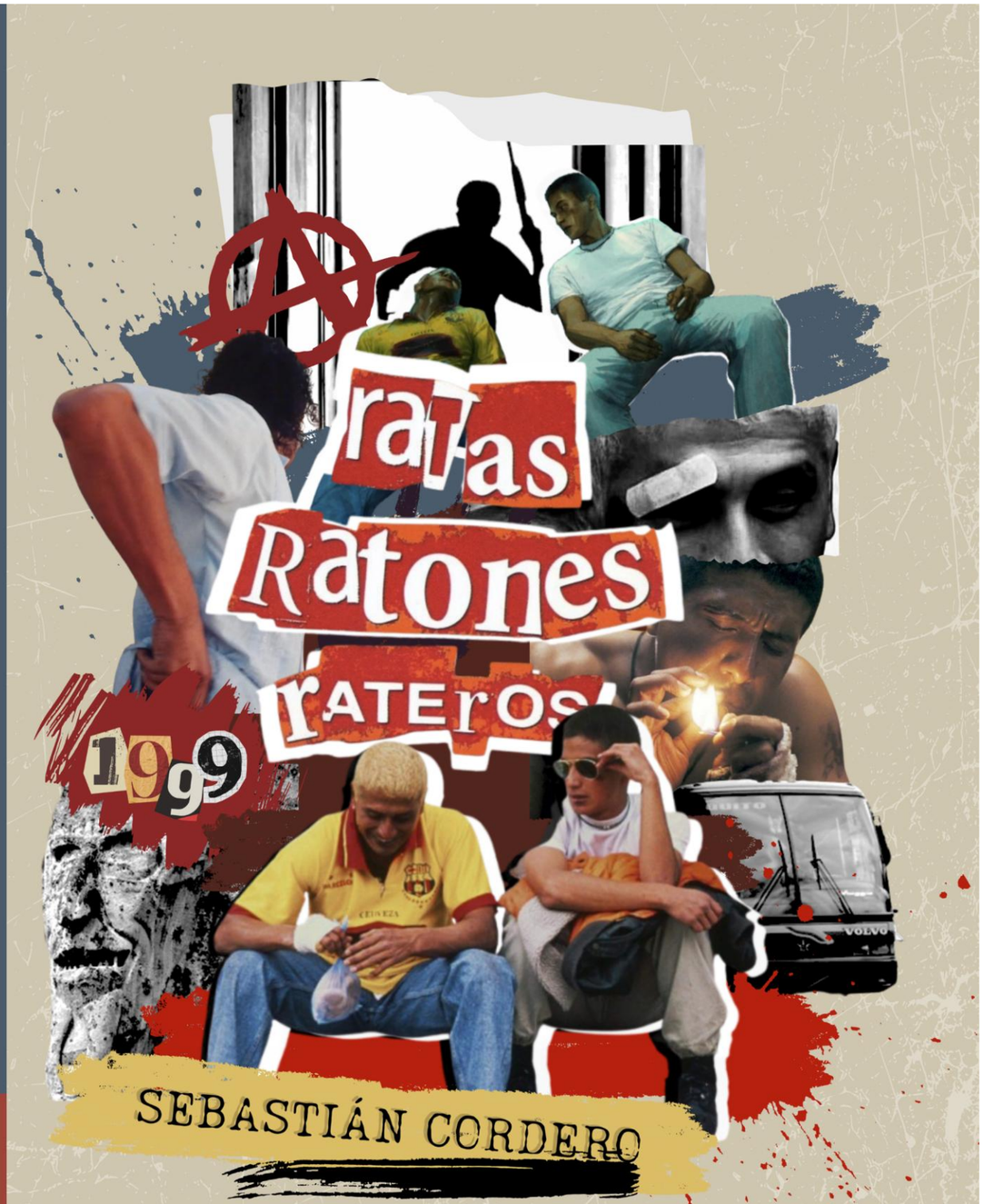


CONTEXTO Y ESTILO

Ratas, ratones y rateros se inscribe dentro del neorrealismo urbano latinoamericano, en diálogo con obras como Pizza, birra y faso (Argentina). La película combina un estilo casi documental con una narrativa de ficción intensa. El uso de cámara en mano, locaciones reales y actuaciones no profesionales refuerzan la estética cruda y auténtica del relato.

> "No quería contar una historia bonita. Quería contar algo que doliera y que se sintiera verdadero."
> — Sebastián Cordero, sobre la película

Fue la primera película ecuatoriana en décadas en tener impacto internacional. Su estreno en Venecia y su recepción en más de 30 festivales posicionaron a Ecuador dentro del mapa del cine latinoamericano contemporáneo. Su éxito marcó el inicio de una nueva etapa para la producción audiovisual en el país.



La violencia habita el lugar que antes resguardaba la memoria.



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:06:04

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación: Cementerio General de Guayaquil, en las terrazas superiores de nichos verticales. Se observa el deterioro de la estructura, barandas oxidadas, pintura desconchada.

Tipología: Cementerio popular en desuso parcial. Se reutiliza como espacio narrativo que conecta la ciudad de los muertos con la ciudad marginal viva.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Corresponde a la apertura de la película en la que se muestra una escena de persecusión en el cementerio en donde ambos personajes corren a través del lugar entre los nichos y las tumbas.

Simbolismo social: El cementerio ya no separa vida y muerte. El personaje está sobre la muerte, armado, como símbolo del ciclo de violencia que borra las fronteras simbólicas.

Lectura Urbana:

- Harvey:

Espacio de memoria que ha perdido su función institucional y se convierte en infraestructura residual reutilizada para conflicto.

- Lefebvre:

El espacio se resemantiza por el uso: un lugar de descanso se transforma en zona estratégica, elevación táctica, mirador de defensa.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

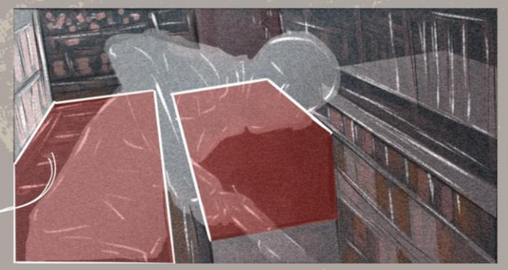
ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



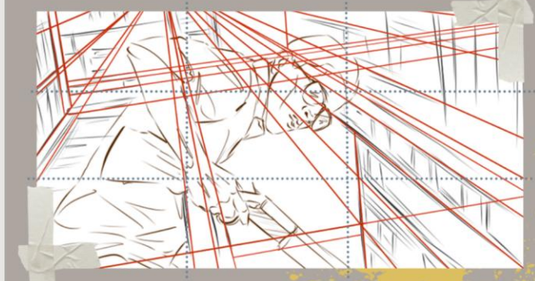
El cementerio actúa como un hito urbano simbólico. No solo es un espacio físico reconocible, sino que aquí aparece resignificado: no como lugar de descanso, sino como espacio de conflicto y violencia.

Aqui los nichos corresponden a un tipo de borde que marca los senderos en el interior del cementerio

Los senderos definen el recorrido en el interior del sementerio



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

Plano contrapicado leve con profundidad de campo alta. El personaje mira hacia abajo, lo que lo sitúa en ventaja táctica pero también en aislamiento.

EL PERSONAJE

Mostrar al personaje de esta manera, coloca en una posición vulnerable, implicándo al espectador en una dinámica de poder tensa y caótica, muy acorde a la tesis de Harvey sobre la espacialización del conflicto.





Ciudad de Quito, Min: 00:18:04

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Ex terminal Cumandá. Se reconoce la infraestructura moderna con columnas inclinadas, parterre central, taxis y buses alineados.

Tipología: Equipamiento de transporte masivo. Espacio regulado, pero que también funciona como zona de espera, informalidad y tensión social.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Un hombre sospechoso asechando a los protagonistas tras la llegada de Ángel al terminal de Quito desde Guayaquil

Simbolismo social: El terinal terrestre representa un sitio de paso en donde las personas se reunen, comercializan, y transitan. Es la primera mirada de los viajantes a la ciudad de Quito.

Lectura Urbana:

- Harvey:

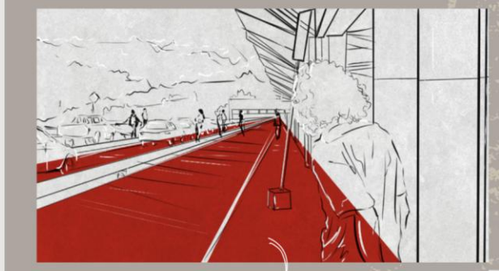
Espacio hiperfuncionalizado que oculta desigualdades: quienes circulan lo hacen por necesidad, no por placer.

- Augé:

Tipico “no-lugar” contemporáneo: anonimato, flujo, desplazamiento sin identidad.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

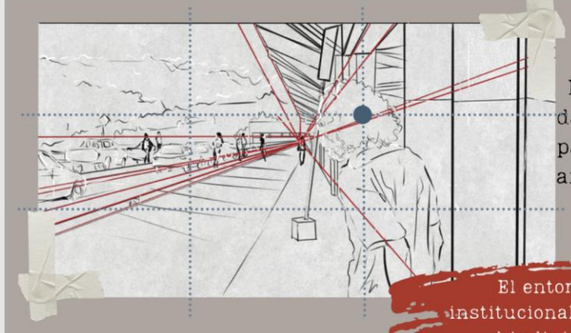


El terminal terrestre aquí actúa como un nodo de convergencia debido a la gran afluencia de perosnas, pero también como un hito de referencia en la ciudad debido a sus dimensiones e importancia urbana.

Aquí las calles son los grandes senderos de la ciudad capital que marcan el tránsito de las personas.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

El encuadre utiliza la fuga visual dada por los senderos y la acera para generar profundidad y anticipación.

El entorno institucional devora al individuo.

EL PERSONAJE

El personaje está oculto tras la columna, en sombra, observando hacia el fondo del andén.
Se utiliza el formato de proporción en tercios para enfatizar al personaje.



El gesto de mirar hacia adelante sugiere acecho, vigilancia o espera.



ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Interior de prostíbulo (centro de Guayaquil). Se trata de un corredor de un o motel marginal de bajo costo

Tipología: Pasillo interno sin iluminación natural, con salida a contraluz. Espacio estrecho, repetitivo, de uso funcional mínimo.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Parte de la escena de apertura de la película, muestra el inicio de una persecusión que parte desde el interior de un prostíbulo en Guayaquil.

Simbolismo social: El interior de un prostíbulo que muestra a un hombre armado, lo que refuerza la estigmatización del sitio como lugar de crimen, adicional a su estigmatización común por sus actividades de por si ilícitas.

Lectura Urbana:

- Harvey:

El espacio concebido como circulación se transforma en espacio de violencia, persecución y narrativa simbólica.

- Augé:

Se trata de un "no-lugar" urbano marginalizado que solo existe por la funcionalidad efímera que le da el guion del personaje.

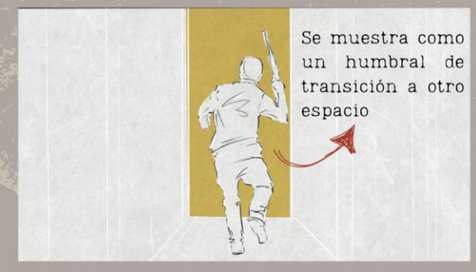
ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



La clasificación del prostíbulo dentro de los elementos de Lynch no es fija ni objetiva. Depende de la percepción del usuario de la ciudad. Para alguien puede ser un lugar invisible; para otro, un punto de referencia. Un prostíbulo puede pasar de ser un nodo activo a un vestigio, o viceversa.

Un prostíbulo puede ser un nodo, un elemento de un distrito o incluso un hito, dependiendo de cómo se integra en el tejido urbano y cómo es percibido por sus usuarios.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

La perspectiva cerrada y simétrica del pasillo genera un túnel visual.
El protagonismo al personaje se da por su centralidad en el plano.

Es un estallido, no una salida.

EL PERSONAJE

El personaje sale del encierro hacia la luz, pero lo hace con violencia. La luz al final del pasillo no representa redención, sino clímax.



Un entorno que oprime desde sus símbolos



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:05:14

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Cementerio General de Guayaquil. Los mausoleos neogóticos, la capilla al fondo, y el diseño del conjunto lo sitúan en ese espacio funerario tradicional de la ciudad.

Tipología: Cementerio de mausoleos, cruces y patios ajardinados. Espacio de memoria oficial, pero deteriorado y reutilizado por la narrativa cinematográfica.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

La escena de la persecusión en el cementerio muestra varios sitios al interior del lugar mientras el hombre armado atravieza cada uno.

Simbolismo social: El interior de un prostíbulo que muestra a un hombre armado, lo que refuerza la estigmatización del sitio como lugar de crimen, adicional a su estigmatización común por sus actividades de por si ilícitas.

Lectura Urbana:

- Lefebvre:

El espacio concebido se ve desbordado por un uso no previsto (persecución, escape), revelando la plasticidad violenta del espacio urbano marginal.

- Augé:

De “lugar de la muerte ritualizada” a “no-lugar” del cuerpo en fuga.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

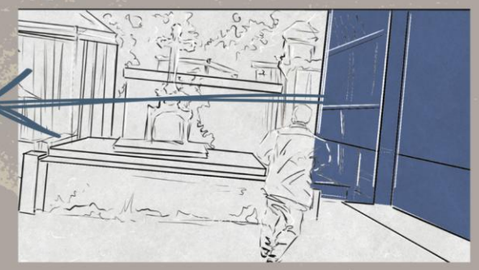
ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



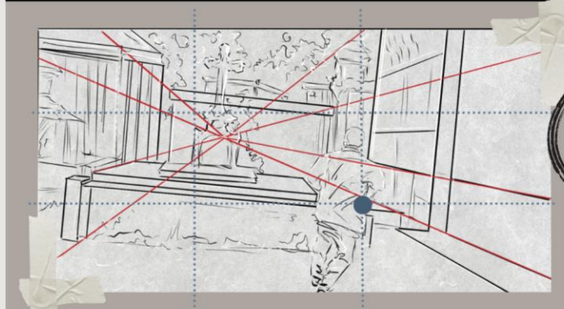
El cementerio actúa como un hito debido a su carga simbólica tanto religiosa como de memoria, correspondiendo a un punto de referencia en la ciudad.

mausoleos, cruces y patios ajardinados

Los muros de los nichos aqui actúan como bordes generadores de senderos que delimitan el espacio y el recorrido interno del cementerio durante la escena.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

A pesar de que el personaje está ubicado en uno de los tercios principales para resaltar su importancia en el frame, el punto de fuga apunta hacia la cruz de la tumba, lo que sugiere una especial importancia hacia lo que representa el lugar y su simbolismo.



El margen físico y narrativo de la ciudad



Ciudad de Quito, Min: 00:19:22

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Sector del centro-sur de Quito. a textura de los muros, los techos irregulares, y los pasillos ciegos estrechos son característicos de barrios de ocupación histórica pero marginados del centro patrimonializado.

Tipología: Callejón sin salida o pasaje de acceso secundario a patios interiores. Espacio liminal, residual y sin vigilancia institucional.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

El antagonista principal persigue sigilosamente a los personajes principales por los callejones de uno de los barrios del sur de Quito.

Simbolismo social: Es un espacio de protección momentánea, pero también de vulnerabilidad. El hacinamiento, el abandono de la infraestructura y la falta de control urbano estructuran el riesgo como paisaje cotidiano.

Lectura Urbana:

- Lefebvre:

Este es un espacio vivido en su máxima expresión: no planificado, pero habitado, reutilizado, y apropiado en el margen del margen.

- Harvey:

Evidencia de la producción desigual del espacio urbano; los vacíos intersticiales no solo existen, sino que se vuelven funcionales para la huida o la marginalidad urbana.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



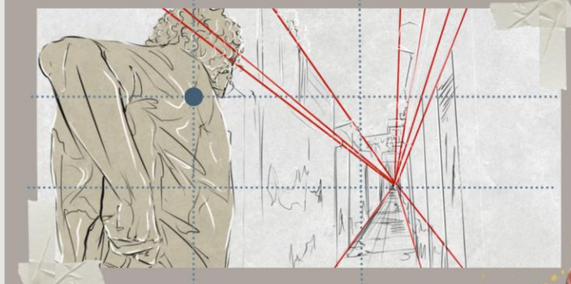
El barrio se muestra como uno de los elementos de la ciudad para Lynch, lo cual aqui se represneta como parte de la periferia del sur de Quito.

Los bordes aqui se marcan vagamente por los muros estrechos

Los senderos en estos barrios son sumanete estrechos y laberínticos por la pobreza en la planificación urbana.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

Encuadre en profundidad, con el personaje a la izquierda del plano, semioculto detrás del muro. El callejón se estira hacia el fondo.

PERSONAJE

Está parcialmente oculto. Su cuerpo interrumpe la verticalidad del muro, generando una ruptura visual.

Representa el margen físico y narrativo de la ciudad.





Carrera sobre rieles y basura

Ciudad de Quito, Min: 00:23:35

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Chimbacalle o sur de Quito, zona de la antigua estación de tren. Se reconocen las vías férreas abandonadas, la basura acumulada y la arquitectura barrial de los años 90.

Tipología: Espacio residual de infraestructura obsoleta. Las líneas férreas, en desuso, se transforman en zona de tránsito peatonal marginal.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Los protagonistas principales escapan del antagonista tras ser atacados dentro de la residencia de uno de ellos en el sur de Quito.

Simbolismo social: El entorno evidencia un conflicto urbano: ciudad fragmentada, sin continuidad funcional, donde la circulación se da entre basura, ruinas y violencia.

Lectura Urbana:

- Harvey:

El abandono estatal se hace evidente en la basura, la falta de mantenimiento urbano y la ocupación precaria del espacio público..

- Augé:

Las vías ya no son espacios de conexión sino de exclusión, un no-lugar dentro del sistema urbano.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

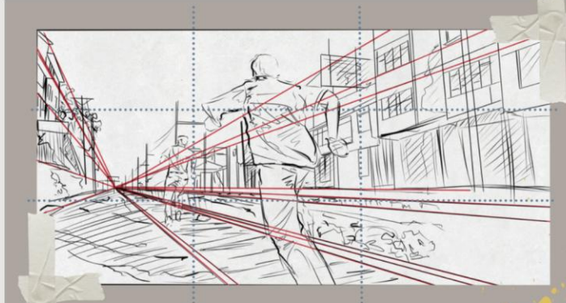


La línea del tren abandonada aqui se muestra como un borde importante de la ciudad, que marca y delimita un espacio, y genera una separación lineal que cicatriza al barrio.

Se muestra a un mismo barrio dividido que, gracias a la linea del tren como borde, da la impresión de ser dos barrios distintos.

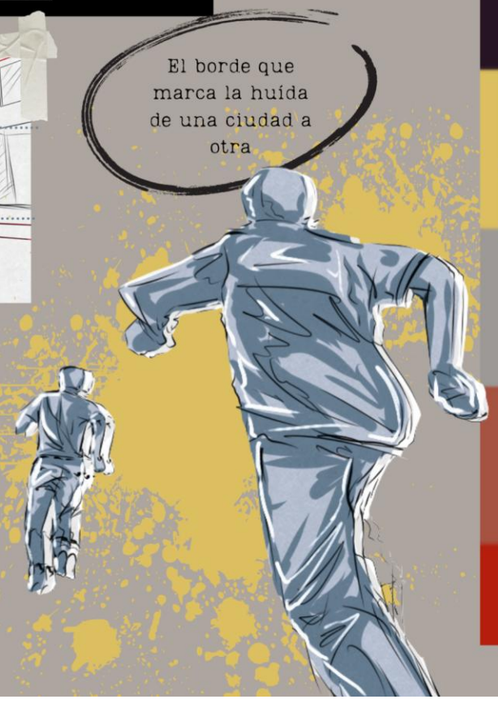


DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

Plano en fuga con dos figuras corriendo hacia el fondo.
El uso del riel como eje de fuga es doble: marca un camino sin retorno, pero también evidencia que no hay vías reales ni lineales para quienes huyen. La ciudad no ofrece escapatoria limpia; solo opciones marginales.



El diablo de la montaña



Ciudad de Santo Domingo, Min: 00:41:30

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación: Escultura tallada en roca del rostro de Simón Bolívar, ubicada en la vía Alóag – Santo Domingo (Ecuador). Es un ícono monumental visible desde la carretera, en la entrada a la zona subtropical occidental.

Tipología: No es un espacio urbano, sino un punto simbólico en el tránsito entre regiones (Sierra y Costa).

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

El su paso por Santo Domingo hacia Guayaquil, uno de los personajes tiene un ataque, por lo que se detienen en la carretera por emergencia.

Simbolismo social: Este espacio Cumple una función simbólica de frontera geocultural y política

Lectura Urbana:

- Harvey y Lefebvre:

Este lugar evidencia cómo los discursos nacionalistas y de identidad pueden ser erosionados por el olvido y el abandono territorial. Es un "espacio concebido" sin vitalidad en el presente.

Aunque es un monumento, su deterioro, aislamiento y la vegetación que lo rodea lo sitúan al margen del relato oficial de la historia. Es un símbolo desvanecido.

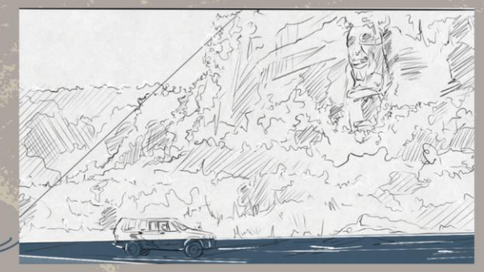
ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

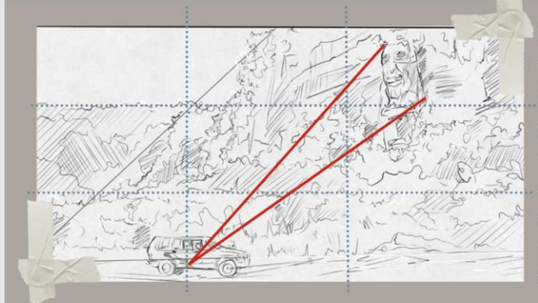


El monumento aqui representa un claro hito que hace que dicho espacio, a pesar de ser un sitio de paso, sea un referente de la ciudad y un punto reconocible.

La gran avenida que conecta las ciudades es un borde y un sendero extenso.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

Plano contrapicado leve con profundidad de campo alta. El personaje mira hacia abajo, lo que lo sitúa en ventaja táctica pero también en aislamiento.



La estatua como un observador silente

EL PERSONAJE

Mostrar al personaje de esta manera, coloca en una posición vulnerable, implicándo al espectador en una dinámica de poder tensa y caótica, muy acorde a la tesis de Harvey sobre la espacialización del conflicto.

Es un plano de confrontación silenciosa entre biografía individual y relato nacional.



Espacio de “espera sin resolución”



Ciudad de Quito, Min: 00:19:04

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Barrio Chimbacalle, sur de Quito. Se reconocen el muro de piedra, la tipología de callejón adoquinado y la vegetación de los cerros.

Tipología: Borde periférico, con balcones, fachadas encaladas y grafitis. La ciudad aquí aparece como espacio de recorrido y contemplación, pero también de desgaste simbólico.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Un hombre sospechoso que va en busca del lugar en el cual se refugian los personajes principales.

Simbolismo social: Presencia de lo informal: el grafiti, las sombras, la soledad del espacio indican su uso contradictorio: ni plenamente turístico ni habitado, sino en transición.

Lectura Urbana:

- Harvey:

La ciudad patrimonializada se ofrece al turismo y a la postal, pero también funciona como espacio excluyente y regulado, del cual emergen cuerpos marginales que lo transitan sin pertenecer del todo.

- Lefevbre:

El espacio concebido por la modernidad patrimonial (centro histórico restaurado) convive con usos cotidianos cargados de precariedad y disidencia.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

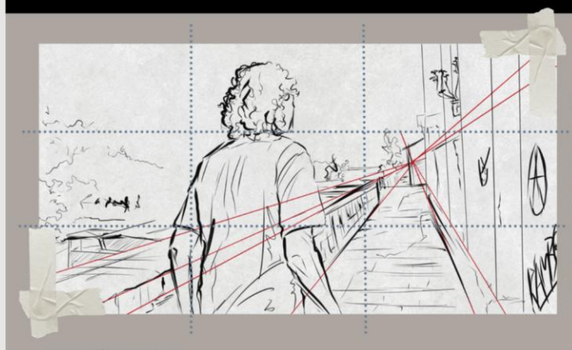


El barrio aquí se convierte en telón de fondo de una búsqueda existencial. Aquí se cruza la geografía urbana con el drama interno.

El sendero marca una división entre los muros del barrio y la vista a la loma.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



PERSONAJE

Su cuerpo interrumpe la línea visual y humaniza el recorrido.

La figura humana en segundo plano sugiere destino o encuentro.

ENCUADRE

La cámara sigue al personaje en plano secuencia desde atrás (plano en travelling), lo que nos obliga a recorrer el espacio con él. Hay profundidad visual, y la figura humana en segundo plano sugiere destino o encuentro.

Su caminar lento sugiere observación, introspección o búsqueda.



El terminal de espera



Ciudad de Quito, Min: 00:17:25

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Ex Terminal terrestre Cumandá y entorno inmediato (zona baja de la ciudad). Se identifica el bus con destino a Quito.

Tipología: El terminal es un tipo de espacio social y público, de alta afluencia y con gran cantidad de ruido, comercio y desplazamiento.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Los personajes esperan en el terminal a la llegada de Ángel, quien llega a Quito desde Guayaquil.

Simbolismo social: El terminal aquí representa un espacio de tránsito y umbral: La terminal es símbolo de desplazamiento, huida o posibilidad de transformación.

Lectura Urbana:

- Augé:

Aunque es un punto neurálgico de la ciudad, carece de identidad propia. Sin embargo, en la narrativa se convierte en escenario vital: despedida, dependencia, adicción.

- Harvey:

El espacio público es utilizado como refugio precario. No hay protección, solo exposición.

- Lefevbre:

Muestra el espacio concebido, el terminal, y el cómo esta siendo vivido por los personajes

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

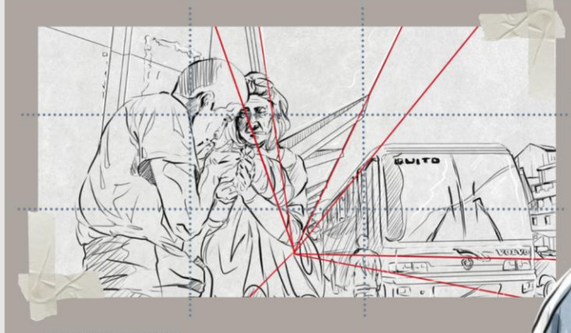


El barrio aquí, a pesar de ser un elemento de la ciudad según Lynch, queda opacado y al fondo ya que el foco principal es el gran terminal terrestre.

El terminal es el punto de encuentro de los personajes, al ser un nodo de convergencia, y a su vez un hito por su relevancia en la ciudad.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



PERSONAJE

Muestran un momento de espera y expectativa en un sitio público.

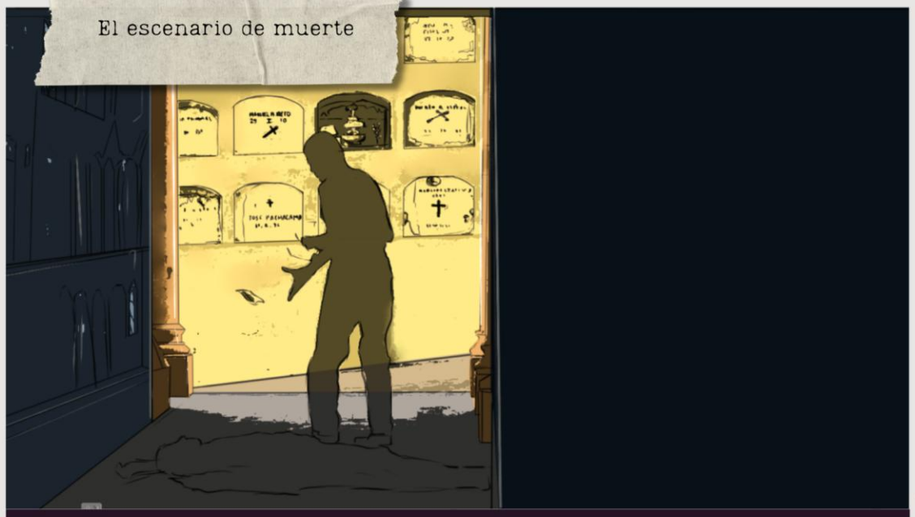
ENCUADRE

Encuadre medio cerrado, cámara a altura del pecho. Los personajes están a la izquierda, comprimidos contra la pared, en la sombra.

El entorno es duro, frío, sin concesiones.



El escenario de muerte



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:17:25

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Cementerio General de Guayaquil, se reconocen los nichos verticales alineados, característicos de cementerios populares del Ecuador.

Tipología: Cementerio popular en desuso parcial. Se reutiliza como espacio narrativo que conecta la ciudad de los muertos con la ciudad marginal viva.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Ángel asesina al antagonista que lo perseguía en el cementerio, y después le arrebata su billetera.

Simbolismo social: Espacio de transición: El cementerio, como lugar simbólicamente cargado, se transforma aquí en espacio de acción, juego o violencia.

Lectura Urbana:

- Augé:

Aunque su función es la conmemoración, aquí se convierte en lugar de lo inesperado: confrontación, clandestinidad o rito alternativo.

- Lefevbre:

El espacio concebido (cementerio) es reocupado como espacio vivido y simbólico por los cuerpos que no encuentran lugar en la ciudad de los vivos. Se convierte en un escenario de muerte como acción y no como conmemoración.

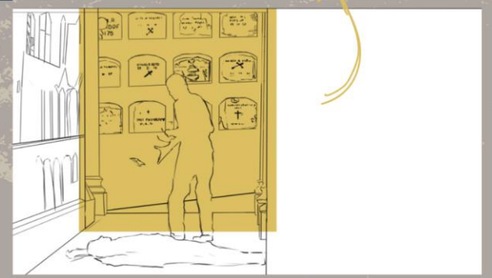
ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

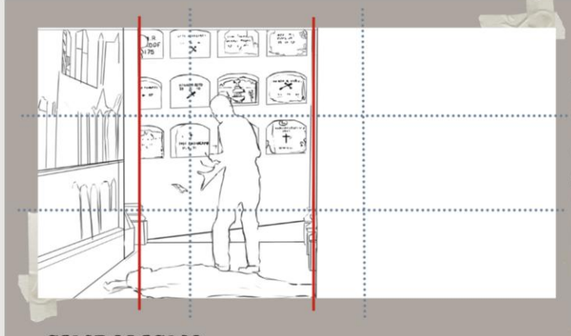


Los nichos de fondo representan el hito, el memorial que representa un cementerio y su significado cultural y religioso para la ciudad.

Los bordes del espacio se generan entre los altos muros conformados por los nichos que crean callejones laberínticos y delimitan el espacio.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



SIMBOLISMO

El cementerio representa aquí el contacto con la muerte simbólica del margen: abandono, olvido, violencia estructural.
El fuerte contraste de luz y sombra acentúa la ambigüedad moral de la acción.El muro de nichos al fondo está sobreexpuesto, mientras el pasillo en sombra envuelve al personaje.

PERSONAJE

El personaje aparece en silueta, en un contraluz dramático. El muro de nichos al fondo está sobreexpuesto.



La llegada a Guayaquil



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:43:52

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Cerro Santa Ana, en Guayaquil. Se reconoce la morfología densa, la escalonada construcción informal sobre la colina, y la iglesia.

Tipología: Ciudad informal, con viviendas autoconstruidas que se superponen siguiendo la topografía. El cerro deviene símbolo visual del hacinamiento y la desigualdad vertical.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Los personajes principales llegan a la ciudad de Guayaquil y atraviesan los barrios en su camioneta.

Simbolismo social: Ciudad visible e invisible: Lo visible es el barrio apretado en la ladera; lo invisible son las condiciones de vida, el trabajo informal y la violencia estructural que lo atraviesan.

Lectura Urbana:

- Harvey:

La colina muestra la fragmentación espacial y el acceso desigual al suelo urbano. La densidad responde a necesidades de vivienda en ausencia de planificación estatal.

- Lefevbre:

Se trata de un espacio vivido, intensamente habitado y cargado de relaciones sociales que desbordan lo concebido por el urbanismo oficial.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



El sendero muestra el recorrido de los personajes por la ciudad y por el barrio, mostrando las zonas periféricas.

El barrio se muestra por capas y niveles, desde lo mas cercano que muestra las condiciones de vida en un primer plano, hasta el cerro lejano que muestra la organización barrial de la ciudad



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



SIMBOLISMO

La cámara está situada a nivel de calle, ligeramente inclinada hacia arriba. Esto permite capturar la totalidad del cerro, dando sensación de abrumo, de peso urbano. El cerro funciona como telón de fondo y al mismo tiempo como protagonista. Es símbolo de origen, marginalidad y laberinto urbano

PERSONAJE

El hombre en primer plano aparece de espaldas, refuerza el rol del espectador como testigo de una realidad que, aunque cercana, permanece inaccesible.



Destino compartido entre marginalidades



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:46:12

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Prostíbulo del centro de Guayaquil. Se reconoce el pasillo con baldosas gastadas, papel tapiz dañado, iluminación amarillenta, muros manchados.

Tipología: Interior de habitación de arriendo marginal, propio de hostales por horas o viviendas informales densamente habitadas..

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Ángel llega a visitar a su pareja en un motel/prostíbulo en Guayaquil para contarle lo sucedido y hablarle de sus intenciones en la ciudad.

Simbolismo social: La mujer ocupa un espacio estrecho pero simbólicamente central. Es foco de atención, de negociación, y también de riesgo.

Lectura Urbana:

- Augé:

"No-lugar" desde la institucionalidad, pero resignificado por los cuerpos que lo habitan.

- Lefevbre:

El espacio intensamente vivido, donde se cruza la transacción, domesticidad y amenaza. Espacios altamente estigmatizados a pesar de su alto significado y connotación en la ciudad.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

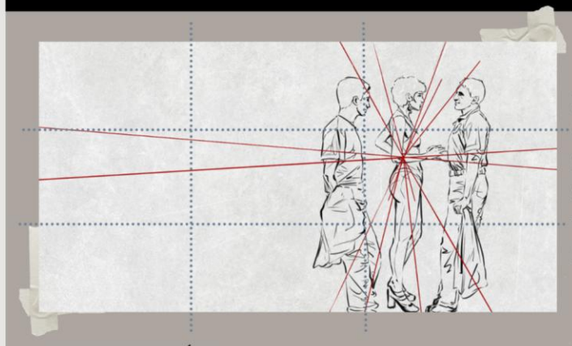


El prostíbulo en cierto modo puede considerarse como un pequeño nodo de convergencia debido a su simbolismo y su característica como punto de reunion, aunque es debatible.

La estrechéz del pasillo como un pequeño sendero interior, es un sitio de tránsito público que distribuye los espacios de las varias habitaciones al interior del lugar.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



COMPOSICIÓN

Plano en fuga horizontal. El fondo se ilumina, pero el primer plano permanece en penumbra. La escena se siente comprimida y asfixiante.
La escena es conflicto de poder, deseo y descomposición urbana. El espacio refuerza la sensación de encierro y de destino compartido entre marginalidades.

PERSONAJE

La mujer trans ocupa el centro visual, en vertical dominante, mientras Ángel (a la izquierda) y Salvador (a la derecha) están en tensión. Ella establece el eje de poder simbólico.



El puente de paso



Ciudad de Santo Domingo, Min: 00:17:25

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

- Ubicación : Puente de la Unidad Nacional, Guayaquil. Es una de las vías más importantes de ingreso/salida de la ciudad, que cruza el río Guayas.

Tipología: Infraestructura vial moderna, diseñada para velocidad y eficiencia. No está pensada para la permanencia humana, sino para su tránsito.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Los personajes principales se trasladan desde Quito a Guayaquil, aquí se muestra el puente que conecta con la ciudad de Guayaquil.

Simbolismo social: Este puente representa el rostro moderno de Guayaquil, pero también su frialdad y desconexión con las realidades barriales..

Lectura Urbana:

- Harvey:

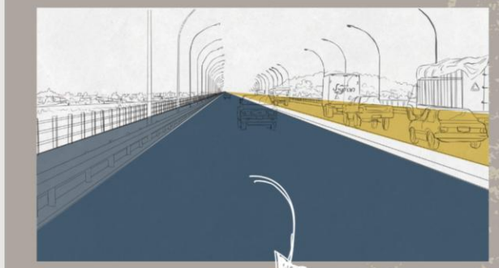
Espacio de fluidez capitalista. La ciudad está diseñada para mover mercancías, no personas.

- Lefevbre:

El espacio es concebido por ingenieros para optimizar el tiempo, pero completamente ajeno a la experiencia cotidiana de los sujetos marginales.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

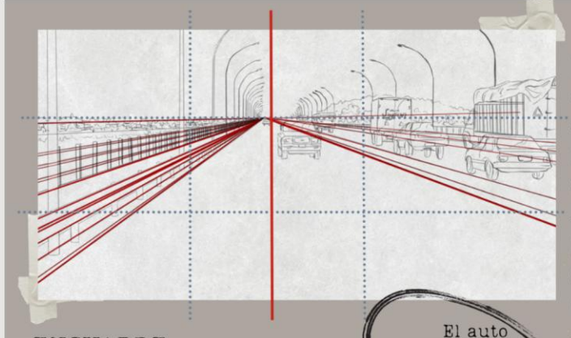


Se obserban a los barrios de Guayaquil de fondo, cerca del mar, lo que muestra la identidad de la zona costera en contraste con el Quito antes mostrado.

Resalta al puente como un hito, debido a su importancia como refente de la ciudad, como un borde debido a su función como delimitante, y como sendero por su naturaleza transitoria.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



ENCUADRE

Plano simétrico frontal, con la cámara sobre el eje central del puente. La carretera se abre en fuga hacia el horizonte.

PERSONAJES

El auto negro al centro refuerza la simetría, pero sugiere también aislamiento. Los vehículos que pasan son parte de un flujo sin rostro.

Auí no se muestran a los personajes como entes con rostro, sino como automóviles, lo que demuestra al lugar como un sitio no hecho para personas, sino para automóviles.

El auto solitario es metáfora de la desconexión



Tansición y descanso



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:56:30

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Terminal terrestre de Guayaquil. Las bancas metálicas, el espacio abierto cubierto y la iluminación artificial sugieren una estación interurbana activa.

Tipología: Espacio de tránsito, espera y vulnerabilidad. La terminal no solo conecta ciudades, sino que concentra cuerpos sin destino, que habitan el tiempo muerto del viaje.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Tras el ataque y persecusión por las calles de Guayaquil, el personaje herido tiene un momento de descanso y pausa al interior del terminal de Guayaquil, poniendo fin a su paso por la ciudad.

Simbolismo social: Vulnerabilidad urbana: Dormir en terminales es un signo de marginalidad, agotamiento físico y desarraigo. La ciudad no provee refugio, solo tránsito.

Lectura Urbana:

- Augé:

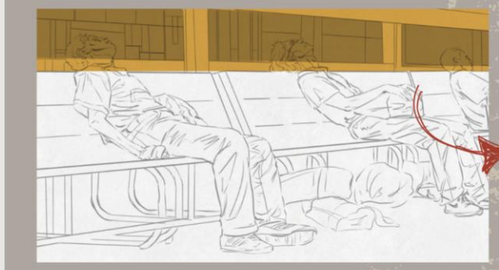
Ejemplo paradigmático de "no-lugar" —espacio hiperfuncional sin historia ni pertenencia para el sujeto.

- Harvey:

El sistema de movilidad se impone sobre el sujeto vulnerable; la terminal opera como umbral de exclusión para quienes no logran desplazarse o se estancan en su borde.

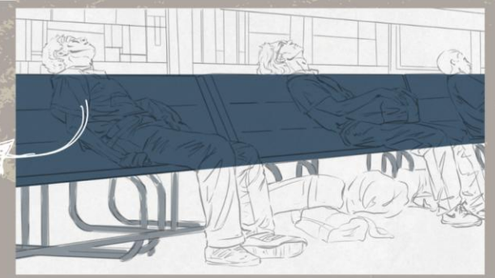
ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

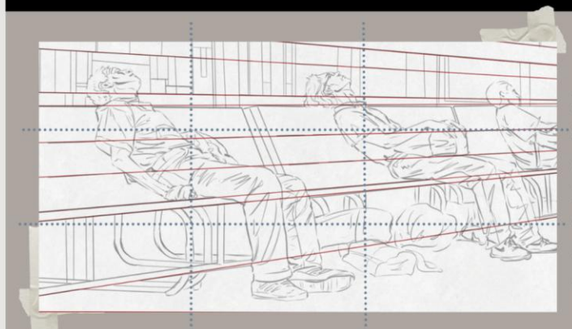


El terminal aquí es un nodo de encuentro, debido a la afluencia de gente, pero se muestra mas tétrico que el terminal de Quito-

Las bancas de espera refuerzan el concepto de un nodo, debido a que invita a la estadía de las personas dentro del lugar, sin embargo, no se muestra ningún tipo de convivencia.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



PERSONAJE

Los tres personajes están reclinados, cabezas hacia atrás, en bancas separadas pero unidas por el agotamiento. El encuadre es simétrico en descomposición: cada cuerpo está caído de una manera distinta.

ENCUADRE

Encuadre frontal y cerrado, con plano medio centrado en los personajes. La cámara se ubica ligeramente por debajo del eje visual, lo que potencia el peso del cuerpo.



Momento del colapso. No hay acción, solo consecuencia.

Espacios de soledad y abandono



Ciudad de Quito, Min: 01:36:40

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Centro histórico de Quito (San Juan o sector de hospitales). Fachada neoclásica blanca, verjas metálicas, señalética patrimonial. Ambulancia en escena, faroles y arquitectura institucional..

Tipología: Calle secundaria del centro histórico. El espacio urbano combina patrimonio con areas públicas.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Se muestra a Salvador alejandose por las calles de Quito mientras la ambulancia se aproxima a la escena del crimen, mostrando como este se ha separado tanto de Ángel como de la culpa en el caso.

Simbolismo social: Frontera entre orden y fuga: Lo institucional (salud, seguridad, restauración urbana) es infiltrado por la figura ambigua del personaje marginal.

Lectura Urbana:

- Harvey:

El centro patrimonial representa el intento de control simbólico del espacio urbano, pero es habitado en los bordes por quienes escapan al relato oficial..

- Augé:

La ambulancia como símbolo de emergencia fragmenta el espacio público —lo que debería ser monumental es intervenido por lo marginal.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

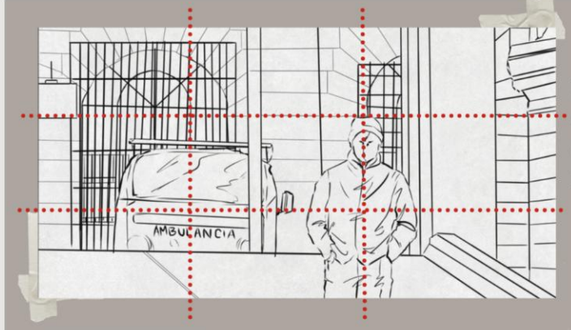


Se muestran las construcciones patrimoniales como telón de fondo, las que usualmente son hitos de referencia de la ciudad, especialmente en Quito.

La caminata nocturna de escape se da por los senderos de la ciudad, lo que a su vez se muestra como camino tanto para el personaje como para la ambulancia, como una dicotomía entre institución y ciudadano.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



SIMBOLISMO

Esta es una escena de ambigüedad. El personaje está dentro del "marco institucional", pero su presencia sugiere ruptura. La ciudad colonial se transforma en fondo despolitizado para un relato marginal.

PERSONAJE

El personaje da la espalda, siendo esto un simbolismo a cómo se deslinda de las acciones de su primo Ángel.



La calle está desierta, pero cargada de signos: salud, muerte, vigilancia.

Destino compartido entre marginalidades



Ciudad de Quito, Min: 01:41:50

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Barrio popular en Quito (sur). Se observan dos tipologías arquitectónicas: infraestructura pública (policlínico No. 57 del MSP) y local comercial (heladería cerrada).

Tipología: Calle barrial nocturna, con iluminación mínima, sin presencia institucional activa. Es un entorno "habitado" pero invisibilizado por el centro de poder urbano.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Muestra la escena final en donde uno de los personajes, gravemente herido, es abandonado en un policlínico barrial mientras el otro se da a la fuga con las joyas robadas.

Simbolismo social: Ciudad nocturna: Representación de la ciudad que no duerme pero tampoco protege. El espacio no se siente seguro, sino suspendido.

Lectura Urbana:

- Augé:

La escena muestra la coexistencia contradictoria entre el "lugar" (centro de salud) y el "no-lugar" (la noche marginal, el espacio comercial cerrado, la informalidad).

- Harvey:

La dualidad entre infraestructura pública formal e informalidad barrial (salón de belleza, vehículo estacionado, calle sin mantenimiento) expresa la fragmentación de la ciudad.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

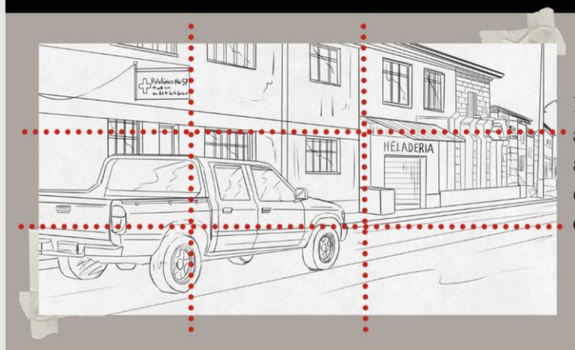


La senda que marca el paso por el barrio en la noche, se nota silencioso y marca el final abierto de la película como un viaje que apenas comienza.

Se muestra al barrio desde la cercanía y desde sus equipamientos y comercios improvisados y deteriorados.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS





SIMBOLISMO

Es una escena cargada de significados en ausencia de acción. El espacio urbano se convierte en un cuerpo expectante.

COMPOSICIÓN

Plano general estático, cámara a altura de calle. Contraste de luces: azul clínico del policlínico versus luz roja del local comercial cerrado, las sombras duras y la simetría compositiva crean una atmósfera fría. La institución no garantiza orden ni refugio: es solo fachada.

El callejón marginal



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:52:30

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación: Barrio marginal de Guayaquil, posiblemente suburbios como. Viviendas autoconstruidas, pasaje peatonal sin planificación formal, fachada desgastada.

Tipología: Callejón angosto de paso comunitario, borde entre vivienda colectiva y espacio público improvisado. Se observan niños jugando, ropa colgada, basura en el suelo.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Ángel huye de los familiares del hombre que asesinó en el cementerio de Guayaquil al iniciar la película.

Simbolismo social: El barrio aparece como una "ciudad infantil" en donde el caos estructural convive con usos espontáneos y vínculos sociales.

Lectura Urbana:

- Harvey y Lefebvre:

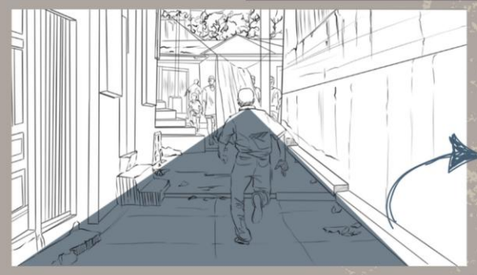
La ciudad informal se reproduce en los intersticios; el Estado está ausente, y el espacio nace de la necesidad.

- Lefevbre

Ejemplo de "espacio vivido" apropiado colectivamente, no concebido por el urbanismo oficial. La calle es recreo, refugio y narrativa.

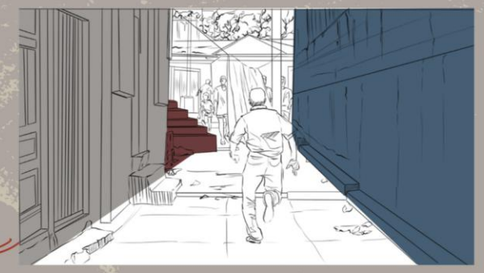
ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH

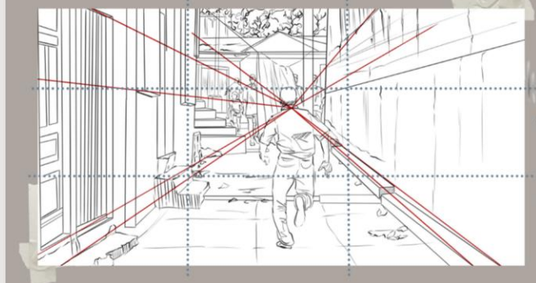


El sendero es utilizado no solo como un espacio de recorrido, sino como un nodo de encuentro público improvisado en la periferia.

La conformación del barrio se genera de manera improvisada y crea los bordes del lugar.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



Cruce entre dos mundos: la violencia adulta y la vulnerabilidad infantil



COMPOSICIÓN

Encuadre en fuga, con profundidad lineal hacia el fondo. El personaje rubio corre hacia los niños. La cámara se sitúa a nivel de calle, acompañando el movimiento.
La presencia de niños, juegos, colchones y precariedad crea tensión frente a la violencia del personaje adulto que irrumpe en ese mundo.



Ciudad de Guayaquil, Min: 00:53:00

ANÁLISIS ESPACIAL, URBANO Y SOCIOLÓGICO

Ubicación : Escalinatas del Cerro del Carmen o Santa Ana, Guayaquil. Zona patrimonial intervenida, pero con fuerte presencia de vivienda popular.

Tipología:Escalinata urbana empinada, estructura de conectividad vertical en barrios de alta pendiente. Son espacios de tránsito, pero también de encuentro comunitario.

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA:

Ángel intenta escapar de los familiares del hombre al que asesinó de manera no intencional en el cementerio de Guayaquil

Simbolismo social: Las viviendas precarias, el color descascarado y los cables aéreos revelan la marginalidad estructural incrustada en lo cotidiano.

Lectura Urbana:

- Harvey y Lynch:

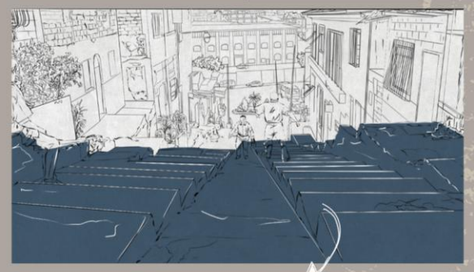
Elemento reconocible del paisaje urbano, con fuerte carga topográfica e identitaria..

- Lefevbre:

El espacio de circulación se resignifica como escenario barrial. Se cruza con comercio informal, viviendas y apropiación cotidiana..

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

ELEMENTOS DE LA CIUDAD SEGÚN LYNCH



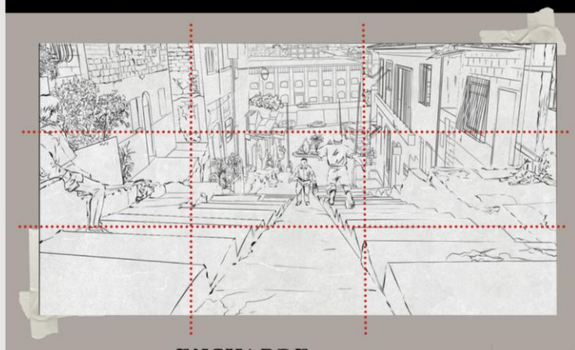


La escalinata cumple tanto la función de sendero, como de un nodo en donde las personas salen, se sientan e interactuan.

Al fondo del cuadro se puede notar una pequeña plaza que también hace la función de un nodo público.



DECISIONES ESTÉTICAS Y NARRATIVAS



Las escalinatas no son lugar de descanso, sino de decisión.

SIMBOLISMO

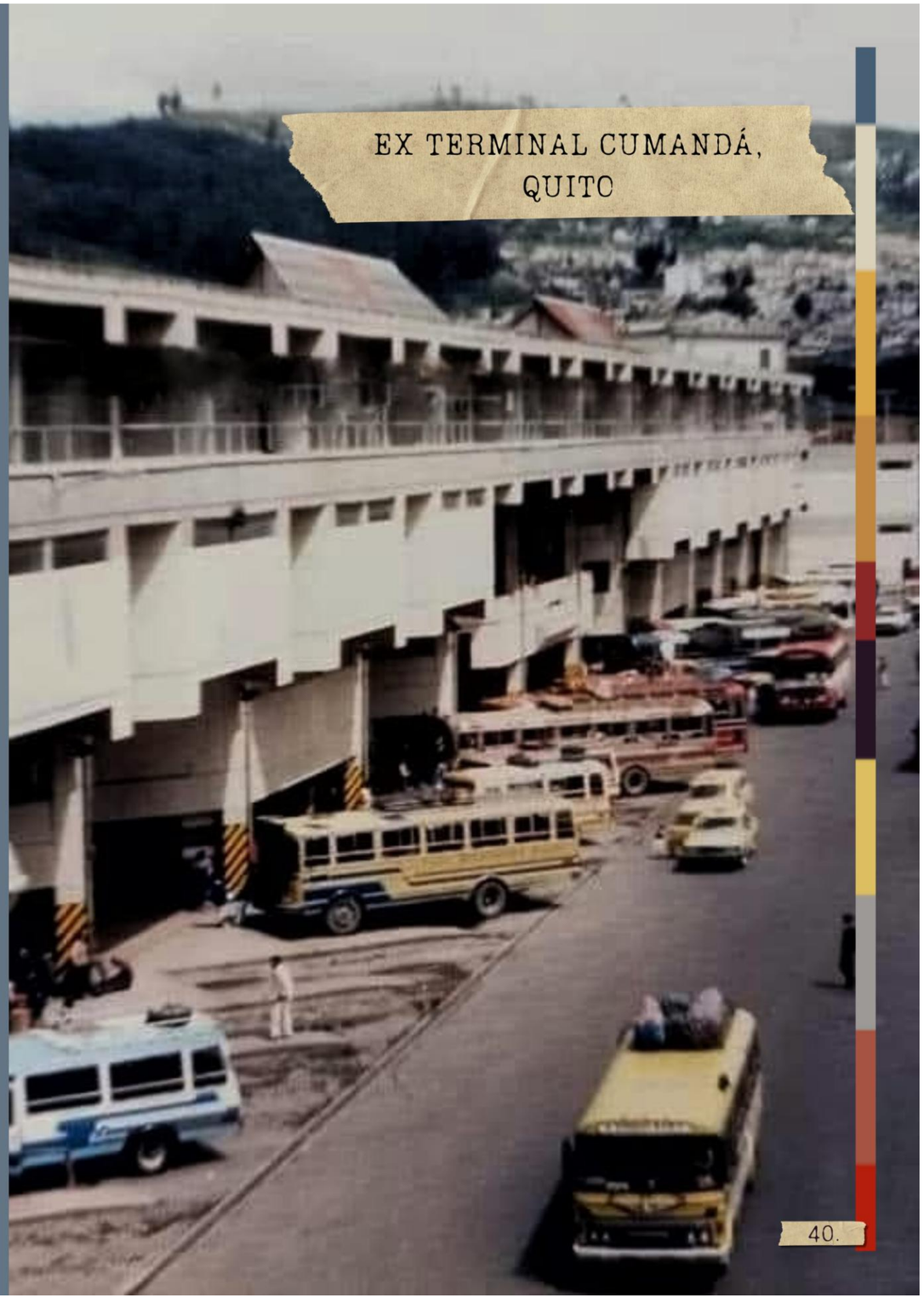
La ciudad aquí se convierte en laberinto vertical. El descenso es fuga, pero también descenso social.

ENCUADRE

Fuga hacia abajo, con el personaje en primer plano descendiendo rápidamente. Otro personaje sube y un tercero permanece sentado.



La Realidad



ECUADOR EN 1990

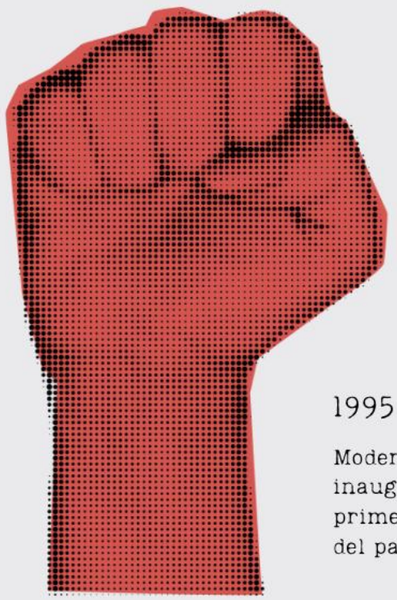
1990 (junio)

Primer gran levantamiento indígena. La Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE) lidera un paro nacional conocido como el Levantamiento del Inti Raymi. Miles de indígenas se movilizan, ocupando plazas en Quito y otras ciudades, exigiendo tierras, educación bilingüe y respeto a sus derechos tras décadas de marginacióneltelegrafo.



1992 (agosto)

Transición política y giro neoliberal. Sixto Durán-Ballén asume la Presidencia (10 de agosto de 1992) tras ganar las elecciones. Su gobierno implanta el paradigma económico neoliberal, aplicando políticas de ajuste estructural recomendadas por el FMI: reducción del rol del Estado, apertura comercial y privatizaciones en sectores estratégicos



1994 (junio)

Reformas agrarias y segundo levantamiento indígena. El gobierno de Durán-Ballén aprueba la nueva Ley de Desarrollo Agrario, que eliminaba disposiciones de la reforma agraria vigente. En reacción, la CONAIE encabeza la "Movilización por la Vida y la Ley Agraria", un levantamiento nacional de diez días contra la privatización de la tierra y el agua

1995 (17 de diciembre)

Modernización del transporte en Quito. Se inaugura en la capital el Trolebús de Quito, primer sistema de transporte masivo eléctrico del país.

1995 (enero-febrero)

Guerra del Cenepa. Estalla un conflicto armado entre Ecuador y Perú en la frontera amazónica disputada. Durante seis semanas, ambos países se enfrentan en la zona del río Cenepa, en la última guerra interestatal de la región

1997 (5-11 de febrero):

Crisis política – caída de Bucaram. Tras solo seis meses en el poder, el presidente Abdalá Bucaram es derrocado en medio de protestas masivas. El 5 de febrero, una huelga general y movilizaciones multitudinarias en Quito y Guayaquil exigen su renuncia por corrupción e ineptitud.

1999

Se estiman pérdidas económicas cercanas a 2.800 millones de dólares (aprox. 13% del PIB) debido a desastres provocados por El Niño

1996 (agosto)

"El Loco" Bucaram al poder. El populista Abdalá Bucaram Ortiz gana las elecciones presidenciales de 1996 con amplio respaldo popular, derrotando en segunda vuelta al socialcristiano Jaime Nebot

1998 (5 de junio)

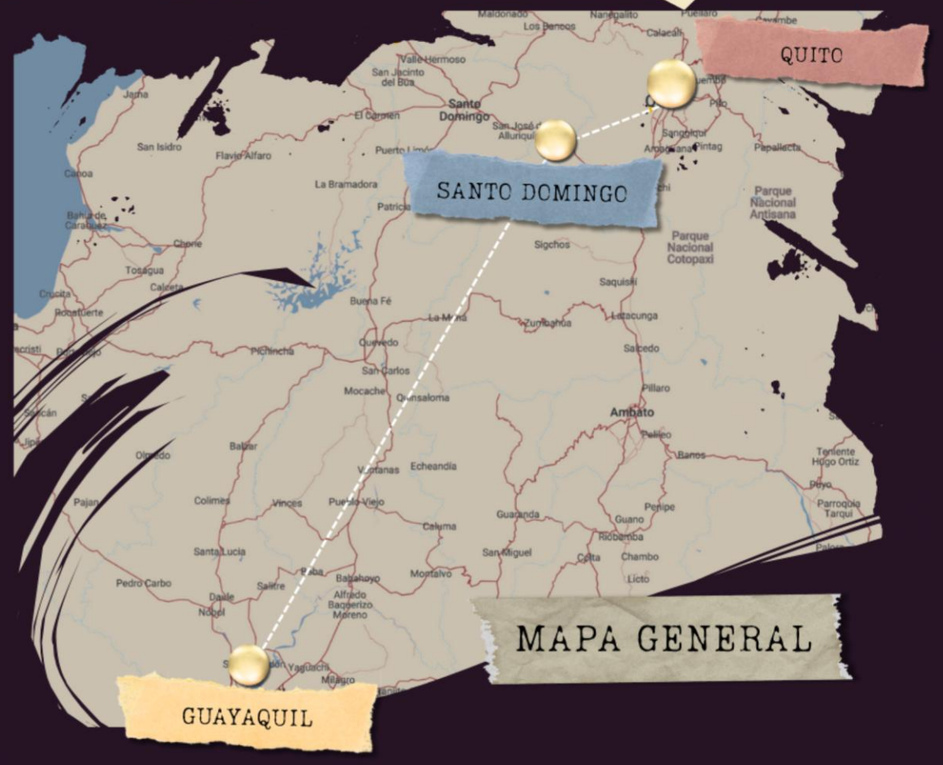
Nueva Constitución y relevo democrático. Tras un año de trabajo, la Asamblea Nacional Constituyente expide en Riobamba una nueva Constitución Política que reemplaza a la de 1979

1999 (8 de marzo)

Estallido de la crisis financiera – "Feriado Bancario". El sistema bancario ecuatoriano colapsa tras años de mala regulación y excesos crediticios. El 8 de marzo, el presidente Mahuad decreta un feriado bancario nacional, cerrando todos los bancos para frenar una corrida masiva de ahorros

La crisis de 1999 –la peor en décadas– deja una huella profunda en la sociedad ecuatoriana y prepara el camino para la dolarización de la economía, anunciada a inicios del año 2000.

MAPAS DE RECORRIDO



MAPA GENERAL

Quito se muestra como una ciudad dividida: el sur marginal donde vive Salvador refleja la violencia cotidiana y la exclusión, mientras que el norte, representado por la casa de Carola, evidencia un mundo ajeno de privilegio.

Santo Domingo aparece brevemente como un lugar de tránsito, pero se vuelve significativo en la curva de Tandapi. La carretera, espacio funcional, se convierte en umbral simbólico entre regiones.

Guayaquil es una ciudad de huida y persecución. Desde el prostíbulo hasta los barrios pobres, todo se recorre a pie entre amenazas, golpizas y funerales. Aunque más abierta, Guayaquil es más hostil

SALIDA DE QUITO/SANTO DOMINGO



GUAYAQUIL

A pie se atraviesan cementerios, terminales y avenidas sin nombre, mientras el auto robado pierde su poder como escudo. Guayaquil no ofrece refugio, solo prueba: sus espacios no permiten apropiación, solo tránsito violento. El terminal terrestre representa el único respiro, pero también la promesa rota de retorno seguro.

Guayaquil es horizontal y húmeda, pero no por ello abierta



Terminal terrestre de Guayaquil





El Terminal Terrestre de Guayaquil es una terminal de buses en Guayaquil, Ecuador. Se ubica en la Avenida Benjamín Rosales y Avenida de Las Américas, su edificio principal se denomina "Edificio Dr. Jaime Roldós Aguilera".

A los dos años de su inauguración la terminal sufrió daños estructurales a consecuencia de su diseño y los materiales empleados.
Esta situación de deterioro se prolongó hasta 2002

Puente de la unidad nacional



El punte de la unidad nacional se ubica sobre el Río Daule

El proyecto de creación de un puente sobre el río Guayas era una necesidad vital para la ciudad de Guayaquil, a la cual se le hacía imperioso tener una vía de acceso más rápido a los demás cantones del Guayas.

El Cementerio General de Guayaquil o llamado también Cementerio Patrimonial, es el camposanto más antiguo de la ciudad.

El 18 de octubre de 2003 fue reconocido como uno de los mejores cementerios de Sudamérica, y fue nombrado Patrimonio Cultural Nacional



Cementerio de Guayaquil





Escalinatas, cerro del cerro Santa Ana



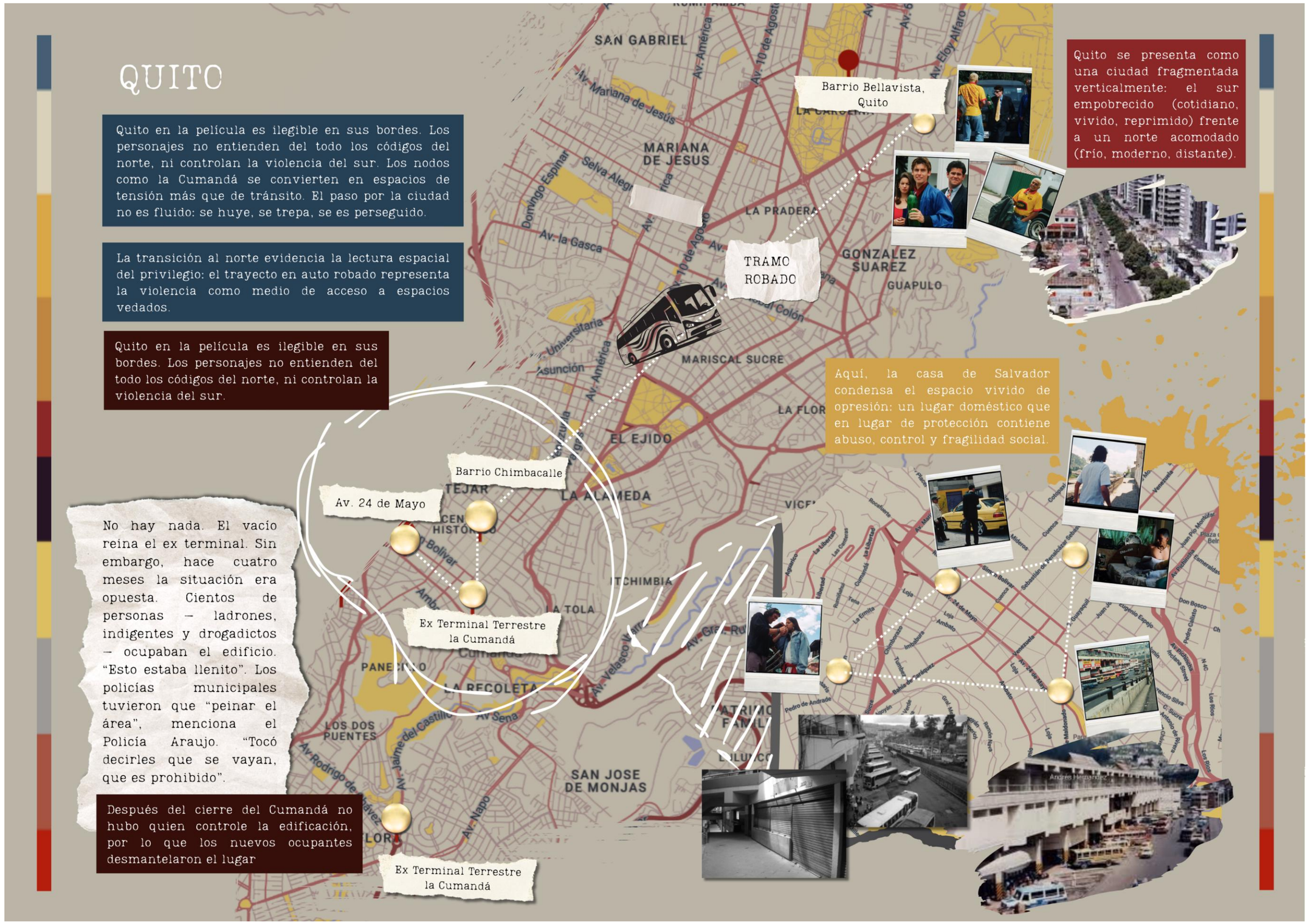
En este sector, durante la película el recorrido se hace mas a pie, entre persecusiones y desplazamientos forzados, mostrando la parte mas humana de la ciudad

QUITO

Quito en la película es ilegible en sus bordes. Los personajes no entienden del todo los códigos del norte, ni controlan la violencia del sur. Los nodos como la Cumandá se convierten en espacios de tensión más que de tránsito. El paso por la ciudad no es fluido: se huye, se trepa, se es perseguido.

La transición al norte evidencia la lectura espacial del privilegio: el trayecto en auto robado representa la violencia como medio de acceso a espacios vedados.

Quito en la película es ilegible en sus bordes. Los personajes no entienden del todo los códigos del norte, ni controlan la violencia del sur.



Quito se presenta como una ciudad fragmentada verticalmente: el sur empobrecido (cotidiano, vivido, reprimido) frente a un norte acomodado (frío, moderno, distante).

Aquí, la casa de Salvador condensa el espacio vivido de opresión: un lugar doméstico que en lugar de protección contiene abuso, control y fragilidad social.

No hay nada. El vacío reina el ex terminal. Sin embargo, hace cuatro meses la situación era opuesta. Cientos de personas — ladrones, indigentes y drogadictos — ocupaban el edificio. "Esto estaba llenito". Los policías municipales tuvieron que "peinar el área", menciona el Policía Araujo. "Tocó decirles que se vayan, que es prohibido".

Después del cierre del Cumandá no hubo quien controle la edificación, por lo que los nuevos ocupantes desmantelaron el lugar

EL imaginario urbano



EX TERMINAL
CUMANDÁ, QUITO



RATAS, RATONES Y
RATEROS, 1999

El Cine

COMO GENERADOR DE IMAGINARIOS URBANOS



EL CINE COMO CONSTRUCTOR SIMBÓLICO DEL ESPACIO URBANO

El espacio urbano no es neutral ni pasivo, sino producto de relaciones sociales, lo que implica que su representación en el cine no es meramente estética, sino profundamente política.

Autores como Penz (2012) y Bruno (2002) sostienen que el cine actúa como una forma de cartografía emocional, mientras que Mirzoeff (1999) lo vincula con la cultura visual contemporánea, en donde la vida urbana es percibida a través de pantallas y representaciones. Así, el cine se convierte en una plataforma donde se produce y disputa el imaginario colectivo sobre la ciudad.

En esta lógica, el cine configura una "ciudad filmada" que condensa emociones colectivas, tensiones territoriales y conflictos sociales.

IMAGINARIOS URBANOS

TEORÍA Y VISUALIDAD



El concepto de "imaginario" se sustenta en Castoriadis (1997), quien lo define como el conjunto de significaciones que permiten a una sociedad representarse a sí misma.

El cine latinoamericano —incluido el ecuatoriano— ha jugado un papel clave en la producción de estos imaginarios desde los márgenes, especialmente en contextos de exclusión y desigualdad (Del Valle, 2015; Schroeder, 2020). Como plantea Barbero (2004), los medios configuran una "ciudad de signos", en donde las imágenes urbanas reproducen y a la vez desafían las lógicas del poder.

SEBASTIÁN CORDERO

Y LA CIUDAD COMO DISPOSITIVO NARRATIVO

La obra de Sebastián Cordero, en particular Ratas, ratones y rateros (1999), marca un punto de inflexión en el cine ecuatoriano al representar lo urbano no como telón de fondo, sino como protagonista simbólico (Guamán, 2025). Sus películas visibilizan la ciudad como territorio de conflicto, movilidad, violencia y exclusión, lo que le otorga una dimensión crítica frente a la visión tradicional del espacio urbano.

QUITO Y GUAYAQUIL

ESPACIOS FÍLMICOS E IMAGINARIOS SOCIALES



En Ratas, ratones y rateros, Quito se presenta como una ciudad fragmentada, recorrida por personajes que la habitan desde la fuga, la persecución y la precariedad. A través del movimiento de cámara y la selección de locaciones, se representa una urbe viva, contradictoria, que expresa simbólicamente las tensiones sociales de los años noventa (Zweig, 2024).

Guayaquil, por su parte, aparece en otras obras de Cordero como Crónicas (2004), donde el espacio urbano expresa la convivencia entre la modernidad mediática y la descomposición moral. Según Requeijo Rey (2011), estas representaciones configuran una "estética barroca" que evidencia el caos visual y social de la ciudad ecuatoriana

EL TESTIMONIO DEL IMAGINARIO

Steve Flores "Steve@4517YT" 1 año
Es una película que fue impactante para mi porque da a entender la cruda realidad de las personas de bajos recursos de los barrios bajos de la ciudad de Quito. Esta película es una ventana a la realidad de muchas personas que luchan por sobrevivir en condiciones adversas en las ciudades latinoamericanas.

Sugamy Parega 1 año
E.G. Esta película es muy buena, sin lugar a duda está llena de regionalismo que fuera del país nadie entendería.

ÁNGEL 1 año
Me sorprendió y a la vez me gustó la película, ya que, con su mezcla de comedia y drama, ofrece una mirada única a la vida en Quito. Los personajes son auténticos y la trama te mantiene intrigado. Una joya del cine latinoamericano que no te puedes perder. Y la recomiendo mucho, especialmente para personas que les gusta la cinematografía en la atmosfera de la ciudad y su belleza de Ecuador.

Jossee 1 año
Es una película que me dejó impactado por su representación cruda de la vida en la ciudad. Me hizo reflexionar sobre la corrupción y la desigualdad en la sociedad. La narrativa entrelazada mantuvo mi interés, pero la oscuridad de la trama me dejó un poco perturbado. En general, es una película que te hace cuestionar la realidad de la vida en la ciudad!

papu 1 año
¡Muy buena película! es una admiración que nuestro país ecuatoriano pueda representar una realidad tan poco hablada de la situación de cada uno de los ciudadanos. Cómo es la vida económica de muchos de los jóvenes, la corrupción y demás problemas que repercuten pero no se suele comentar de ello o dar la dicha importancia. la recomiendo 100%

J.S 1 año
Me gusto mucho la película debido a que tiene elementos de road movie, que nos logra mostrar a un país históricamente dividido en sus regiones, clases sociales y generaciones con mentalidades diferentes. La película incorpora personajes y narrativas que no eran usuales del cine nacional, lo que la hace una propuesta cinematográfica innovadora.

Responder

Comentarios de l película en Vimeo









Ratas, ratones y rateros, comparativa entre 1999 y 2024









VALERIA REINOSO – ARQUITECTA, DOCENTE Y CRÍTICA CULTURAL
Reinoso destaca que el cine permite evidenciar la manera en que ciertos sectores de la ciudad han sido históricamente invisibilizados. Considera que películas como Ratas, ratones y rateros exponen las tensiones sociales de Quito y permiten entender el imaginario urbano como una construcción marcada por la exclusión, la memoria y la territorialidad simbólica.

ÁLEX JÁCOME – CRÍTICO DE CINE Y DOCENTE UNIVERSITARIO
- Jácome considera que los imaginarios urbanos en el cine ecuatoriano se alejan del exotismo turístico y construyen una estética desde el conflicto.

Destaca que Ratas, ratones y rateros introduce una representación cruda y realista de la ciudad, alejándose del costumbrismo o del "postalismo" con el que muchas veces se muestra Quito.

PEDRO PACHECO – SOCIÓLOGO URBANO
- Pacheco afirma que el cine de Sebastián Cordero retrata una ciudad fragmentada, donde los imaginarios están definidos por la violencia estructural, la pobreza y la migración interna.
- Explica que los personajes no solo transitan por la ciudad, sino que son una extensión de ella. En otras palabras, los cuerpos llevan la ciudad consigo, la sufren, la ocultan o la reivindican en cada desplazamiento.

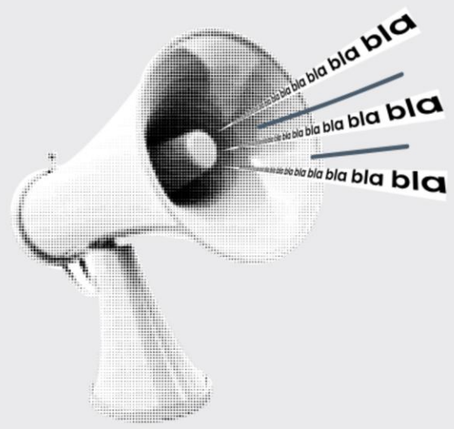
Conclusiones

LA CIUDAD ES UNA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA Y SOCIAL

La ciudad, más allá de su dimensión física, se constituye como una producción social cargada de significados. Siguiendo a Lefebvre (1968), el espacio urbano es una práctica histórica y política, donde se inscriben las relaciones de poder y exclusión. Quito, Guayaquil y Santo Domingo no se comprenden solo por su geografía, sino por sus bordes simbólicos, su organización desigual y los recorridos que producen sentido.



EL CINE REPRESENTA LA CIUDAD COMO RELATO Y COMO CONFLICTO



La representación cinematográfica no es un reflejo neutro, sino una construcción simbólica que articula discurso, estética e ideología. "Ratas, ratones y rateros" retrata una ciudad tensa, desigual, pero también profundamente humana. La cámara no se limita a observar: interpreta, narra y posiciona. Los encuadres, los desplazamientos y la luz configuran una cartografía emocional y crítica del espacio urbano.

EL ESPACIO COMO CENTRALIDAD SIMBÓLICA

A diferencia de la ciudad oficial, el cine de Cordero visibiliza lo periférico: pasajes, bordes, techos, patios interiores, muros grafiteados. Estos espacios son resignificados como escenarios centrales del relato. Desde la teoría del Tercer Cine (Solanas y Getino) hasta Kracauer, se comprende que representar lo marginal es también disputar el derecho a la imagen, a la existencia simbólica.



La ciudad filmada influye en la percepción de la ciudad real

El cine no solo representa: también moldea imaginarios. Aunque este libro no se centra en los imaginarios urbanos como categoría central, sí se reconoce que la imagen cinematográfica deja una huella en la forma en que el espectador recuerda y valora ciertos espacios.

LA EXPERIENCIA ESPACIAL DEL PERSONAJE ES NARRATIVA

Los personajes no solo habitan la ciudad: la crean mientras se desplazan por ella. La experiencia espacial se convierte en relato. A través de mapas de trayectorias, se evidencia cómo los movimientos revelan jerarquías urbanas, rutinas y barreras sociales. Michel de Certeau (1990) señala que caminar es una forma de escribir sobre la ciudad. El recorrido es una forma de producción simbólica.

El cine, se convierte en una herramienta de resistencia simbólica. Representar lo marginal, lo informal, lo vulnerable, es también posicionarlo dentro del discurso cultural. Esta potencialidad política de la imagen permite entender el cine como una forma de intervención crítica sobre la ciudad.