

**“Luces, voces, acción”. Cineforo comunitario,  
memorias y disputas del espacio público en Esmeraldas**

**“Lights, Voices, Action”: Community Cine-Forum, Collective  
Memory and Public Space Struggles in Esmeraldas**

**Stalin Isaac Alvarado-Morán<sup>1</sup>**  
Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas  
stalin.alvarado@utelvt.edu.ec

**Xiomara Lilibeth Gruezo-Guerrero<sup>2</sup>**  
Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas  
Xiomara.gruezo.guerrero@utelvt.edu.ec

**Luisa Isabel Ante-Padilla<sup>3</sup>**  
Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas  
luisa.ante.padilla@utelvt.edu.ec

**María Elena Peña-Peña<sup>4</sup>**  
Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas  
maría.pena@utelvt.edu.ec

**María Fanny Pulido-Ortiz<sup>5</sup>**  
Universidad Técnica de Machala  
mfportiz@hotmail.com

**[doi.org/10.33386/593dp.2025.3.3252](https://doi.org/10.33386/593dp.2025.3.3252)**

V10-N3 (jun) 2025, 1147-1162 | Recibido: 30 de abril del 2025 - Aceptado: 19 de mayo del 2025 (2 ronda rev.)

1 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2704-4970>. Especialista en Conservación de Bienes Patrimoniales, Magister en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Coordinador del Grupo de Investigación Ciudad, Memoria y Medio Ambiente de la UTLVTE..

2 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3923-7887>. Docente de la carrera de Turismo de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas. Directora de proyectos de vinculación y responsable de vinculación de la carrera de Turismo.

3 ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0030-9358>. Docente en Admisión y Nivelación UTLVTE. Técnico Docente de la Carrera de turismo UTLVTE. Docente tutora del proyecto de vinculación de la carrera de Turismo

4 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1867-1377>. Docente investigador auxiliar 2 de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas, Trabajadora Social, Máster en Intervención Social y Sociedad del Conocimiento, Magister en Educación Especial, integrante del Grupo de Investigación Científica de la UTLVTE.

4 ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0596-6214>. Investigadora independiente, Licenciada en Turismo y Magister en Educación Mención Innovación Educativa de la Universidad Técnica de Machala.

### Cómo citar este artículo en norma APA:

Alvarado-Morán, S., Gruezo-Guerrero, X., Ante-Padilla, L., Peña-Peña, M., & Pulido-Ortiz, M., (2025). "Luces, voces, acción". Cineforo comunitario, memorias y disputas del espacio público en Esmeraldas. *593 Digital Publisher CEIT*, 10(3), 1147-1162, <https://doi.org/10.33386/593dp.2025.3.3252>

Descargar para Mendeley y Zotero

## RESUMEN

Este artículo explora la experiencia del cineforo Ojo al ojo que la vista engaña, una intervención comunitaria desarrollada en espacios públicos de Esmeraldas, Ecuador, orientada a resignificar el territorio urbano desde prácticas culturales críticas. Tuvo como objetivo central analizar su impacto sociocultural y político como herramienta de visibilización y reflexión crítica sobre las realidades sociales, históricas y políticas de Esmeraldas. El estudio se enmarcó en un enfoque cualitativo, con una metodología basada en la observación participante, el registro etnográfico y el diálogo abierto con los públicos asistentes a las proyecciones. Se trabajó con un diseño de tipo exploratorio-interpretativo, aplicando instrumentos como diarios de campo, registros audiovisuales y entrevistas informales. A partir de tres casos emblemáticos —el Mercado Municipal, el Parque Central 20 de Marzo y el barrio El Panecillo—, se examinan los efectos sociales, políticos y simbólicos de las intervenciones audiovisuales en cada uno de estos contextos.

Los resultados evidencian que el cineforo funciona como un dispositivo político-pedagógico que visibiliza desigualdades estructurales, potencia la memoria colectiva y genera espacios de agencia popular mediante el uso del cine como herramienta de reflexión crítica. Se documentaron reacciones espontáneas del público que revelan tensiones sociales invisibilizadas, como el trabajo infantil, la precariedad urbana o la inseguridad en territorios costeros. Además, se identificaron prácticas emergentes de apropiación del espacio público, en las que el acto colectivo de ver y dialogar se convierte en forma de resistencia cultural y producción comunitaria de sentidos. La propuesta se articula a debates sobre el derecho a la ciudad, la justicia territorial y la gestión cultural transformadora, aportando elementos para pensar el arte como herramienta de acción política situada.

Palabras clave: cineforo; espacio público; intervención comunitaria; desigualdad estructural; resistencia cultural.

## ABSTRACT

This article explores the experience of Ojo al ojo que la vista engaña, a community-based film forum developed in public spaces of Esmeraldas, Ecuador, aimed at re-signifying the urban territory through critical cultural practices. Its central objective was to analyze its socio-cultural and political impact as a tool for visibility and critical reflection on the social, historical, and political realities of Esmeraldas. The study followed a qualitative approach, using a methodology based on participant observation, ethnographic recording, and open dialogue with audiences attending the screenings. An exploratory-interpretative design was employed, incorporating instruments such as field diaries, audiovisual records, and informal interviews. Based on three emblematic cases, the Municipal Market, the 20 de Marzo Central Park, and the El Panecillo neighborhood—the article examines the social, political, and symbolic effects of these audiovisual interventions in each context.

The results show that the film forum functions as a political-pedagogical device that makes structural inequalities visible, enhances collective memory, and generates spaces for popular agency through the use of film as a tool for critical reflection. Spontaneous audience reactions were documented, revealing previously unseen social tensions, such as child labor, urban precarity, and insecurity in coastal territories. Additionally, emerging practices of public space appropriation were identified, in which the collective act of watching and dialoguing becomes a form of cultural resistance and community-based meaning-making. This proposal contributes to debates on the right to the city, territorial justice, and transformative cultural management, offering insights into art as a tool for situated political action.

Keywords: film forum; public space; community intervention; structural inequality; cultural resistance.

## Introducción

A principios de 2016, un grupo de docentes y estudiantes de la entonces Facultad de Ciencias Sociales y Estudios del Desarrollo—hoy Facultad de Ciencias Sociales y de Servicios—de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres, en Esmeraldas, Ecuador, conformó el grupo de estudio Ciudad, Memoria y Medio Ambiente. Este nombre surgía de diversas preocupaciones que iban desde la falta de estudios críticos y reflexivos sobre la ciudad de Esmeraldas, hasta el histórico control de las riquezas naturales del territorio y la revalorización de los conocimientos ancestrales de los abuelos y abuelas en este contexto.

La creación del grupo puede entenderse como un desafío a la producción de conocimientos antes no explorados, pero también como una propuesta académico-política que pone en evidencia las desigualdades e injusticias sociales derivadas de la tríada etnia, género y clase (Moreno et al., 2020), extendiéndose por la ciudad y la provincia en general.

El grupo, que lleva por acrónimo CIUMEMAB, ha despertado otros sentidos, en varios casos alejados de la lógica común con la que la mayoría de estudiantes conciben la universidad, percibida como un espacio físico rutinario al que se acude diariamente para encontrarse entre docentes y estudiantes, desarrollando actividades de enseñanza-aprendizaje mediante herramientas físicas y virtuales: libros, periódicos o la simple proyección de textos e imágenes digitales. Aunque estas herramientas tienen un grado considerable de exigencia académica, el interés de las y los estudiantes en estas estrategias de estudio se reduce día a día.

Precisamente, al reflexionar sobre los aspectos positivos y negativos que se reproducen en el contexto universitario, desde CIUMEMAB hemos sentido la necesidad de cuestionarnos y explorar la infraordinariedad (Perec, 2013), es decir, profundizar en los sentidos de lo cotidiano. Este ejercicio nos ha permitido desentrañar significados pocas veces explorados en nuestra vida diaria y visibilizar las ausencias, tanto

materiales como simbólicas, que atraviesan nuestro entorno.

En el marco de la creación de herramientas que fomenten la discusión crítica de lo cotidiano, durante los primeros meses de 2016 se inauguró el cineforo Ojo al ojo que la vista engaña<sup>1</sup>, un espacio dedicado a la proyección de películas que invitan a reflexionar sobre las realidades socioculturales de áreas específicas de la ciudad. Esta iniciativa no solo logró consolidarse en diversos espacios de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres, donde se llevaron a cabo dos ciclos de películas acompañados de debates con la comunidad universitaria, sino que también trascendió el ámbito académico, estableciendo un fuerte vínculo entre la universidad y la sociedad civil local. Esto permitió que las comunidades exploraran otras realidades y, al mismo tiempo, redescubrieran sus propias vivencias (Biblioteca Nacional de Colombia, 2017). Entre las temáticas abordadas en los foros se encuentran la exclusión y la pobreza; la memoria y la vida cotidiana; el género, la clase, la raza y la sexualidad; las resistencias, la reconstrucción y los proyectos libertarios; así como el multiculturalismo y la interculturalidad.

En términos metodológicos, el cineforo se basa en un plan de trabajo diseñado por un comité voluntario del grupo, responsable de seleccionar, analizar y programar las películas. Estas obras—en su mayoría del género Cine Arte, es decir, cine centrado en la expresión artística más que en criterios comerciales (Colordo, 2024)—son inicialmente visionadas de forma individual y luego debatidas colectivamente, lo que permite identificar categorías clave a discutir y elegir estratégicamente los espacios públicos donde se realizarán las proyecciones. Se toma en cuenta el tipo de público, el día y la hora, así como las condiciones contextuales del entorno.

1 El título juega con la expresión ojo al ojo, que puede entenderse como una invitación a mirar de cerca, con atención crítica o incluso como una advertencia. La segunda parte, que la vista engaña, alude a la falibilidad de la percepción visual, una idea central en el cine, que construye realidades a partir de imágenes.

Entre los escenarios intervenidos se encuentran espacios usualmente relegados para este tipo de iniciativas, como el Mercado Municipal, la Plaza del Parque o barrios periféricos de la ciudad.

Desde un enfoque cualitativo, esta investigación adopta una perspectiva participativa y etnográfica. Se trata de un estudio exploratorio-interpretativo que utiliza técnicas como la observación participante, los registros de campo, el registro audiovisual y los diálogos informales con los asistentes a los foros. Se aplicó un muestreo teórico-intencional, priorizando tres casos con alta carga simbólica y sociopolítica en el contexto urbano de Esmeraldas. Además, se contó con aliados estratégicos como el Museo y Centro Cultural Esmeraldas —encargado de la elaboración de material promocional, logística y equipos audiovisuales— y la Casa Municipal de la Juventud, que facilitó permisos y personal de apoyo para el correcto desarrollo del cineforo en el espacio público.

En cuanto a los instrumentos de recolección de datos, se recurrió principalmente a la elaboración de diarios de campo por parte del equipo organizador, redactados durante y después de cada jornada de proyección. Estos documentos permitieron registrar observaciones directas sobre el desarrollo del evento, las reacciones del público, los momentos significativos del diálogo, así como reflexiones personales del proceso vivido en cada espacio intervenido. Además, se realizaron registros audiovisuales que documentaron tanto los foros como las intervenciones espontáneas, los gestos del público y el ambiente general de cada función. Este material fue clave para recuperar con fidelidad escenas y expresiones que enriquecieron el análisis posterior. Paralelamente, se mantuvieron conversaciones abiertas e informales con participantes diversos —comerciantes, jóvenes, adultos mayores, niños, líderes barriales— antes, durante o después de las funciones. Estas entrevistas, sin guion previo, permitieron recoger testimonios, percepciones, memorias y emociones, respetando la espontaneidad y la dinámica propia de cada contexto. La aplicación de estos instrumentos se adaptó a las condiciones sociales y espaciales de los lugares intervenidos,

priorizando siempre el consentimiento verbal, la participación voluntaria y el respeto ético por las voces y experiencias compartidas. Esta combinación metodológica hizo posible triangular la información obtenida y profundizar en la comprensión situada de los efectos sociales, simbólicos y afectivos del cineforo.

Este tipo de intervenciones no es ajeno a experiencias latinoamericanas similares. Iniciativas como los Cineforos en Bibliotecas Públicas en Colombia, desarrollados desde 2016 en más de 200 bibliotecas, han ofrecido no solo entretenimiento, sino también espacios de formación y generación de conocimiento para comunidades indígenas y poblaciones rurales (Biblioteca Nacional de Colombia, 2017). El impacto de este megaproyecto ha sido tan notable en la formación sociocultural de la población colombiana que ha inspirado la creación de propuestas autónomas de cineforos, ampliando la red en sectores con poca o nula promoción cultural. Otro caso destacado es el del cineforo titulado *Para la vida proteger, de prevención debemos saber* (UNICEF, 2010), enfocado en la formación de niños y niñas de entre 8 y 12 años, preparándolos para actuar ante desastres naturales en América Latina. Esta iniciativa ha demostrado ser efectiva gracias al uso de la animación gráfica, que capta el interés de los menores y facilita la comprensión de situaciones de riesgo. Las películas abordan catástrofes naturales como derrumbes, tormentas, deshielos, erupciones volcánicas e inundaciones. A partir de la reflexión sobre estas experiencias regionales y locales, surge la siguiente pregunta de investigación que guía este trabajo: ¿cómo incide el cineforo Ojo al ojo que la vista engaña en la construcción de conciencia crítica y participación ciudadana en contextos de subalternización y marginalización urbana en Esmeraldas?

Este trabajo tiene como objetivo analizar el impacto sociocultural y político del cineforo Ojo al ojo que la vista engaña como herramienta de visibilización y reflexión crítica sobre las realidades sociales, históricas y territoriales de Esmeraldas, con énfasis en las experiencias de subalternización, marginalización y empobrecimiento de sus comunidades.

Para comprender su impacto como experiencia cultural situada, esta investigación se apoya en un enfoque teórico-crítico que articula el cine comunitario con las pedagogías de la resistencia, el derecho a la ciudad y las formas de producción colectiva de sentido desde los márgenes. Lejos de considerar el cine como un objeto artístico pasivo, se lo entiende aquí como un dispositivo político capaz de generar conciencia crítica, movilizar afectos, propiciar participación ciudadana y resignificar el espacio público. En este marco, se identifican cuatro dimensiones clave que orientan el análisis del trabajo realizado: la conciencia crítica, la participación ciudadana, la apropiación simbólica del espacio público y la resistencia cultural.

La noción de conciencia crítica, central en el pensamiento de Paulo Freire (2005), refiere a la capacidad de las personas para interpretar su realidad de forma reflexiva y transformadora, reconociendo las estructuras de opresión que la configuran. En el contexto del cineforo, esta conciencia se manifiesta en la forma en que los participantes relacionan las imágenes proyectadas con su experiencia cotidiana, activando memorias, preguntas y posicionamientos frente a las desigualdades. Estudios recientes, como el de Salazar (2022), que analiza la experiencia del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla en Ecuador, coinciden en que estas prácticas estimulan procesos de desnaturalización de lo cotidiano y fortalecen la autonomía discursiva de los sujetos populares.

En relación con la participación ciudadana, este trabajo no se adscribe a una visión representativa o institucional, sino que propone una lectura situada y afectiva de las formas en que las personas se implican activamente en la construcción simbólica y política de su territorio. De la Vega (2024) sostiene que la gestión cultural crítica implica una práctica que se involucra y afecta, que improvisa de acuerdo con las condiciones situadas, y que toma posición en favor de procesos lentos y comunitarios, alejados de la inmediatez productivista. En este sentido, el cineforo constituye un espacio donde la palabra

no es concedida, sino compartida, y donde el diálogo se convierte en forma de acción.

La apropiación simbólica del espacio público remite al derecho colectivo de intervenir, resignificar y disputar el sentido de los lugares urbanos. Harvey (2013) plantea que el derecho a la ciudad implica la capacidad de rehacerla desde abajo, desde las necesidades y aspiraciones de quienes la habitan. Desde esta mirada, proyectar cine en un mercado, en un parque o en un barrio periférico es una forma de insurgencia cotidiana. Investigaciones como la de Torres y Camargo (2021), sobre intervenciones culturales en zonas periféricas de Bogotá, muestran cómo estas acciones transforman espacios considerados marginales en escenarios de encuentro, memoria y politización, disputando la hegemonía del espacio urbano como mercancía.

La resistencia cultural, finalmente, se entiende aquí como una práctica expresiva, colectiva y territorial que desafía las narrativas dominantes impuestas por el Estado, los medios o el mercado. Reguillo (2021) propone que la resistencia no radica únicamente en el contenido de los mensajes, sino en los gestos, las formas de organización, los lenguajes y los vínculos que se crean en el proceso. En esa línea, Reyes (2021) subraya el poder del arte comunitario para transformar relaciones de poder a nivel local. Estas reflexiones se ven reforzadas por el trabajo de Almenarez (2023), quien analiza el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho en Colombia, destacando su papel en la creación de espacios de participación para fortalecer y reivindicar el conocimiento popular.

Estas cuatro dimensiones —conciencia crítica, participación ciudadana, apropiación simbólica del espacio público y resistencia cultural— conforman el entramado conceptual que permite interpretar la experiencia del cineforo no solo como una actividad cultural, sino como una práctica situada de producción de conocimiento, acción pedagógica y disputa simbólica en la ciudad.

El cine en la calle, más que una respuesta a la escasez de opciones de entretenimiento —limitación que afecta el desarrollo social, emocional y psicológico de la población (Espinoza, 2023)—, se configura aquí como una herramienta político-pedagógica orientada a interpelar las estructuras de poder, fortalecer el tejido social y generar nuevas formas de expresión cultural. A través del diálogo colectivo, el cine se transforma en vehículo de resistencia, sensibilidad artística y participación ciudadana (Luna, 2020; Bautista, 2024), permitiendo disputar los sentidos dominantes sobre el espacio público y las memorias locales.

### **Del entretenimiento visual a la reflexión crítica de las realidades sociales**

El cine, en sí mismo, como actividad industrial, es en la actualidad uno de los mayores productos del consumo cultural en el mundo, posibilitando la reunión de millares de personas a través de sus imágenes y generando un espacio lúdico propio para el esparcimiento y la recreación. En cuanto producción artística, va más allá del disfrute, ya que por medio de sus historias recrea estilos culturales nacidos de la realidad concreta, relegando a los grupos culturalmente diferentes o, por el contrario, violentándolos a adoptar estilos de vida acordes a los modelos impuestos. El cine pasó de ser espejo de muchas situaciones cotidianas a intervenir en nuestra forma de pensar y hacer (Luna, 2020).

El deseo de recrear desde la historia más fantástica, desempolvar un acontecimiento histórico, producir una crítica política o simplemente revelar un caso de la vida cotidiana, la mayoría de las veces esconde un interés por reproducir en el imaginario social esquemas y estilos de vida que responden a los patrones culturales de una sociedad determinada. Así, cada vez que miramos un film enlazamos de manera inconsciente la historia que está siendo contada con nuestra propia historia (Cóndor, 2017), resultando en un encuentro entre lo que aceptamos y lo que rechazamos de esa historia.

Por otra parte, el mundo social es representado con base en estereotipos étnico-

raciales o como formas de dominación ideológica, política o religiosa, las cuales se convierten en imaginarios que se interiorizan en los grupos sociales. Un ejemplo es el caso de los estereotipos raciales y étnicos reproducidos en toda Latinoamérica, donde las personas negras o indígenas aparecen representadas siempre en roles subvalorados socialmente, una cuestión de desviación existencial impuesta por la civilización blanca (Fanon, 2011).

En contraste con lo anterior, el cine producido por algunos cineastas críticos que simpatizan con las luchas iniciadas por estos grupos, representa una alternativa para la deconstrucción de los estereotipos, al replantear los modelos aceptados históricamente como relaciones sociales estáticas. Casos como el de la directora de cine, la norteamericana Ava Duvernay, quien discute las raíces profundas de la discriminación y las crueles consecuencias de la subyugación (Peralta, 2024), en películas como *Origin* o *Selma* vemos como se representa claramente los derechos civiles afroamericanos, así como también invitan a reflexionar sobre las dinámicas de poder que aún moldean nuestras sociedades. Otro ejemplo le corresponde al director Spike Lee, que en películas como *Haz lo correcto*, muestra la urbanidad racista en un barrio de Estados Unidos donde conviven en continua tensión comunidades blancas y afroamericanas (Vargas, 2023).

En ambos casos se evidencia la expresión personal de los directores, quienes, a través del Cine Arte, han encontrado la libertad para explorar temáticas metafísicas, sociales y psicológicas, sin las restricciones impuestas por los grandes estudios cinematográficos (Colordo, 2024). De esta manera, se visibilizan condiciones de pobreza, marginación y desigualdad que afectan a grupos minoritarios en contextos urbanos, al tiempo que se exponen sus raíces históricas y las dinámicas de poder que las han configurado.

En este sentido, se consideró pertinente habilitar un espacio metodológico donde el cine funcione como medio de encuentro, diálogo y reflexión entre diversos actores sociales. Esta

iniciativa se materializa en el Cineforo Ojo al ojo que la vista engaña, concebido como un escenario en el que el espectador es convocado a develar realidades ocultas en el entramado social, promoviendo una lectura crítica de las condiciones históricas y estructurales que han configurado la sociedad moderna. Para ello, la selección de obras cinematográficas ha sido clave: cada proyección es pensada no solo por su valor estético o narrativo, sino por su capacidad para interpelar problemáticas que atraviesan la vida urbana contemporánea en Esmeraldas.

### Imagen 1.

*Flyer Publicitario de la Película Golpe de Estadio*



Nota: La impresión de la publicidad facilitó la difusión de la película en el contexto urbano

Así, por ejemplo, *Bopha* (Morgan Freeman, 1993) permite analizar los mecanismos de segregación racial y las tensiones derivadas de decisiones tomadas desde el poder institucional; *La ola* (Dennis Gansel, 2008) ofrece una vía para reflexionar sobre la construcción de identidades colectivas en contextos educativos marcados por la disciplina y la jerarquía; mientras que *Precious* (Lee Daniels, 2009) abre un espacio para abordar críticamente cuestiones relacionadas con el género, la racialidad y el estigma social. Estas obras, en conjunto, funcionan como disparadores de conversaciones profundas que trascienden la

pantalla, favoreciendo una comprensión situada de las emociones, sensaciones y afectaciones que experimenta la población local. Aunque para algunos observadores esta iniciativa pudiera parecer una propuesta creativa e innovadora —aun cuando sabemos con certeza que no es nueva—, para nosotros constituyó, desde sus inicios, una herramienta fundamental para leer las subjetividades que se tejen en los márgenes y desde los márgenes.

A modo de experiencia, la propuesta presenta tres casos que permiten detallar la dinámica del Cineforo en el espacio público, así como las percepciones e imaginarios generados por la ciudadanía a partir de esta iniciativa. Si bien no se trata de los únicos casos abordados, es posible que estos hayan tenido un impacto significativo debido a las características espaciales de los lugares seleccionados y al tipo de películas proyectadas. El Mercado Municipal, el Parque Central 20 de marzo y El Panecillo conforman esta ruta de intervención.

### Irrumpiendo con la cotidianidad del espacio público

*El cine comunitario no es una forma de arte, es una forma de vida insurgente.*

*Aparna Sharma (2015)*

Llegar con un telón blanco, un computador portátil, un proyector, un micrófono y un parlante al corazón del Mercado Municipal podía parecer una locura. Más aún si lo hacíamos para proyectar una película. Era como desentonar con todo lo que se da por sentado, como si algo no encajara del todo en ese rompecabezas de olores, voces y mercancías. Algo similar al gesto audaz de Marcel Duchamp cuando, en 1917, llevó un urinario a una galería de arte en Nueva York. Esa transgresión del sentido común, ese pequeño terremoto en lo cotidiano, es precisamente lo que buscábamos: romper el ritmo habitual, abrir grietas en lo establecido. Porque Ojo al ojo que la vista engaña no es solo un cineforo, es una apuesta por interrumpir lo normalizado y abrir espacios de diálogo en territorios donde

raramente se escucha otra cosa que no sea el eco del deber, del trabajo, del cansancio.

Elegimos el sábado. No fue casualidad. Es el día en que el mercado hierve de vida: los pasillos llenos, los puestos a tope, las voces llamando clientes y las manos atareadas. Las y los vendedores lo saben bien, ese día se gana. Así que nos sumamos a ese caos organizado, tratando de flotar dentro de él sin desentonar demasiado. Pero fue inevitable: la proyección rompió el ritmo, alteró el ambiente. Algo se movió. Las emociones se tensaron, las miradas se desviaron. La presencia del cine entre tomates, pescado y chillangua trastocó el paisaje habitual.

Esa irrupción no era nueva en el país, aunque en nuestro caso tenía el sabor particular del litoral. Experiencias como el Festival EDOC, que ha llevado el cine documental a comunidades fuera de los circuitos convencionales en Quito, demuestran que el cine comunitario tiene la capacidad de irrumpir, interpelar y abrir diálogos inesperados (EDOC, 2024). Asimismo, en la Amazonía ecuatoriana, el Festival Kanua ha transformado canoas en salas de cine flotantes, conectando pueblos indígenas con sus propias historias a través de proyecciones sostenibles y talleres comunitarios (Tituaña, 2023).

Alex<sub>2</sub>, con su voz pausada y rítmica, le puso flow<sub>3</sub> al montaje. Mientras el aire se cargaba de olores —carnes frescas, legumbres, mariscos, especias—, comenzamos a instalar el cine en la planta alta, rodeados de cajas, risas y el zumbido de fondo de un mercado que no se detiene. La voz de Alex llamó la atención como un imán. Los niños fueron los primeros en rodearlo, curiosos, entusiasmados. Le preguntaban si era rapero, si

2 Docente de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres hasta el 2018, actualmente es docente de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en Bogotá. Es miembro del Grupo Ciudad, Memoria y Medio Ambiente.

3 En el género musical rap, alude al ritmo, la cadencia o la velocidad de un intérprete a la hora de cantar o recitar. Quien tiene flow, siente la música y logra transmitir, tanto con su voz como con su cuerpo, esas sensaciones o emociones.

salía en la radio, si vendía discos. Y allí estaban, con sus pequeñas canastas llenas de montes y hierbas, corriendo entre los puestos, risueños, sin soltar su trabajo.

La película empezó y, con ella, los sonidos fuertes que se escapaban por todo el mercado. Se escuchaban comentarios incluso de quienes no podían ver la pantalla: ¿Qué pasó?, ¿Y a qué es que vinieron? Las molestias empezaron a aflorar. No tanto por el ruido, sino por lo que removía. Las niñas y niños, aquellos con recipientes de chillangua en las manos, se agitaban entre la multitud. Y entonces fue claro: eran ellos quienes sostenían parte de las ventas. Eran pieza clave en la cadena de comercio del mercado. Nuestra irrupción no solo interrumpía una venta; hacía visible algo más profundo: el trabajo infantil, la falta de espacios para jugar, para descansar, para simplemente ser niños.

Esta realidad se refleja en informes recientes que evidencian la persistencia del trabajo infantil en Ecuador. Según el Departamento de Trabajo de los Estados Unidos, en 2020, el país realizó avances significativos en la eliminación de las peores formas de trabajo infantil, brindando asistencia a aproximadamente 11.530 niños y adolescentes vulnerables al trabajo infantil (USDOL, 2021).

## Imagen 2.

*Proyección de la película Golpe de Estadio*



Nota: El mercado pasó de ser el espacio de comercio a convertirse en un punto de encuentro cultural, donde el entretenimiento fue accesible para todos.

Como en el caso de La Poderosa Media Project en Manabí, donde se utiliza el cine con niñas, niños y jóvenes para desmontar ficciones coloniales y reivindicar el poder de sus voces en los relatos comunitarios, nuestro gesto también apostaba por una pedagogía de la interrupción y la escucha (Zambrano & Zambrano, 2023).

De pronto, una mujer —vendedora de carnes, quizás— se recostó en el suelo frente al proyector. Buscaba comodidad, eso era evidente. Pero su gesto espontáneo la convirtió en el centro de todas las miradas. En lugar de espantar al público, atrajo a más. Se formó un pequeño grupo alrededor de ella. Ninguna planificación del cineforo contemplaba esa escena, pero era perfecta. Tan humana, tan real, tan llena de significado. La película llegaba a su final. Detrás del telón, un vendedor murmuró con alivio: Por fin. Pero nosotros sabíamos que lo que acababa de suceder allí no terminaba con los créditos.

En los minutos finales de la película, Jordan<sub>4</sub> tomó el micrófono y, en una intervención breve pero profunda, comenzó a comparar los conflictos que se presentaban en la pantalla con la realidad que vivían a diario los trabajadores del mercado. De esta forma, abrió el debate. Sin embargo, lo que habíamos olvidado por completo era que la película tenía un tono más cómico que serio. Fue en ese momento cuando la mujer que se encontraba recostada en el suelo, aun riendo, comenzó a señalar las profundas desigualdades entre la Administración Local y los trabajadores del mercado, especialmente por la falta de agua y las pésimas condiciones de insalubridad. Con una risa que de alguna forma enmascaraba la frustración, afirmó que cada autoridad que llega promete soluciones, pero al final se queda en nada. Somos una burla, dijo con ironía, no tengo nada más que decir. Esa risa que atraviesa el malestar, que no evita la denuncia, sino que la potencia, puede entenderse como una forma de agencia popular, de producción de sentido crítico desde abajo. Como señala Reguillo (2021), el humor —en especial el sarcástico— es un

4 Profesional graduado de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas en la carrera de Turismo, ex – miembro del Grupo Ciudad, Memoria y Medio Ambiente.

“dispositivo político de resistencia que permite a los sujetos hacer visible el sinsentido del poder y sostener su dignidad en contextos de despojo” (p. 144).

Las palabras de la mujer resonaron en el aire, y pronto un joven intervino, sugiriendo que formas creativas como esta eran esenciales para acercar a las personas a la cultura y al cine. Recordó que, para muchos de los trabajadores del mercado, viajar hasta Santo Domingo de los Colorados<sub>5</sub>, para ver una película no era solo una opción, sino una imposibilidad, debido a la falta de tiempo y recursos económicos. Este comentario puso en evidencia la lucha silenciosa entre los que tienen flexibilidad para elegir, los que pueden desplazarse con facilidad, y los que, atrapados en su día a día, tienen pocas o nulas posibilidades de movilidad. Como apunta Bauman (2012), esta división no solo refleja una disparidad en las oportunidades, sino que profundiza la brecha entre los que pueden avanzar y los que se quedan estancados. Así, lo que parecía un simple gesto de interrupción, se convirtió en un momento de reflexión sobre la flexibilidad de unos y la rigidez de otros, visibilizando las barreras sociales que afectan a aquellos que, a pesar de su esfuerzo, siempre quedan al margen.

Este tipo de revelaciones también ha sido documentado en investigaciones realizadas en zonas rurales como Tres Cerritos, donde el cine comunitario ha servido para visibilizar prácticas naturalizadas y fomentar el reconocimiento cultural a través de la producción audiovisual (Mendoza & Molina, 2023). De manera similar, en barrios urbanos como La Barranca en Guayaquil, los jóvenes han encontrado en el cine una herramienta para reconstruir sus identidades, narrar sus realidades y resistir el olvido (Aguilar y Aguilar, 2022).

Si al interior del Mercado habíamos ganado una certeza —que la planificación de los espacios rara vez se construye junto a

5 Es la ciudad más cercana a Esmeraldas, donde existe un cine con cartelera especial y presentación de películas diariamente. Recordemos que la ciudad de Esmeraldas no tiene cine.

quienes verdaderamente habitan y sostienen el territorio—, trasladar el cineforo al Parque Central 20 de marzo se intuía como un movimiento aún más cargado de tensiones. Era evidente que esta nueva intervención sería más polémica. Un mes después, nos encontrábamos en otro escenario: un espacio abierto donde cada día se dan cita encuentros y desencuentros entre los representantes del poder institucional y quienes viven del rebusque, en la cuerda floja de la subsistencia. La película elegida fue *La ley de Herodes*, del mexicano Luis Estrada (1999), una sátira política tan cruda como vigente. Aunque anunciada en redes sociales, para muchos fue una sorpresa. Periodiqueros, betuneros, jubilados, vendedores de libros, evangélicos, fotógrafos, trabajadoras sexuales, vendedoras de chontaduro, carameleros, jugadores de naipes, el sobador, todos ellos, parte del paisaje cotidiano del parque (Alvarado et al., 2019), terminaron sumándose al cine por pura curiosidad, atraídos por lo inusual del acontecimiento.

La escena no podía ser más simbólica: proyectábamos frente a la iglesia La Merced —la primera de la provincia—, con bancos y cajeros a un lado y el imponente edificio de la Alcaldía al otro. Allí, justo en ese cruce de poderes visibles e invisibles, planteábamos una discusión urgente: la relación entre el poder oficial y la sociedad civil. Y no una sociedad abstracta, sino la que transita ese parque a diario, la que depende de esas instituciones para sobrevivir o, al menos, para no desaparecer del todo.

Ya se había dicho antes: el cineforo no es solo una proyección, es una irrupción en la rutina. Pero esa irrupción cumple múltiples roles. Uno de ellos —quizás el más inmediato— es permitir que las personas se desprendan por un momento de sus actividades, se desconecten del trajín diario para entregarse, aunque sea brevemente, al relato de una película. Otro, no menos importante, es encontrar la manera —cualquiera que sea— de acomodarse durante ese tiempo. Quizás debimos incluir esta cuestión metodológica al inicio del texto, pero es ahora, ante la complejidad viva del Parque Central 20 de marzo, que se vuelve necesario hablar del confort del público.

A diferencia del cine tradicional —o mejor dicho, del cine elitista, selectivo, exclusivo— con sus butacas esponjosas, su oscuridad cuidada y su gran pantalla, el cineforo no ha considerado, ni ha necesitado, adquirir sillas para sus asistentes. Al contrario: la invitación siempre ha sido a acomodarse como se pueda, a decidir libremente cuándo integrarse o marcharse, a experimentar la proyección desde donde cada quien se sienta incluido. Esa libertad también es parte de la propuesta. Para dar inicio, decidimos sentarnos en la tribuna que sostiene la estatua de Luis Vargas Torres, considerado por muchos un héroe esmeraldeño. Y fue allí, bajo ese monumento, donde comenzaron a acercarse los primeros espectadores, tomando un trazo de cartón para elaborar un asiento improvisado.

Si el cineforo es, en esencia, una propuesta política, entonces cada acción que lo compone —desde la elección del lugar hasta la forma en que nos sentamos— es un acto profundamente político. Sentarnos al pie de ese altar, y que las personas que circulaban por el parque se sumaran de forma espontánea, no fue una casualidad: fue una afirmación de que todos tenemos el derecho a imaginar, cambiar o reinventar la ciudad y sus espacios desde nuestros propios deseos (Harvey, 2013). Esta noción del derecho a la ciudad sigue vigente y es resignificada por movimientos culturales urbanos que, como señala Reyes (2021), “transforman lugares comunes en escenarios críticos, donde el arte actúa como mediador entre la experiencia barrial y la política institucional” (p. 56). Fue, en definitiva, un acto de apropiación del espacio urbano. Además, la participación activa de la comunidad en estos espacios refuerza la idea de que el arte y la cultura pueden ser herramientas poderosas para la transformación social y la reivindicación de derechos colectivos (García, 2019).

La película que proyectábamos esa tarde tenía un mensaje que, aunque disfrazado de sátira, caía como una pedrada en medio del Parque. La ley de Herodes, con sus escenas crudas de corrupción administrativa, mostraba a un pequeño pueblo mexicano llamado San Pedro que, cansado de los abusos del alcalde en turno, decide lincharlo y decapitarlo. Nadie

quiere asumir el poder después del escarmiento, y es por unanimidad que eligen a un supuesto inofensivo servidor del partido, con la esperanza —más ingenua que convencida— de que no resultara tan corrupto como su antecesor.

Esa tarde, la luz no jugó a nuestro favor. Nuestra planificación —ensayada ya varias veces en espacios abiertos— siempre contempla proyectar antes del anochecer, pero el sol parecía tener otros planes. Así, la película se extendió más allá de lo previsto, y su final ocurrió en medio de la oscuridad, cuando ya buena parte del público se había dispersado. Mientras duró la proyección, la calle habló. Las voces del público, entre risas, comentarios y silencios densos, tejieron una suerte de foro en tiempo real. Un chambero, con saco gastado y mirada directa, se levantó un momento, apuntó hacia el edificio de la Alcaldía y soltó: Esos ladrones de allá son los que nos tienen así de jodidos. Más cerca de la tribuna, entre los que seguían sentados, una mujer murmuró sin despegar los ojos de la pantalla: Los hombres son los que deciden en esta infeliz vida.

### Imagen 3.

*Cineforo al pie del monumento de Luis Vargas Torres*



Nota: La plaza del parque puede ser mucho más que un lugar de tránsito, aquel día se configuró en el escenario que debemos recuperar.

Minutos antes de que terminara la película, entre sombras y murmullos, apareció un señor alto, con pantalón de tela fina, chaqueta formal y un sombrero gris. Sin decir una palabra, se sentó sobre una de las esferas de concreto que rodean el monumento a Vargas Torres. Observó la pantalla sin moverse, sin mirar a

nadie. Su sola presencia —serena, paciente, pero absolutamente visible— nos confrontó con otra ausencia que el cine también pone en evidencia: la falta de espacios recreativos dignos para las y los adultos mayores de Esmeraldas. Allí estaba él, como parte de una escena no planeada pero profundamente elocuente, recordándonos que el derecho a la ciudad también pasa por lo lúdico, lo compartido, lo posible. La creación de espacios accesibles y adaptados para este grupo etario es fundamental para garantizar su inclusión social y bienestar, como lo demuestra el programa Mis Mejores Años en Latacunga, Ecuador, que promueve la participación activa de los adultos mayores en actividades recreativas y culturales (Galarza, et al., 2025).

Y con esa certeza en el cuerpo, el cineforo volvió a desplazarse. Esta vez nos alejamos del bullicio del centro y subimos hacia las zonas altas de la ciudad, donde el mar deja de ser una postal turística para convertirse en una forma de vida, de sustento y también de amenaza.

El tercer caso que se plantea en este relato tuvo lugar en el barrio El Panecillo, ubicado en la parte alta de la Playa de las Palmas. Allí, donde las casas abrazan a los cerros y los caminos son estrechos, la pesca no es solo un oficio: es una herencia, una rutina, una identidad. Pero también, en los últimos años, ha sido un riesgo. Sabíamos que tocar ciertos temas podía resultar sensible, precisamente porque las heridas estaban todavía abiertas. Por eso elegimos proyectar *El Pescador*, la película ecuatoriana dirigida por Sebastián Cordero (2012), que aborda con crudeza las tensiones entre la pobreza, el narcotráfico y el anhelo de una vida distinta.

Días antes de la presentación, nos reunimos con autoridades barriales para socializar la propuesta. La acogida fue cálida, aunque también precavida. Nos sugirieron hacer la proyección en la cancha deportiva, un espacio comunitario donde suelen celebrarse las fiestas religiosas, la elección de reinas, campeonatos y otros encuentros. Sabían —y nosotros también— que lo que ahí se mostraría no sería fácil de digerir, pero sí urgente de mirar.

La historia del film arranca con un hallazgo inquietante: varias cajas de madera llenas de cocaína aparecen flotando en la playa. Los habitantes, sorprendidos pero decididos, toman cuanto pueden. Uno de ellos, buscando escapar de la precariedad, decide ir a la ciudad para vender su parte, creyendo que el cambio de vida está al alcance de sus manos. Lo que encuentra, sin embargo, es un entramado de poder, ambición y desencanto que lo desborda. Como en todos los escenarios anteriores, el cineforo no se presentó con la intención de emitir juicios de valor. No se trataba de señalar culpables ni de romantizar situaciones. La propuesta fue siempre provocar la palabra, abrir espacio para el sentir. Y eso fue lo que ocurrió. Tras la proyección, los comentarios no se hicieron esperar. Esta vez, la voz que emergió primero fue la de un pescador ya mayor, curtido por el sol y las mareas: La piratería ha afectado a nuestras familias, a nuestros hijos, vivir en zozobra nos tiene en pánico. Su testimonio, dicho sin alzar la voz, sostenido por una dignidad profunda, abrió la compuerta para otros relatos.

Entre los más jóvenes —en su mayoría hombres que también se identificaban como pescadores— se reiteró un sentir compartido: la seguridad en altamar sigue siendo una promesa incumplida. Hablaron del miedo, del abandono institucional, de las veces en que han salido sin saber si volverán. La conversación, lejos de centrarse en la película como un producto de ficción, sirvió de espejo para una realidad demasiado cercana. El cine, otra vez, había abierto una herida, no para dejarla sangrar, sino para mirarla juntos. Este testimonio refleja las condiciones de inseguridad y abandono que enfrentan los pescadores artesanales en Ecuador, donde los asaltos en el mar y la falta de apoyo institucional han puesto en crisis a este sector (El Comercio, 2019).

Los resultados obtenidos en las tres intervenciones del cineforo Ojo al ojo que la vista engaña evidencian que el cine, cuando es llevado al espacio público desde una lógica comunitaria y crítica, se convierte en una herramienta potente para disputar sentidos, abrir diálogos y activar memorias subalternas. Esta constatación

dialoga con experiencias desarrolladas en otras regiones de América Latina, donde el cineforo ha sido resignificado como un acto político y pedagógico. Tal es el caso del proyecto Cineforos en Bibliotecas Públicas en Colombia (Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), que, más allá del entretenimiento, se consolidó como un mecanismo de formación ciudadana y generación de conocimiento situado, especialmente en comunidades rurales e indígenas. De forma similar, el caso de La Poderosa Media Project en Manabí ha demostrado que el cine comunitario puede ser utilizado por niñas, niños y adolescentes como un medio para desmontar ficciones coloniales, fortalecer sus identidades y narrar sus propias realidades (Zambrano & Zambrano, 2023).

En el contexto de Esmeraldas, el cineforo permitió hacer visibles diversas formas de exclusión que configuran el tejido urbano: el trabajo infantil, la precariedad de los servicios públicos, la inseguridad de los pescadores artesanales o la falta de espacios recreativos para los adultos mayores. Estas problemáticas no emergieron únicamente como datos o denuncias, sino como experiencias encarnadas que fueron narradas y resignificadas colectivamente durante los foros. En este sentido, el cine se convierte en un dispositivo de escucha pública, que permite a las comunidades reconocer sus propios conflictos, compartir afectaciones y formular demandas. Como afirma Reguillo (2021), el acto de nombrar colectivamente aquello que duele es también una forma de resistencia. Además, el cineforo no solo habilitó la palabra, sino también el cuerpo como expresión política. Las formas de sentarse, moverse, intervenir o incluso reír durante las funciones, se transformaron en gestos que desestabilizan la normatividad del espacio público. Este fenómeno ha sido analizado también por Reyes (2021), quien sostiene que las prácticas culturales urbanas críticas no solo producen arte o discurso, sino que transforman corporalidades y relaciones de poder en el territorio.

Los hallazgos del presente estudio reafirman que las metodologías participativas, centradas en el arte y la intervención directa,

permiten no solo generar conocimiento, sino también acompañar procesos de organización, recuperación simbólica del espacio y construcción de ciudadanía. En términos metodológicos, el cineforo se constituye como una forma de pedagogía popular, en tanto promueve el pensamiento crítico, la horizontalidad en el intercambio de saberes y el cuestionamiento de las estructuras opresivas (Freire, 2005). Su carácter itinerante y autogestionado refuerza esta dimensión, al desplazarse hacia territorios históricamente excluidos del acceso a la cultura formal.

En contraste con estudios convencionales sobre participación ciudadana o políticas culturales que tienden a centrarse en indicadores cuantificables o en modelos institucionalizados, este trabajo apuesta por visibilizar prácticas emergentes, afectivas y territoriales, muchas veces deslegitimadas por la academia tradicional. Esta perspectiva también ha sido desarrollada por Vega (2023), quien plantea que el cineforo puede actuar como herramienta de educación intercultural, al fomentar capacidades críticas frente a las desigualdades estructurales. En suma, lo que se ha observado en Esmeraldas no es simplemente una experiencia de difusión cultural, sino una práctica de construcción colectiva de sentido, que habilita nuevas formas de habitar el espacio urbano, de narrar las propias historias y de disputar los imaginarios impuestos. El cineforo, desde esta mirada, constituye una práctica insurgente de producción de conocimiento desde abajo, donde las imágenes proyectadas activan memorias, emociones y posicionamientos que resisten la homogeneización y el olvido.

### **A manera de conclusión. El cineforo, una propuesta de apropiación sociocultural**

En este recorrido, que nos llevó desde el Mercado Municipal hasta el Parque Central, y más tarde al barrio El Panecillo, el cineforo no solo se consolidó como una práctica cultural itinerante, sino como una herramienta crítica capaz de generar vínculos, tensiones y diálogos entre territorios, memorias y experiencias cotidianas. Cada una de estas intervenciones dejó en evidencia que los espacios públicos, más allá de

su uso tradicional, pueden ser resignificados por medio de propuestas que interpelan lo común, lo político y lo afectivo desde una estética popular y participativa (Vega, 2023).

Así, la irrupción audiovisual no se limitó a la mera proyección de películas, sino que propició escenarios de escucha colectiva, de conversación espontánea y de denuncia social. En este sentido, el cineforo logró fisurar la aparente normalidad de los lugares visitados, al tiempo que permitió visibilizar las múltiples formas de subsistencia, exclusión y resistencia presentes en la vida diaria de quienes habitan la ciudad de Esmeraldas. Como señala Vega (2023), el cineforo puede ser una herramienta pedagógica para la educación intercultural, fomentando el desarrollo de capacidades críticas frente a problemáticas de discriminación.

La experiencia dejó ver, también, las profundas desigualdades estructurales que atraviesan estos territorios y cómo, a pesar de ello, la comunidad encuentra modos de rearticulación simbólica y práctica frente a un Estado ausente o ineficaz. Este tipo de procesos encarnan lo que se ha denominado pedagogías de la confrontación, en tanto experiencias de aprendizaje colectivo que surgen desde el conflicto y la adversidad, y que cuestionan el orden hegemónico desde lo sensible.

A manera de conclusión, el cineforo Ojo al ojo que la vista engaña se constituye como una propuesta de apropiación sociocultural que trasciende la exhibición fílmica para convertirse en un dispositivo político y pedagógico. Desde mediados de 2019, CIUMEMAB se consolidó oficialmente como el Grupo de Investigación Ciudad, Memoria y Medio Ambiente. Esta transformación ha permitido fortalecer y consolidar la iniciativa como un canal de interacción constante con la sociedad local, favoreciendo procesos sostenidos de reflexión crítica en torno a la justicia social, la memoria territorial y el derecho a la ciudad.

El carácter itinerante y comunitario del cineforo ha permitido evidenciar que la calle, el mercado, la plaza o la cancha pueden

convertirse en espacios legítimos para el pensamiento y la expresión popular. En este proceso, la población no solo ha sido receptora, sino también protagonista: ha compartido sus injusticias, ha expresado sus afectaciones y ha generado nuevas formas de cohesión desde sus propios recursos y conocimientos. En definitiva, Ojo al ojo que la vista engaña emerge como una práctica de intervención cultural que rompe con el sentido naturalizado de la vida local y habilita otras formas de ver, sentir y habitar el territorio. A su vez, abre una ventana para comprender las reivindicaciones políticas y culturales que los pueblos del litoral ecuatoriano están formulando hoy, en defensa de su dignidad, su memoria y su derecho a existir en plenitud.

### Referencias bibliográficas y cinematográficas

- Aguilar, K. S. & Aguilar, C. M. (2022). *El cine comunitario y su impacto cultural en los jóvenes del barrio la Barranca de la isla trinitaria en la ciudad de Guayaquil* (Tesis de pregrado, Universidad de Guayaquil). Repositorio Digital UG. <https://repositorio.ug.edu.ec/items/6b1c466b-87b6-4406-b6b3-aa50dd27c5f1>
- Almenarez, Y. (2023). Innovar para resistir: el cine comunitario para crear realidades. *Espacio Sociológico*, (3). <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/sociologico/article/view/6653>
- Alvarado, S. I., Giler, L. G., Intriago, A. M. & Pulido, F. (2019). De la monumentalidad a la construcción de identidades urbanas en la ciudad de Esmeraldas. Una investigación sobre el patrimonio arquitectónico. En K. Limones, J. Villafuerte, J. Rodríguez, S. Alvarado & S. Arroyo (Eds.), *Formas, miradas y maneras del patrimonio cultural y las identidades étnicas* (pp. 101-154). Editorial Mar y Trinchera.
- Bauman. Z. (2012). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Fondo de Cultura Económica.
- Bautista, E. (2024). Fortalecimiento ético y ciudadano a través del cine foro: Caso barrio Cristo Rey, parte baja. *Revista Investigación & Praxis en Ciencias Sociales*, 3(2), 1-18. <https://ojs.unipamplona.edu.co/index.php/ripes/article/view/3489>
- Biblioteca Nacional de Colombia. (2017). Cineforos en Bibliotecas Públicas. *En Red, Bibliotecas Públicas Conectadas*, 6. [https://issuu.com/proyectotic/docs/20170526\\_boletin\\_6\\_en\\_red](https://issuu.com/proyectotic/docs/20170526_boletin_6_en_red)
- Cabrera, S. (Director). (1998). *Golpe de estadio*. [Película]. Tomás Zapata Productora.
- Colordo, D. (2024). Cine Arte: Historia, características y directores clave. *Cultura 10*. <https://www.cultura10.com/que-es-el-cine-arte/>
- Cóndor, A. (2017). El cine foro como herramienta estratégica aplicado a la educación superior: descripción de una experiencia. *Aula y Ciencia*, 9(13), 241-249. [https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Aula\\_Ciencia/article/view/2497/2556](https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Aula_Ciencia/article/view/2497/2556)
- Cordero, S. (Director). (2012). *El Pescador*. [Película]. Cinekilotoa Contenido Pictures.
- EDOC. (2024). *Proyecciones en espacios urbanos alternativos en Quito. Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine*. <https://festivaledoc.org/proyecciones-en-espacios-urbanos-alternativos-en-quito/>
- El Comercio. (2019, 27 de septiembre). *Asaltos en el mar agobian a los pescadores de cinco provincias*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/asaltos-mar-inseguridad-pescadores-ecuador.html>
- Espinosa, P. (2023). Problemas de falta de espacios y recursos para el juego en la educación preescolar: el impacto en el desarrollo infantil. *Revista Tecnopedagogía e Innovación*, 2(2), 47-64. <https://editorialscientificfuture.com/index.php/rti/article/view/56>
- Daniels, L. (Director). (2009). *Precious*. [Película]. Harpo Productions Lee Daniels Entertainment.
- De la Vega, P. (2024). Genealogías para una gestión cultural crítica. RGC Ediciones.

- <https://rgcediciones.com.ar/autores/rgcediciones.com.ar+1Everand+1>
- Estrada, L. (Director). (1999). *La ley de Herodes*. [Película]. Bandidos Films.
- Fanon, F. (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. Editorial caminos.
- Freeman, B. (Director). (1993). *Bopha* [Película]. Paramount Pictures.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido* (2a ed., trad. Jorge Mellado). México: Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1970)
- Galarza, L. A., Toaquiza, S. M., y Benalcázar, M. L. (2025). Adultos mayores, inclusión social y espacios recreativos en la ciudad de Latacunga, Ecuador. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e intervención social*, (39), e21314324. <https://doi.org/10.25100/prts.v0i39.14324>
- Gansel, D. (Director). (2008). *La ola* [Película]. Rat Pack Filmproduktion.
- García, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Alemania: CALAS. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/8013/1/Ciudadanos-reemplazados-por-algoritmos.pdf>
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (J. Madariaga, Trad.). Ediciones Akal, S. A. (Obra original publicada en 2012)
- Luna, V. (2020). *El cine foro como herramienta de formación integral* (tesis de ingeniería, Universidad Católica Santiago de Guayaquil). <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/15728?mode=full>
- Mendoza, M. & Molina, L. (2023). El cine comunitario como herramienta de comunicación para el desarrollo cultural en la ruralidad ecuatoriana: Caso recinto Tres Cerritos. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, 153, 145-158. [https://www.researchgate.net/publication/374221831\\_El\\_cine\\_comunitario\\_como\\_herramienta\\_de\\_comunicacion\\_para\\_el\\_desarrollo\\_cultural\\_en\\_la\\_ruralidad\\_ecuatoriana\\_Caso\\_Caso\\_recinto\\_Tres\\_Cerritos/](https://www.researchgate.net/publication/374221831_El_cine_comunitario_como_herramienta_de_comunicacion_para_el_desarrollo_cultural_en_la_ruralidad_ecuatoriana_Caso_Caso_recinto_Tres_Cerritos/)
- Moreno, J., Velasco, A. E. M., Pérez, M., Olivera, C. M., & García, K. (2020). Desigualdades territoriales de las ciudades multiculturales. El caso del estado de Oaxaca, México. *Economía Sociedad y Territorio*, 20(64), 601-631. <https://doi.org/10.22136/est20201570>
- Peralta, R. (2024). De la vida real al cine: la historia de "Origin", de Ava DuVernay. *Listin Diario*. [https://listindiario.com/entretenimiento/cine/20240130/vida-real-cine-historia-origin-ava-duvernay\\_793221.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://listindiario.com/entretenimiento/cine/20240130/vida-real-cine-historia-origin-ava-duvernay_793221.html?utm_source=chatgpt.com)
- Perec, G. (2017). *Pensar y clasificar*. Gedisa.
- Reguillo, R. (2021). *Ensayos del desorden: Crónicas y rebeldías*. Siglo XXI Editores.
- Reyes, V. (2021). *Cartografías culturales urbanas: Arte, poder y comunidad en América Latina*. CLACSO. <https://www.clacso.org/cartografias-urbanas-2021>
- Salazar, F. (2022). *Las mujeres resisten desde el cine: la experiencia del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, desde el 2017 al 2020* [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9201>
- Tituaña, K. (2023, 30 de noviembre). *Festival Kanua: un viaje solar y cinematográfico por la Amazonía ecuatoriana*. Radio Coca. <https://radiococa.com/festival-kanua-un-viaje-solar-y-cinematografico-por-la-amazonia-ecuatoriana/>
- Torres, A. & Camargo, D. (2021). Disputar el espacio desde el arte: experiencias culturales en la periferia urbana de Bogotá. *Revista Estudios Urbanos y Regionales*, 48(2), 95-112.

- UNICEF. (2010). *Cine Foro: Para la vida proteger, de prevención debemos saber*.  
<https://eird.org/dia-internacional/images/materiales-unicef/cineforo.pdf>
- USDOL. (2021, 21 de septiembre). *Departamento de trabajo de los Estados Unidos. Resultados de las peores formas de trabajo infantil de 2020 Ecuador*. [https://www.dol.gov/sites/dolgov/files/ILAB/child\\_labor\\_reports/tda2020/Ecuador\\_Spanish.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.dol.gov/sites/dolgov/files/ILAB/child_labor_reports/tda2020/Ecuador_Spanish.pdf?utm_source=chatgpt.com)
- Vargas, J. (2023). Spike Lee: cine, violencia racial y orgullo afroamericano. *Revista Sputnik*. <https://www.sputnikdos.com/2023/12/spike-lee-cine-violencia-racial-y.html>
- Vega, A. (2023). Cineforos y educación intercultural. *Educación y Ciencia*, 27. <https://doi.org/10.19053/0120-7105.eyc.2023.27.e15662>
- Zambrano, A. y Zambrano, G. (2022). Cine comunitario en el Ecuador: el caso de la Poderosa Meda Project. *Revista ILIA*, 6, 149-165. <https://ilia.uartes.edu.ec/f-ilia/articulos/cine-comunitario-en-el-ecuador-el-caso-de-la-poderosa-media-project/>