

REC ●

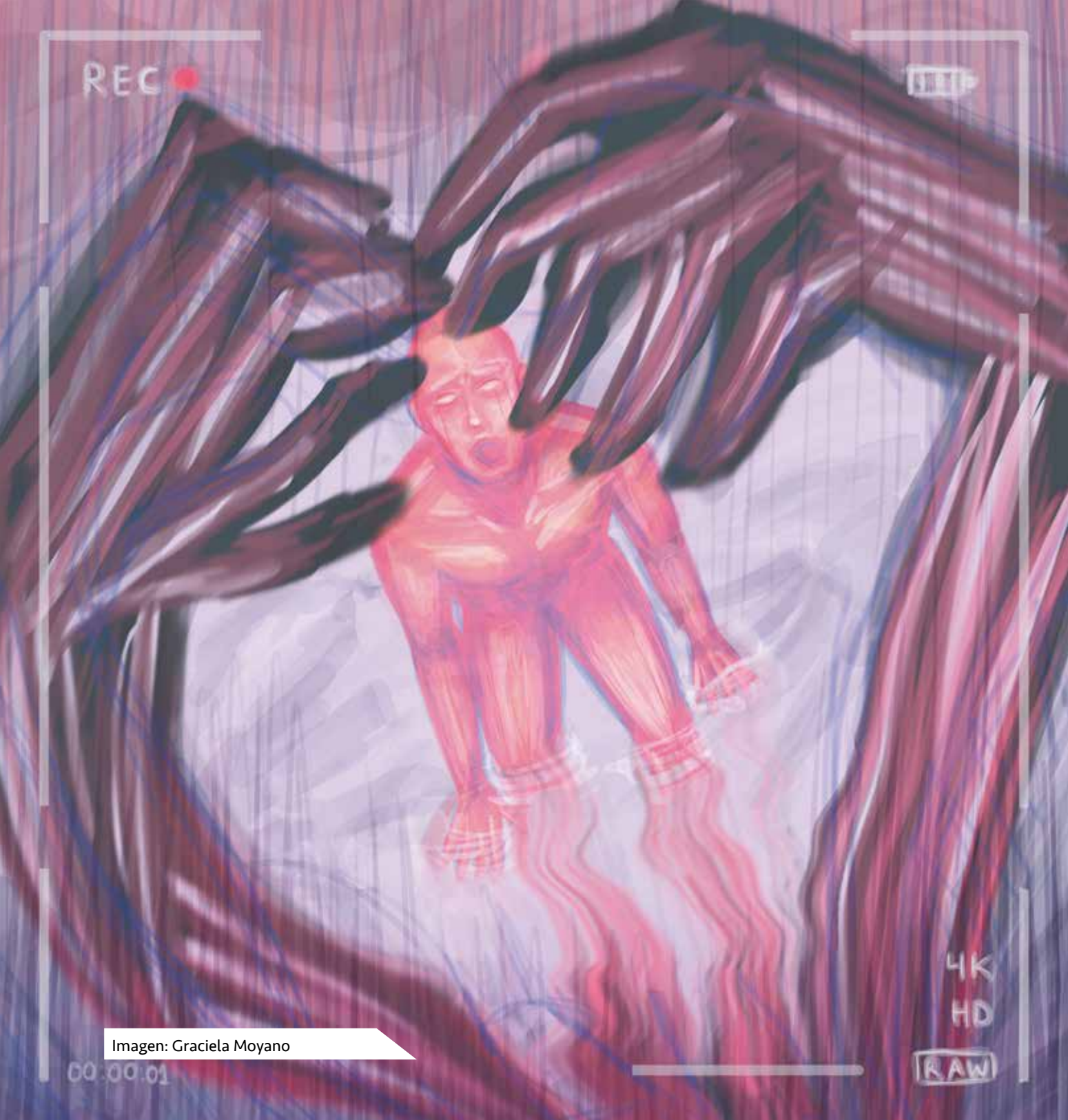


Imagen: Graciela Moyano

00:00:01

4K
HD

RAW

Anatomía cinematográfica del documental ecuatoriano. Estudio detallado de los códigos visuales, sonoros y sintácticos del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011).

Cinematographic anatomy of the Ecuadorian documentary. Detailed study of the visual, sound and syntactic codes of the documentary *Con mi corazón en Yambo* (2011).

Resumen:

Esta investigación se centra en el análisis detallado de *Con mi corazón en Yambo* (2011), un documental emblemático del cine ecuatoriano, con el propósito de comprender cómo los códigos cinematográficos visuales, sonoros, gráficos, sintácticos y políticos se entrelazan para transmitir significados y construir narrativas. Se realizó un análisis exhaustivo de secuencias seleccionadas del documental, permitiendo una clasificación del montaje según su tipo y modalidad. Los enfoques de Francesco Casetti y Federico Di Chio, así como de Sergei Eisenstein, junto con un análisis comparativo basado en una entrevista a la cineasta productora del documental, nos permitieron desentrañar por completo su estructura. Este enfoque no solo explora la influencia de estos elementos en la representación cultural, la estética y la comunicación en el cine documental ecuatoriano, sino que también revela la riqueza artística, el mensaje cultural y la singularidad narrativa de esta película. Con ello, se ofrece una comprensión más profunda y detallada del cine documental en Ecuador.

Palabras claves: Ecuador, cine, documental, códigos cinematográficos, montaje.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1 Cine documental ecuatoriano. 2.2 Teorías del cine documental. 3. Códigos cinematográficos. 3.1 Códigos visuales. 3.2 Códigos sonoros. 3.3 Códigos sintácticos. 3.4 Códigos políticos. 3.5 Montaje. 4. Metodología. 5. Resultados. 5.1 Estudio de caso: *Con mi corazón en Yambo*. 5.2 Análisis por secuencia. 5.3 Comparación de análisis. 6. Conclusiones.

Como citar: Noboa Cevallos, J. C. (2024). Anatomía cinematográfica del documental ecuatoriano. Estudio detallado de los códigos visuales, sonoros y sintácticos del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011). *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 2, 139-163.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8](https://doi.org/10.37785/nw.v8n2.a8)

Abstract:

This research focuses on the detailed analysis of *Con mi corazón en Yambo* (2011), an emblematic documentary of Ecuadorian cinema, with the purpose of understanding how visual, sound, graphic, syntactic and political cinematographic codes intertwine to transmit meanings and build narratives. An exhaustive analysis of selected sequences from the documentary was carried out, allowing a classification of the montage according to its type and modality. The approaches of Francesco Casetti and Federico Di Chio, as well as Sergei Eisenstein, together with a comparative analysis based on an interview with the filmmaker who produced the documentary, allowed us to completely unravel its structure. This approach not only explores the influence of these elements on cultural representation, aesthetics and communication in Ecuadorian documentary film, but also reveals the artistic richness, cultural message and narrative uniqueness of this film. Thus, a deeper and more detailed understanding of documentary cinema in Ecuador is offered.

Keywords: Ecuador, cinema, documentary, cinematographic codes, montage.

Juana Cecibel Noboa Cevallos

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, Ecuador

jcnoboa@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0008-7091-5771>

Enviado: 27/6/2024

Aceptado: 9/07/2024

Publicado: 15/07/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El documental, como forma cinematográfica, se erige como un testigo de la realidad, un espejo que refleja fielmente los acontecimientos que han marcado un tiempo y un espacio definido. En su esencia, se erige como un relato verídico que captura las realidades construidas a partir de la historia de la sociedad en la que se desenvuelve, donde los personajes y los escenarios adquieren una vital importancia. Este tipo de narrativa visual no solo se limita a la mera documentación de hechos, sino que también implica una compleja construcción de significados a través de los códigos cinematográficos.

En este contexto, el análisis de los códigos cinematográficos propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio adquiere una relevancia crucial. Estos autores proponen una metodología exhaustiva que desglosa los elementos visuales, sonoros y sintácticos presentes en la obra filmica, permitiendo una comprensión más profunda de su mensaje y su impacto en el espectador. A través de este enfoque, se puede explorar cómo se utilizan los recursos técnicos y estilísticos para construir una narrativa visual coherente y persuasiva.

Además, la metodología de Sergei Eisenstein proporciona una lente adicional a través de la cual podemos examinar el montaje cinematográfico. Eisenstein, conocido por su teoría del montaje, desentraña la importancia de la edición y la secuencia de imágenes en la construcción del significado cinematográfico. Su enfoque revolucionario nos invita a considerar cómo la combinación y la yuxtaposición de imágenes pueden generar nuevas ideas y emociones en el espectador, profundizando así nuestra comprensión del documental como forma de expresión artística y social.

A través de la conjunción de estas metodologías, podemos abordar de manera integral el análisis de un documental, explorando tanto su contenido como su forma para clasificarlo dentro de un tipo específico de documental. Este enfoque nos permite apreciar la complejidad y la riqueza de esta forma de expresión cinematográfica, así como su capacidad para revelar verdades profundas sobre el mundo que nos rodea.

2. Marco teórico

2.1 Cine documental ecuatoriano

El cine documental ecuatoriano ha experimentado un notable desarrollo a lo largo de los años, abarcando diversas temáticas y estilos. Desde la década de los 60, con la promoción de la cinematografía por intelectuales como Ulises Estrella, hasta la actualidad, las producciones reflejan la riqueza étnica y cultural del país. La aprobación de la Ley de Cine en 2006 y la fundación del CNCine han sido hitos importantes en la consolidación de esta industria (Mite, 2022; De Celis Pastor, 2014).

A pesar de estos avances, la industria cinematográfica ecuatoriana enfrenta desafíos significativos. Entre ellos, la búsqueda de una mayor audiencia tanto a nivel nacional como internacional, y la necesidad de una mayor diversificación estética y conceptual para representar de manera auténtica la realidad del país. Además, es crucial el apoyo continuo a los cineastas emergentes y el fomento de espacios de exhibición que permitan que estas obras lleguen a un público más amplio (De la Torre Ayora, 2024).

El papel de los festivales de cine, la colaboración internacional y el uso de plataformas digitales también son aspectos clave para el futuro del cine documental ecuatoriano. Estas estrategias no solo ayudarán a superar las

barreras de distribución, sino que también promoverán un mayor reconocimiento y apreciación de la cinematografía ecuatoriana en el mundo (“El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores”, s. f.)

2.2 Teorías del cine documental

Las principales teorías del cine documental se pueden resumir de la siguiente manera: La teoría realista sostiene que la función principal del documental es registrar la realidad de manera fiel, considerando que la capacidad del cine para aproximarse a la realidad es su mayor ventaja expresiva sobre otras artes. Aunque no niega la concepción artística del documental, esta teoría se opone a subordinar su carácter fotográfico a sobrecargas estéticas o a asociarlo con artes como la pintura o la música (Del Ricón Yohn, 2015).

Por otro lado, Bill Nichols, uno de los primeros teóricos del documental, propone una categorización de las modalidades de representación documental (poética, expositiva, observacional, participativa, reflexiva y performativa), concibiendo el documental como un triángulo comunicativo entre el mundo, el cineasta y los espectadores. Carl Plantinga, otro destacado teórico, ha desarrollado una teoría estructurada sobre la necesidad de definir el término “documental”, argumentando que estas definiciones están vinculadas con cuestiones de poder y control, ya que promueven ciertos estilos de películas (Corro et al., 2007).

Además de estas teorías, existen otras relevantes como la teoría formalista, que considera el documental un arte con sus propias convenciones y técnicas, y la teoría del documental chileno, que analiza la evolución de este género en su contexto local. En resumen, las teorías del documental buscan comprender la naturaleza de este género cinematográfico, su relación con la realidad y su impacto en el público y la sociedad (Campo, 2008).

3. Códigos cinematográficos

Los códigos cinematográficos se refieren a los elementos visuales y narrativos utilizados en el cine para transmitir significado y evocar emociones en el espectador. Algunos ejemplos incluyen:

- Planos (close-up, plano medio, plano general, etc.) que enfocan la atención del espectador (Olivé, 2008).
- Ángulos de cámara (picado, contrapicado, etc.) que crean sensaciones específicas.
- Movimientos de cámara (panorámica, *travelling*, etc.) que guían la mirada.
- Iluminación que establece el tono y la atmósfera de una escena.
- Edición (cortes, transiciones, ritmo) que controla el flujo narrativo.
- Sonido (diálogo, música, efectos) que complementa la imagen.

Estos códigos cinematográficos se pueden transponer a otros medios como la literatura, creando una interacción entre cine y literatura. Por ejemplo, en el cuento de Ignacio Aldecoa se observa la influencia del discurso fílmico en elementos como el tiempo, el espacio y los personajes (Olivé, 2008). Además, los códigos cinematográficos se utilizan en el cine documental para crear falsos documentales que manipulan la percepción del espectador, mezclando realidad y ficción (Núñez & Michelle, 2018). También han influido en otros campos como la poesía de Pere Gimferrer y el cartel de cine cubano, donde se desarrollaron nuevos códigos gráficos para construir la imagen de la Revolución (Alvarenga, 2013). En resumen, los códigos cinematográficos son un lenguaje visual y narrativo propio del cine que

se ha expandido a otras disciplinas artísticas, enriqueciendo la interacción entre medios y la creación de nuevos significados.

3.1. Códigos visuales

Los códigos visuales son esenciales en el lenguaje visual de los documentales, organizando elementos dentro del encuadre mediante la composición, como el uso de planos, ángulos de cámara y la regla de tercios para guiar la mirada del espectador y transmitir significado. El color juega un papel crucial, evocando emociones, simbolizando conceptos y creando un estilo visual particular que establece el tono o ambiente de una escena. La iluminación destaca detalles, genera sombras y crea una estética visual específica, mientras que el movimiento de cámara, mediante tomas como panorámicas y *travellings*, inmersa al espectador en la acción o sigue a los personajes (Sánchez, 2018).

3.2 Códigos sonoros

Los códigos de sonido en las películas abarcan elementos como la música, los sonidos ambientales, los diálogos, las voces en *off* y los silencios, todos ellos cruciales para la experiencia audiovisual. La banda sonora es esencial y varía en función de la pieza musical y el género, ayudando a crear atmósferas y a enfatizar las emociones. La música puede establecer el tono, crear ambientes y enriquecer la narrativa, ya sea compuesta específicamente para la película o utilizando canciones preexistentes. Los diálogos y las voces en *off* proporcionan profundidad y contexto, facilitando la comprensión y conexión de la audiencia con la trama y los personajes. Además, los sonidos ambientales y los silencios desempeñan un papel vital en la narrativa cinematográfica. Los sonidos como el ruido de un tren o una calle bulliciosa añaden realismo y significado, mientras que los silencios pueden resaltar momentos clave o construir suspense, especialmente en géneros como el horror. El uso estratégico de estos elementos sonoros crea una experiencia cinematográfica más rica, aportando profundidad, emoción y contexto a la narrativa visual (Correa Valle, 2021).

3.3 Códigos sintácticos

Los códigos sintácticos en el cine se refieren a las normas y estructuras que organizan los elementos visuales y sonoros en una película para transmitir un mensaje o contar una historia de manera coherente. Estos códigos están diseñados para influir en la percepción y comprensión del espectador, y pueden clasificarse en varios tipos, incluyendo tecnológicos, visuales, sonoros y gráficos. La sintaxis cinematográfica abarca la edición, el montaje y las transiciones entre escenas, elementos esenciales para la construcción narrativa. La edición y el montaje determinan el ritmo y la continuidad de la historia, mientras que las transiciones, como cortes, fundidos y encadenados, ayudan a marcar cambios en el tiempo, el lugar o la perspectiva. En conjunto, estos códigos se utilizan para estructurar la película de una manera que mantenga el interés del espectador y asegure la claridad y el impacto de la narrativa visual y auditiva (Núñez & Michelle, 2018).

3.4 Códigos políticos

Aborda temas políticos, sociales y éticos para fomentar la reflexión, denunciar injusticias o adoctrinar. Puede incluir elementos de drama, documental, sátira, historia, distopía o utopía. Trata sobre conflictos como la tiranía, la guerra, la discriminación, la violencia política, la corrupción, la pobreza y la exclusión social. Utiliza técnicas cinematográficas para compartir ideas politizadas y puede funcionar como una forma de discurso político, ya sea a través de alegorías de sistemas de poder o ensayos sobre la memoria, la historia o la política (Marines, 2019).

3.5 Montaje

El montaje es un elemento clave en la elaboración de documentales, ya que permite crear un nuevo discurso a partir de diversos materiales como filmes, fotografías y otros elementos ilustrativos. A menudo, algunos documentales de montaje utilizan secuencias de cine para complementar el material de archivo. En el documental, el montaje tiene prioridad sobre otros factores narrativos, ya que la selección, la medida y la yuxtaposición de los planos vertebran el discurso. A diferencia del montaje en ficción, en el documental se trabaja con material registrado de manera azarosa, lo que le da mayor libertad al montajista. Existen diversas estrategias y tipos de montaje utilizados en documentales, como el uso de secuencias para registrar eventos en contextos impredecibles, el montaje expresivo de eventos escenificados, el montaje de evidencia que diferencia al documental de la ficción clásica, el montaje ideológico para afectar las emociones del espectador, el montaje creativo basado en una idea previa sin seguir una cronología y el montaje poético que busca reacciones emocionales (“Guion de documentales. De la preproducción a la posproducción cine documental”, s. f.)

4. Metodología

La metodología propuesta para el análisis del documental se basa en los enfoques de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991), así como de Sergei Eisenstein. Inicialmente, se familiariza con los conceptos clave presentados en *Cómo analizar un film* y *El sentido del cine*. Durante el análisis, se aplican los principios de los códigos cinematográficos, desglosando los elementos visuales, sonoros y sintácticos presentes en la obra. Además, se emplea la teoría del montaje de Eisenstein para comprender la estructura narrativa y la edición del documental. A través de la identificación y análisis de los elementos audiovisuales, como la música, los efectos de sonido y la voz en *off*, se busca comprender cómo estos contribuyen a la transmisión de mensajes y la generación de impacto emocional en el espectador. Al finalizar, se sintetizan los hallazgos para elaborar conclusiones sobre la eficacia del documental como obra cinematográfica y su capacidad para cumplir sus objetivos comunicativos y artísticos.

Al finalizar el proceso de análisis, se llevarán a cabo dos entrevistas a expertos en cine documental para enriquecer y validar los hallazgos obtenidos. Este estudio se enmarca en una investigación de tipo descriptivo, cuyo objetivo es identificar y evaluar los componentes que conforman los códigos visuales, sonoros y sintácticos presentes en el documental. Para ello, se empleará un método analítico que permitirá desglosar y comprender en detalle cada uno de estos elementos. Además, el diseño de la investigación es cualitativo, utilizando tablas de registro para documentar sistemáticamente todos los hallazgos y facilitar su análisis y síntesis posterior. Este enfoque proporcionará una comprensión profunda y contextualizada del documental estudiado, así como de su impacto en el espectador y su relevancia dentro del ámbito cinematográfico.

5. Resultados

5.1 Estudio de caso: Con mi corazón en Yambo

Este artículo se ha realizado tomando en cuenta la propuesta metodológica de diversos autores, como Casetti y Di Chio (1991). Los conceptos de códigos cinematográficos –visuales, sonoros, sintácticos y de montaje– nos permiten identificar los elementos audiovisuales dentro del documental *Con mi corazón en Yambo*. Además, Fernando Morales Morante (2014) sugiere dos niveles de sujeción: intencional y de percepción espacio-temporal, resultando

la clasificación del montaje en métrico, rítmico, tonal, armónico o intelectual. Esta investigación se basa también en autores como Eisenstein (1999) y Bill Nichols (1991), utilizando sus categorizaciones para ejecutar el análisis del documental.

El proceso de recolección de datos se realizó en dos etapas. En la primera etapa, se visualizó el documental completo se dividió en secuencias claramente definidas mediante la identificación de actos, personajes clave y momentos cruciales de la trama Field (1995). Cada secuencia fue analizada y registrada en hojas de registro específicas, detallando aspectos visuales, sonoros, gráficos, sintácticos, políticos y de montaje. Esto permitió una comprensión estructurada del documental y facilitó la identificación de los componentes fundamentales de la historia.

En la segunda etapa, se llevó a cabo una entrevista con la cineasta María Fernanda Restrepo, creadora del documental. Esta interacción directa proporcionó una perspectiva única sobre las intenciones y decisiones creativas detrás del documental, enriqueciendo el análisis y ofreciendo una comprensión más profunda de la obra.

5.2 Análisis por secuencia

Secuencia 1: "Epicentro" (00:00"-03:14").

Sinopsis: se presenta el punto de partida de la narrativa: los padres Restrepo Arismendi declaran a Quito, Ecuador, como su lugar en el mundo. Veinte años después, siguen luchando incansablemente por descubrir qué le sucedió a Francisco y Andrés.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:

Códigos Visuales

Planos: variedad de planos del padre (Figura 1), incluyendo planos generales, planos de detalle y primeros planos.

Profundidad: la figura de Pedro, vestido de blanco, destaca en contraste con el fondo (Figura 1).

Iluminación: neutra en las tomas del presente; tonalidades reales en las tomas del pasado; blanco y negro en las fotos de archivo (Figura 2).

Movimiento: las tomas de archivo tienen movimientos propios, mientras que el material fotográfico presenta acercamientos de cámara.



Figura 1. Planos de Pedro Restrepo en su protesta.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 2. Iluminación de las diferentes escenas.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Códigos Sonoros

Sonidos diegéticos: sonidos propios de las imágenes de calle.

Sonidos no diegéticos: sonidos de agua.

Voces: voz en *off* de personas cruzando las calles y voz over de la narradora.

Ruidos ambientales: presentes en toda la secuencia.

Música over: un sutil piano al final de la secuencia.

Códigos Gráficos



Figura 3. Ejemplos Didascálicos.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 4. El titular con el nombre del documental.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 5. Ejemplos de textos.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Didascálicos: frases descriptivas (Figura 3).

Títulos: nombre del documental (Figura 4).

Textos en tomas: carteles de la desaparición de los hermanos y otros desaparecidos, así como textos en la ropa de Pedro (Figura 5).

Códigos Sintácticos

Asociación por Identidad: Pedro vestido de blanco.

Asociación por Transitividad: acción de sacar un elemento del bolso y desplegar el cartel emblemático de la lucha.

Montaje

Tipo: armónico.

Características Tonales: refuerzo del mensaje con imágenes, sonido y música, que culmina en una sensación emocional al final de la secuencia.

Niveles de Sujeción

Operativa: cumple con la selección del material, ordenamiento alternado entre presente y pasado, transición marcada en imagen y sonido, y una dosificación de la duración de la información.

Intencional: montaje alternado.

Expresivo: rítmico, interconectado entre imágenes y sonido.

Espacio-Temporal: acción alternada, con el mensaje reforzado por tomas del presente y del pasado.

Secuencia 2: “¿Qué pasó?” (07:11”-17:30”)

Sinopsis: la desaparición de los hermanos Restrepo en circunstancias misteriosas plantea numerosas incógnitas. Años después, su padre visita el CDP, donde se sospecha que pudieron haber estado retenidos. Los recuerdos familiares de los hermanos son escasos, y se documenta la primera búsqueda en Yambo.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 6. Planos de Pedro Restrepo en la cárcel o más conocido CDP.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 7. Última foto de la familia Restrepo Arismendi.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 8. María Fernanda Restrepo vestida de blanco en su Primera Comunión.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

En esta secuencia, se utilizan una variedad de planos del padre (Figura 6), incluyendo planos generales, de detalle y primeros planos en el CDP. Se realizan paneos de las paredes de la casa donde reposan fotografías familiares, con un plano detalle de la única foto familiar (Figura 7). Pedro, vestido de blanco, contrasta con el fondo, y María Fernanda (Figura 8), también vestida de blanco, aparece en varias tomas de archivo, un elemento significativo aparece en esta secuencia que es el agua de la quebrada.



Figura 9. Tomas a contra luz.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

La iluminación es neutra en las tomas del presente sin dejar de mencionar las tomas a contraluz que dan esa sensación de oscuridad presentes en las tomas de la cárcel y en la ventana de la casa (Figura 9), mientras que las tomas del pasado y las fotos de archivo mantienen tonalidades reales. Las tomas de archivo tienen movimientos propios, y las del presente muestran paneos de derecha a izquierda en los retratos familiares y recorridos por la casa con cámara de movimiento libre. En el ámbito sonoro, se incluyen sonidos diegéticos propios de las imágenes, así como sonidos no diegéticos de agua. Las voces *in* y *off* incluyen a María Fernanda niña, el padre en una entrevista en el auto, el policía en la laguna, personas en la cárcel, un reportero en las tomas de la búsqueda en la laguna y la narradora. Los ruidos ambientales están presentes en toda la secuencia, y un sutil piano acompaña la transición de las tomas de la laguna a la casa, destacando las fotos de los hermanos y la llegada de la madre después del suceso.



Figura 10. Primera búsqueda en Yambo, con texto en su parte superior derecha.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 11. Primer anuncio de desaparición de los hermanos Restrepo.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 12. Carteles utilizados para las protestas en las calles.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Los gráficos incluyen títulos con lugares y fechas de las tomas de archivo (Figura 10) y textos en las tomas actuales, como los horarios de atención en la cárcel y los primeros comunicados de la desaparición (Figura 11), así como los carteles de protesta (Figura 12). Se observa una asociación por identidad con Pedro vestido de blanco en el recorrido por la cárcel y María Fernanda de niña en su confirmación. También hay una asociación por analogía A-B, mostrando dos veces seguidas y contrastadas los últimos 10 segundos grabados de los hermanos.

Montaje

El montaje de la secuencia es tonal, centrado en lo emotivo, similar a la memoria que repite los últimos recuerdos de los seres queridos, presentes en las imágenes de archivo. A nivel operativo, el montaje cumple con la selección del material, alternando entre presente y pasado para darle fluidez. Se utilizan transiciones de corte seco entre tomas de paso y recorridos en auto, con fundidos en las fotos de archivo y un fundido a oscurecimiento que pasa a la ventana donde María Fernanda esperó a sus hermanos. La dosificación de la información permite espacios largos para la reflexión, con claros comienzos y finales entre el pasado y el presente.

A nivel intencional, se emplea un procedimiento narrativo alternado en las tomas de archivo y grabaciones de María Fernanda niña. En el aspecto expresivo, se utiliza un enfoque simbólico, compensando la falta de material del pasado con tomas de carretera y cielos con postes, que denotan tristeza, soledad y desconcierto. En el aspecto espacio-temporal, las relaciones espaciales manejan ángulos y planos variados en las tomas de la visita a la cárcel, creando angustia y curiosidad sobre esos lugares inaccesibles. Las relaciones temporales alternan entre la visita del padre a la cárcel y las últimas tomas de los hermanos, mostrando el camino que nunca recorrieron para regresar a casa.

Secuencia 3: “¿Quiénes fueron?” (23:40”-44:35”)

Sinopsis: representación gráfica y auditiva de los supuestos autores y encubridores del crimen, se conoce algo más sobre el SIC – 10, El caso Restrepo caso de estudio para los nuevos policías en formación, conocimos los lugares de tortura ahora transformados en talleres.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 13. Planos detalle.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 14. Imágenes de los presuntos implicados.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 15. Entrevistas.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

En esta secuencia, se utilizan una variedad de planos de detalle, incluyendo teléfonos sonando, reproductores de casetes, lluvia y herramientas de trabajo de los talleres que antes fueron cuartos de tortura (Figura 13). Se presentan en primeros planos a los involucrados: la Subteniente Doris Morán, el Ministro de Gobierno Luis Robles Plaza, Trajano Barrionuevo, el Comandante Milton Andrade y el Presidente León Febres Cordero (Figura 14). También se incluyen tomas de entrevistas con Milton Andrade en el pasado y con María Fernanda Restrepo, quien entrevista a los involucrados y a su padre, Pedro Restrepo (Figura 15).



Figura 16. Tomas a contra luz.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

La iluminación es neutra en las tomas del presente, contrastando con las tomas oscuras y con poca luz que generan una sensación de ausencia en el espectador. Estas incluyen sillas vacías, la casa vacía, y las tomas del pasado, así como las fotos de archivo que mantienen tonalidades realistas, sin olvidar las tomas a contra luz (Figura 16). Las filmaciones de archivo tienen movimientos propios, destacándose algunos paneos en los videos realizados por la Policía Nacional. En el ámbito sonoro, las voces *in*, *off* y *over* incorporan a María Fernanda tanto dentro de las escenas como en la narración. La voz clara de la madre contrasta con las tomas oscuras que la representan, mientras que los diálogos en las entrevistas y la voz en *off* de las grabaciones en casetes de la Subteniente Morán y su madre refuerzan el mensaje de mentira y engaño. Los sonidos adquieren un papel protagonista en ciertos momentos, como los sonidos de herramientas en los cuartos de tortura.



Figura 17. Texto con los años y nombres.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 18. Ejemplos de la utilización del texto.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Los gráficos y textos que indican los años y nombres de las filmaciones (Figura 17), así como los subtítulos, nos ayudan a entender mejor las grabaciones de la voz de la madre de Morán y del testigo que vio a los hermanos Restrepo vivos mientras los llevaban al SIC-10 (Figura 18).

Montaje

El montaje de la secuencia es armónico, integrando características de montaje métrico para las escenas más formales o de archivo que narran la historia. Utiliza el montaje tonal en las tomas que evocan vacío y ausencia, con planos largos donde lo único que se siente y se ve es la falta de presencia, como la casa vacía y los despachos sin gente, sugiriendo una falta de respuesta. Además, se emplea una combinación efectiva de sonidos y silencios poderosos, que invitan a la reflexión.

En esta secuencia, en el ámbito de la sujeción operativa, la selección del material es objetiva y precisa, ya que muestra claramente a los involucrados en el caso Restrepo. Está ordenada cuidadosamente para resaltar aspectos importantes, y la duración de las escenas que evocan ausencia es notablemente larga, lo que refleja los veinte años de lucha constante por obtener respuestas. Intencionalmente, la historia se cuenta de forma alternada, lo que permite que se vaya completando en un vaivén entre el pasado y el presente.

Secuencia 4: “Los que tomaron partido” (48:20”-01:25:13”)

Sinopsis: Los acontecimientos se desarrollan en el gobierno de Rodrigo Borja, se conforma la Comisión de la Verdad. María Fernanda Restrepo conoce por primera vez a algunos de los involucrados en la desaparición de sus hermanos.

A continuación, se describen los códigos cinematográficos de esta secuencia:



Figura 19. Imágenes de archivo del gobierno de Rodrigo Borja.
Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 20. Archivo fotográfico de protestas.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 21. Archivo fotográfico familiar.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).



Figura 22. Tomas recreadas de archivos y documentos.

Capturas de pantalla del documental *Con mi corazón en Yambo* (Noboa, 2024).

Se emplean elementos y colores distintivos del partido político del gobierno de turno, como en el caso de Rodrigo Borja (Figura 19). El archivo fotográfico de las protestas se presenta en blanco y negro con un ligero zoom (Figura 20), manteniendo los encuadres originales de las tomas de archivo. Las fotos familiares se muestran a color sobre un fondo negro, con transiciones de *fade in* y *fade out* (Figura 21). Los cortes de toma son secos, mientras que las tomas recreadas, grabadas en blanco y negro, utilizan transiciones con desenfoco (Figura 22).

En cuanto a la iluminación, se mantiene coherente con las secuencias anteriores. Respecto al sonido, se utilizan efectos tubulares que enfatizan la sensación de ausencia. En esta secuencia en particular, no hay música hasta el final, donde se escucha una colaboración entre el músico Jaime Guevara y Pedro Restrepo, que complementa las imágenes.

Los gráficos y textos continúan indicando años y nombres, y se muestran los carteles en las tomas de archivo, que son diversas en esta parte del documental. Además, se incluyen subtítulos para las pocas grabaciones de voz, facilitando así la comprensión del espectador.

Montaje

La secuencia está montada de forma armónica, integrando elementos tonales y métricos. Destaca principalmente la figura de la madre y la represión por parte de la Policía Nacional. En relación con las secuencias anteriores, las características de sujeción se mantienen consistentes, asegurando una continuidad en la narrativa visual y emocional del documental.

Secuencia 5: “Decidimos no olvidar” (01:35:23”-02:15:58”)

Sinopsis: se realiza una nueva búsqueda en la laguna de Yambo en el 2009, la Comisión de la Verdad presenta su informe final, se desarrolla el juicio en el caso Restrepo 1991 - 1994.

En esta secuencia final, el agua toma protagonismo al mostrarse la búsqueda de los hermanos en la laguna de Yambo. Grandes masas de agua dominan la secuencia, destacándose una toma en particular de dos patos, que simbolizan los cuerpos no encontrados, y que concuerdan con la toma final de archivo donde se puede visualizar a Santiago nadando plácidamente en una piscina. Se utilizan planos generales y de detalle del grupo de exploradores en el lugar de los hechos, contrastados con las tomas de desolación del padre al no encontrar rastro de sus hijos. Las tomas recreadas del mar y el golpe de las olas en las rocas se yuxtaponen con fotografías a color de la madre, los últimos recuerdos que se tienen de ella, mostrando su ausencia a través de las olas. La iluminación en estas tomas, resaltando la naturaleza pero también simbolizan ausencia, frialdad y nostalgia.

A esto se suman las filmaciones de archivo de la resolución de la Comisión de la Verdad, con tomas generales del vocero, así como planos frontales y laterales de los involucrados en el caso llevados a juicio por la familia. La secuencia alterna entre el juicio y su desenlace, utilizando tomas de archivo de los involucrados ya juzgados, y planos detalle del archivo donde reposa toda la documentación que guarda la memoria de la familia Restrepo en su lucha por la verdad. También se muestra una entrevista orgánica con todos los personajes, ya pasados los años, en directo con María Fernanda Restrepo. Además, se vuelve al principio del documental con un Pedro vestido de blanco, con su bandera en la plaza, en varias tomas de espaldas, haciendo contraste con el fondo.

Los códigos gráficos, sonoros y sintácticos están presentes de manera más fuerte en esta última secuencia. Los créditos se presentan en forma de animación tipográfica y se utilizan textos didascálicos al final de la secuencia para brindar información sobre lo que sucedió después del juicio. También se muestran títulos con los nombres de todo el equipo de producción del documental. Para darle más fuerza a los créditos se aprecia una canción creada exclusivamente para el film. En cuanto al tipo de documental, por todos los antecedentes anteriores, se puede decir que es un documental de tipo interactivo.

Análisis de códigos políticos.

Según De la Fuente (2016), un documental político se caracteriza por el uso de diversas fuentes, que van desde imágenes, sonidos y filmaciones del archivo personal o familiar del cineasta hasta fragmentos de informativos

televisivos que muestren personajes, momentos de la historia política de un lugar específico. Este enfoque busca apelar a la emotividad del espectador, incitándolo a reflexionar y a activar su capacidad de respuesta al concluir la proyección. En consonancia con esta premisa, procedemos a realizar un análisis detallado de las imágenes, sonidos, grabaciones, entrevistas y filmaciones presentes en el documental objeto de estudio (Tabla 1).

Minutaje	Tipo de archivo	Descripción
00:05:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de campaña del candidato a la presidencia de la República, León Febres Cordero, destacan claramente los colores del partido Social Cristiano.
00:06:14	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de la posesión del presidente electo, León Febres Cordero.
00:19:26	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales del General. Gilberto Molina, el 21 de febrero de 1988 da por cerrado del caso Restrepo.
00:23:51	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral de la Subteniente Doris Morán.
00:24:06	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:24:50	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales de los siguientes personajes: Luis Robles Plaza, Ministro de Gobierno; Trajano Barrionuevo; Comandante Miltón Andrade; y el Presidente León Febres Cordero.
00:25:11	Entrevista	Tomas generales y de detalle del ex Comandante de la Policía Nacional, Miltón Andrade, y de María Fernanda Restrepo, 20 años después de la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés.
00:27:21	Filmaciones de archivo histórico.	Paneo de izquierda a derecha, tomas generales y de detalle del SIC – 10 en operativos.
00:27:54	Filmaciones actuales	Escenas de cursos impartidas a los miembros de la Policía Nacional, Caso de estudio la desaparición de los hermanos Restrepo
00:29:26	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales de la celebración de los 50 años de la Policía Nacional.
00:30:42	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo.
00:35:33	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán.
00:35:55	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de la salida de la Subteniente Doris Morán del juzgado .
00:36:10	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:42:01	Filmaciones de archivo familiar.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán, compartiendo con la familia Restrepo.

00:42:01	Filmaciones de archivo familiar.	Imagen frontal de la Subteniente Doris Morán, compartiendo con la familia Restrepo.
00:42:19	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la señora Aida madre de la Subteniente Doris Morán.
00:43:15	Filmaciones de archivo histórico.	Conjunto de tomas del festejo del cumpleaños 57 del Presidente León Fedres Cordero.
00:48:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas generales y de detalle del cierre de campaña del candidato a la presidencia de la República, Rodrigo Borja, destacan claramente el color naranja del Partido Izquierda Democrática.
00:50:53	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral del Ministro de Gobierno César Verduga.
00:51:04	Archivo fotográfico.	Represión policial de las protestas pacíficas que se llevaban a cabo frente al Palacio de Gobierno.
00:52:30	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio de la voz de la Subteniente Doris Morán.
00:53:49	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral de la Subteniente Doris Morán.
00:53:57	Filmaciones de archivo histórico.	Imagen lateral del Agente Camilo Badillo.
00:54:24	Filmaciones de archivo actual.	Escenas de la Comisión de la Verdad, investiga los crímenes policiales y militares en varios gobiernos.
00:55:05	Tomas de noticiero.	Imágenes del Agente Camilo Badillo dando declaraciones en el noticiero de Teleamazonas.
00:55:25	Entrevista	Tomas generales y de detalle del del Agente Camilo Badillo, y de María Fernanda Restrepo.
00:59:56	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas frontales del Coronel Gustavo Gallegos.
01:03:49	Archivo fotográfico.	Protestas de los miércoles, retratada por policías.
01:04:16	Filmaciones de archivo histórico.	Represión policial de las protestas pacíficas que se llevaban a cabo frente al Palacio de Gobierno.
01:08:15	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo.
01:08:45	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio un testigo del secuestro de los hermanos Restrepo, 3 años después.
01:17:19	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas del Equipo Internacional de Investigaciones, en el gobierno de Rodrigo Borja.
01:17:53	Filmaciones de archivo histórico.	Plano detalle del Coronel Barrio Nuevo
01:18:03	Filmaciones de archivo histórico.	Declaraciones del Coronel Gilberto Molina.
01:18:25	Filmaciones de archivo histórico.	Careo del Coronel Gilberto Molina.
01:19:42	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio careo con la Subteniente Doris Morán.

01:21:08	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas de la Subteniente Doris Morán luego del careo y sentenciada a prisión preventiva.
01:24:28	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas de las protestas ciudadanas.
01:26:56	Grabación de audio archivo histórico.	Archivo de audio careo con la Subteniente Doris Morán.
01:29:31	Entrevista	Tomas generales de la entrevista con el involucrados más representantes de la Comisión de Paz.
01:31:18	Entrevista	Tomas generales Ex agente Hugo Llerena
01:37:59	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del vocero del Equipo Internacional de Investigaciones
01:40:19	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del Presidente Rodrigo Borja
01:40:28	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas del incendio del SIC por parte de la ciudadanía.
01:42:18	Filmaciones de archivo histórico.	Escenas del Video Institucional de Policía de los años 80
01:43:06	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de la campaña política del candidato a Presidente Sixto Durán Ballén
01:43:25	Grabación de audio archivo histórico.	Grabación de la voz del Presidente Sixto Durán Ballén.
01:44:10	Entrevista	Entrevista del Ministro de Gonierno Roberto Dunn Bareiro
01:44:19	Filmaciones de archivo histórico.	Cercado de policiair para evitar las protestas por las desapariciones.
01:44:53	Archivo fotográfico	Varias fotografías a blanco y negro de la protesta de los familiares de desaparecios.
01:45:57	Entrevista	Tomas generales y de detalle del ex Presidente Sixto Durán Ballén, entrevistado 15 años después por Maria Fernanda Restrepo.
01:50:35	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de registro del juicio a varios personajes involucrados en el delito: Coronel Gustavo Gallegos, General Gilberto Molina, Subteniente Doris Morán, ex Ministro de Gobierno Luis Robles Plaza, ex Agente del SIC 10 Hugo España, Sargento (r) Guillermo Llerena
01:53:56	Filmaciones de archivo histórico.	Tomas de los implicados en el caso Restrepo
01:54:29	Entrevista programa de televisión " En la mira"	Tomas generales y de detalle del ex Presidente León Febres Cordero.
01:54:53	Archivo fotográfico	Fotografías individuales de todos los involucrados en el caso a colores.
01:59:14	Filmaciones de archivo histórico	Tomas de registro de manifestaciones en contra de la familia Restrepo.
02:01:37	Filmaciones de archivo histórico	Tomas del sepelio del ex Presidente León Febres Cordero, donde se distinguen los colores patrios y los representantes del Partido Social Cristiano.

Tabla 1 Análisis de los códigos políticos (Noboa, 2024).

5.3 Comparación de análisis

El análisis comparativo entre el estudio de caso y la entrevista a la cineasta de *Con mi corazón en Yambo* revela los “hilos visuales” que sostienen la narrativa del documental. El elemento principal, el agua, se manifiesta en diversas formas: la quebrada donde se supone cayó el auto, la piscina en la casa familiar, las olas del mar que representan a la madre, y la laguna de Yambo, que se considera la última morada de los hermanos Restrepo.

El documental utiliza un archivo audiovisual histórico, recopilado de noticieros y grabaciones de protestas de familiares de personas desaparecidas, así como tomas recreadas debido a la escasez de material disponible en el contexto familiar. Además, incluye archivos audiovisuales familiares grabados por su mejor amigo, “El Pollo”, que capturan las últimas tomas de sus hermanos. En esa época, no existía tanta tecnología y se contrataba la filmación de eventos familiares especiales, como la primera comunión, sin imaginar que este material se utilizaría luego para procesos judiciales, especialmente cuando la Subteniente Morán negaba haber conocido a la familia Restrepo.

El documental es orgánico y tiene vida propia, a diferencia de la ficción, la grabación con personas reales introduce coincidencias mágicas no previstas en el guion, como el encuentro con Doris Morán en una fiesta popular mientras trabajaba en el levantamiento de tomas para otro documental sobre las fiestas populares.

Iván Mora compuso la música del documental, destacando composiciones de pianos lentos y sonidos de vacío y ruptura, inspirados en Philip Glass. El piano fue tocado por Valentina Ramia y grabado en La Casa de la Música por la productora Increíble Sociedad. Posteriormente, un sonidista montó el sonido, incorporando ruidos, sonidos y música remasterizada de pianos de Debussy. Inicialmente, no se pensó que la cineasta narraría el documental; se planeaba que apareciera solo en ciertas partes con voz en *off*. Sin embargo, con el tiempo, surgió la necesidad de ser parte integral del documental.

El montaje es similar a la memoria, es no lineal y alterna entre distintos tiempos. El primer corte tenía una duración de cinco horas, luego se formuló una segunda revisión donde se lo redujó a dos horas. Este enfoque de montaje alternado, con miradas externas que ayudan a darle forma, refleja una narrativa hecha a “dos manos”. Algunas escenas no son negociables, nos comenta la cineasta y se tenían que colocar, luego con el paso de los años se reconoce que tiene 20 minutos adicionales.

Aunque la familia Restrepo no es política, el documental es político, haciendo memoria de cada presidencia que no ayudó a localizar los cuerpos de sus hermanos y señalando las omisiones y abusos de la Policía Nacional. Durante el gobierno de Rafael Correa, se emprendió la búsqueda deseada y se conformó la Comisión de la Verdad para abordar los casos de desaparecidos.

Para romper los códigos cinematográficos, primero hay que conocerlos a fondo, y luego se pueden romper o mover, ya que el arte no es una fórmula matemática. Este documental se define como cine de autor, ofreciendo una mirada personal a los hechos y acontecimientos históricos, y se categoriza como un documental interactivo donde el autor está presente de manera evidente.

6. Conclusiones

El análisis detallado de los códigos cinematográficos visuales en *Con mi corazón en Yambo* revela que el documental emplea una variedad de técnicas visuales para fortalecer su narrativa. La utilización de imágenes de archivo, tomas en primer plano, encuadres específicos, movimientos prolíficos en las tomas de archivo, paneos de las fotografías familiares y la iluminación neutra con toques de claro-oscuro no solo documentan los eventos, sino que también enfatizan la emotividad y el drama de la historia. Estos elementos visuales están cuidadosamente seleccionados y organizados para guiar al espectador a través de un viaje emocional. Imágenes clave como las olas del mar, las aguas de la Laguna de Yambo y los vidrios con gotas de lluvia sugieren la infinitud del terreno para quienes buscan sin encontrar. Los espacios vacíos, los muebles sin usar y los recorridos por la casa dejan una huella de ausencia en el espectador, permitiendo una comprensión más profunda del impacto de la desaparición de los hermanos Restrepo. La intención detrás de estas elecciones visuales es clara: provocar una respuesta emocional en el espectador y subrayar la gravedad de los acontecimientos narrados.

Los elementos sonoros juegan un papel crucial en la construcción del mensaje y la atmósfera del documental. La banda sonora, los efectos de sonido y las voces *in*, *off* y *over* están integrados de manera que realzan la tensión y la urgencia de la narrativa. En este documental, la autora María Fernanda Restrepo asume un papel protagonista, apareciendo tanto como narradora en voz *over* como en entrevistas y diálogos con su padre, además de sus apariciones de niña. Los sonidos ambientales y la música de fondo se utilizan para crear una atmósfera que refleja el dolor, la ausencia y la búsqueda de justicia de la familia Restrepo. Un elemento sonoro significativo es el sonido del agua, donde se presume que desaparecieron sus hermanos, presente a lo largo de todo el filme. Además, las entrevistas y testimonios se presentan con claridad, permitiendo que las voces de los protagonistas jueguen un papel importante en la narrativa. Estos elementos sonoros no solo complementan las imágenes, sino que también añaden capas de significado y emoción, contribuyendo significativamente a la interpretación de la historia por parte del espectador.

Los códigos políticos que subrayan las tensiones y conflictos de poder presentes en la historia de la desaparición de los hermanos Restrepo. A través de entrevistas con figuras políticas, imágenes de archivo de protestas y declaraciones oficiales, el documental expone las dinámicas de corrupción y abuso de autoridad dentro del gobierno ecuatoriano y la policía durante la época en cuestión. Estos elementos no solo contextualizan los eventos dentro del marco político de la época, sino que también critican explícitamente las fallas sistémicas y la impunidad que prevalecieron. La representación de estos códigos políticos sirve para destacar la lucha por la justicia emprendida por la familia Restrepo y los activistas, así como para reflejar las implicaciones más amplias de los derechos humanos y la responsabilidad gubernamental. La narrativa política del documental, por lo tanto, no solo documenta un caso trágico específico, sino que también ofrece una crítica incisiva y relevante de las estructuras de poder y la resistencia cívica.

La sintaxis cinematográfica de *Con mi corazón en Yambo* muestra una estructuración y organización meticulosa de los elementos visuales, sonoros y gráficos. El montaje del documental combina secuencias de imágenes y sonidos de manera que se logra una narrativa coherente y envolvente. Las transiciones entre escenas, el ritmo del montaje y la disposición de los testimonios e imágenes de archivo están diseñados para mantener al espectador involucrado y emocionalmente conectado con la historia. La clasificación de estos elementos en términos de tipo y modalidad revela una estrategia clara: utilizar una combinación de material de archivo, entrevistas y recreaciones para ofrecer

una narrativa rica y dinámica. El nivel de sujeción se alterna, lo que permite mantener la atención constante del espectador al no revelar qué parte de la historia se desarrollará a continuación. Es un documental de clasificación interactiva, donde la realizadora está presente a lo largo del filme, no solo en la voz sino también en la imagen, dando una fuerza aún mayor a la narrativa de la historia.

Referencias bibliográficas

- Alvarenga, R. M. (2013). A anteposição de códigos cinematográficos em *O Mandarin. Forma Breve*, 10, 307-317.
- Campo, J. (Ed.). (2008). *Entre el arte y la ciencia. El cine documental*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Correa Valle, L. A. (2021). Análisis de los códigos cinematográficos a través del montaje en el documental "Largo tiempo". Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicaciones, Universidad San Ignacio de Loyola, Perú. Rescatado de: <https://repositorio.usil.edu.pe/items/1aa38c82-8078-43c7-8f9a-76015f08e014>
- Corro, P., Larraín, C., Alberdi, M., & Van Diest, C. (2007). *Teorías del cine documental chileno. 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- De Celis Pastor, S. R. (2014). El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas. *DOC On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, 16, 32-44.
- De la Fuente, M. (2016). ¿Qué filmamos ahora? Características del documental político y su estudio a través de Michael Moore. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 13-21.
- De la Torre Ayora, D. (2024, 24 abril). Cine documental ecuatoriano: rodar la vida cuesta arriba. *Revista Mundo Diners. Revista Mundo Diners*. Rescatado de: <https://revistamundodiners.com/cine-documental-ecuatoriano/>
- Del Ricón Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine Documental*, 11, 29-51.
- El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores. (s. f.). Rescatado de página del Gobierno del Ecuador: <https://www.derechosintelectuales.gob.ec/el-desafio-del-cine-ecuatoriano-es-ganar-espectadores/>
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine. Métodos de montaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Field, S. (1991). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- Marines, L. C. (2019). Documental político en Norteamérica: Una herramienta de contrainformación y configuración de las identidades políticas. *Norteamérica*, 14 (1), 39-64.
- Morales Morante, F. (2014). Reseña de *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*, Barcelona, Editorial UOC. *Palabra Clave*, 17 (1), 214-218.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Núñez, V., & Michelle, J. (2018). Estrategias de construcción discursiva, estilística y códigos cinematográficos del género documental para construir un falso documental, creando confusión entre la realidad y la ficción. Repositorio Digital Universidad de las Américas, Ecuador. Rescatado de: <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/9061>
- Olivé, E. (2008). Nuevos códigos cinematográficos en la poesía de Pere Gimferrer. En *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI* (pp. 191-198). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez, L. (2018). Elementos de lenguaje audiovisual. Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid, España. Rescatado de: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a99393f7-7b3f-4c66-af8e-13889b8d1e34>

Reseña curricular

Juana Cecibel Noboa Cevallos es Licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, Ingeniera en Gestión Ambiental por la Universidad Técnica Particular de Loja, Especialista en Motión Graphcis por el Instituto Tecnológico de Artes, Animación y Videojuegos (Image Campus) Argentina y Magister en Prostproducción Digital Audiovisual por la Escuela Superior Politécnica de Litoral. Actualmente, se desempeña como Analista de Producción Audiovisual en la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo. Sus líneas de investigación tienen que ver con el diseño de marca, el diseño andino, el diseño ecuatoriano y con el cine documental ecuatoriano.



Imagen: Samantha Vega