

Representaciones de clase y marginalidad en las películas de Sebastián Cordero

Astrid Aguagallo SuárezFacultad de Ciencias Políticas y Administrativas. Carrera de Comunicación. Universidad Nacional de Chimborazo **Galo Vásconez Merino**Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas. Carrera de Comunicación. Universidad Nacional de Chimborazo **Francisco Carpio Herrera**Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset <https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.102809>

ES Resumen: Este estudio tiene como objetivo analizar las representaciones de la desigualdad social y los conflictos de clase en el cine ecuatoriano contemporáneo, a partir del análisis discursivo de tres películas: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Pescador* (2011) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Desde un enfoque cualitativo, se empleó el análisis del discurso薄膜 con base en una matriz categorial estructurada en tres niveles: denotativo, connotativo y cultural. Las películas fueron seleccionadas mediante muestreo teórico por su relevancia temática, crítica social y reconocimiento dentro del cine nacional. El marco teórico aborda la desigualdad como fenómeno multidimensional vinculado a la pobreza, los estereotipos sociales y las narrativas audiovisuales. Se discute también el uso del realismo sucio como recurso estético que visibiliza la marginalidad y promueve la reflexión crítica. Los resultados muestran cómo las películas representan desigualdades territoriales, violencia, fragmentación familiar y tensiones entre cultura popular y alta cultura. Se evidencian simbolismos relacionados con la exclusión, el narcotráfico, la disputa por la tierra y la muerte como consecuencia de la precariedad social. Asimismo, se destaca la forma en que el cine contribuye a la construcción de imaginarios sociales, reproduciendo o cuestionando estereotipos raciales y de clase. En conclusión, el cine de Cordero retrata realidades complejas y propone una mirada crítica hacia las estructuras sociales que perpetúan la desigualdad en Ecuador. Así, estas obras se positionan como herramientas culturales que invitan al análisis profundo de la relación entre clase, poder y cultura.

Palabras clave: Desigualdad social; cine; clases sociales; representación cultural; medios de comunicación de masas.

ENG Representations of class and marginality in the films of Sebastián Cordero

Abstract: This study aims to analyze representations of social inequality and class conflicts in contemporary Ecuadorian cinema, based on a discourse analysis of three films: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Pescador* (2011), and *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Using a qualitative approach, film discourse analysis was employed based on a categorical matrix structured on three levels: denotative, connotative, and cultural. The films were selected through theoretical sampling for their thematic relevance, social criticism, and recognition within national cinema. The theoretical framework addresses inequality as a multidimensional phenomenon linked to poverty, social stereotypes, and audiovisual narratives. The use of dirty realism as an aesthetic resource that makes marginality visible and promotes critical reflection is also discussed. The results show how the films represent territorial inequalities, violence, family fragmentation, and tensions between popular culture and high culture. Symbolism related to exclusion, drug trafficking, land disputes, and death as a consequence of social precariousness is evident. Likewise, it highlights the way in which cinema contributes to the construction of social imaginaries, reproducing or questioning racial and class stereotypes. In conclusion, Cordero's cinema portrays complex realities and proposes a critical view of the social structures that perpetuate inequality in Ecuador. Thus, these works position themselves as cultural tools that invite a deep analysis of the relationship between class, power, and culture.

Keywords: Social inequality; cinema; social classes; cultural representation; mass media.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Desigualdad social. 1.2. Estereotipos sociales en el cine. 1.3. Realismo sucio en el cine. 1.4. El cine y la construcción del pensamiento crítico. 1.5. Cine ecuatoriano. 2. Metodología. 3. Resultados. 4. Discusión. 5. Conclusiones. Referencias Bibliográficas.

Cómo citar: Aguagallo Suárez, A.; Vásconez Merino, G. & Carpio Herrera, F. (2025). Representaciones de clase y marginalidad en las películas de Sebastián Cordero. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 36, e102809. <https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.102809>

1. Introducción

La desigualdad social ha sido una constante histórica en América Latina, manifestándose en múltiples ámbitos, desde el acceso a recursos básicos hasta las representaciones culturales. En el caso ecuatoriano, el cine ha emergido como un medio expresivo que actúa como un agente de construcción simbólica de la realidad. Como plantea Martín-Barbero (2003), el cine en América Latina se ha convertido en un espejo crítico de las transformaciones sociales, culturales y políticas, revelando la marginalidad y visibilizando los conflictos de clase que otras narrativas tienden a ocultar.

El cine ecuatoriano contemporáneo, en particular, ha abordado de forma reiterada la desigualdad social como una categoría transversal en su producción simbólica. A través de enfoques narrativos que combinan el realismo sucio, la crítica social y la estética documental, estas producciones permiten observar las fracturas que estructuran la sociedad ecuatoriana. Según Shaw (2013) el cine latinoamericano del siglo XXI ha adoptado una postura decididamente política, enfatizando las experiencias de los sectores marginados y cuestionando los discursos dominantes sobre desarrollo y modernidad.

A través de esta mirada crítica, se busca examinar cómo las narrativas filmicas de Sebastián Cordero dialogan con las realidades sociopolíticas del Ecuador y promueven una reflexión sobre la estratificación y la exclusión. En este sentido, el estudio tiene como objetivo analizar las representaciones de la desigualdad social y los conflictos de clase en el cine ecuatoriano contemporáneo, a partir del análisis discursivo de tres películas: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Pescador* (2011) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). La pregunta de investigación que orienta el estudio es: ¿cómo configuran estas películas discursos audiovisuales que reflejan, reproducen o cuestionan las estructuras de desigualdad en el Ecuador?

Este enfoque parte de la premisa de que el cine produce significados sociales, tal como plantea Stam (2000) al intervenir en la configuración de la conciencia colectiva. En consecuencia, el análisis adquiere relevancia al considerar al cine como un espacio de producción simbólica que revela las tensiones sociales y culturales que estructuran la vida cotidiana, y como un dispositivo crítico que contribuye a repensar los imaginarios sobre la desigualdad y la marginalidad en el país.

Finalmente, es pertinente señalar que el marco teórico que se encuentra a continuación se elaboró a partir de la revisión de literatura especializada sobre desigualdad social, estereotipos en el cine y pensamiento crítico, con el propósito de delimitar las categorías interpretativas del análisis filmico.

1.1. Desigualdad social

García-Vélez y Contreras (2019) entienden la desigualdad social como una condición de desventaja que afecta a ciertos grupos y deriva en exclusión al limitar su acceso a mejores condiciones de vida. Saraví (2019) señala que, en la actualidad, esta desigualdad se vincula con la globalización neoliberal, cuyos procesos económicos, tecnológicos y culturales han ampliado las brechas y concentrado la riqueza en una élite global. En América Latina, de raíces coloniales, la desigualdad se refleja en la pobreza, los ingresos y el acceso desigual a servicios públicos, con una marcada dimensión territorial que mantiene brechas estructurales entre grupos y regiones (Canelos Salazar, 2019; Kaltmeier, 2019).

Como consecuencia, la desigualdad económica va de la mano de procesos de segregación residencial y espacial. Por ejemplo, en las ciudades grandes existe segmentación del sistema educativo en circuitos desiguales, y un sistema de salud estratificado con diferentes niveles de prestaciones. Además, existen diferencias significativas en los estilos de vida y espacios de consumo y entretenimiento, así como patrones sociodemográficos, padecimientos evitables y esperanzas de vida que varían significativamente entre sectores (Saraví, 2019).

En este contexto, la teoría de los polos de desarrollo, planteada por Perroux (1963) explica cómo la concentración de la actividad económica, como la de una ciudad que se convierte en un centro dominante de producción industrial, actúa como un polo de desarrollo. Este fenómeno provoca polarización en las empresas locales, un hecho particularmente notable en la región latinoamericana.

Históricamente, América Latina ha estado marcada por una fuerte desigualdad social, con variaciones entre países según su distribución del ingreso (Kaltmeier, 2019). Esta desigualdad, estrechamente ligada a la pobreza, se manifiesta sobre todo en la concentración de la riqueza y el poder económico (Saraví, 2019). Piketty (2014) sostiene que la estructura socioeconómica regional conserva rasgos del Antiguo Régimen europeo, donde una élite minoritaria concentra los recursos y perpetúa patrones de exclusión que limitan la movilidad social.

La desigualdad en América Latina se ha intensificado por factores recientes, como la pandemia de COVID-19, que amplió las brechas sociales y económicas y afectó derechos básicos (Herrera, 2021). La concentración de la riqueza también aumentó, con un crecimiento del 21% anual entre los multimillonarios de la región (Kaltmeier, 2019). Además de sus bases materiales, la desigualdad se reproduce en lo cotidiano a través de dinámicas sociales y culturales que perpetúan la exclusión (Saraví, 2019).

1.2. Estereotipos sociales en el cine

Los estereotipos se definen como creencias generalizadas y simplificadas acerca de las características, atributos o conductas de un grupo de personas. Estos estereotipos están basados en categorías como el

género, la orientación sexual, la nacionalidad, la raza y la clase social (Llerena Córdova, 2020). En este sentido, medios de comunicación como el cine perpetúan estos estereotipos.

En Latinoamérica, los estereotipos tienen que ver con la desigualdad social y temas raciales marcados por la colonización y la discriminación racial. La audiencia del cine intertextualiza las narrativas que se le presentan con las características raciales y la identidad de diversos grupos (Rosero Ortega y Guerrero Barros, 2019). Un ejemplo de esta situación se evidencia en las representaciones mediáticas, particularmente en la publicidad comercial, donde persisten estereotipos y ausencias significativas. Actualmente, se reproducen estas disparidades, alimentadas por condiciones de pobreza y por la marginalización histórica de comunidades indígenas y afrodescendientes (Llerena Córdova, 2020).

Los estereotipos de belleza, por ejemplo, han desempeñado un papel importante en el cine, pues pueden consolidar imágenes idealizadas o distorsionadas. Personajes que cumplen con ciertos cánones de belleza suelen asociarse con éxito, mientras que, personajes cuyos rasgos están mestizados, se asocian con marginalidad, pobreza y minorías. En este contexto, la discriminación se manifiesta como una segregación debido a que el concepto "gente fea" se asocia con características que no coinciden con la idea de belleza compartido y real, y que está acompañado de desprecio e ignorancia (García Villanueva y Hernández Ramírez, 2022).

Según Barragán Zurita y Fuentes Vargas (2023) se debe considerar que el cine, como medio de comunicación masiva, posee la cualidad de presentar estas realidades y la formación de estereotipos sin importar las barreras del idioma, llegando así a audiencias globales y la homogeneización cultural. Además, estos estereotipos están generados en el marco de la cultura de una industria capitalista que refuerza ideas vinculadas a la distinción entre clases sociales (Vásconez Merino y Carpio Arias, 2024).

1.3. Realismo sucio en el cine

De acuerdo con Valdés Sánchez (2022) el realismo sucio es una expresión que surge de la literatura como una respuesta a la pérdida del sueño americano consecuencia de hechos históricos como la Guerra de Vietnam, el caso Watergate y la crisis económica de 1973. El realismo sucio se centra, en un primer momento, en relatos breves que adoptan la estética y el discurso de la posmodernidad.

El realismo, como corriente estética y narrativa, adquiere un nuevo impulso con el desarrollo de la fotografía y el cine, medios que permiten una representación más directa de lo social. Las crisis como la vivida en Cuba durante la década de 1990 se abordan en producciones cinematográficas como María Antonia y *El cuerno de la abundancia* (Giraldo Herrera, 2023). En este contexto, los relatos adscritos al denominado realismo sucio se caracterizan por la presencia de múltiples protagonistas y por la figura del héroe colectivo, lo que facilita la visibilización de problemáticas sociales. Asimismo, la recurrencia a finales abiertos en estas narrativas estimula una postura crítica del espectador frente a su propia realidad (Apurgua, 2021).

En el desarrollo de sus tramas, el realismo sucio se adentra en territorios marginales, subterráneos e incluso infrahumanos, como lo evidencia la *Trilogía sucia de La Habana*, obra que ofrece una representación descarnada y sensualizada de la ciudad (Giraldo Herrera, 2023). Esta estética recurre a la crudeza para retratar aspectos cotidianos de la vida urbana, el entorno familiar y doméstico, con el propósito de interpelar el subconsciente del espectador, generando sensaciones de incomodidad, confusión y zozobra (Azpurga García-Jalón, 2021).

León (2007) plantea que el realismo sucio, influido por el *cinéma vérité* y el *film noir*, articula una narrativa centrada en la corrupción, la marginalidad y las crisis identitarias del entorno urbano. Su estética, próxima al documental, evita la idealización visual y privilegia la representación cruda de lo cotidiano, generando una experiencia inmersiva que interpela al espectador y lo enfrenta con las tensiones sociales de la modernidad.

En el cine latinoamericano la tendencia del realismo sucio surge en los años 90. Dicho estilo, llamado también "cine de la marginalidad", nace como una respuesta al agotamiento del denominado "nuevo cine latinoamericano" de los años 70 (León, 2005). En ese sentido, es importante señalar exponentes como Jorge Sanjinés, Jorge Ruiz y Antonio Eguino que exploran la marginalidad en la representación indígena (Santa y Zabala, 2020).

En el caso de Ecuador, el realismo sucio se ve representado en producciones cinematográficas como *Crónicas* (2004), *Cuando me toque a mí* (2008) y *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012) que emplean una estética y trama crudas al presentar personajes adictos, homicidas, desempleados y olvidados en una vida de caos y autodestrucción.

1.4. El cine y la construcción del pensamiento crítico

Desde sus orígenes, el cine ha sido más que un medio de entretenimiento, pues constituye una herramienta audiovisual con un notable potencial para incidir en la sociedad desde múltiples dimensiones. Su carácter masivo le permite informar, educar, construir y proyectar representaciones, tanto de realidades como de ficciones, que el público interioriza e incorpora a su visión del mundo. Esta capacidad de conexión simbólica con la audiencia confiere al cine una función crítica y social, al facilitar procesos de reflexión sobre la propia realidad (Martins y Faria, 2019).

Desde esta perspectiva, el cine puede entenderse como una herramienta educativa fundamental, especialmente por su potencial para contribuir al desarrollo del pensamiento crítico. Gracias a su capacidad para ofrecer representaciones vivenciales y emocionalmente significativas, el cine logra incidir en la construcción cognitiva de las personas, facilitando procesos de reflexión profunda. Estas representaciones estimulan

nuevas formas de pensamiento, fomentan la curiosidad intelectual, fortalecen las competencias analíticas e invitan a las audiencias a desempeñarse como agentes activos (Leal Sulbarán, 2023).

Sumado a lo anterior, el análisis cinematográfico rompe con la rigidez de los métodos pedagógicos tradicionales, generando espacios de aprendizaje dinámicos y significativos, en los que los contenidos académicos se articulan con las experiencias personales y los contextos sociales representados en las obras audiovisuales (Leal Sulbarán, 2023). El cine funciona como un recurso eficaz para el desarrollo del pensamiento crítico, al constituirse en un medio que posibilita la recontextualización de los contenidos curriculares y el análisis de discursos científicos y tecnológicos (Petit et al., 2021).

No obstante, es crucial tener en cuenta que el cine también puede transmitir ideas e ideologías influenciadas por intereses de autores, instituciones o poderes externos. Esto resalta la importancia de un análisis crítico constante por parte de los espectadores. Aunque el cine ha sido históricamente una herramienta política y social poderosa al igual que los otros medios de comunicación masiva, el panorama audiovisual ha cambiado con el surgimiento de nuevas formas de consumo como el *streaming*. Estos cambios han hecho que las nuevas generaciones opten por formatos más cortos cuyas narrativas son inclusivas (Escalante Rengifo, 2020).

1.5. Cine ecuatoriano

El cine ecuatoriano posee una historia singular que se remonta al inicio del siglo XX. Si bien los primeros registros filmicos datan de 1901, fue en 1924 cuando se estrenó el primer largometraje de ficción, *El Tesoro de Atahualpa*, dirigido por Augusto San Miguel. Esta obra marcó el inicio de una cinematografía nacional que, desde entonces, ha oscilado entre lo artesanal y lo institucional. Figuras como el sacerdote italiano Carlos Crespi Croci también dejaron huella al realizar uno de los primeros documentales etnográficos, *Los invencibles shuar del Alto Amazonas* (1927), y empresas como Cine Ambos Mundos, impulsada por Eduardo Rivas Ors, fomentaron las primeras producciones noticiares entre 1910 y 1924 (León, 2011; Fiallos, 2019).

Durante las décadas siguientes, la cultura cinematográfica se consolida, en parte gracias al auge de las salas de cine en ciudades como Quito y Guayaquil, donde se proyectan tanto filmes extranjeros como nacionales. El público, cada vez más familiarizado con el lenguaje audiovisual, comienza a consumir relatos locales que reflejan sus vivencias y tensiones sociales. Según Basurto (2022) este cine en formación ofrece una mirada crítica sobre la realidad, sirviendo como herramienta de construcción identitaria.

La narrativa del cine ecuatoriano ha girado en torno a problemáticas sociales persistentes: desigualdad de clases, corrupción, narcotráfico y violencia urbana. A diferencia del cine de Hollywood, donde prevalece el héroe redentor, el protagonista ecuatoriano suele encarnar la lucha por la supervivencia a través de estrategias cuestionables como el hurto o el engaño. Este enfoque ha sido asociado con el “realismo sucio”, una corriente que plasma estéticamente la crudeza de la vida cotidiana y que caracteriza obras clave como *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero (Luzuriaga, 2023).

Además de los relatos, es esencial considerar el marco institucional que sostiene la producción cinematográfica. En 2006, Ecuador dio un giro significativo con la promulgación de la Ley de Fomento del Cine, que propicia la creación del Consejo Nacional de Cine (CNCine), hoy Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). Esta ley da lugar al Fondo de Fomento Cinematográfico, el cual asigna recursos mediante concursos anuales, promoviendo tanto el cine independiente como el comunitario (Coryat y Zweig, 2019).

No obstante, como señala Torres (2017) la política pública debe garantizar financiamiento e impulsar procesos educativos y participativos que fortalezcan la cultura audiovisual. Esto implica generar espacios de formación en guion, producción y crítica cinematográfica, y entender que cada película parte de una historia, y cada historia, de una memoria cultural que merece ser preservada.

El cine ecuatoriano contemporáneo también ha empezado a dialogar con los nuevos formatos y públicos del siglo XXI. Plataformas digitales y servicios de *streaming* han modificado el modo de producción y consumo de cine, exigiendo formatos más breves, accesibles e inclusivos. Como plantea Muhlethaler (2017) estas transformaciones desafían al cine tradicional a adaptarse sin perder su esencia crítica y local. En este nuevo entorno, la diversidad narrativa cobra más fuerza: temas como género, migración o pueblos originarios encuentran nuevas formas de representación y audiencia.

2. Metodología

Este estudio se enmarca en un enfoque cualitativo, orientado a explorar las representaciones sociales de la desigualdad y los conflictos de clase en el cine ecuatoriano contemporáneo. Para ello, se empleó la técnica del análisis del discurso filmico, aplicado a tres películas del director Sebastián Cordero: *Ratas, ratones y rateros* (1999), *Pescador* (2011) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016). Estas obras fueron seleccionadas mediante muestreo teórico o muestra intencional por decisión razonada (Glaser y Strauss, 1967; Corbetta, 2007), debido a su relevancia temática, reconocimiento crítico y capacidad para ilustrar distintas realidades socioeconómicas del Ecuador.

La secuencia metodológica seguida fue la siguiente:

1. Revisión bibliográfica sobre desigualdad social, realismo sucio, estereotipos cinematográficos y cine ecuatoriano, con el fin de construir el marco teórico y establecer las categorías de análisis.
2. Selección de películas representativas dentro de la filmografía de Sebastián Cordero, considerando su enfoque en problemáticas sociales y su posicionamiento dentro de la crítica cinematográfica.

3. Visionado sistemático de las películas seleccionadas, tomando notas sobre escenas clave, recursos simbólicos, diálogos significativos y elementos visuales relevantes.
4. Diseño y aplicación de una matriz de análisis del discurso薄膜ico, estructurada en tres niveles: análisis denotativo, connotativo y cultural externo, lo que permitió un abordaje comprensivo de las producciones cinematográficas.

Para la primera fase, se realizó una revisión bibliográfica centrada en desigualdad social, estereotipos cinematográficos, realismo sucio y cine ecuatoriano, con el fin de sustentar el marco teórico y definir las categorías de análisis. Se consideraron los aportes de Saraví (2019), García-Vélez y Contreras (2019) y Piketty (2014) para comprender la desigualdad; de Llerena Córdova (2020) y Rosero Ortega y Guerrero Barros (2019) sobre estereotipos y representación; y de León (2005, 2007) y Valdés Sánchez (2022) en torno al realismo sucio. Los trabajos de Coryat y Zweig (2019) y Luzuriaga (2023) permitieron contextualizar el cine ecuatoriano contemporáneo.

Estas perspectivas teóricas guiaron la construcción de la matriz薄膜ica, estructurada en tres niveles: denotativo, connotativo y cultural, desde los cuales se analizaron las representaciones sociales presentes en las películas seleccionadas. Además, la matriz empleada integró categorías como: descripción de escenas clave, caracterización de los personajes, estructura narrativa, signos y símbolos, posicionamiento ideológico, intertextualidad, referencias culturales y contexto de producción. Este instrumento posibilitó el análisis sistemático de las representaciones de la desigualdad social y los conflictos de clase desde una perspectiva crítica y contextualizada.

Tabla I. Modelo de matriz de análisis del discurso de películas

	Categoría	Ratas, ratones y rateros	Pescador	Sin muertos no hay carnaval
Análisis denotativo	Descripción de escenas clave			
	Personajes principales			
	Narrativa/trama			
	Símbolos y signos			
Análisis Connotativo	Ideología y discurso			
	Posicionamiento del espectador			
	Intertextualidad			
Análisis cultural	Contexto de la producción			
	Referencias culturales			
	Impacto y reflexión crítica			

Fuente: elaboración propia (2024)

A continuación, se muestra una ficha técnica sumado a una sinopsis de las películas objeto de estudio:

Tabla II. Ficha técnica y sinopsis de película

Título	Año	Duración	Guionista	Sinopsis breve
Ratas, ratones y rateros	1999	108 min	Sebastián Cordero	Salvador, un joven marginal de Quito, se ve arrastrado por su primo Ángel, un exconvicto buscado por la policía, en una espiral de violencia y sobrevivencia.
Pescador	2011	96 min	Sebastián Cordero, Enrique Huerta	Blanquito, un joven de un pueblo pesquero, encuentra un cargamento de cocaína y ve la oportunidad de cambiar su destino, enfrentando dilemas éticos y personales.
Sin muertos no hay carnaval	2016	100 min	Sebastián Cordero, Andrés Crespo	En Guayaquil, un joven rico intenta desalojar terrenos invadidos para venderlos, lo que desata una tensión creciente entre intereses económicos y sobrevivencia.

Fuente: elaboración propia (2024)

3. Resultados

Los resultados que se presentan a continuación derivan del visionado sistemático de las tres películas, durante el cual se tomaron notas sobre escenas, recursos simbólicos y elementos narrativos significativos. Este procedimiento permitió identificar múltiples dimensiones en las que se manifiestan la desigualdad social y los conflictos de clase en el contexto ecuatoriano. El uso de una matriz categorial permitió descomponer cada obra en niveles denotativos, connotativos y culturales. En esta sección se presentan los hallazgos más relevantes derivados del análisis, los cuales se discuten en relación con el marco teórico planteado.

Tabla III. Matriz de análisis del discurso de la película *Ratas, ratones y rateros*

		Categoría	Ratas, ratones y rateros
Análisis denotativo	Descripción de escenas clave	<ul style="list-style-type: none"> – Ángel en la escena inicial con la prostituta antes de que el lugar sea irrumpido por sicarios. – Ángel siendo perseguido por un sicario en un cementerio, aunque después se intercambian los roles y es Ángel quien termina asesinando al que pudo ser su verdugo. – La conversación telefónica entre Salvador y su madre sobre su futuro y la idea de que él, siendo quien es, no tiene un futuro. – Las conversaciones con sus dos amigos, también delincuentes, cuyos consejos siguen la línea de la criminalidad como única solución. – Salvador entrando a escondidas por la ventana a la casa de Caro (su prima). – Ángel vendiéndole un arma a los amigos de Caro. – La cara del diablo en la piedra cuando Salvador tiene un episodio de epilepsia en plena carretera hacia la costa y Ángel decide continuar a pesar de ello. – La prostituta intentando ser la primera vez de Salvador. – Salvador dudando de si comprar un boleto para su tío o regresar a Quito sin él. – El padre de Salvador en el hospital como secuela de los crímenes de Ángel. – La pelea de Ángel y Salvador. – La muerte del hombre que intentó matar a Ángel y el encubrimiento por parte de Ángel, Salvador y sus amigos. – La “alianza” de Ángel y el amigo de Salvador al robar un auto, robar la casa de JC, matar al padre de JC y huir juntos. – Ángel abandonando a Martín en el hospital luego de que lohirieran al intentar robar la casa. 	
	Personajes principales	Salvador, Ángel, Martín, Mayra y Caro	
	Narrativa/trama	La vida de Salvador, un joven delincuente de la ciudad de Quito se ve alterada con la visita de su primo Ángel, un ex convicto de Guayaquil.	
	Símbolos y signos	<ul style="list-style-type: none"> – Quito y Guayaquil; – Salvador y Ángel como opuestos entre la “inocencia” y la delincuencia; – La vivienda lujosa de Carolina y la humilde de Salvador”; – El padre y la abuela discapacitada como un ejemplo de una familia rota; – La apariencia de Ángel como disonancia entre su identidad marginal y el intento de adaptarse a un nuevo lugar. 	
Análisis connotativo	Ideología y discurso	<ul style="list-style-type: none"> – Desigualdades sociales entre la capital serrana (Quito) y la costeña (Guayaquil). – Construcción de la identidad y la moral. – Parte de la división social son la “cultura popular” y la “alta cultura”. – Estereotipos socioeconómicos en torno a los rasgos mestizos. – La criminalidad como salida a la falta de oportunidades. 	
Análisis externo	Contexto de la producción	<ul style="list-style-type: none"> – Se estrenó en 1999 – Pertenece al género dramático – Dura 107 minutos – Producción a cargo de Lisandra Rivera – Fotografía a cargo de Matthew Jensen – El elenco está conformado por Carlos Valencia, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Álex Aspíazu, Simon Brauer y Marco Bustos. – De entre los premios y nominaciones están: Mención honorífica para el director en el Festival de Cine en Bogotá y nominación a mejor película. Mejor edición en el Festival de Cine de La Habana (Cuba). Nominación en los premios Goya (2011), en el Festival de Cine Slamdance (2000), en los Ariel Awards (2001) y en los premios ALMA (2002). 	
	Referencias culturales	<ul style="list-style-type: none"> – Los espacios como el lugar de prostitución y el cementerio – La banda ecuatoriana de rock “Sal y Mileto” conecta con la búsqueda de identidad de los jóvenes. – Términos como “acolitar” y “gringo”. – La violencia explícita hace referencia al realismo sucio muy arraigado en el cine latinoamericano. – El equipo de fútbol “Barcelona Sporting Club” – Uso de cámaras al hombro en la producción para reforzar el realismo. 	

Fuente: elaboración propia (2024)

La película *Ratas, ratones y rateros* representa con crudeza la precariedad urbana y la violencia que atraviesan la vida de los sectores populares en Quito. A través de personajes como Salvador y Ángel, se evidencian las desigualdades derivadas de la falta de oportunidades, la fragmentación familiar y la marginalidad como destino social. Estas tensiones reflejan lo que Saraví (2019) describe como la persistencia de brechas en contextos urbanos latinoamericanos. Desde la estética del realismo sucio, la película convierte la delincuencia y la desesperanza en signos de un sistema social que reproduce la exclusión.

El análisis del discurso filmico permite observar que la desigualdad se expresa visualmente a través del contraste entre los espacios urbanos de Quito como los interiores precarios de las viviendas populares y las

zonas residenciales donde la riqueza se vuelve inaccesible. La cámara en mano, los planos cerrados y la iluminación tenue generan una atmósfera de encierro que establece una sensación de exclusión.

Estas elecciones formales construyen lo que León (2005) define como la estética del cine de la marginalidad, en la que la crudeza visual funciona como una forma de denuncia. Además, los personajes reproducen estereotipos sociales vinculados a la pobreza y la delincuencia, lo que evidencia la persistencia de imaginarios de clase presentes en los medios de comunicación latinoamericanos (Llerena Córdova, 2020). En este sentido, la película es una representación simbólica de la desigualdad urbana y el desencanto social que caracteriza al Ecuador de finales del siglo XX, tal como lo ha reconocido la crítica cinematográfica nacional (Idrovo, 2024).

Tabla IV. Matriz de análisis del discurso de la película Pescador

	Categoría	Pescador
Análisis denotativo	Descripción de escenas clave	<ul style="list-style-type: none"> – Blanquito encontrando el paquete de droga durante su trabajo de pescador; – Blanquito conoce a Lorna en una casa lujosa siendo ella una mujer muy hermosa; – Blanquito viendo que la prostituta de la que se enamoró está con otro; – El intento de Lorna de robar los paquetes de droga de la maleta de Blanquito. – Blanquito mostrándole su traje nuevo a Lorna para después comer un sánduche en la calle. – Lorna arreglándose para encontrarse con el supuesto comprador al que ella ya conocía previamente. – Blanquito conociendo a su padre y siendo rechazado por él. – La venta de la droga a Don Elías y la toma de Lorna como parte del “trato”. – Blanquito tomando su dinero, solo, confundido y decepcionado para después ir sin rumbo.
	Personajes principales	Blanquito, Lorna, Elías, Fabrizio y Prefecto Luis Solórzano (presunto padre de Blanquito).
	Narrativa/trama	La película sigue el viaje del pescador apodado Blanquito desde su pueblo costero El Matal hacia Quito con el objetivo de conocer a su padre y abandonar su vida pasada. Motivado por el encuentro de paquetes de cocaína en uno de los barcos, Blanquito y Lorna emprenden un viaje que los confronta con la corrupción, la traición y sus propios deseos.
	Símbolos y signos	<ul style="list-style-type: none"> – El cementerio de Guayaquil – Los paquetes de cocaína – El Matal y Quito (urbano y rural/costa y sierra) – Laberinto del mercado final – Julio Jaramillo (canción “fatalidad” y “tumba”) – Colores azul, celeste, verde, gris y marrón – Cámara en mano en la producción (realismo) – Acentos y expresiones como “juguetéame el arroz”. – Sonidos diegéticos (mar, aves, viento). – El orden cronológico como refuerzo de que lo que sucede está determinado por las decisiones del presente. – Cambios de vestuario de Blanquito y Lorna.
Análisis connotativo	Ideología y discurso	<ul style="list-style-type: none"> – Independencia y descubrimiento de la identidad (determinismo de las decisiones) – Desigualdad social – Teoría de la mirada masculina sobre personajes femeninos. – Caracterización de la personalidad de los pescadores. – El lenguaje como evidencia de “clase y educación”. – Realismo sucio
Análisis externo cultural	Contexto de la producción	<ul style="list-style-type: none"> – Fue estrenada en 2011 – Dura 96 minutos – Pertenece al género dramático – La producción estuvo a cargo de Lisandra Rivera y Sebastián Cordero – La fotografía estuvo a cargo de Daniel Andrade – Andrés Crespo, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia, Marcelo Aguirre y Antonio Santos formaron el elenco. – De entre los premios y nominaciones están: Nominada a mejor película Latinoamericana en los premios Ariel de México. Premio Mayahuel de Plata al mejor actor 2011.
	Referencias culturales	<ul style="list-style-type: none"> – Banda sonora basada en una cumbia de Rodolfo Aicardi – “Fatalidad” de Julio Jaramillo – Cultura pesquera – Realismo visual (cámara en mano para evitar la distorsión de la realidad). – Crónica de Juan Fernando Andrade (confesiones de un pescador de coca)

Fuente: elaboración propia (2024)

En *Pescador*, Cordero traslada el conflicto social hacia la costa ecuatoriana, donde la pobreza y el narcotráfico se entrelazan como estrategias de supervivencia. La historia de Blanquito evidencia la aspiración a la

movilidad social en un entorno sin opciones legítimas de progreso, mostrando la desigualdad económica entre la ruralidad costera y los centros urbanos. Esto expresa la relación entre territorio y clase que Canelos Salazar (2019) asocia con las brechas espaciales del desarrollo en el Ecuador.

El análisis del visionado evidencia recursos visuales que respaldan esta tensión, por ejemplo en el uso de la cámara en mano que genera realismo y cercanía, los planos abiertos sobre el mar que sugieren aislamiento y los tonos fríos que intensifican la sensación de incertidumbre.

Los personajes simbolizan estereotipos sociales vinculados con la marginalidad, la belleza y el poder, en correspondencia con lo expuesto por Llerena Córdova (2020) sobre la persistencia de imaginarios coloniales en las representaciones audiovisuales. Desde la estética del realismo sucio descrita por León (2005) *Pescador* construye una narrativa en la que la ilegalidad emerge como consecuencia de la desigualdad y la búsqueda del ascenso social.

Tabla V. Matriz de análisis del discurso de la película *Sin muertos no hay carnaval*

	Categoría	<i>Sin muertos no hay carnaval</i>
Análisis denotativo	Descripción de escenas clave	<ul style="list-style-type: none"> – Terán arreglando un poste eléctrico para el “beneficio” de las personas invasoras. – La conversación sobre la “descendencia” en forma despectiva hacia la gente pobre, entre el patriarca, su hijo y Terán. – Gustavo Miranda, Gustavito (su hijo) y Emilio Baquerizo (su sobrino) van a cazar, lo que termina en el patriarca asesinando a un niño por error. – La amenaza del dueño del equipo a sus jugadores recalcándoles que necesitan el dinero. – Terán defendiendo a Baquerizo y pidiendo que no se le pongan esposas porque es “una figura pública”. – La violencia hacia Celio y el posterior intento de asesinato. – La manifestación de los ocupantes del terreno contra Terán. – La huida de Terán siendo perseguido por los otros ocupantes. – El paralelo del desalojo de los ocupantes por parte de la policía, el asesinato de Terán por Celio y la muerte de Gustavo Miranda a manos de su propio hijo mientras cazaban.
	Personajes principales	Gustavo Miranda (patriarca, dueño de tierras y un equipo de fútbol), Terán (puente entre la oligarquía, el Estado y los marginales), Gustavo Jr. (hijo de Gustavo Miranda), Emilio Baquerizo (sobrino de Gustavo Miranda) Celio (vengador de los “sin tierra”) y Samanta (novia de Celio e hija de Terán).
	Narrativa/trama	La película narra como el patriarca de una familia poderosa es asesinado a manos de su hijo en un carnaval de transgresión cuya narrativa explora la traición, la esperanza y la lucha entre los poderosos y los “marginales”.
	Símbolos y signos	<ul style="list-style-type: none"> – El carnaval como transgresión del orden simbólico y roles sociales. – Guayaquil y sus dos facetas – Favelas y asentamientos – Sonidos diegéticos (partidos de fútbol, agua de piscina y gritos de protesta) – Flashback y subtramas como prueba de la complejidad social y las interrelaciones. – La adicción al alcohol de Gustavito que marca el comienzo de su “separación” (preexistente) con su padre.
Análisis connotativo	Ideología y discurso	<ul style="list-style-type: none"> – Crítica a la oligarquía y al Estado – Realismo sucio – La familia como base de la sociedad.
Análisis externo cultural	Contexto de la producción	<ul style="list-style-type: none"> – Fue estrenada en octubre de 2016 – Pertenece al género dramático – Dura 100 minutos – La producción estuvo a cargo de Sebastián Cordero, Bertha Navarro y Arturo Yépez – La fotografía estuvo a cargo de Tonatiuh Martínez Valdez – De entre los premios y nominaciones están: Premios Platino 2017 en la categoría Mejor dirección de Montaje. Mejor película Iberoamericana en la 59^a edición del premio Ariel.
	Referencias culturales	<ul style="list-style-type: none"> – Tragedia griega – Finales abiertos (tendencia de la sociedad guayaquileña a la perpetuación de ciclos negativos)

Fuente: elaboración propia (2024)

Sin muertos no hay carnaval aborda la disputa por la tierra y el poder en Guayaquil desde una perspectiva que revela las jerarquías sociales y la violencia. La narrativa expone cómo las élites económicas y políticas ejercen control sobre los sectores populares a través de la represión y la desigualdad. Los personajes representan distintos estratos sociales vinculados por relaciones de dominación y dependencia. La historia muestra la tensión entre propiedad, clase y territorio como un conflicto histórico del Ecuador.

La representación de la violencia y la corrupción se integra en el lenguaje visual y en los símbolos del carnaval como expresión del desorden social. Este enfoque coincide con la idea de León (2005) sobre el cine de la marginalidad, que utiliza el realismo sucio para evidenciar los conflictos de clase y las dinámicas de poder en América Latina. El visionado permitió identificar recursos visuales que sostienen esta lectura, con planos aéreos sobre barrios marginales, el uso del color saturado durante las escenas de carnaval y los sonidos diegéticos de la multitud que articulan una atmósfera de caos y desigualdad.

4. Discusión

Las tres películas analizadas se desarrollan en contextos urbanos y rurales de la costa y la sierra ecuatoriana, donde la desigualdad social se presenta como eje central. Los signos y símbolos empleados en estas narrativas adquieren especial relevancia para el análisis cinematográfico, pues reflejan la persistencia de brechas, la normalización de la violencia y la reproducción de estereotipos culturales observados en los resultados. A partir del visionado sistemático y del análisis discursivo, se evidencia cómo el lenguaje audiovisual configura representaciones de la exclusión que trascienden lo narrativo y operan como discursos sociales sobre la marginalidad.

En primer lugar, es importante destacar que Sebastián Cordero se ha consolidado como un director reconocido por retratar, con crudeza y sensibilidad, las complejidades de la realidad ecuatoriana. *Ratas, ratones y rateros*, una de las obras analizadas, es ampliamente considerada como una de las películas más representativas del cine nacional por su propuesta estética y su capacidad para capturar las tensiones sociales del país. En sus películas, el director se adhiere a la construcción de una identidad cinematográfica ecuatoriana, en un contexto marcado históricamente por divisiones territoriales, culturales y de clase.

Entre la urbanidad marginal de Quito que se muestra en *Ratas, ratones y rateros* y la ruralidad pobre de la costa representada en *Sin muertos no hay carnaval*, y la realidad costera en *Pescador*, queda evidenciada la marcada estratificación socioeconómica que atraviesa a los personajes y sus entornos. Estas películas retratan las desigualdades que persisten en cada uno de estos espacios.

Mientras que, en *Ratas, ratones y rateros*, la vida de Salvador se basa en la lucha por sobrevivir en un entorno de criminalidad y de desesperanza que se intensifica con la llegada de Ángel desde una realidad aún más marcada por la criminalidad. Los símbolos de esta desigualdad se ven reflejados en elementos como la precariedad de las viviendas, la familia desorganizada, el contraste entre las zonas más pudientes de la ciudad y los espacios marginales que habitan los protagonistas.

Esta segregación espacial, como lo señala Saraví (2019), es una consecuencia directa de las desigualdades económicas que resultan en circuitos desiguales en el acceso a la educación, salud, y otros servicios públicos. De la misma manera, la violencia, tanto explícita como implícita, se convierte en un signo recurrente que revela la lucha de clases y la falta de oportunidades para aquellas personas de estratos bajos.

Saraví (2019) advierte que la globalización amplía las brechas sociales al concentrar la riqueza en una élite y profundizar la vulnerabilidad de las mayorías. En este escenario, la violencia se expresa también como indiferencia, una forma simbólica que perpetúa la desigualdad y fragmenta el tejido social.

En *Ratas, ratones y rateros*, se observa cómo Ángel, a pesar de pertenecer a un grupo social excluido, reproduce formas de violencia al manipular a Salvador e ignorar deliberadamente su condición médica, la epilepsia, con el fin de continuar su viaje hacia la costa. Así, se observa cómo la violencia también puede manifestarse como indiferencia frente a la vulnerabilidad del otro. De la misma manera, la figura de la prostituta introduce una situación en la que se transgrede el consentimiento, al aproximarse a un menor de edad con fines sexuales, lo que representa una forma de violencia simbólica y estructural.

A lo largo de las tres películas, estas expresiones de violencia simbólica y psicológica conviven con formas más explícitas, como la violencia física, que en varios casos se traduce en agresiones directas e incluso asesinatos. En conjunto, estas representaciones subrayan la normalización de la violencia como parte del entorno social marcado por la exclusión, la precariedad y la ausencia de contención institucional.

Sin muertos no hay carnaval expone la disputa por la tierra como metáfora de la lucha histórica entre poder y exclusión. Cordero contrapone la violencia estructural de las élites con la resistencia de los sectores marginados, donde la propiedad se convierte en símbolo del acceso desigual al territorio y a la dignidad. Esta tensión también se proyecta en *Ratas, ratones y rateros*, donde la transgresión marca el único modo de acercamiento a los espacios del privilegio.

En *Pescador*, Cordero examina la desigualdad estructural al mostrar la costa ecuatoriana como un espacio donde la exclusión impulsa la búsqueda de movilidad a través de la transgresión. El narcotráfico funciona como metáfora del orden social que convierte la ilegalidad en vía de ascenso, mientras los contrastes visuales entre precariedad y opulencia revelan la naturalización de la desigualdad como parte del sistema.

En el cine ecuatoriano, la desigualdad se articula con estereotipos que perpetúan jerarquías culturales y regionales. Llerena Córdova (2020) señala que la asociación de rasgos mestizos con las clases bajas evidencia una visión racializada que persiste en el imaginario social. En *Pescador*, la representación del narcotráfico en la costa refuerza esta construcción simbólica al vincular la marginalidad con la identidad territorial. Las tres películas de Cordero confrontan esta tensión histórica entre sierra y costa, revelando cómo el discurso cinematográfico reproduce y, al mismo tiempo, problematiza los imaginarios que sostienen la fragmentación social.

Las jerarquías que oponen alta cultura y cultura popular revelan una forma de violencia simbólica que deslegitima las expresiones surgidas de contextos de exclusión. Más que condenar estas prácticas, resulta necesario interpretarlas como respuestas culturales a la desigualdad, donde la criminalidad y la marginalidad pueden asumirse como estrategias de subsistencia y pertenencia social en entornos precarizados.

Como señalan Alvarado *et al.* (2019) la pobreza es un fenómeno de raíz histórica cuyas consecuencias se manifiestan a largo plazo, afectando la economía de los individuos y sus vínculos familiares y sociales. En este contexto, es común que las familias afectadas por esta realidad sean fragmentadas, extendidas o disfuncionales, como se refleja en las vidas de Salvador, en *Ratas, ratones y rateros*, y de Blanquito, en *Pescador*, cuyos entornos familiares están marcados por la ausencia, la precariedad y la búsqueda constante de estabilidad.

No obstante, aunque las familias en las clases privilegiadas no están rotas, sí son disfuncionales llegando a extremos como el que se presenta en la película *Sin muertos no hay carnaval*, en donde Gustavo Jr. asesina a su padre, semejante al parricidio de la tragedia griega *Edipo Rey*. Aunque las motivaciones son diferentes, el final es el mismo. Así, la traición surge como un tema recurrente. Está presente en el parricidio de *Sin muertos no hay carnaval* y en el abandono de Ángel hacia Martín o el esfuerzo fallido de Lorna de robarle a Blanquito los paquetes de cocaína.

Del mismo modo, otra referencia cultural proviene de la tragedia griega *Antígona* de Sófocles al tratar temas como el conflicto entre el poder y la justicia, la lucha por el control de la tierra, y las tensiones entre lo legal y lo moral, elementos centrales en *Antígona*. Al igual que en la tragedia, la película presenta personajes enfrentados por sus intereses y valores, mientras la violencia y la muerte juegan un papel crucial en el desenlace.

Otro símbolo recurrente en estas películas es la prostitución que refleja la mirada masculina hacia la mujer. Lorna, es un ejemplo de esto, pues aparece constantemente dependiente de hombres que la tratan como un objeto del que pueden obtener algo. Asimismo, la muerte es un tema omnipresente, afectando a los personajes privilegiados, como la familia de Caro en *Ratas, ratones y rateros*, la familia Miranda en *Sin muertos no hay carnaval*, y de manera más constante, a los protagonistas menos afortunados.

5. Conclusiones

Las tres películas de Sebastián Cordero destacan por su enfoque en la desigualdad social en Ecuador, pues abordan la marginalización en contextos urbanos y rurales. Así, a través de personajes que luchan contra la pobreza, la exclusión y la falta de oportunidades, el cine de Cordero refleja de manera cruda la estratificación socioeconómica que permea la vida de los más vulnerables. El presente análisis subraya cómo los escenarios de la costa y de la sierra son el telón de fondo de dinámicas de opresión que afectan a individuos y comunidades completas.

El uso de símbolos y la representación de la violencia en las películas son claves para entender las tensiones sociales y las luchas de clase en el país. Se puede observar precariedad de los espacios urbanos en *Ratas, ratones y rateros* y conflictos por la tierra en *Sin muertos no hay carnaval*, exponiendo historias que revelan desigualdades económicas que se traducen en formas explícitas e implícitas de violencia. Sumado a ello, la globalización y la indiferencia hacia los más desprotegidos son aspectos recurrentes que intensifican la segregación y perpetúan la falta de justicia social.

En este contexto, el estilo del realismo sucio empleado por Cordero busca visibilizar la pobreza y la criminalidad y desafiar las nociones tradicionales de poder y cultura en Ecuador. A través de un lenguaje visual cargado de signos que remiten a la marginalidad, el cine de Cordero plantea una reflexión profunda sobre las estructuras que perpetúan la desigualdad. De esta manera, consigue que su obra sea solo un retrato de la realidad y una crítica activa que invita al espectador a cuestionar la relación entre clase, poder y cultura.

Referencias Bibliográficas

- Albán, K. R. (2019). Imágenes nómadas transnacionales. Análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano. *Revista ComHumanitas*, 10(3), 146-149. <https://doi.org/10.31207/rch.v10i3.217>
- Alvarado, R., Requelme, F., Córdova, Z., y Medina, M. (2019). La inversión social y su impacto en la pobreza en Ecuador. *Revista económica*, 7(1), 62-70. <https://revistas.unl.edu.ec/index.php/economica/article/view/804>
- Azpurga García-Jalón, C. (2021). *El cine mosaico como correlato cinematográfico del realismo sucio* (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos). <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/63801718f5d3952b93568627>
- Barragán Zurita, D. M., y Fuentes Vargas, P. L. (2023). *Identidad y Estereotipos en el Cine Ecuatoriano desde la Visión Cinematográfica de Tito Jara* (Tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana). <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/25977>
- Basurto, A. E. M. (2022). Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social. *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 10(1), 183-190. <http://scielo.sld.cu/pdf/reds/v10n1/2308-0132-reds-10-01-e11.pdf>
- Canelos Salazar, R. (2019). *La desigualdad espacial en Ecuador: un enfoque de brechas estructurales (2002-2017)*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). <http://hdl.handle.net/10803/666602>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill.
- Coryat, D. y Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *Post(s)*, 5(1). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Escalante Rengifo, G. (2020). El espacio dialógico como estrategia para decolonizar a los latina/os en *Fronteras Americanas* (1993) de Guillermo Verdecchia. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes*, 45(3), 338-355. <https://doi.org/10.1080/08263663.2020.1776574>

- Fiallos, B. M. (2019). Política y diversidad en el cine ecuatoriano. Entrevista a Christian León. *Ñawi*, 3(1), 103-109. <https://doi.org/10.37785/nw.v3n1.e1>
- García-Vélez, D., y Contreras, M. (2019). La exclusión social en Ecuador, una mirada regional. *Revista Espacios*, 40(4), 1-26. <https://revistaespacios.com/a19v40n04/a19v40n04p26.pdf>
- García Villanueva, J. y Hernández Ramírez, C. I. (2022). Estereotipos de belleza: un análisis desde la perspectiva de género. *Géneroos*, 29(32), 65-87. <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/generos/article/view/474>
- Giraldo Herrera, J. H. (2023). *Los gestos estéticos del realismo sucio en Latinoamérica: a propósito de la obra de Pedro Juan Gutiérrez*. Universidad Tecnológica de Pereira. <https://doi.org/10.22517/9789587228656>
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press.
- Herrera, G. (2021). Migraciones en pandemia: nuevas y viejas formas de desigualdad. *Nueva sociedad*, (293), 106-116. <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2021/no293/8.pdf>
- Idrovo, R. (2024). Reflejos de lo cotidiano. Explorando la esencia del cine ecuatoriano a través de Ratas, Ratones, Rateros. *Ñawi*, 8(2), 73-87. <https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a4>
- Kaltmeier, O. (2019). *Refeudalización: Desigualdad social, economía y cultura política en América Latina en el temprano siglo XXI*. Bielefeld University Press.
- Leal Sulbarán, A. J. (2023). Cine venezolano: una alternativa educativa para estimular el pensamiento crítico. *Revista Honoris Causa*, 15(1), 27-43. <https://revista.uny.edu.ve/ojs/index.php/honoris-causa/article/view/280>
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Editorial Abya Yala.
- León, C. (2007). Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina. *Cinémas d'Amérique latine*, (15), 136-144. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7122>
- León, C. (2011). Historia del cine ecuatoriano. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán y E. Casares Rodicio (Eds.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América* (pp. 405-412). SGAE.
- Llerena Córdova, P. D. (2020). *Suciedad, delincuencia y color: Una propuesta normativa respecto a los estereotipos raciales empleados en la publicidad comercial peruana*. (Tesis de especialidad, Pontificia Universidad Católica del Perú). <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19239>
- Loaiza Ruiz, V. Y. y Gil Blanco, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 52-66. <https://doi.org/10.31207/rch.v6i1.68>
- Luzuriaga, C. (2023). *Del documental a la ficción. Revisión autocítica del campo cinematográfico ecuatoriano*. Universidad Andina Simón Bolívar/INCINE/La Caracola.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Al sur de la modernidad: Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Nuevo siglo.
- Martins, I. y Faria, J. G. (2019). Cine, representación social y educación. *Série-Estudos*, 24(51), 165-183. <https://doi.org/10.20435/serie-estudos.v24i51.1295>
- Muhlethaler, J. (2019). *La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006)*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima. <https://cdsa.aacademica.org/000-030/212.pdf>
- Perroux, F. (1963). Consideraciones en torno a la noción de polo de crecimiento. *Cuadernos de la Sociedad Venezolana de Planificación*, 2(3-4). <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/8c246870-a48f-470a-8c79-d9129ac89489/content>
- Petit, M. F., Solbes, J. y Torres, N. Y. (2021). El cine de ciencia ficción para desarrollar cuestiones sociocientíficas y el pensamiento crítico. *Praxis & Saber*, 12(29), 52-73. <https://doi.org/10.19053/22160159.v12.n29.2021.11550>
- Piketty, Thomas. (2014). *Capital in the Twenty-First Century*. Harvard University Press.
- Rosero Ortega, R. C. y Guerrero Barros, M. (2019). Racialidad, identidad y estereotipos en el cine ecuatoriano: estudio de recepción de la película A tus espaldas en los barrios La Magdalena y Chillogallo del sur de la ciudad de Quito. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (18), 67-85. <https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i18.308>
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing 'transnational cinema'. En S. Edisson (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: Interrogating the transnational in Spanish and Latin American film* (pp. 47-66). <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9781782041306-006/pdf?licenseType=restricted>
- Santa, J. A., y Zabala, L. (2020). *Los Estudios Sobre Cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Editorial Uniagustiana.
- Saraví, G. (2019). La desigualdad social en América Latina: explicaciones estructurales y experiencias cotidianas. *Encartes*, 2(4), 70-87. <https://doi.org/10.29340/en.v2n4.113>
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing.
- Torres, G. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, 1(5), 40-59. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/fueradecampo/wp-content/uploads/sites/36/2017/12/FDC05-ART02.pdf>
- Valdés Sánchez, I. (2022). La muerte del sueño americano: el realismo sucio en la obra de Fante, Carver y Bukowski. En R. Tamboleo García y D. Santos González (Eds.). *Campos de sociología bajo presión* (pp. 109-127). <https://www.torrossa.com/en/resources/an/5451231>
- Vásconez Merino, G., y Carpio Arias, A. (2024). HIBRIDACIONES DE GÉNERO Y REPRESENTACIÓN SOCIALES EN CINEMATOGRÁFÍA DE FICCIÓN Y NO FICCIÓN. *Revista de Comunicación de la SEECl*, 57, 1-23. <https://doi.org/10.15198/seeci.2024.57.e883>