

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

**PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE CINE DOCUMENTAL
POLÍTICO ECUATORIANO, PERIODO 2006-2011. CASO: *CON MI
CORAZÓN EN YAMBO* DE MARÍA FERNANDA RESTREPO**

AUTORA:

LLERENA PUGLLA DIANA ESTEFANÌA

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

TUTOR:

LCDO. BÁEZ MEZA, MARCELO. MGS.

Guayaquil, Ecuador

Marzo, 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **DIANA ESTEFANÌA LLERENA PUGLLA** como requerimiento para la obtención del Título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**.

TUTOR

f.
LCDO. MARCELO BÁEZ M., MGS.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f.
LCDO. EFRAÍN LUNA M., MGS.

Guayaquil, a los 16 días del mes de marzo del año 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **DIANA ESTEFANÍA LLERENA PUGLLA**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE CINE DOCUMENTAL POLÍTICO ECUATORIANO, PERIODO 2006-2011. CASO: CON MI CORAZÓN EN YAMBO DE MARÍA FERNANDA RESTREPO** previo a la obtención del Título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 16 días del mes de marzo del año 2017

LA AUTORA:

f. _____
DIANA ESTEFANÍA LLERENA PUGLLA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

AUTORIZACIÓN

Yo, **DIANA ESTEFANÍA LLERENA PUGLLA**

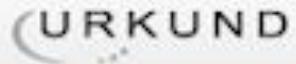
Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE CINE DOCUMENTAL POLÍTICO ECUATORIANO, PERIODO 2006-2011. CASO: CON MI CORAZÓN EN YAMBO DE MARÍA FERNANDA RESTREPO**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 16 días del mes de marzo del año 2017

LA AUTORA:

f. _____
DIANA ESTEFANÍA LLERENA PUGLLA

RESORTE URKUND



Documento	1487001484_Diana Llerena.docx (025684757)
Presentado	2017-02-13 10:56 (-05:00)
Presentado por	Marcelo Baez (mbaez@espoL.edu.ec)
Recibido	sidwebespol.espol@analysis.orkund.com
Mensaje	Mostrar el mensaje completo

1% de esta aprox. 20 páginas de documentos largos se componen de texto presente en 1 fuentes.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AGRADECIMIENTO

La suma de esfuerzos en conjunto da como resultante el cumplimiento de un objetivo, esta licenciatura básicamente tiene cuatro fuentes esenciales de poder y a quienes agradezco por no dejarme en ningún momento.

En primer lugar, agradezco a Dios, por siempre cuidar de mí e iluminarme para seguir en este camino.

A mis padres, a mi hermana y a mi familia por estar en todo momento junto a mí e incentivarme a cada día crecer y ser mejor profesional, lo son todo para mí.

La tercera y muy importante a mis profesores de cada una de las cátedras que recibí en esta carrera y a mi tutor, quienes han sido guía académica, profesional y espiritual; mi respeto y admiración para ustedes.

Mis amigos, los verdaderos, los de aquí (Guayaquil) y los de allá (Alausí), por estar ahí apoyándome en todo momento, ustedes son el gran complemento de vida.

A todos y cada uno desde sus espacios, mil gracias por ser mi motor, mi fortaleza en este paso de mi vida.

LA AUTORA:

f. _____
DIANA ESTEFANÌA LLERENA PUGLLA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DEDICATORIA

A mis padres, quienes sin escatimar esfuerzos me brindaron la oportunidad de estudiar lo que yo decidí y apoyaron a lo que yo desde siempre denominé mi vocación de vida. Por ser mis guías que aun en la distancia brillan con luz propia, por estar junto a mí pese a mis malos momentos.

A mi hermana, por ser la cómplice ideal de vida, por ser mi aliada en todo momento, por ser ella y por siempre aportar para que hoy sea mejor que ayer.

A mis tías, Lida y Martha, por ser el apoyo desde el inicio de esta travesía, por cuidar de mí y aportar que la ausencia física de mis padres no se sienta en gran magnitud.

A Papá Carlitos, quien no tiene la oportunidad de leer estas palabras; pero incluso en el momento de su partida supo que este trabajo también sería en su nombre.

A Marcelo Báez, quien a más de tutor de titulación se convirtió en tutor de vida.

LA AUTORA:

f. _____
DIANA ESTEFANÌA LLERENA PUGLLA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, CIENCIAS Y LETRAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
LCDO. MARCELO BÁEZ M., MGS.
TUTOR

f. _____
LCDO. HECTOR CHIRIBOGA, MGS.
PRIMER DELEGADO

f. _____
LCDA. MARITZA CARVAJAL, MGS.
SEGUNDO DELEGADO

f. _____
LCDO. CRISTIAN CORTÉZ, MGS.
OPONENTE

ÍNDICE DE CONTENIDO

Resumen	VIII
<i>Palabras claves:</i>	VIII
<i>Abstract</i>	IX
<i>Key Words:</i>	IX
INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I Terminología del cine documental	3
Cine Político	3
Cine Documental.....	3
Cine Documental Político.....	4
Crítica cinematográfica	5
Capítulo II Generalidades de la Investigación	6
Antecedentes	6
Antecedentes Históricos	6
Brasil.....	7
Argentina.....	8
Venezuela.....	8
Colombia	8
Bolivia.....	9
Cuba	9
El Salvador.....	10
Chile	10
Ecuador	11
Antecedentes del Modelo de Análisis.....	13
Línea de investigación.....	16
Planteamiento del Problema	17
Justificación.....	19
Contexto de la Investigación.....	19
Alcance de la Investigación	20
Metodología de la investigación.....	21
Población y muestra	21
Instrumentos de recolección de información.....	22
Objetivos de la Investigación	23
Objetivo General:.....	23

Objetivos Específicos:	23
Capítulo III Propuesta de Modelo de Análisis	24
1. Contextualización de la obra cinematográfica.....	25
2. Análisis narratológico de una escena del primer acto.....	25
3. Montaje y edición	30
4. Estructura dramática de la historia.....	31
5. Intertextualidad	32
6. Ideología.....	32
7. Análisis narratológico de una escena del tercer acto	33
8. Entrevista con el/la director/a de la obra.....	33
9. Crítica del filme.	33
Capítulo IV Aplicación del Modelo de Análisis.....	35
1. Contextualización de la obra cinematográfica.....	35
1.1. Ficha técnica de la obra	35
1.2. Antecedentes históricos de la obra	36
1.3. Título	36
2. Análisis narratológico de una escena del primer acto.....	37
3. Montaje y edición	42
4. Estructura dramática de la historia.....	43
4.1. Prólogo.....	44
4.2. Desarrollo de la obra.....	44
4.3. Primer punto de giro.....	45
4.4. Segundo punto de giro.....	45
4.5. Desenlace.....	45
4.6. Epílogo.....	45
4.7. Estrategias narrativas.....	46
5. Intertextualidad	46
6. Ideología.....	49
7. Análisis narratológico de una escena del tercer acto	51
8. Entrevista con el/la director/a de la obra.....	58
9. Crítica del filme	60
CONCLUSIONES.....	63
RECOMENDACIONES.....	65
ANEXOS	66
LISTA DE REFERENCIAS o BIBLIOGRAFÍA.....	83
VIDEOGRAFÍA.....	88

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Tablas

Tabla 1 Ficha técnica de Con mi corazón en Yambo (2011).....	35-36
Tabla 2 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto..	37-38-39
Tabla 3 Tricotomía de Peirce de la 1era. escena del 1er. acto.....	39-40
Tabla 4 Estrategia enunciativa de la 1era. escena del 1er. acto.....	41
Tabla 5 Construcción argumentativa de la 1era. escena del 1er. acto..	41
Tabla 6 Roles actanciales de la 1era. escena del 1er. acto.....	42
Tabla 7 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	51-52
Tabla 8 Tricotomía de Peirce de una escena del 3er. acto.....	53
Tabla 9 Estrategia enunciativa de una escena del 3er. acto.....	54
Tabla 10 Construcción argumentativa de una escena del 3er. acto.....	55
Tabla 11 Roles actanciales de la 1era. escena del 1er. acto.....	55

Figuras – Imágenes

Figura 1 Esquema de la propuesta de modelo de análisis.....	24
Figura 2 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	37
Figura 3 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	37
Figura 4 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	38
Figura 5 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	38
Figura 6 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	38
Figura 7 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	38
Figura 8 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	39
Figura 9 Segmentación sintagmática de la 1era. escena del 1er. acto...	39
Figura 10 Tricotomía de Peirce de la 1era. escena del 1er. acto.....	39
Figura 11 Tricotomía de Peirce de la 1era. escena del 1er. acto.....	40
Figura 12 Tricotomía de Peirce de la 1era. escena del 1er. acto.....	40
Figura 13 Tricotomía de Peirce de la 1era. escena del 1er. acto.....	40
Figura 14 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	51
Figura 15 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	51
Figura 16 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	51
Figura 17 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	52
Figura 18 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	52
Figura 19 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	52
Figura 20 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	52
Figura 21 Segmentación sintagmática de una escena del 3er. acto.....	52
Figura 22 Tricotomía de Peirce de una escena del 3er. acto	52
Figura 23 Tricotomía de Peirce de una escena del 3er. acto	52
Figura 24 Anexo A – fotografía de la investigadora con M.F.Restrepo....	52
Figura 25 Anexo A – fotografía de la investigadora con P.Restrepo.....	52

Resumen

La industria cinematográfica del Ecuador, no sólo entendida en producciones audiovisuales sino también como academia e investigación; se encuentra en su momento de apogeo. Sin embargo, en lo que concierne a modelos de análisis de filmes, incluso a nivel internacional, no existen o están establecidos de una manera universal; sino más bien, estos se crean de acuerdo a los intereses del analista.

En Ecuador, en el caso particular del cine documental político, no existen registros de modelos de análisis de este tipo de obras que permitan estudiarlas de acuerdo a la realidad del país y de esta forma incrementar el grado de observación del mismo; es por ello que nace la iniciativa de crear un documento a modo de propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, el mismo que está aterrizado a la realidad del país tanto social como política.

Esta investigación emplea la metodología cualitativa; la misma que permite recopilar toda la información necesaria para el desarrollo del proyecto y de esta forma describir las cualidades – componentes de la misma.

El modelo de análisis propuesto en este proyecto, se aplica tal como se lo plantea en el caso escogido; *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Ma. Fernanda Restrepo. En el capítulo final se pueden observar los resultados de este proyecto, los mismos que se ven reflejados en el análisis del filme mencionado; dando lugar al cumplimiento de todos los objetivos planteados.

Palabras claves: Cine documental político, modelo de análisis cinematográfico, *Con mi corazón en Yambo* de Ma. Fernanda Restrepo.

Abstract

Ecuador's film industry, not only understood as a matter of audiovisual productions but academy and research as well; is currently reaching its heyday. However, as far as film analysis models is concerned, even at an international level, these are non-existent or are established universally. These are rather created taking only into account the analyst's interests.

In Ecuador, specifically in the case of political documentary film, there are no records of analysis models of this type of film works that allow to study them according to the country's reality and, by doing so, increase its level of analysis. It is because of this, that the initiative to create a proposal of an analysis model of an Ecuadorian political documentary film is born, the same that is landed on the country's political and social reality.

This research employs a qualitative method. It will allow the researcher to collect all the necessary data for the development of the present project and, likewise, to describe the qualities – components of the aforementioned.

The analysis model proposed in this project is thoroughly applied in the chosen case: *Con mi corazón en Yambo* (2011) by Ma. Fernanda Restrepo. As it can be seen in the last chapter, the results of this project are reflected in the analysis of film; showing the fulfillment of all the stated objectives.

Key Words: Political documentary film, film analysis model, *Con mi corazón en Yambo* by Ma. Fernanda Restrepo.

INTRODUCCIÓN

*“Un país sin cine documental
es como una familia sin álbum de fotos”*
Patricio Guzmán.

Este proyecto de investigación tiene como objetivo principal aportar al análisis del arte cinematográfico a partir de una propuesta de modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano del período 2006 - 2011. Se parte de la idea que en el país no existen antecedentes de algún modelo de análisis de este género cinematográfico.

En cada uno de los capítulos se pretende analizar este tema de forma minuciosa, hasta llegar a la aplicación del modelo de análisis propuesto.

El primer capítulo se encarga de la terminología del Cine Documental, aquí se esclarecen conceptos claves para el desarrollo de cada una de las fases del modelo de análisis. Este pasaje del proyecto de investigación también pretende especificar en lo que consiste un análisis cinematográfico, para de esta forma no se tienda a confundir entre crítica, comentario o ensayo; es decir sitúa al lector en lo que será el proyecto de investigación.

El segundo capítulo está conformado por los lineamientos generales del proyecto. En él se presentan los antecedentes del Cine Documental, desde sus inicios hasta la actualidad pasando por la cronología del cine documental en América Latina y Ecuador; de la misma forma se presentan los antecedentes del modelo de análisis que forman parte de la base conceptual de este proyecto. En este mismo capítulo se especifican claramente los objetivos de este trabajo además de la línea de investigación en la que se enmarca, su alcance, el público objetivo y entre otros detalles que son implicados en el desarrollo de esta investigación.

Posteriormente en el tercer capítulo, a criterio de la autora el más importante de este trabajo de investigación, se realiza la propuesta del modelo de análisis. Se implementa una ficha en la que se especifica cada una de las partes del mismo y el justificativo del por qué se decidió que forme parte del modelo. Para llegar a esto se realizó un trabajo de investigación y adaptación al medio para contextualizarlo.

El cuarto y último capítulo se enmarca en la aplicación del modelo de análisis en *Con mi corazón en Yambo*; se analiza el documental de acuerdo a cada uno de los parámetros establecidos en el tercer capítulo. Es importante tener en cuenta que el contexto social-político en el que se desarrolló este film es de gran trascendencia en la historia del país.

Finalmente se presentan los resultados de la investigación en conjunto de la consignación de conclusiones y recomendaciones.

Capítulo I Terminología del cine documental

El cine documental, tiene un metalenguaje especial, al igual que todas las artes y ciencias. Christian Metz (2002), por medio de su teorización de la *Gran Sintagmática*, concluyó que “*el cine es un lenguaje sin un sistema lingüístico subyacente*”, que, sin embargo, se convierte en discurso al organizarse como narración (Metz, 2002).

Este capítulo se encarga de especificar cada uno de los conceptos y significados de los términos que se emplearán a lo largo de este proyecto de investigación:

Cine Político

Género de cine que pretende mediante su contenido proporcionar los elementos suficientes para que la audiencia reflexione sobre una determinada realidad o caso político pasado o presente de la sociedad.

Este género, proporciona una interpretación y una reflexión estética mediante imágenes sobre un hecho político, que el espectador posterior al consumirlo rechaza o interioriza de acuerdo a su ideología política.

Cine Documental

Género del cine que a través de sus recursos realiza un trabajo en base a imágenes reales, por medio de las cuales pretende transmitir ciertas situaciones desde el punto de vista de los involucrados; es decir es la recopilación de hechos e información sobre un escenario en concreto. Desde sus inicios se lo utiliza en función social, como denuncia o apelación; no obstante, también tiene una función comunicativa que únicamente busca transmitir una realidad, que no todos conocen.

En el cine documental, se consideran los términos *cine militante* y *video activismo*, entendidos desde sus inicios como “*herramientas de transformación social*” (Galán Zarzuelo, 2012). Sin embargo, el cine militante y el video activismo tienen diferencias establecidas;

Según Patricio Guzmán (1998), documentalista chileno, consideró siempre en su accionar cinematográfico que el Cine Documental es un género que debería ser indispensable en todos los países, tanto en los que se desarrolle o no esta industria. Decía, “*un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos*” (Pujol, 2014), por lo tanto, se puede concebir que este género representa un espejo a través

del cual se puede ver la realidad social y la voz de diferentes personajes, ya sean ilustres o seres comunes. Además, es importante recalcar el pensamiento de Guzmán al respecto de la existencia de creadores de este género de la cinematografía, cuando menciona que “*el documental es una especie de virus, fuertemente anclado en el cerebro de un tipo especial de cineastas. De este modo, siempre habrá un grupo de personas que verá en la realidad una fuente inagotable de creación*” (Guzmán, 2001).

Existen diferentes formas de clasificación del Cine Documental, ciertos teóricos mencionan que se clasifica por medio del deseo que tiene el director al realizar este producto, como Michael Renov (1993). En otros casos se encasillan por modalidades de representación, Bill Nichols (1942) lo expone así en su libro *Introduction to documentary* (2001).

Es importante recalcar que en este tipo de cine no se estila a remunerar o pagar a los actores de la historia, es por voluntad propia que permiten registrar su historia o a su vez es por medio de la previa persuasión del equipo de producción que acceden que se lleve a cabo la grabación (Guzmán, 1998).

Según María Fernanda Restrepo, existen varios tipos de cine documental, entre ellos los clasifica en “*histórico, antropológico, personal o de autor y el de naturaleza*” (Restrepo M. F., 2016).

Finalmente, una de las características fundamentales de este tipo de artes es que “*el cine documental es una forma poderosísima de retractar realidades*” (Restrepo M. F., 2016).

Cine Documental Político

Se lo considera como un género del cine documental o del cine político, es más podría ser una fusión de estos dos. Cuando se habla de éste se asume por parte de los realizadores una postura la cual se proyectará o reflejará en el producto final. Además, profundiza totalmente en la realidad que la sociedad en la que se ejecuta este trabajo le ha tocado vivir, por medio de representaciones de la relación *realizador – ideología – sociedad*.

Por medio de este género se pretende influir en las diversas ideologías ya sea para cambiarlas o reforzar el pensamiento político. Según Rubén Dittus, en su tesis

doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona – España, parte su investigación desde el supuesto que

Un documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que está en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado – nación. Esa postura política, el relato audiovisual la convierte en promesa. (Dittus Benavente, 2012).

El cine documental político, no es algo nuevo, o que se está implementando; ya que mucho antes del avance de las tecnologías ya se realizaba cine documental político, ejemplos claros con respecto a este tema se remontan a los años 1960 o 1970 con grandes referentes, que se mencionan en los antecedentes históricos de este trabajo de investigación.

Crítica cinematográfica

Proceso de análisis cinematográfico que implica juzgar, valorar, contextualizar, comparar la obra con sus similares (Báez, 2012), este tratamiento cumple con varias funciones entre ellas informar a los interesados sobre el filme en discusión.

Según David Bordwell (1989, p. 35) esta actividad de análisis cumple con cuatro funciones como: *“periodismo, publicidad, crítica o retórica”* (Bordwell, 1989).

En lo que refiere a la función en el periodismo, se combina el estilo de opinión y el gusto de autor, en donde se presenta la posición del periodista con respecto al filme por medio de un argumento que contempla información, explicaciones y una evaluación del mismo. Como publicidad se presenta para anunciar un filme con el único objetivo de motivar a la audiencia a consumirlo, a diferencia de la crítica que trata de realizar un análisis a partir de una descripción y evaluación del filme. La función de la retórica, entendida como un ejercicio de escritura en donde se realiza este proceso con la finalidad de ser publicada en documentos o antologías de la obra en estudio. (Bordwell, 1989)

Capítulo II Generalidades de la Investigación

Antecedentes

Antecedentes Históricos

La necesidad de documentar todo aquello que era de interés de las personas, es la noción principal de la concepción del cine documental.

Sus inicios datan por el año 1874 en donde el astrónomo francés Pierre Jules Césaire Janssen intentó registrar el paso de Venus ante el Sol (Los inicios. El cine documental informativo), al igual que este experto hizo la prueba el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge en 1878 quien quiso captar la mejora del entrenamiento de caballos con una serie de cámaras fotográficas (Lerma Cruz, 2013). Otro de los casos a partir de los cuales inicia la historia de este género cinematográfico, es la creación de un *fusil photographique* por parte del francés Étienne Jules Marey en 1891, quien quiso captar el movimiento de las aves (Cuarterolo, 2015). Pese a las invenciones antes mencionadas, las mismas que intentaban captar el movimiento a través de fotografías, no se desarrolló en su totalidad la documentación de hechos como se pretendía.

No fue hasta 1895 en Francia, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière crearon su propia versión de cámara y proyector; invención denominada *cinematógrafo*. Este aparato permitía que el producto audiovisual tenga varios espectadores a la vez, en marzo del mismo año lograron registrar por medio del *kinetoscopio la salida de los obreros de su fábrica* (Lumière & Lumière, 1895). La movilidad de las imágenes permite situar a esto como el inicio de la experiencia cinematográfica por historia (Báez, 2012).

Tanto las obras de los hermanos Lumière y de Georges Méliès realizaron la captura pasiva y estática de imágenes en las que la narrativa era lineal, además estas fueron concebidas únicamente con la finalidad de divulgar un hecho más que para estimular al debate.

Desde entonces empezaron los avances tecnológicos en el cine, ya en 1926 se emplea por primera vez el término *documentum*, término en latín que significa “recopilación de materiales o documentos escritos, ya sean sonoros o de imágenes” (González & Ortiz, 2010-2011).

La persona responsable del apogeo del documentalismo fue el holandés Joris Ivens (1898-1989), quien redefinía a este producto audiovisual como un “*documental de reportaje social moderno, humanista y comprometido*” (Guevara, 2010).

En la década de 1960 el cine inicia su curso, en donde las tradiciones fílmicas anteriores son excluidas; este hecho se hizo visible por medio de varias señales indicativas.

Desde entonces empieza el accionar del cine documental en Latinoamérica, en donde las influencias del cine europeo y norteamericano eran notorias; además se lo aborda como un género cinematográfico que en su interior hay distintos tipos de tratamiento lo que produce la creación de subgéneros, en los mismos que se clasifican por su especificidad y tipología según el tema. Estos pueden ser reportajes, film-manifiesto, documental testimonial y además social, político, científico, deportivo e histórico; respectivamente. (Guevara, 2010).

La historia del cine documental a partir del siglo XX tiene como sus mejores referentes a las producciones de temáticas sociales, políticas y científicas; en donde cada uno pretende provocar la reflexión, educar y contribuir en la memoria colectiva de la audiencia. (Guevara, 2010). Es así como los referentes de cine documental latinoamericano ejercieron su labor desde alrededor del año 1950, en donde las revoluciones y los hechos sociales tienen especial atención.

Brasil

Este país es un referente histórico del cine documental que tuvo una combinación de neorrealismo italiano y el cinema-verité francés, corrientes cinematográficas. Tuvo sus inicios en 1959 con las producciones líricas de Joaquín Pedro de Andrade *O mestre y O poeta*; dando un salto un año después a las producciones con sentido crítico y cualitativo con propósito social, un claro ejemplo de esto es *Arrail do Cabo* de Paulo Cezar Saraceni (1960). En 1984, en el auge del periodo de transición democrática se llevan a cabo producciones con temáticas políticas y problemas cotidianos de la población, *Hombre marcado para morir* de Eduardo Coutinho (1984), *Uaka* de Paula Gaitán (1988) y *Una avenida llamada Brasil* de Octavio Berra (1989). El documental de Joao Moreira Salles, *Entretratos* (2004), registra el punto de vista político y humano en todo el camino hacia el periodo de gobierno de Lula Da Silva (Guevara Flores, 2016).

Argentina

La intervención de la temática política en las producciones del cine documental argentino fue predominante, todo inicia en este país, en los años 1958-1959 por medio del pionero documentalista Fernando Birri con un cortometraje de encuesta denominado *Tire Die* (Guarini, 2006).

Las luchas sociales, grupos ideológicos, entre otros movimientos siguieron esta línea del cine documental, es así como se realizó el film-manifiesto más influyente de Latinoamérica, *La hora de los hornos* (1967-1968). Partiendo de esta premisa, es como empezaron a surgir muchos más productos audiovisuales de interpretación y reconstrucción de historia política (Guevara Flores, 2016).

En este país gracias a las influencias del estado, por medio de la dictadura militar en eso del 1976, el documentalismo desapareció casi por completo. No es hasta los años 90 que retorna por medio de la recuperación de la democracia. Se registran varias producciones desde entonces, en los que toman una postura de recuerdos de memoria, denuncia a lo sucedido en el país y la normalización después de todos los hechos ocurridos. (Guarini, 2006)

Venezuela

En 1897 el cine documental se empieza a mostrar en este país como una herramienta de adoctrinamiento político (Villá, 2012). No es hasta 1952, cuando la historia de este género cinematográfico en este país se empieza a escribir gracias a la referente del documentalismo venezolano Margot Benacerraf, no obstante, las producciones con temática política se hicieron esperar hasta 1975 con *Juan Vicente Gómez y su época* de Manuel de Pedro (Guevara Flores, 2016).

Colombia

En 1967 inicia la era del cine documental con Jorge Silva y Martha Rodríguez, quienes fueron autores del documental testimonial denominado *Chircales* (Distrital, 2008). Fueron 3 años después que gracias al documentalista Carlos Álvarez se tuvieron productos con temática política social, *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971) que abarcaron temas sobre las diferencias sociales de este país y las opciones electorales en la historia de Colombia, respectivamente (Durán Castro, 2014).

Bolivia

Este país tuvo mucho más movimiento en lo que trata de cine documental, sus inicios remontan al año 1958; no obstante, fue hasta 1964 que se tuvieron producciones de denuncia y temas políticos gracias a Jorge Sanjinés, quien produjo *Bolivia avanza* (1964), *Revolución* (1964-1966), *¡Fuera de aquí!* (1976), entre otros (Gumucio-Dagron, 2015).

Cuba

Las influencias de las corrientes cinematográficas rusas y europeas fijaron las principales características de este cine cubano; en el que se buscó la comunicación con el público a través de un lenguaje sencillo, vinculado directamente con hechos reales. El auge cinematográfico cubano inicia a partir de la revolución, es decir de 1959, no obstante, en 1955 ya hubo producciones documentalistas (Miró, 2016).

Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, fueron los pioneros en este arte. García E. hizo los primeros documentales de la época de la revolución, entre ellos *Sexto aniversario* (1959), el mismo que conmemoró en 18 minutos el sexto Aniversario del comienzo de la lucha revolucionaria; además hizo aportes teóricos como *Por un cine imperfecto*. Por su parte, Gutiérrez A. posterior a su graduación de abogado en 1951, viaja a Roma para especializarse en Dirección de Cine; participa como codirector en varias obras (Guevara Flores, 2016).

Estos dos cineastas, a partir del triunfo de la Revolución, fundan el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico; con la noción principal que su trabajo, es decir la creación de películas, podían llegar a ser el arte y medio más importante para difundir el pensamiento revolucionario (Guevara, 2010).

El cine documental cubano tuvo la dificultad de poseer recursos necesarios para sus producciones, por lo que la función social del producto es lo que primaba en los films, y la función estética estaba ubicada en un segundo plano. Sin embargo, en estas condiciones se realizaron varios documentales y películas.

La época de la Revolución tuvo muchos cineastas, pero que es catalogado como el más conocido de este período por sus crónicas políticas, reportajes internacionales, cortos militantes (Naito López, 2006).

De los últimos documentales cubanos se tiene *El Telón de Azúcar* (2006) de Camila Guzmán Urzúa, cineasta joven, que realiza una crónica a través de la memoria de todos quienes nacieron y crecieron con la Revolución Cubana (Telón de Azúcar, 2006).

El Salvador

El cine documental en este país tuvo grandes influencias del estilo cubano, en el que predominaban los temas de militancia y política. Existieron varias producciones, entre las más sobresalientes del llamado *Capítulo de la Guerra* se tienen *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) y *La decisión de vencer* (1981), de Diego de la Texera y del Colectivo *Cero a la izquierda*, integrado por Guillermo Escalón y Manuel Sorto, respectivamente; en cada una de ellas se relata la lucha armada de El Salvador y la militancia de un colectivo. Posteriormente existe un período denominado Cine de la Posguerra, no obstante, en él no se registran producciones de cine documental político; sino más bien sobresalen los temas de ficción y migración (Grégori, 2006).

Chile

La historia del cine documental en Chile inicia mucho antes que los países ya mencionados, previo a los años 60 existieron producciones de cine con influencia argentina en las que se intentaba reflejar la realidad cotidiana (Alberdi, 2007).

Patricio Guzmán, cineasta documentalista inicia esta tradición con un manifiesto denominado *La tortura y otras formas de diálogo* (1968) y el año siguiente a esta producción realizó *El paraíso ortopédico*. Junto al triunfo de la Unidad Popular con Salvador Allende, 1970, existió la mayor explosión cinematográfica hasta el año 1973 (Alberdi, 2007).

El maestro Guzmán fue uno de los documentalistas chilenos que realizó más obras cinematográficas las mismas que en la actualidad son consideradas como clásicos del documental político y han sido premiados en festivales internacionales, como es el caso de *La Batalla de Chile II* (1977) y *La cruz del Sur* (1989-1992), respectivamente. El ejercicio de este profesional tuvo que atravesar varios inconvenientes, incluso fue exiliado a Francia, sin embargo, con *Salvador Allende* (2003) cierra en parte su vida de documentalista cinematográfico (Guevara Flores, 2016).

“*El documental, al trabajar con la realidad, es un soporte más eficiente para abordar la memoria.*” (Guevara, 2010). Esta frase es uno de los aportes teóricos de investigación que Guzmán a través de su escuela dejó escrito para la práctica en nuevas obras.

El cine documental chileno, ha tenido mucho movimiento a través de su historia hasta la actualidad; no tienen mayor variedad de estilos, no obstante, se pueden destacar *El tiempo que se queda* (2007) de José Luis Torres Leiva y *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo (Lattanzi, 2016).

Ecuador

El cine documental en el país tiene varias etapas, entre las más sobresalientes son tres:

- Sus inicios entre 1920 y 1930 (mucho tiempo después del inicio en los otros países de Latinoamérica).
- Boom del documental en la década de 1980.
- La oficialización de la primera Ley de Cine en el país el 3 de febrero de 2006. (Cultura R. , 2014).

En la primera fase mencionada se tiene como principal referente al legendario Padre Crespi, cinéfilo europeo que vivió en Cuenca y por las diferentes situaciones de la vida se inmiscuyó en el mundo del cine documental.

La segunda etapa tuvo muchos referentes; Gustavo Guayasamín es uno de ellos, que hasta la actualidad sigue realizando sus obras e investigaciones en torno a este arte. *Hieleros del Chimborazo* (1980), *El cielo para Cunshi* y otros documentales indígenas de este director; han sido premiados en festivales nacionales e internacionales (De la Vega, 2015). José Corral es otro de los referentes de esta etapa, ecuatoriano con formación en la Unión Soviética, dirige y produce varias obras reconocidas en el género de cine documental; ejemplo de esta aseveración es *Nuestro Mar* (1982), “visión histórica de la lucha del hombre por la posesión del mar y su riqueza” (Cinemateca Ecuador, s.f.). Además, se tiene un documental que forma parte de esta época, fue realizado en 1983, “Camilo Egas: el pintor de nuestro tiempo” de Mónica Vásquez. (De la Vega, 2015).

El 2006, junto a la tercera fase mencionada marcan un antes y después en el desarrollo del cine en general del país; desde entonces existe mayor producción de películas – documentales que tienen incluso mayor éxito tanto en taquilla como

espectadores. *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento; son muestras de ello, ya que han sido inclusive galardonadas dentro y fuera del país por su producción, historia y montaje. En los dos casos se generó gran expectativa previo a su estreno, se repletaron salas de cine en las diferentes cadenas de este servicio.

Según Darío Aguirre, cineasta ecuatoriano, menciona:

En los últimos años nuevos directores han aparecido en el escenario nacional e internacional lo que representa un cambio significativo en el país... Que haya casi 20 estrenos al año era algo que no ocurría en el pasado, y eso es algo que me ha demostrado que si se puede hacer cine en el país. (Cultura R. , 2014).

La época que forma parte del 1999 al 2013 y por qué no hasta la actualidad es el tiempo marcado por el ánimo de profesionalización de una primera generación de cineastas ecuatorianos formados en escuelas de cine de Cuba y Estados Unidos; por medio de estos y su trabajo el incremento de producciones fue notable, sin embargo, este no fue un detonante para que la audiencia consuma lo ecuatoriano, es decir el incremento de producciones no fue proporcional a la participación del mercado de consumo. No obstante, hay puntos favorables ante toda esta situación y es que gracias a esta época las mujeres empiezan a incursionar en este mundo del arte cinematográfico como directoras y también se crearon instituciones afines con las producciones locales (Luzuriaga, 2014).

En la historia de este arte en el país, no se puede dejar de lado uno de los principales aportes que tuvo, la creación de la Corporación Cine memoria del Ecuador en el 2001, hecho que fue resultado del Acuerdo Ministerial No. 1708 (Calderon, 2016).

Un año después y gracias a la Corporación mencionada, inicia el Festival Internacional de Cine Documental 'Encuentros del Otro Cine' (EDOC), evento que desde entonces marca la existencia de Ecuador en el mapa de festivales de cine documental a nivel mundial, ya que por medio de este ha permitido a los documentalistas nacionales perfeccionar y difundir su trabajo no sólo en salas de cine convencionales sino también en centros de exhibición alternativos para el arte audiovisual (Franco Varas, 2016).

A más de 13 años de realización de los EDOC, se sostiene que el registro artístico del cine documental es el que brinda más espacio para generar conciencia colectiva en los países, Manolo Sarmiento, presidente de la Corporación Cine memoria y de los EDOC, explica que:

El cine documental es una forma de narrar que 'se puso de moda', pues combina lo audiovisual, lo literario... y eso le hace muy versátil, y, por lo tanto, atractivo para los espectadores. Pasa también que ahora vivimos un boom del documental que empezó en los noventa. Obviamente, antes hubo una historia del cine documental, pero en los noventa hay como una efervescencia, y eso tiene que ver con el surgimiento del video digital que hizo las cosas mucho más fáciles. Además, pienso que tiene que ver con el desarrollo de la televisión europea, con ciertas políticas socialdemócratas de allá que favorecieron a la televisión independiente. (Sarmiento, 2014).

No obstante, al remitirse a las cifras de consumo de cine documental el panorama es preocupante, de acuerdo a uno de los estudios de mercado sobre el consumo de cine en el país realizado por la firma Marketing Consulting y por encargo del CNCine, tan solo el 15% de encuestados tienen preferencia por el cine documental; lo que es realmente contradictorio ya que en los EDOC las salas se llenan y hay muchos espectadores a la espera de este evento para consumir este tipo de género (Cultura, 2015).

El bajo consumo muchas veces es producido por los comentarios, opinión y publicidad que genera cada una de las producciones, sin embargo, la audiencia ecuatoriana muchas veces prefiere lo extranjero que lo propio.

Antecedentes del Modelo de Análisis

Los modelos de análisis son herramientas que permiten obtener interpretaciones de la obra cinematográfica más o menos objetivas; es decir permiten asignar sentido a cada uno de los componentes de la misma, para de esta forma realizar aportes para mejorar las diferentes técnicas cinematográficas empleadas en la obra. Cada modelo de análisis creado o adaptado se desprende de una teoría o método cinematográfico, pueden ser estructuralista, post-estructuralista, formalista, etc. (Zavala, 2010).

Además, los filmes, en especial de cine documental político; pueden dar lugar a una infinidad de lecturas y análisis. Sin embargo, los textos mismos del filme o filmes en cuestión funcionarían como una limitación para esas variadas vías de aproximación y análisis; por lo que depende mucho de cada una de las obras para su estudio (Odin, 1983). No obstante, esto no refiere al análisis o evaluación técnica del mismo, es decir a la descomposición de elementos que lo conforman y hacen el producto final audiovisual.

Existen varios modelos de análisis de cine, sin embargo, se realizan variaciones y adaptaciones dependiendo de las características de la obra que se requiera analizar; ya sea por género, o de acuerdo a las necesidades de qué es lo que se quiere obtener a partir del análisis, como se lo menciona en el anterior párrafo.

Se debe considerar también, que en las propuestas de modelos de análisis fílmico; no existen muchos puntos en común o un esquema al cuál seguir, debido a que no existe un método universal de análisis de filmes y también porque al proponer este tipo de bocetos, se terminan elaborando de acuerdo a la perspectiva de su autor o a su vez según los propósitos del estudio. (Dittus Benavente, 2012).

Diferentes críticos y estudiosos del cine han presentado sus modelos de análisis de cine; Colombia, México, Chile en cooperación con España y por su parte Ecuador son las bases de los antecedentes del modelo de análisis de este trabajo de investigación. Es importante recalcar que para realizar un análisis de una obra cinematográfica se debe tener un grado de conocimientos del tema para así no caer en uno de los errores graves de este ámbito; de la misma forma hay que tomar especial atención en cada uno de los elementos que conforman un filme.

En cada uno de los modelos se puede percibir una semejanza en su composición, todos pretenden de sobremanera realizar un trabajo argumentativo sobre la obra cinematográfica para de esta forma ofrecer al lector o espectador una visión más clara de los componentes de la misma y que es lo que la distingue de las demás. Referentes latinoamericanos como Enrique Pulencio (2008), colombiano, Lauro Zavala (2010), mexicano, Rubén Dittus (2012), chileno con el apoyo de la Dra. Ma. Dolores Montero en su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona y Marcelo Báez (2006), ecuatoriano; han presentado sus modelos de análisis cinematográfico, los mismos que pese a sus diferencias en su forma llegan a lo mismo,

a la obtención de un análisis objetivo de cada uno de los componentes de la obra cinematográfica.

Tanto para Zavala (2010) como para Báez (2006) el proceso de análisis cinematográfico comprende dos partes fundamentales, el análisis de los aspectos técnicos como el análisis personal a modo de crítica del autor. (Zavala, 2010) Báez (2006), menciona que no es necesario analizar todos los aspectos técnicos sino más bien se puede resaltar un aspecto o dos (Báez, 2006), al hacer alusión a una de sus citas en “*El gabinete del doctor Cineman*” en la que refiere a una frase de David Bordwell que menciona:

El químico que analiza un compuesto lo divide en los elementos que lo constituyen. El director de orquesta que analiza una partitura la separa mentalmente para ver cómo están organizados las melodías y los motivos. Todo análisis implica dividir algo en las partes que lo componen. La tesis sobre un filme será una exposición general de las funciones, efectos o significados de la película. Nuestro análisis mostrará el modo en que éstos surgen de la interacción de las partes que conforman los sistemas formal y estilístico de la película. (Báez, 2006).

“Los análisis (al igual que las teorías) tienden a ser realistas (apoyados en una disciplina) o formalistas (de carácter transdisciplinario).” (Zavala, 2010)

Normalmente los modelos de análisis están conformados de varias partes, entre las que son primordiales están: el análisis e interpretación desde el título de la obra en su dimensión discursiva y audiovisual, la imagen, el sonido, la edición, la narración, el género, la ideología.

En lo que tiene que ver con el análisis de secuencias se tomó en consideración el modelo propuesto por Rubén Dittus (2012) en conjunto con la Dra. Montero, su tutora en la tesis doctoral sobre el Cine Documental Político y la Noción de Dispositivo de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Línea de investigación

En este artículo se emplea la necesidad de realizar un estudio exhaustivo sobre el cine documental ecuatoriano y sobre todo teniendo especial atención en la creación de un modelo de análisis para este tipo de obras.

La línea de investigación en la que se enmarca este proyecto es en el *estudio de construcción discursiva y recepción*, el mismo que permite analizar la elaboración del discurso del cine documental que como tal es un discurso ya que está construido de información, datos, historia y más componentes desde su concepción hasta tener el producto final que a su vez será consumido por la audiencia. Además:

El documental político es un dispositivo que permite realizar una práctica ideológica-política fundada en una idea de promesa que busca imponer un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante a través de un proceso de veridicción que tensiona la relación verdadero-falso para provocar adhesión o rechazo en la conciencia del espectador. (Dittus Benavente, 2012)

Al respecto de la recepción, se refiere al consumo de la producción, lo que provoca y causa en el espectador ecuatoriano; partiendo de la noción de cine documental político como un dispositivo que permite construir sentido por medio de la representación, orden, jerarquización e investigación de elementos de la realidad simbolizados a través de valoraciones audiovisuales. Factor que representa un verdadero conflicto en el país, como se menciona en los antecedentes de este proyecto, en Ecuador tan solo el 15% de espectadores prefieren el cine documental; no obstante, cuando existen eventos como los EDOC este incrementa dando como resultado salas de cine repletas para el consumo de dichos productos audiovisuales (Cultura, 2015).

Planteamiento del Problema

En los últimos tiempos el incremento de producciones cinematográficas nacionales ha sido notable, el cine documental es uno de los géneros que ha tenido mayor auge, con producciones en las que la memoria y el recuerdo de diferentes temáticas son el punto principal y de partida.

El cine documental es el tipo de cine que, aunque causa gran impacto en la población – audiencia, no se estudia mucho desde el aspecto de la construcción discursiva y la recepción que tiene. Asimismo, vale recalcar que este tipo de producciones cinematográficas tienen una variedad de temáticas, las mismas que en este país si se han desarrollado.

El cine documental político, al ser un género que involucra a un grupo de personas o un país es el que más atracción causa en las salas de cine, en el caso de Ecuador; esto se ve reflejado en las taquillas cuando se encuentra en cartelera dichos filmes, los casos de *Con mi corazón en Yambo* (2011) y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) son una clara muestra de ello. Sin embargo, estas producciones son tomadas de una forma superficial, en donde se expresa una denuncia o se recuerda un tiempo mediante un producto audiovisual, la información es consumida por la audiencia y queda ahí todo; cuando esto es un completo error, ya que de la misma forma que se analizan otros productos audiovisuales se deberían también realizar con estos. Una falla en el sistema cinematográfico del país es esto, no se han creado modelos de análisis de obras de cine de acuerdo al género o temática en general.

Es así que desde esta afirmación nace la iniciativa de crear una propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, el mismo que permitirá profundizar en todos aquellos detalles de producción; sin dejar de lado la contextualización de la historia e ideologías inmersas tanto en la creación de la misma y en la historia.

Este problema, es formulado a modo de pregunta; para así permitir a la investigadora comprobar si este pudo al final del proyecto pudo ser resuelto o no: ¿Qué Modelo de Análisis cinematográfico es el más conveniente para analizar cine documental político ecuatoriano en el período 2006 – 2011? Dicha interrogante, se propone, tomando a consideración los criterios para plantear un problema de

Kerlinger, F y Lee, H; en donde se menciona que *“el problema debe estar formulado como pregunta, clara y sin ambigüedades”* (Kerlinger & Lee, 2002).

Justificación

La industria cinematográfica en Ecuador no ha tenido su desarrollo al igual que México, Brasil, Argentina u otros países de Latinoamérica; no obstante, en ninguno de los países mencionados no existen modelos establecidos de análisis de cine documental político, familiar u otro tipo. En documentos académicos se expresan incluso la inexistencia de un documento universal de modelo de análisis de filmes, como es el caso del trabajo de doctorado de Rubén Dittus en la Universidad Autónoma de Barcelona (Dittus Benavente, 2012).

Los modelos de análisis de cine existen, pero no con clasificaciones de acuerdo a sus diferentes géneros; todo depende y varía del caso de aplicación o de la perspectiva del autor. Es por esta razón que se realizará este estudio con la finalidad de establecer ciertos aspectos y criterios que aportarán a la propuesta de un *Modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano en el período 2006 - 2011*. Este documento una vez realizado servirá para que estudiantes de cine e interesados en el tema puedan profundizar en lo ya mencionado.

Se instituyó el caso de aplicación de la propuesta del modelo de análisis a la película *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo Arismendi, ya que esta producción es un ícono del país por su realización - elaboración y por el contexto social y político de la historia del filme. Además, que esta pieza cinematográfica representa un punto de giro en el cine documental político ecuatoriano, ya que logra enunciar y representar una realidad política específica como el “febrescorderismo” sin descansar en el paso del tiempo hasta llegar a la época del “correísmo”. Es importante además evocar que una de las razones por las que se escogió este documental es por la producción del mismo y a la cantidad de trabajo que dio lugar el contar una historia de más de 20 años, incluyendo todos los recursos existentes como archivos de video, audio, prensa, entre otros.

Contexto de la Investigación

Esta investigación tiene dos contextos; el primero consiste en el entorno en el que se desarrolla la propuesta de modelo de análisis de este proyecto de investigación. El segundo se contextualiza en base a la aplicación de la propuesta del modelo de análisis, es decir en el tiempo en el que se desarrolla la historia del documental elegido.

Con respecto a la propuesta del modelo de análisis: el contexto en el que se desarrolla es en Guayaquil, debido a que en esta ciudad se realiza el proyecto de investigación; sin embargo, al referirse a una propuesta de modelo de análisis de *cine documental político ecuatoriano*, el contexto general es todo el país y la industria cinematográfica que se desarrolla en el mismo. Cabe recalcar que el contexto específico es en los documentos de modelos de análisis cinematográfico de diferentes géneros existentes en el país.

Así mismo, con relación a la aplicación de la propuesta del modelo de análisis, la historia del documental escogido esta contextualizada en lo que Osvaldo Hurtado denomina “*la dictadura civil*” (Hurtado, 1988); época comprendida en el período presidencial de León Febres Cordero (1984 – 1988) en donde “*se empleaba una política de cero tolerancia*” (Restrepo P. , 2016), según testimonio de Pedro Restrepo, activista de DDHH y padre de Santiago y Andrés Restrepo, niños desaparecidos bajo el régimen de poder del “*febrescorderismo*”. Lo que coincide con la postura de Eduardo Tamayo en su publicación *Resistencias al autoritarismo*, en donde manifiesta que en este período presidencia pese a que Febres Cordero llegó al poder gracias al voto ciudadano “*empleó una política totalmente dictatorial conocida como la de las tres ‘p’: 1) Plata para los amigos. 2) Palo para los indecisos. 3) Plomo para los enemigos*” (Tamayo G, 1994).

Alcance de la Investigación

Esta investigación pretende establecer una propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano en donde se establezcan aspectos claves de producción y contexto social – político que influenció en la creación del producto cinematográfico. Por lo tanto, se proyecta realizar un estudio de tipo exploratorio en el que se determinen posibles variables que se puedan estudiar y/o aplicar en un futuro (Hernández, 2010).

Por medio de este estudio se examinará un tema poco estudiado, como son los modelos de análisis de cine y así dar lugar a un nuevo modelo de análisis de cine documental político; el mismo que en este país no se ha planteado y establecido.

De la misma forma este alcance permitirá que la autora se familiarice con la temática general de la investigación y así conocer cierta información que se

desconocía y a través de esto brindar la posibilidad de establecer prioridades del tema para estudios futuros.

Como lo menciona Hernández Sampieri (2010) en su libro *Metodología de la Investigación*, el alcance exploratorio antecede a los otros tipos de alcance; por lo tanto, es importante también definir qué posterior a este estudio se puede modificar para nuevas investigaciones a un alcance descriptivo, correlacional o exploratorio (Hernández, 2010).

Metodología de la investigación

La creación de la propuesta de un modelo de análisis de cine documental ecuatoriano, requiere que se emplee una metodología cualitativa; la misma que permitirá recabar toda la información y describir las cualidades – componentes - del tema investigado a profundidad. No se empleará cuantitativa debido a que por medio de este estudio no se pretende obtener resultados numéricos o medibles estadísticamente sino más bien obtener el registro narrativo del fenómeno, lo que vendría a ser la obtención de la propuesta del modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano.

La técnica en mención cuenta con un predominio de observación de la historia de la cinematografía, historia en la que se desarrolla la historia de la obra, además de entrevistas a profundidad para obtener más información que permitan la construcción de la propuesta de modelo de análisis.

De la misma forma esta metodología al estar centrada en la fenomenología y comprensión se enlaza de una manera equitativa con el tema del proyecto de investigación.

El proceso, en lo que trata a la metodología elegida es “*inductivo, recurrente, analiza realidades y no tiene una secuencia lineal*” (Hernández, 2010).

Población y muestra

El punto de partida de esta investigación fue la revisión documental de la historia del cine, del cine documental tanto a nivel mundial como en Latinoamérica y en el país; haciendo énfasis en este género, pero en los que su razón de ser son temas políticos que han trascendido en el Ecuador. Asimismo, en la revisión de material histórico documental sobre varios modelos de análisis de cine y cine

documental. Sin embargo, se delimitó el trabajo al objeto de estudio que es la *propuesta de modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano*.

Instrumentos de recolección de información

Para la obtención de información de este proyecto, se utilizará la metodología cualitativa; por lo que, a más de la revisión – investigación de fuentes históricas y bibliográficas, se emplearán como métodos de recolección de información la observación participante y entrevistas a profundidad.

La observación participante consistirá en recolectar la información, involucrando directamente con el objeto de observación, (III Taller Seminario de Investigación, 2013), en el caso de la *propuesta de Modelo de Análisis de cine documental político ecuatoriano* será directamente con el film *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo en el que se aplicará el modelo propuesto de análisis. Asimismo, las entrevistas a profundidad aplicadas pretenden obtener respuestas verbales a las diferentes interrogantes planteadas en el problema de investigación.

Objetivos de la Investigación

Objetivo General:

Crear una propuesta de modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano que dé cuenta de los aspectos tanto técnicos como ideológicos del texto audiovisual.

Objetivos Específicos:

- Conceptualizar cada uno de los términos referentes al Cine documental político por medio del contraste y revisión de fuentes bibliográficas e históricas.
- Detallar los lineamientos del proyecto de investigación, profundizando tanto en los antecedentes históricos del documental como del modelo de análisis.
- Determinar el esquema del modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano a partir de una amalgama de modelos de análisis cinematográficos propuestos por diferentes autores expertos en la materia.
- Aplicar el esquema propuesto en el caso *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo para verificar la validez de la propuesta del modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano.

Capítulo III Propuesta de Modelo de Análisis

El objetivo principal de la creación de este modelo de análisis es realizar un aporte al arte cinematográfico ecuatoriano, dando especial énfasis al cine documental político. Por medio de este documento se pretende contribuir al análisis de las diferentes producciones cinematográficas documentales políticos del país, brindando una experiencia de interpretación particular en cada caso.

A continuación, se presenta el esquema general de la propuesta de modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, es la adaptación del modelo de análisis propuesto por Lauro Zavala (2010), catedrático, investigador y crítico de cine mexicano en sus Notas de curso (Zavala, 2010). En cada una de las secciones especificadas en la Figura 1, que conforman el modelo de análisis, se especificará lo que se debe considerar.

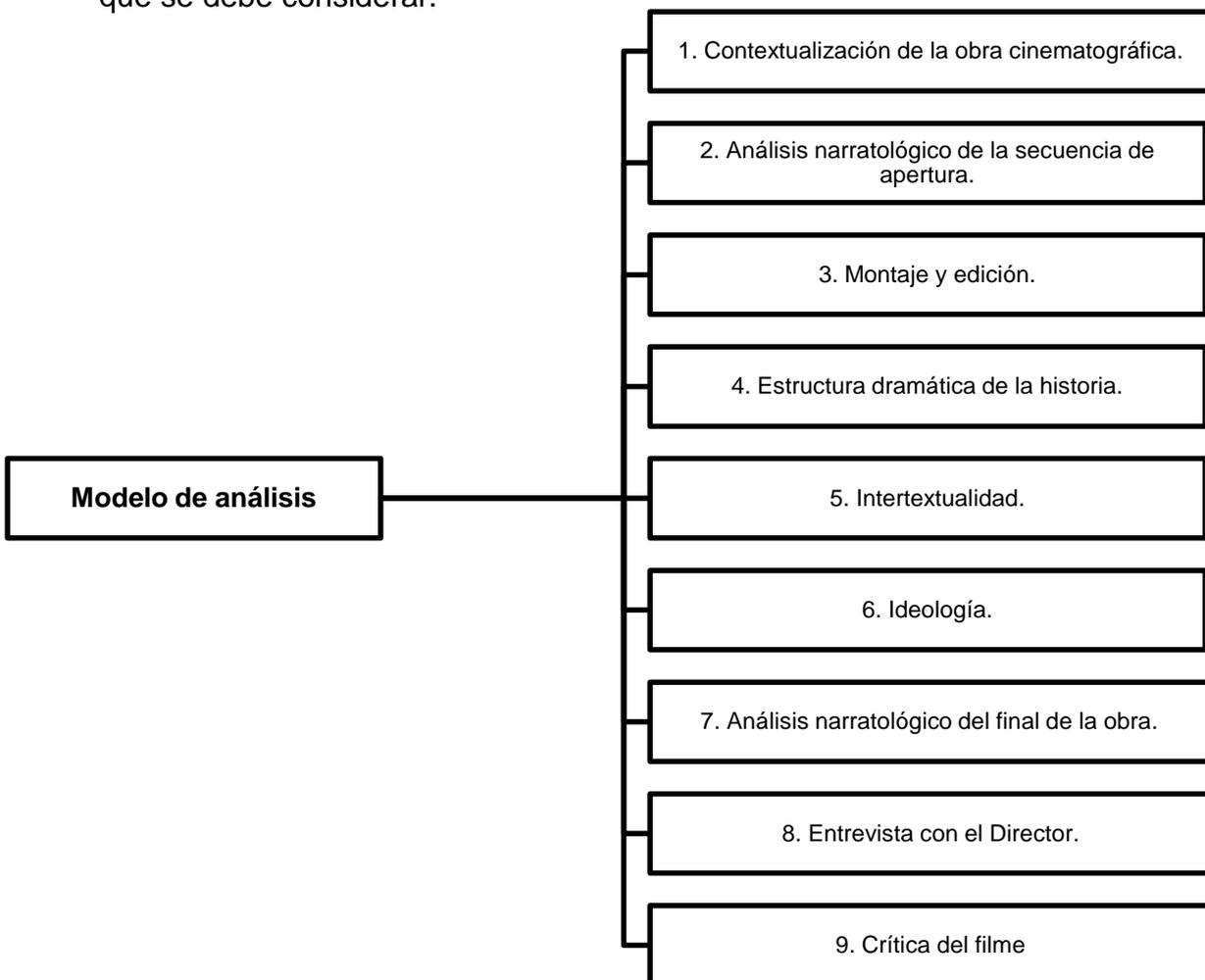


Figura 1. Elaboración Propia - Modelo de Análisis de Cine Documental Político ecuatoriano

1. Contextualización de la obra cinematográfica.

Es importante conocer el contexto en el que se realizó y desarrolló el filme, para de esta forma tener claro el panorama tanto de la realización de la obra como de la historia de la misma. Así se podrá saber quiénes fueron cada uno de los integrantes del staff del filme y en que contribuyeron cada uno de ellos, y más datos al respecto. En este primer apartado se debe especificar tres puntos importantes:

1. Ficha técnica de la obra en análisis.
2. Analizar los antecedentes y contexto social, político, económico de la historia que trata la obra.
3. El título de la obra es el adecuado para lo que quiere transmitir la obra cinematográfica, es decir la relación del título con su dimensión retórica, y/o con el mundo cotidiano.

2. Análisis narratológico de una escena del primer acto.

En esta fase se debe realizar el análisis de los componentes de una escena del primer acto del filme, con el objetivo de determinar e identificar cada uno de ellos, de esta forma se apreciará de una forma técnica las unidades de la escena. Para esto se debe considerar tres partes:

2.1. Segmentación sintagmática: fraccionamiento de la secuencia inicial en planos, lugar en el que se realizó, personajes, banda sonora y diálogos. Christian Metz (1969) en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine*, establece el concepto de la gran sintagmática en donde explica que es una clasificación de las diversas formas en las que el espacio y el tiempo pueden ordenarse, por medio del montaje en un relato cinematográfico (Metz, Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), 1969). La gran sintagmática de Metz propone la existencia de ocho tipos de sintagmas:

- 1) *Plano autónomo* que se divide en secuencia o inserto.
- 2) *Sintagma paralelo*, permite que dos momentos se entrelacen sin provocar relación espacial o temporal entre ellos.
- 3) *Sintagma entre paréntesis*, conformado por escenas de corta duración que no tienen secuencia temporal.
- 4) El contexto en donde se desarrolla el filme, se puede determinar por medio del *sintagma descriptivo*.
- 5) Las narraciones paralelas en las que se ve implicada la simultaneidad temporal, pertenecen al *sintagma alternante*.

6) La continuidad espacio – temporal es marcada básicamente por lo que Metz denomina *escena*.

7) Al presentar un resumen simbólico de algunos capítulos de la historia o de parte de la historia, se tiene una *secuencia episódica*.

8) *Secuencia ordinaria* con la presencia de una elipsis que elimina los fragmentos de menos trascendencia en la historia por medio de saltos espacio – temporales. (Báez, 2006, págs. 234-236)

2.2. Tricotomía de Charles Sanders Peirce: consiste en la segunda tricotomía propuesta por Peirce, trata básicamente de la relación signo – objeto en donde esta se divide en tres categorías (Cortés López, 2012):

2.2.1. Ícono: Según Peirce “*es un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad del mismo como un primero. Es decir, una cualidad que tiene una cosa es lo que lo hace apto para ser un representamen*” (Peirce C. S., 1988, pág. 145).

Además, este se expresa de tres maneras:

- Como imágenes: representan cualidades simples.
- Diagramas: representan proporciones.
- Metáforas representan desde la correspondencia de atributos, determinando diferencias de grado, pero no de “naturaleza” en valor representacional, en lo que consiste es en una síntesis formal de los rasgos cualitativos del objeto. (Peirce C. S., 1988, pág. 145)

En general Peirce señala que “*un ícono es un signo que poseería el carácter que lo vuelve significativo, aun cuando su objeto no tuviera existencia*” (Peirce C. S., La ciencia de la semiótica. , 1986).

Los íconos se pueden clasificar en cuatro categorías según Peirce (1988):

- Topológicos: reproducen la imagen topológica.
- Estructurales: reproducen la estructura del objeto.
- Materiales: reproducen uno o varios rasgos materiales del objeto como su color o calidad.
- Funcionales: muestran concordancia en función de los objetos. (Peirce C. S., 1988)

2.2.2. Símbolo: *“es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto”* (Peirce C. S., La ciencia de la semiótica. , 1986, pág. 30).

Es así como el símbolo se integra en un plano funcional que le permite activar campos amplios de resonancias comunicativas a través del tiempo de manera diacrónica, de esta forma toda imagen que participa de la vida social como dispositivo de integración adquiere dimensiones simbólicas. (Parra Valencia, 2014).

2.2.3. Índice: *“signo que refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese objeto”* (Peirce C. S., Collected Papers). Es decir, este se manifiesta en el representamen como aquel que centra la atención sobre el objeto de forma más directa.

Peirce sostiene que *“cualquier cosa que centra la atención es un índice, cualquier cosa que nos sobresalta de la misma forma, en tanto que señala la unión entre dos porciones de la experiencia”* (Peirce & Barrena, 2005)

2.3. Análisis textual: el documental político a más de su construcción de realización en imagen y sonido va más allá. Su carácter por esencia de género hace que este tenga una carga ideológica que está elaborada por medio de su estructura textual, la misma que permite cumplir el propósito del porque se realizó el filme, que desde su concepción es *“un aparato que guarda rasgos y expresiones propias”* (Dittus Benavente, 2012). Esta es la razón por la cual se debe llevar a cabo el análisis textual en tres etapas, la estrategia enunciativa que permitirá determinar los comportamientos del discurso. La construcción de argumento identificará las diferentes técnicas discursivas que buscan aumentar o provocar la adhesión del espectador del filme al discurso presentado. Los roles actanciales se basan específicamente en las funciones que cumple cada uno de los personajes inmersos en la historia para la emisión del mensaje.

2.3.1. Estrategia enunciativa: para determinar los comportamientos enunciativos, se considerarán cuatro variables; comportamiento, modalidad, verbo modal y dialogismo.

2.3.1.1. Comportamiento: según Patrick Charaudeau (1983) existen tres comportamientos enunciativos (Charaudeau, 1983):

- 2.3.1.1.1. *Elocutivo*: comportamiento centrado en la voz de autor, enunciador con un tono de llamada de orden, amenaza o promesa.
- 2.3.1.1.2. *Alocutivo*: comportamiento que llama a la colaboración del destinatario.
- 2.3.1.1.3. *Delocutivo*: comportamiento parcial, en el que no se centra ni en el locutor ni en el destinatario; sino más bien en el hecho. (Dittus Benavente, 2012)
- 2.3.1.2. **Modalidad**: tiene relación con la forma en que es enunciado el discurso, existen cuatro tipos:
- 2.3.1.2.1. *Aserción*: discurso declarativo, en donde se afirma o se niega la posición.
- 2.3.1.2.2. *Interrogación*: indaga y pone en escena al interlocutor, el mismo que responderá ya sea de una forma directa o indirecta en la escena.
- 2.3.1.2.3. *Intimación*: modalidad empleada para causar temor, normalmente utilizada para expresar órdenes.
- 2.3.1.2.4. *Exclamación*: modalidad determinada por el tono exclamativo, el interlocutor es aludido directamente. (Dittus Benavente, 2012)
- 2.3.1.3. **Verbo modal**: parte del discurso que determina básicamente las expresiones de deseo, obligación o prohibiciones; indican grados de tensión. Pueden ser:
- 2.3.1.3.1. *Alética*: se refiere a la posibilidad y probabilidad. Poder ser.
- 2.3.1.3.2. *Deontica*: tiene que ver con la obligación o imposición. Deber ser.
- 2.3.1.3.3. *Epistémica*: situaciones que se desean que sucedan o pensamientos. Saber o creer.
- 2.3.1.3.4. *Volitiva*: deseo de ser. Querer ser.
- 2.3.1.3.5. *Axiológica*: juicios valorativos de los hechos de la escena. (Dittus Benavente, 2012)
- 2.3.1.4. **Dialogismo**: forma en la que es expresado el discurso, como es enunciado; es decir este aporta a la identificación del receptor o solo se mantiene al margen de la situación. Se tienen tres tipos:
- 2.3.1.4.1. *Sujetos discursivos*: discurso emitido a través de un personaje en específico a través de sus propias motivaciones, el director no influye en este tipo de dialogismo.

2.3.1.4.2. *Colectivo de identificación*: identifica al colectivo a través de la tesis propuesta en el discurso, se emplean expresiones inclusivas como *compañeros, ecuatorianos*.

2.3.1.4.3. *Doble recepción*: la tesis expresada en el discurso es dirigida a todos los espectadores, no solo a los codearías sino también a los opositores o adversarios. (Dittus Benavente, 2012)

2.3.2. Construcción de argumento: la construcción de un argumento proviene del acto de la enunciación del discurso en donde se pretende convencer al destinatario sobre el tema tratado o a su vez persuadirlo a realizar acciones referentes al caso o también reforzar las convicciones existentes (Álvarez G. , 2001). El discurso en su construcción puede tener como mínimo cuatro componentes, para este estudio se toma a consideración los estudios de Toulmin (1958), Rieke y Janik (1984) y Álvarez (2001):

2.3.2.1. *Objeto*: suceso, situación o hecho sobre el que se argumenta en el discurso.

2.3.2.2. *Tesis propuesta*: opinión del locutor o personaje que enuncie el discurso.

2.3.2.3. *Argumentos*: razones que apoyan a la tesis propuesta o a su vez refutan.

2.3.2.4. *Premisas*: juicios o principios que se dan por aceptados, normalmente se sustentan en el sentido común. (Toulmin, Rieke, & Janik, 1984). Las premisas se constituyen de tres tipos de aserciones:

2.3.2.4.1. *Juicios de realidad*: enuncian hechos y verdades.

2.3.2.4.2. *Juicios de valor*: valoran las situaciones a través de la postulación de jerarquías y la elección de cuál es la mejor opción.

2.3.2.4.3. *Respaldos*: hechos o documentos que avalan una premisa.

2.3.3. Roles actanciales: es importante determinar cada uno de los roles actanciales de los personajes intervinientes en el filme, el modelo de Algirdas Greimas (1987) es el punto de partida en este segmento del análisis; este comprende seis instancias (Greimas, 1987), sin embargo, en el análisis únicamente se determinarán cuatro de ellas (sujeto – objeto – oponente y adyuvante):

2.3.3.1. *Sujeto*: generador de la acción.

2.3.3.2. *Objeto*: pretensión u objetivo a alcanzar por medio de la acción del sujeto.

2.3.3.3. *Destinador*: motivador del sujeto para conseguir su objetivo.

2.3.3.4. *Destinatario*: organización, familia, entidad, país al cual beneficia la acción del sujeto.

2.3.3.5. *Adyuvante*: auxilia al sujeto brindándole soporte para lograr su objetivo y a su vez se opone paradigmáticamente al oponente.

2.3.3.6. *Oponente*: personaje o rol que cumple con el no dejar cumplir el objetivo del sujeto.

Para fines de este estudio, únicamente se analizarán el sujeto, objeto, adyuvante y oponente.

3. Montaje y edición

Según Sergei Eisenstein: *“Todo el cine es cine de montaje, por la sencilla razón de que el fenómeno cinematográfico más básico -el hecho de que la imagen se mueve- es el fenómeno del montaje”* (Eisenstein, 1923), de la misma forma es importante recalcar que este realizador cinematográfico aportó teóricamente con el arte, estableciendo y comprobando hipótesis como *“el montaje de atracciones”* en donde establece que en el cine se puede aplicar técnicas provenientes del circo y de los musicales, dejando de lado el montaje clásico propuesto por Griffith, que es la teoría que se aplicará en este modelo de análisis.

Además, que *“el montaje es una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra”* (Eisenstein, 1923).

Desde 1929 Eisenstein establece una clasificación de método de montaje que se aplica en los filmes, de acuerdo a ciertas características:

- 1) Montaje Métrico: se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos.
- 2) Montaje Rítmico: La longitud de los fragmentos está determinada por el contenido y movimiento del cuadro. Existe en éste caso una «longitud efectiva» distinta de la fórmula métrica, derivada de las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura de global.
- 3) Montaje Tonal: El movimiento es percibido en un sentido más amplio y abarca todos los componentes perceptibles del fragmento: luz, sombra, posición de los

objetos y composición del encuadre; produciéndose con la unión de todos ellos un sonido emocional del fragmento o tono general.

- 4) Montaje Armónico o Polifónico: Constituye un nivel más elevado de producción de significado, basado en el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Es fundamentalmente «un montaje de sonidos armónicos y fisiológicos» en el que el tono es entendido como un nivel de ritmo y nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del fragmento.
- 5) Montaje Intelectual: esta modalidad de montaje desencadena varios niveles de expresión. Desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas explotación de los rasgos agresivos intrínsecos de las diferentes formas de los objetos seleccionados de la realidad para ensamblar el montaje. (Eisenstein, 1923).

Además de lo antes señalado para el análisis, se debe considerar:

- Si cuenta la historia, fiel a los hechos que sucedieron de una forma cronológica o a su vez utilizando saltos de tiempo ya sea al futuro o pasado.
- Si muestra el ritmo de las acciones de los personajes para provocar suspenso o drama.
- Por medio del montaje intenta apelar a las emociones de amor – odio del espectador.
- Espacios en los que se realizan las escenas, naturales o creados por la producción del filme.

En relación a la edición se debe considerar aspectos como la duración, el ritmo de las tomas, así como también el empleo de recursos como disolvencias, fundidos en negro, superposiciones, colorización.

4. Estructura dramática de la historia.

Como su nombre lo indica refiere a la narración de la historia del filme, es decir este pasaje corresponde a la manera en que es narrada la obra.

Determinar la estructura de la historia representa uno de los puntos más importantes del análisis ya que así se especificará si la historia en cuestión es clara y su narración es la correcta para que a partir de esto se pueda transmitir de una forma adecuada el mensaje.

De acuerdo Syd Field (1984), la estructura dramática se compone de tres actos, acto I o planteamiento, el acto II o confrontación y el acto III o resolución; en donde, además, entre cada uno de ellos se encuentran puntos de giro o *plot points*, los mismos que son giros dramáticos que introducen o finalizan cada uno de los actos. En esta distribución existe un detonante o clímax, que pertenece al momento exacto en donde la acción se resuelve (Field, 1984).

En este punto de análisis se pretende determinar cada uno de los elementos de la estructura antes mencionados, así mismo, se debe tomar a consideración:

- La historia se cuenta con un orden cronológico o que secuencia es utilizada.
- Prologo.
- Desarrollo de la obra
 - o La presentación de la temática.
- Primer punto de giro
- Segundo punto de giro
- Desenlace
- Epilogo
- Estrategias de seducción narrativas utilizadas en el transcurso de la historia, suspenso y/o acción.

5. Intertextualidad

Punto del análisis en el que se busca establecer ciertas familiaridades o coincidencias en torno a la premisa dramática de la historia del documental con otras obras ya sean del mismo género o de ficción; esto se realiza con el objetivo de aportar con la contextualización de la obra en referencia a otros productos audiovisuales.

6. Ideología

Al tratarse de un modelo de análisis de obras de cine documental político, es necesario analizar y revisar la ideología política con la que cuenta esta obra y la realización de la misma, para a partir de esto determinar ciertas intenciones de la realización del filme o a su vez cómo será narrada la historia. En este aspecto se debe realizar un análisis a profundidad de varios factores.

- Esta obra se enmarca en la defensa de los derechos desde las ideologías políticas existentes en el medio:
 - o Izquierda.
 - o Centro.
 - o Derecha.
 - o Fusiones entre las ya mencionadas.
- Utiliza la ideología para conseguir algún beneficio de algún sector de la sociedad.

- Se puede realizar una entrevista a alguno de los personajes de la historia para determinar de una fuente cercana este aspecto ideológico.

7. Análisis narratológico de una escena del tercer acto

Al igual que en el punto 2 de este capítulo, se pretende observar cada uno de los componentes de una de las escenas más importantes del tercer acto del filme, para esto se debe determinar:

- 7.1.** Segmentación sintagmática
- 7.2.** Tricotomía de Charles Sanders Peirce
- 7.3.** Análisis textual

Estas tres partes que se proponen determinar en el análisis de una escena del tercer acto, ya se encuentran desglosadas en su contenido y diferentes requerimientos en el punto dos de este capítulo.

Tanto el análisis narratológico de una escena del primer acto y del tercer acto responden al mismo propósito, determinar cada uno de los componentes de las escenas elegidas del filme.

8. Entrevista con el/la director/a de la obra.

Finalmente, para concluir con el análisis se debe aplicar una entrevista al director/a de la obra, considerado por la autora del modelo de análisis como un punto indispensable; ya que la visión del realizador aportará con datos importantes sobre el proceso de elaboración del documental.

9. Crítica del filme.

De acuerdo a David Bordwell la crítica consta de cuatro componentes: *“Sinopsis del argumento, información previa, argumentos del autor de la crítica y una breve evaluación del filme”* (Bordwell, 1989); es este proceso, en el orden mencionado o no, que se debe seguir para realizar el último punto del modelo de análisis propuesto en donde por medio de cada uno de los aspectos mencionados se incluirán los sentimientos y pasiones que el filme provocó en el analista.

En la evaluación del documental se debe identificar tres elementos: *“la motivación de lo que ocurre en la película, el entretenimiento y el valor social”* (Solaz Frasquet, 2006). En lo referente a motivación según Bordwell (Bordwell, Satiger, & Thompson, 1985), hay cuatro tipos:

- 1) Motivación Compositiva: estructura formal de la narrativa del cine, causa – efecto.
- 2) Motivación Realista: auténtica y correspondiente a la vida diaria, sin embargo, también es considerado de este tipo a los filmes que son creíbles dentro de las fronteras de la historia de ficción.
- 3) Motivación Intertextual: relación del filme, historia, con su fuente y con el género que pertenece.
- 4) Motivación Artística: la técnica empleada está motivada por razones estéticas.

Capítulo IV Aplicación del Modelo de Análisis

De acuerdo al modelo de análisis propuesto en el capítulo anterior, se seguirá cada uno de los puntos ya señalados:

1. Contextualización de la obra cinematográfica.

1.1. Ficha técnica de la obra

NOMBRE DE LA OBRA: <i>Con mi corazón en Yambo</i>	
PAÍS: Ecuador	PRODUCTOR / COPRODUCTORES: Fernanda Restrepo
EDICIÓN: 6 ^a	GÉNERO: Documental Político
PERIODO DE EMISIÓN: 2011	
SINOPSIS:	
<p>Marcelo Báez, escritor ecuatoriano menciona en su artículo “Con el corazón en la memoria”:</p> <p><i>Con mi corazón en Yambo</i> (Ecuador, 2011) de María Fernanda Restrepo es más que un testimonio familiar sobre un hecho doloroso: la desaparición forzosa de los hermanos de la cineasta, Santiago y Andrés, el 8 de enero de 1988. Es un fresco sobre una época de represión política en el Ecuador (el “febrescorderismo”). Plena transición entre el decenio de los ochenta (el social cristianismo) y los noventa (la social democracia). Narrada en primera persona del femenino singular. Es cine de autora pues se escucha constantemente la voz en off de una mujer que relata los vacíos vitales dejados por sus hermanos ausentes. (Baéz, 2012).</p>	
REPARTO DE PRODUCCIÓN:	
Directora y Guionista: Ma. Fernanda Restrepo	
Cámara: Cristina Salazar, Ma. Fernanda Restrepo y Francois Laso	
Dirección de Fotografía: Francois Laso	
Producción de Campo: Fernanda Sosa	
Fotografía Fija	Francois Laso, Fernanda Sosa, Edu León
Música	Iván Mora Manzano
Mezcla de música	Daniel Pasquel
Interpretación música clásica	Valentina Ramia
Edición	Iván Mora, Carla Valencia
DURACIÓN: 136 min = 2 horas con 16 minutos.	
PROTAGONISTAS:	
<ul style="list-style-type: none"> a) Pedro Restrepo. b) María Fernanda Restrepo. c) Doris Morán. 	

Sonido Directo	Arsenio Cadena	
Diseño de sonido	Mauricio Cevallos	
Música	Iván Mora Manzano	
Productor Ejecutivo	Randi Krarup	

Tabla 1: Elaboración propia – Datos generales tomados de <http://www.conmicorazonenyambo.com/>

1.2. Antecedentes históricos de la obra

Toda la historia que da paso al documental, se desarrolla casi en su totalidad en el gobierno de León Febres Cordero (1984 – 1988), específicamente en su último año de gobierno. Los 4 años de “febrescorderismo” fueron caracterizados por la represión al pueblo y terrorismo de estado, asimismo por la creación de grupos paramilitares por medio de los cuales acallaba las voces del pueblo que no estaban de acuerdo con el régimen y contra los atropellos a los Derechos Humanos que este propiciaba.

Durante los cuatro años de poder de derecha, dirigido por L. Febres Cordero se llevaron a cabo asesinatos extrajudiciales, se institucionalizó la tortura, además de múltiples desapariciones forzadas de personas. Entre los crímenes de Estado que más impactaron es el de Consuelo Benavides y el de los Hnos. Restrepo, quienes son el hilo conductor de *Con mi corazón en Yambo*.

El contexto especificado se dio en el margen de un sinnúmero de situaciones que dan a notar a simple viste una crisis del país; en donde incluso hubo la devaluación de la moneda, el sucre. Para paliar esta situación se implementaron nuevas políticas económicas como dar estímulos a la inversión extranjera, brindar subsidios y desgravamen para la industria, así como la aplicación de cambios en las políticas de aranceles.

En general, el gobierno de León Febres Cordero será recordado por los atropellos a los Derechos Humanos, que hubo en aquel tiempo, tanto a ecuatorianos como extranjeros que vivían en el país. De la misma manera, por ser un ex presidente controversial en su régimen de gobierno.

1.3. Título

Con mi corazón en Yambo, título de la obra que permite el ajuste de la trama de la historia con lo que piensan los espectadores de ella, es decir tiene estrecha relación el nombre de la misma con su contenido.

Si bien es cierto es implícito el nombre del filme, pero cuando se ubica junto al nombre de la directora toma su verdadero significado por el vínculo entre ellos. Además, el nombre como tal permite que el espectador perciba la intencionalidad de la obra y su contenido.

No obstante, se debe aclarar que para personas que no están al pendiente o inmersas en el cine ecuatoriano y además no tienen mayor grado de conocimientos en historia del país; no tiene ningún significado el título del filme, además se preguntan que es *Yambo*.

2. Análisis narratológico de una escena del primer acto

La escena analizada del primer acto, es la primera, esta marca el inicio del documental. A través de ella se pueden determinar aspectos técnicos del filme que permanecerán durante toda su duración; el tiempo de análisis será desde el minuto 3'10" al 5'12".

2.1. Segmentación sintagmática: División o fragmentación de sintagmas de la primera escena del primer acto.

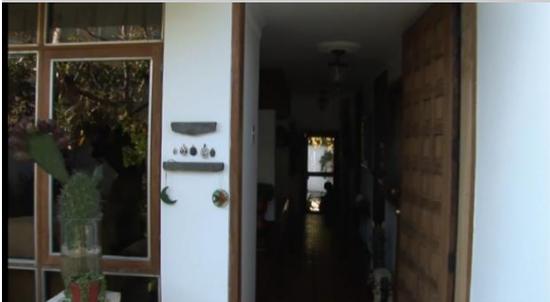
Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
1. Escena: continuidad espacio – temporal del recorrido de la residencia Restrepo en un mismo momento. (Fundido encadenado)	Quito – Residencia Restrepo Arisмени	Ma. Fernanda y Pedro Restrepo	Musicalización y voz en off de los personajes	La directora en voz en voz empieza a interrogar a su padre para de esta manera abordar la historia de su vida antes de la desaparición de Andrés y Santiago. La cámara muestra cada uno de los espacios de la casa, intactos y sin movimiento de personas o personajes; planos en detalle de las fotografías del lugar.
				
				



Figura 4: continuidad de la escena / 4'06''



*Figura 5: continuidad de la escena –
planos de detalle de fotografías / 4'13''*



Figura 6: fundido encadenado / 4'18''



Figura 7: planos de detalle de fotografías / 4'36''



Figura 8: planos de detalle de fotografías / 4'39''

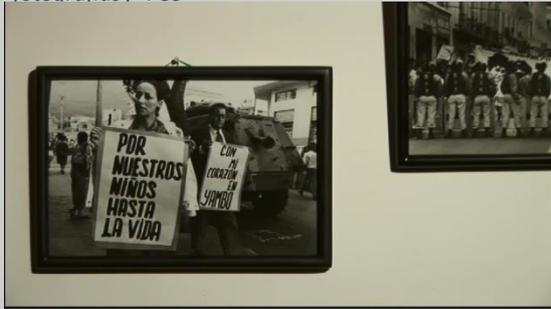


Figura 9: planos de detalle de fotografías / 5'06''

Tabla 2: Elaboración propia – Segmentación sintagmática de la primera escena del primer acto.

2.1. Tricotomía de Charles Sanders Peirce

Segmento cinematográfico

Sintagma 1: Escena: continuidad espacio – temporal del recorrido de la residencia Restrepo en un mismo momento.

Ícono: se expresa por medio de imágenes, estas emiten cualidades simples.

Se engloba en los íconos estructurales y materiales ya que reproducen la estructura de los objetos y de la misma forma reproducen uno o varios rasgos materiales del objeto.

Ej.:



Figura 10: imágenes que emiten cualidades simples y denotan los rasgos y estructura de los objetos /4'07''

Símbolo: en la escena se denota por medio de las imágenes de Andrés y Santiago, también por medio de las fotografías de Luz Helena y Pedro manifestando en la Plaza San Francisco. Se los considera símbolos debido a que estas imágenes han participado de la vida social del país como un dispositivo de integración.



Figura 11: Imágenes de Andrés y Santiago / 4'13''



Figura 12: Imagen de Luz Helena y Pedro manifestando / 5'06''

Índice: es considerado un índice, cada una de las fotografías familiares que se muestran en la escena; debido a que estas centran la atención del espectador y sobresaltan en la narración de la misma.



Figura 13: fotografías familiares /4'39''

Tabla 3: Elaboración propia – Tricotomía de Peirce de la primera escena del primer acto.

2.2. Análisis textual

2.2.1. Estrategia enunciativa

<p>Sintagma 1:</p> <p>Escena. Quito – Residencia Restrepo Arismendi, todo el discurso es emitido en voz en off. Por medio de imágenes se realiza un recorrido por cada uno de los espacios del lugar.</p> <p>En voz en off María Fernanda, la directora del filme interroga a su padre como el los despertaba (a ella y a sus hermanos) cuando eran pequeños, como era su vida antes de la desaparición. Pedro responde a cada una de las preguntas a modo de descripción de cómo eran esos momentos, la forma de ser de los niños, en sí, narra el momento de la familia antes de la desaparición.</p>			
COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
<p>Predomina el modo delocutivo, el discurso no se centra netamente en el narrador o destinatario sino más bien en la narración de los hechos, como sucedieron y como era la vida antes de la desaparición de Andrés y Santiago.</p>	<p>A partir de las diferentes modalidades de enunciación, la aserción la modalidad que se encuentra en su totalidad en este sintagma, esto se debe a que responde a un discurso declarativo – descriptivo en donde básicamente se narra la vida de la familia antes de la desgracia.</p>	<p>En el discurso empleado en la escena, es complicado determinar con exactitud que verbo modal va acorde con la misma; no obstante, con el que más relación tiene es con la axiología, ya que Pedro en su narración emite juicios valorativos con respecto al momento.</p>	<p>Las narraciones de esta escena y de la gran parte del filme se inclinan al margen de sujeto discursivo, ya que son discursos emitidos por los personajes a través de sus propias motivaciones, en este caso denunciar el crimen cometido a la familia Restrepo.</p>

Tabla 4: Elaboración propia – Estrategia enunciativa de la primera escena del primer acto.

2.2.2. Construcción argumentativa

<p>Sintagma 1:</p> <p>Escena. Quito – Residencia Restrepo Arismendi, todo el discurso es emitido en voz en off. Por medio de imágenes se realiza un recorrido por cada uno de los espacios del lugar.</p> <p>En voz en off María Fernanda, la directora del filme interroga a su padre como el los despertaba (a ella y a sus hermanos) cuando eran pequeños, como era su vida antes de la desaparición. Pedro responde a cada una de las preguntas a modo de descripción de cómo eran esos momentos, la forma de ser de los niños, en sí, narra el momento de la familia antes de la desaparición.</p>			
OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISA / RESPALDO
<p>Vida de la familia Restrepo previo a la desaparición de Andrés y Santiago.</p>	<p>La situación y la vida de la familia estaba en su mejor momento.</p>	<p>La familia estaba conformada por cinco integrantes, Pedro – Luz Helena – Andrés – Santiago y Ma. Fernanda, los niños eran buenos estudiantes, tenían salud y eran tranquilos, Pedro y Luz Helena en sus trabajos les iba muy bien y sentían que tenían una buena vida en Ecuador.</p>	<p>Las premisas en las que se engloban todo el discurso se basaban tanto en juicios de realidad y juicios de valor, mediante la enunciación se denotan hechos (como vivía la familia) y de la misma forma se valora esta vida en que les iba bien y como menciona Pedro “<i>la vida era muy linda</i>” en el minuto 4’56” hasta que llegó el momento de la desgracia en el año 88; respectivamente.</p> <p>Como respaldo se tiene la confirmación de Pedro la situación que vivía la familia, en el minuto 4’28” en la que menciona “<i>Nuestra familia estaba pasando por un momento hermoso</i>” (Restrepo M. F., 2011).</p>

Tabla 5: Elaboración propia – Construcción argumentativa de la primera escena del primer acto.

2.2.3. Roles de los actores

Sintagma 1:			
La escena pone en descubierto el testimonio de Pedro Restrepo con respecto a la situación en la que se encontraba la familia antes de la desaparición de Andrés y Santiago.			
SUJETO	OBJETO	ADYUVANTE	OPONENTE
María Fernanda y Pedro Restrepo, son los generadores del discurso; ninguno aparece físicamente sin embargo con la voz en off están presentes en la escena.	Contar la historia de cómo era la familia antes de la desaparición, sentar precedente que era a lo que se dedicaban y que no tenían ningún tipo de contratiempos ni problemas con nadie.	Como personaje no existe alguien que auxilie al sujeto como soporte para lograr el objetivo, por lo tanto, no existe un adyuvante.	Al igual que el adyuvante, no existe un oponente que dificulte el cumplimiento del objetivo del sujeto.

Tabla 6: Elaboración propia – Roles de los actores de la primera escena del primer acto.

3. Montaje y edición

Según Sergei Eisenstein, el montaje es *“el mecanismo más apropiado para capturar la atención del espectador y activar en él distintos estados emocionales”* (Eisenstein, 1923) y en este sentido se define la idea a transmitir del filme.

Partiendo de esta premisa, el montaje y la edición de *Con mi corazón en Yambo* (2011), es un montaje que sigue el método intelectual; debido a que este a más formar el hilo de la historia desencadena varios niveles de expresión, se dice que este método puede partir de los principios más elementales hasta los más complicados o viceversa en donde se puede representar a arte, ciencia y militancia de clase.

El filme en análisis tuvo más de 150 horas de material filmado entre el 2008 y el 2009, alrededor de 40 horas de archivo histórico de 1988 a 1998 y más de 80 horas de grabaciones telefónicas (Baéz, 2012), representó para el equipo de producción y realización un trabajo monumental. Así es como lo calificó Ma. Fernanda Restrepo (Restrepo M. F., 2016) al mencionar el proceso que se llevó a cabo para obtener el corte final del documental. El trabajo de Iván Mora Manzano, fue editar el primer corte del filme además de crear la música original del mismo; Ma. Fernanda confesó que Manzano y ella en los primeros meses de edición se esforzaron mucho eligiendo los bytes y fragmentos de las tomas, archivos y grabaciones pero que no tenía una forma o una cronología y es lo que en la segunda fase del trabajo laborioso de edición y montaje realizó Carla Valencia, poniendo en orden la historia y dándole el estilo más ordenado como llegó al corte final, sin quitar en absoluto el toque de cine de autor de Restrepo.

Hay que recalcar que el montaje intelectual que realizaron Restrepo, Mora y Valencia en el filme; se ve reflejado sobretodo porque la banda sonora, en especial la

música, su duración y presencia, está determinada por el poder de la imagen y de las uniones de los fragmentos de la historia, dando como resultado una lectura cabal de los dos componentes del producto audiovisual.

En el montaje se puede notar que esta obra de autora, como ya se lo ha calificado anteriormente, cuenta la historia fiel a los hechos de una forma cronológica y también aplica el recurso de flashbacks y saltos de tiempo al futuro por medio de los archivos de imagen y de audio de las grabaciones de las llamadas. En lo que se refiere al ritmo de acciones, efectivamente unas están con más rapidez que otras, generando al espectador cierto grado de angustia y sentimientos al ver la obra; en donde incluso apela a las emociones del consumidor por esto y por el empleo que da a las tomas tanto grabadas como de archivo.

Es importante considerar las escenas del enfrentamiento de Ma. Fernanda con los miembros del SIC 10 y con Aida y Doris Morán, tomas totalmente desprevenidas y sin planificación, las mismas que permiten dar a notar el esfuerzo en colorización e iluminación en edición; además que el montaje en el momento de implementarlas en la historia es adecuado ya que permite imaginar tal como fue la escena en el momento que sucedió.

En términos de edición también se puede notar que existen varios efectos de transición en el filme, los mismos que aportan en dar continuidad a la historia y además de la aplicación de recursos como la cámara lenta en ciertas escenas, más que todo de las de archivos para mantener en pantalla los recuerdos de la historia como tal. No se puede dejar de lado el montaje reiterativo en la toma de 10 segundos de Andrés y Santiago, considero que es una de las características más sobresalientes de la edición que enuncian por medio de la imagen quienes fueron los desaparecidos y sus rasgos, lo que podría servir si en caso aparecieran posterior a la denuncia audiovisual que es lo que fue *Con mi corazón en Yambo*.

4. Estructura dramática de la historia

Este documental contiene la historia resumida de alrededor de 20 años de lucha de una familia Restrepo para encontrar a dos de sus miembros a partir de una desaparición forzosa provocada aparentemente por el Gobierno de Ecuador de ese tiempo (1988).

De acuerdo a declaraciones de Pedro Restrepo (2016) todo el material con el que se contaba, perfectamente permitiría realizar una segunda e incluso tercera parte del documental; no obstante, en *Con mi corazón en Yambo* (2011) en su estructura contiene la historia de una forma comprensiva y completa, narrada de una forma cronológica de acuerdo se daban los hechos conforme pasaba el tiempo. (Restrepo P. , 2016). Sin embargo, es importante recalcar la utilización de recursos como flashbacks, en especial a los 10 segundos de imágenes de archivos de los hermanos desaparecidos; cuadros que se presenta en el prólogo, posteriormente en el desarrollo de la obra, hasta llegar a su desenlace.

La estructura de la historia en el caso particular de este documental está conformada de 6 partes: prólogo, desarrollo de la historia/obra, puntos de giro (2), desenlace y epílogo.

4.1. Prólogo

El inicio del documental en análisis, es en el que se presenta la historia, los personajes y el contexto en el que se desarrolla. Desde el punto de vista de un espectador se puede identificar el hilo conductor de la misma.

La voz en off de la Directora, la sonorización e imágenes son parte fundamental del prólogo; en donde sale a relucir la musicalización, transiciones, siendo un abre bocas de lo que se encontrará a lo largo del filme tanto en historia como en realización de edición y montaje.

4.2. Desarrollo de la obra

La historia al ser contada de forma cronológica conforme pasaron los hechos en el transcurso del tiempo, además de haber sido narrada con voz en off de Ma. Fernanda Restrepo permite el entendimiento del espectador en el desarrollo de la obra.

En este punto se presenta el conflicto como tal, es decir la lucha de la familia frente a los diferentes gobiernos de turno. Se emplean un sinnúmero de recursos de edición, tanto para enlazar las entrevistas realizadas con los archivos históricos tanto de medios de comunicación como grabaciones de audio y video familiares que permitieron contar la historia sin dejar mayor sesgo en su estructura.

4.3. Primer punto de giro

Para la analista, el primer punto de giro es el enfrentamiento de Ma. Fernanda con los miembros del SIC10; parte fundamental de la historia que permite ahondar en la investigación del caso. Además, que impacta por el grado de importancia del momento y por el esfuerzo de la producción en la realización de las tomas de entrevista.

De la misma forma esto cambia el rumbo de las investigaciones en la historia, permitiendo identificar a más implicados y desencadenar nuevos supuestos en donde podrían estar los restos de Andrés y Santiago.

4.4. Segundo punto de giro

Lo que concierne al segundo punto de giro, es considerada la segunda escena más importante e impactante del filme, el encuentro coincidencia con Aida y Doris Morán en las Fiestas de Cayambe.

Este momento al igual que el primer punto de giro cambia con las investigaciones y además modifica el ritmo de narración de la historia, se siente en las tomas la rapidez con la que se llevó a cabo la grabación y además la presión con la que tuvo que lidiar la directora para conseguir dicho material. “... *después de esas escenas tuve migraña por días seguidos*” (Restrepo M. F., 2016).

4.5. Desenlace

Finalmente, como toda historia tiene un cierre, esta también, sin embargo, en este desenlace no se solucionan los hechos o hay un final feliz; sino más bien por medio de las últimas escenas – tomas de las investigaciones se da paso a un epílogo que será la parte final del filme.

4.6. Epílogo

El punto final del filme es este espacio, en donde se presenta formalmente la denuncia, la espera y el anuncio que la lucha continua con la única finalidad de saber la verdad y que se esclarezcan los hechos que llevaron a esta historia.

Al ritmo de la música original, creada por Iván Mora y con la presentación de imágenes de archivo estáticas se finaliza la obra; dejando un tinte de suspenso, intriga e indignación en el espectador.

4.7. Estrategias narrativas

Con mi corazón en Yambo (2011), desde el contenido de su estructura dramática permite identificar la presencia de estrategias de seducción narrativas que permiten que el desarrollo de la historia y la atención del espectador en la misma.

El suspenso, la intriga, la curiosidad, entre otras sensaciones fueron despertadas en el espectador en el momento de ver el documental; lo que forma parte de los efectos provocados por el correcto uso de estrategias de seducción narrativas. La utilización de archivos, efectos y sobretodo de la banda sonora, que, por medio de ella, tanto en el empleo de silencios como de la música y diferentes audios ambientales transmitieron emociones y sensaciones en el espectador, formando parte también de estas estrategias utilizadas para seducir en la narración de la historia del filme.

5. Intertextualidad

El tratamiento de la intertextualidad en este modelo de análisis se refiere específicamente a identificar coincidencias en torno a la premisa dramática de la historia del documental en análisis con otras obras. En el caso de *Con mi corazón en Yambo*, se tienen varias relaciones en torno a este tema:

- A nivel nacional, existe intertextualidad con el documental *Sin rastro* (2015) de Elizabeth Armijos. En los dos documentales, *Con mi corazón en Yambo* y *Sin rastro*, se muestra una premisa dramática que intenta crear una denuncia a partir de la desaparición forzada de familiares de los personajes principales de la historia, en donde la lucha y el quehacer para la localización de los personajes principales es el hilo conductor. Los padres de los desaparecidos en los dos documentales son los principales testimonios; sin embargo, en el segundo la directora del filme no es familiar del desaparecido, en lo que difiere de *Con mi corazón en Yambo*, en el que la directora es incluso protagonista de la obra. Además, se relacionan también porque en estas dos películas, la dirección está a cargo de mujeres.
- A nivel internacional, existen más coincidencias en la premisa dramática de las obras, en el caso particular de México. Los documentales son *Nunca digas nunca* (2014) y *En algún sitio* (2014), de autor independiente (Spaccavento, 2014) y de la periodista Daniela Rea (Mayorga, 2014), respectivamente. En

estos documentales coinciden con *Con mi corazón en Yambo* en la desaparición forzada de personas en el país, en donde además se torna político ya que mencionan a la democracia y al poder represivo. En los tres documentales, tanto el analizado como con los que existe intertextualidad se mantiene la denuncia audiovisual.

- “*Historia tras tres décadas de democracia pero con centenares de desaparecidos y miles de asesinados por la fuerza represiva del Estado*” (Spaccavento, 2014) y las “*Historias de dolor, tras la desaparición forzada de la madre de Alicia de los Ríos y el esposo de Liliana Gutiérrez*” (Mayorga, 2014) son las ideas principales de cada uno de los documentales mencionados respectivamente; los mismos que coinciden con la historia de la desaparición de Andrés y Santiago en *Con mi corazón en Yambo*.
- Si hay un aspecto en el cual coinciden, es sobre la dirección de los filmes, a excepción de *Nunca digas nunca*. En los otros tres la dirección está a cargo de una mujer, no obstante, todos difieren en que no son dirigidas por protagonistas de la historia como es en el caso de *Con mi corazón en Yambo*.
- En lo que trata de otros tipos de obras, no sólo de cine sino también en la literatura hay intertextualidad:
 - *Miércoles y estiércoles* (2008) de Diego Cornejo Menacho es una novela en la que a través de sus líneas y hojas profundiza en el caso de la desaparición de Andrés y Santiago, obra literaria de autor que interviene en cada una de las acciones y momentos que narra.
 - Por medio de esta obra se puede notar una perspectiva diferente a la que se observa en *Con mi corazón en Yambo* (2011), ya que aquí se realiza una investigación diferente, en la que se intenta determinar *¿Quiénes y cómo eran los verdugos?* (Cornejo, 2008) permitiendo al lector conocer varias acciones y demás características de cómo y quienes fueron los culpables de la desaparición forzosa de los hermanos Restrepo.
 - Difiere en la premisa dramática de *Con mi corazón en Yambo*, no tienen los mismos protagonistas, en el documental son los hermanos Andrés y Santiago y en *Miércoles y Estiércoles* son los

verdugos encargados de la desaparición y tortura previa al asesinato de los niños.

- La manera de contar la historia en de la desaparición en esta obra parte desde la lógica de los policías que la ejecutaron, narra a través de la descripción del contexto social y político de ese tiempo en el que sus actos se basaban e iban al margen de la consigna “mandar y cumplir”, es decir la presuntuosa defensa del honor de la Patria y de la Policía Nacional. La descripción de cada una de las escenas en la novela se asemeja al documental, sin embargo, son diferentes maneras de contar, Cornejo describe a modo de detalle todos los actos criminales que envuelven el caso de los Restrepo y Ma. Fernanda en el documental describe cada fragmento de la historia desde el corazón de la experiencia propia (Columnistas, 2008).
- Se cuestiona que el autor, Cornejo Menacho, podía haber optado por un reportaje periodístico en donde por medio de su investigación aportaría con la historia; sin embargo, optó por una novela que en cada una de sus líneas estremece al lector brindándole la historia de la desaparición de dos niños inocentes desde la perspectiva de los victimarios. Cornejo, en una de sus entrevistas con columnistas del Diario El Universo se mostró totalmente interesado en la construcción literaria de su obra, al puro estilo de Raymond Chandler o Dashiell Hammett, es decir la condición de novela negra en la que se fusionan varias voces para causar intriga y curiosidad en el lector (Columnistas, 2008).
- Francisco Febres Cordero, al respecto del trabajo de más de 20 años de Diego Cornejo menciona que éste periodista para la realización de la novela *“hurga, se mete, se incrusta en la torcida mente de los victimarios para darnos una novela compacta, contundente, que estremece”* (Febres Cordero, 2008).
- En las dos obras, tanto en la cinematográfica como en la literaria existe una fuerza notable y contundente en su contenido, la fuerza de la denuncia; los dos realizadores a través del producto audiovisual como de la literatura expresan públicamente una

denuncia y a partir de esto crean recuerdo en las generaciones actuales; como lo mencionaba Pedro Restrepo, gracias a este tipo de obras es que sigue vivo el recuerdo de la desaparición injusta y forzosa de sus hijos (Restrepo P. , 2016).

- Si hay un factor en la que difieren totalmente es en los roles actanciales en cada una de las obras, en *Con mi corazón en Yambo* (2011) los actores llevan consigo sus nombres reales al filo de los hechos y acciones de cada uno. Sin embargo, en *Miércoles y Estiércoles* (2008) no aparecen de esta forma, es más no se encuentran los nombres de Andrés y Santiago, pero lo que se muestra son rastros de un relato real, de lo que fue la historia, pero con nombres de personajes inventados como “*el sargento Veneno, la subteniente Miñaca, los coroneles Azagaya y Gaviño y el agente Portugal*” (Aguirre, 2008).
- Otra de las semejanzas de estas dos obras es la forma de narrar, contar la historia; de parte y parte envuelven a la audiencia y al lector, respectivamente, a modo de cuerda floja en donde tensan la cuerda desde el inicio al final. Milagros Aguirre, al referirse a la obra de Cornejo Menacho menciona “*El autor ha hecho una apuesta con el lector, en Miércoles y estiércoles: Ha tensado la cuerda. Y uno tiene que caminar por esas páginas haciendo equilibrio, entre la repulsa y la rabia*” (Aguirre, Miércoles y estiércoles, 2008).

6. Ideología

Con mi corazón en Yambo (2011), es un filme que recrea una época de autoritarismo, totalitarismo y represión en pleno período de neoliberalismo. En el marco de esto el filme representa una historia de más de 20 de años, en donde existe una variedad de ideologías por el cambio de mandatarios; no obstante, la que predomina en el documental es la derecha extrema en donde los atropellos a los derechos humanos y la represión son las características principales.

El documental en toda su extensión muestra dos ideologías, la izquierda y la derecha – conservadora.

Se relaciona a la primera en mención a la escena en la que Pedro Restrepo se dirige en el vehículo junto a Ma. Fernanda y Martha a la manifestación de los 20 años de desaparición, en donde Pedro menciona que Ma. Fernanda tiene inclinación por la ideología de Rafael Correa, sin embargo, directamente no se menciona como tal. Así mismo en lo que se menciona que la familia Restrepo Arismendi desde su concepción como familia tenía inclinación por la derecha – conservadora e incluso participaron de los mítines políticos de León Febres Cordero, en la campaña previo a ganar la presidencia de la República.

En contraste de lo anteriormente dicho en los párrafos predecesores, de acuerdo a entrevistas realizadas a María Fernanda y a Pedro Restrepo, con el fin de contribuir con este análisis, se determina que existe en el documental una variedad de ideologías debido a que la familia nunca se identificó con una, sino más bien se guiaban por las propuestas y analizaban su voto. En el caso del apoyo a Febres Cordero, María Fernanda explica que era por las propuestas que tenía, *“ofrecía unas cosas maravillosas, pan, techo, empleo y seguridad”* (Restrepo M. F., 2016), y en relación a la inclinación con Rafael Correa fue porque para su punto de vista fue el único presidente que tomó atención en el caso y realizó el rastreo en Yambo.

7. Análisis narratológico de una escena del tercer acto

El final de la obra, es una de las partes más impactantes de todo el filme; sin lugar a dudas este es el punto en el que todos (espectadores) esperan ver una posible solución de los hechos, sin embargo, el resultante es diferente al que se piensa. El tercer acto engloba parte del final del filme, la escena que analizará comprende el espacio desde 2h02'20" a 2h05'48"

7.1. Segmentación sintagmática

Sintagma (Plano autónomo, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Música / Sonido	Acción y/o diálogos
<p>1. Secuencia ordinaria: presenta una parte de la historia con elipsis que eliminan fragmentos del encuentro que no tienen mayor trascendencia.</p>  <p><i>Figura 14: Fiestas de Cayambe / 2h02'30''</i></p>  <p><i>Figura 15: Niño cruza en la toma / 2h02'39''</i></p>  <p><i>Figura 16: Doris y Aida Morán se cubren al verse identificadas / 2h02'50''</i></p>	Cayambe	<p>-Hijo de Doris Morán (niño que se atraviesa en la cámara de Ma. Fernanda mientras realiza tomas para un programa de televisión para el que ella trabajaba).</p> <p>- Doris y Aida Morán, implicadas en la desaparición de Andrés y Santiago.</p> <p>- Amigo de Doris Morán.</p> <p>- Ma. Fernanda Restrepo, quien interpela a Doris y Aida Morán.</p> <p>- Multitud de personas presente en las Fiestas de Cayambe.</p>	<p>Ambiental de las fiestas de Cayambe.</p> <p>Voz en off de Ma. Fernanda.</p> <p>Voz en directo de los personajes en el momento del encuentro Ma. Fernanda – Doris y Aida Morán.</p>	<p>Ma. Fernanda relata en voz off la presencia de un niño que se cruza mientras ella intenta realizar tomas en las fiestas de Cayambe para su trabajo en un programa de televisión.</p> <p>Entre movimientos de cámara detecta la presencia de dos de las implicadas en la desaparición de sus hermanos, 20 años después de la tragedia.</p> <p>Doris y Aida Morán se percatan y reconocen a Ma. Fernanda, en ese momento intentan taparse con sus abrigos; sin embargo, Restrepo toma la decisión de acercarse a modo de entrevistas a estos personajes, es así como interroga al amigo – conocido de las mencionadas sobre qué le parecen las fiestas de Cayambe, este</p>



Figura 17: Amigo de Doris Morán se percata que lo están grabando, el niño cubre a su madre y Aida intenta ocultarse con su mano / 2h03'30''



Figura 18: Ma. Fernanda entrevista al amigo de las Morán / 2h04'02''



Figura 19: Ma. Fernanda interpela a las Morán / 2h04'06''



Figura 20: Ma. Fernanda toma asiento a los pies de las Morán / 2h05'20''



Figura 21: Las Morán se van del lugar y se pierden entre la multitud / 2h05'30''

personaje responde de una manera halagadora felicitando el trabajo que está realizando sin saber que sería lo que sucedería después. Ma. Fernanda interpela a Doris y Aida Morán, pregunta de forma enfatizada si la reconocen, que si recuerdan lo que sucedió con Andrés y Santiago y únicamente recibe negativas de parte de las entrevistadas, incluso Doris dice llamarse María Terán.

Posterior a ello Ma. Fernanda se sienta a los pies de las implicadas hasta el momento que ellas deciden partir del lugar.

Con cámara en mano se realiza un seguimiento desde el lugar del encuentro hasta que desaparecen entre la multitud. Doris y Aida Morán en su camino a alejarse siempre regresan a ver a la cámara.

Tabla 7: Elaboración propia – Segmentación sintagmática de una escena del tercer acto.

7.2. Tricotomía de Charles Sanders Peirce

<p>Segmento cinematográfico</p> <p>Sintagma 1: Secuencia ordinaria, presenta una parte de la historia con elipsis que eliminan fragmentos del encuentro que no tienen mayor trascendencia.</p>	<p>Icono: en este sintagma se expresa mediante imágenes que brindan la perspectiva de las cualidades de los objetos y personajes. Se enmarca en las categorías, estructurales, materiales y funcionales debido a que se pueden notar las estructuras de los objetos, además de su color y de la misma forma se ve la concordancia de los objetos utilizados en función de las acciones.</p> <p>Ej.: utilización del micrófono para captar el sonido de las entrevistas que realiza Ma. Fernanda tanto a Doris y Aida Morán como a los otros entrevistados. Se puede observar alrededor del minuto 2h04'02"</p>  <p><i>Figura 22: Ma. Fernanda utiliza el micrófono para entrevistar / 2h04'02"</i></p> <p>Símbolo: En este sintagma se puede determinar la presencia de varios símbolos que se pueden considerar dispositivos de integración, los mismos que adquieren dimensiones simbólicas. En el minuto 2h02'30" se muestra uno de ellos, la presencia de personas disfrazadas con trajes folclóricos que simbolizan fiesta y tradición, además de la presencia de una banda de pueblo.</p>  <p><i>Figura 23: Fiestas de Cayambe / 2h02'30"</i></p> <p>Índice: al referirse a concepto que "cualquier cosa que centra la atención es un índice" (Peirce & Barrena, 2005). En este sintagma no existe la presencia de índices, debido a que no se centra la atención a un objeto de forma directa.</p>
--	--

Tabla 8: Elaboración propia – Tricotomía de Peirce en una escena del tercer acto.

7.3. Análisis textual

7.3.1. Estrategia enunciativa

Sintagma 1:			
<p>Secuencia ordinaria. Fiestas de Cayambe, mientras Ma. Fernanda realiza tomas para su trabajo en un programa de televisión, se percata de la presencia de Doris y Aida Morán (implicadas en la desaparición de sus hermanos).</p> <p>Inicia la secuencia con la voz en off de Restrepo, quien cuenta como se desarrollaba toda la situación, posterior a ello se enfrenta a las Morán y tiene una leve discusión.</p>			
COMPORTAMIENTO	MODALIDAD	VERBO MODAL	DIALOGISMO
<p>En esta escena se puede denotar a través del discurso el predominio del modo elocutivo y alocutivo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Elocutivo: Doris Morán pide a Ma. Fernanda se retire del lugar y deje de interrogarla con un tono de orden. - Ma. Fernanda emplea el modo alocutivo ya que pedía la colaboración de los entrevistados, entre ellos las Morán. 	<p>En este discurso se detecta la presencia de tres de los cuatro tipos de modalidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aserción: Ma. Fernanda afirma en su discurso que Doris y Aida Morán son las implicadas en la desaparición de sus hermanos. - Interrogación: Ma. Fernanda interroga e indaga con las personas sobre las fiestas de Cayambe y además sobre su caso con las Morán, en donde pone en escena a los interlocutores quienes responden a su modo. - Exclamación: Ma. Fernanda utiliza esta modalidad para llegar a las Morán de una forma directa, se detecta en el momento en el que ella menciona su similitud con sus hermanos y su madre, además se indigna por las respuestas de sus interlocutoras. 	<p>Las preguntas y respuestas en esta escena marcan el punto para determinar que existe un verbo modal axiológico, ya que se emiten juicios de valor de los hechos en escena; específicamente Ma. Fernanda en su voz en off cuando se cuestiona a si misma si Doris Morán es desde hace 10 años atrás María Terán.</p>	<p>El discurso es emitido por los personajes a través de sus propias motivaciones, no existe una identificación de colectivo ni en general de doble recepción, por lo que se determina que el dialogismo presente son los sujetos discursivos.</p>

Tabla 9: Elaboración propia – Estrategia enunciativa de una escena del tercer acto.

7.3.2. Construcción argumentativa

<p>Sintagma 1:</p> <p>Secuencia ordinaria. Fiestas de Cayambe, mientras Ma. Fernanda realiza tomas para su trabajo en un programa de televisión, se percata de la presencia de Doris y Aida Morán (implicadas en la desaparición de sus hermanos).</p> <p>Inicia la secuencia con la voz en off de Restrepo, quien cuenta como se desarrollaba toda la situación, posterior a ello se enfrenta a las Morán y tiene una leve discusión.</p>			
OBJETO	TESIS PROPUESTA	ARGUMENTOS	PREMISA / RESPALDO
Desaparición de Andrés y Santiago, implicadas en el suceso.	Doris y Aida Morán son encontradas por Ma. Fernanda después de 20 años de la desaparición de Andrés y Santiago en las fiestas de Cayambe. Restrepo las aborda para obtener mayor información al respecto del caso de sus hermanos ya que para ella estas mujeres son implicadas.	<p>Ma. Fernanda recuerda que estas mujeres el primer año de la desaparición de sus hermanos entraron en su hogar, incluso llegaron a tener un tipo de amistad con sus padres.</p> <p>Además, recuerda que ellas les daban largas a sus padres asumiendo que pronto aparecería Andrés y Santiago, en las que pedían que no denuncien el hecho y se mantengan en silencio.</p> <p>En los recuerdos de Restrepo, también existen fragmentos en los que Aida Morán la cuidaba por encargo de sus padres.</p>	<p>Se emplean juicios de realidad, ya que se enuncian hechos y sucesos del caso de la vida de Ma. Fernanda Restrepo de acuerdo a sus recuerdos.</p> <p>En lo que tiene que ver con respaldos, en el filme se puede notar por medio de archivos de imagen y de audio evidentemente Doris y Aida Morán intervinieron en el caso intentando que la familia Restrepo no denuncie la desaparición forzosa de Andrés y Santiago.</p>

Tabla 10: Elaboración propia – Construcción argumentativa de una escena del tercer acto.

7.3.3. Roles de los actores

<p>Sintagma 1:</p> <p>La secuencia ordinaria pone como personaje principal a Ma. Fernanda Restrepo, la autora del filme, en donde por situaciones laborales encuentra a dos de las implicadas del caso de la desaparición de sus hermanos.</p> <p>Doris y Aida Morán actúan de forma incomoda y nerviosa al verse reconocidas por Restrepo.</p>			
SUJETO	OBJETO	ADYUVANTE	OPONENTE
Ma. Fernanda Restrepo es el sujeto de este sintagma, es prácticamente la generadora absoluta de las acciones que se desarrollan.	Encarar a Doris y Aida Morán, enfrentarlas y decirles lo que piensa y siente al respecto además de interrogarlas para obtener mayor información sobre el caso de sus hermanos.	Aunque no se encuentre presente dentro de la escena físicamente, quien ayuda directamente a que Ma. Fernanda logre su objetivo es el camarógrafo quien la acompaña.	El personaje que intenta ser oponente y dificultar el cumplimiento del objetivo del sujeto es el hijo de las Morán, quien es utilizado por Doris para ocultarse; sin embargo, su función es minimizada por las acciones del sujeto y del adyuvante.

Tabla 11: Elaboración propia – Roles de los actores de una escena del tercer acto.

7.3.4. Análisis de escenas eliminadas

7.3.4.1. Cementerio

Toma de paso en la que se muestra a Pedro Restrepo visitando a Luz Helena en el cementerio, pone agua en las flores de su lápida. No existe diálogos ni voces en off. Esta escena no aportaría mayormente a la construcción de la historia, al ser eliminada incluso no se siente un vacío por la no existencia de la misma.

7.3.4.2. El amor

Tomas de archivo de una de las manifestaciones en las que Pedro y Luz Helena promovían para saber noticias de sus hijos desaparecidos, las mismas que están acompañadas de una voz en off de Pedro en la que narra el significado de la palabra amor para ellos y lo que sentían en ese momento y siguen sintiendo; existe también un ambiental de los archivos. Sin embargo, no se nota la ausencia o la falta de esta escena ya que la presencia de los archivos en el filme son los necesarios y más importantes para relatar la historia.

7.3.4.3. La verdad

Fragmento de la entrevista de Pedro Restrepo, enlazada a la entrevista de Martha Arismendi en las que se preguntan por qué les torturaron a los niños y además piensan en los implicados del caso. En estos fragmentos Pedro y Martha enuncian su sentir del deseo de saber la verdad absoluta por cruel que sea de que fue lo que pasó con los niños. Esta secuencia de entrevistas pese a que fue eliminada, no causa mayor efecto de ausencia ya que en toda la estructura del filme se muestra que el sentir de toda la familia es saber la verdad del caso.

7.3.4.4. Lo logrado

Imágenes de archivo en Yambo en el rastreo realizado en el Gobierno de Rafael Correa, acompañadas con voz en off de Pedro Restrepo en las que se narra el esfuerzo de 21 años que tuvieron que hacer para llegar a dicho momento. Esta escena se suplanta básicamente con los otros archivos del rastreo.

7.3.4.5. Los estamos esperando

Archivo de la entrevista realizada a Luz Helena en la que menciona que está esperando a sus niños sanos y salvos como ella los tenía, además menciona que es

un clamor nacional la reestructuración de la policía nacional. Cuenta lo sucedido en el careo con Doris Morán.

Esta escena eliminada no contribuye en la construcción dramática del filme, se tornaría repetitiva ya que en cada una de las escenas de manifestación se menciona que hasta el final esperan a los niños o tener noticias de la verdad de como ellos murieron.

7.3.4.6. Lucha hasta el final

Entrevista a Pedro Restrepo, en la que relata la lucha que han emprendido pese a los obstáculos surgidos en el día a día; en general menciona que su lucha será hasta el final, hasta tener la verdad del caso. Al igual que la escena anterior esta no contribuye ni disminuye a la emisión del mensaje de su lucha, es así que al ser eliminada no se siente como indispensable.

7.3.4.7. Manual de Mamá

Continuidad de la entrevista de la escena 7.3.4.5., en esta Luz Helena expresa que está elaborando un manual de mamá para defender a sus hijos de la policía. Esta entrevista forma parte de un documento nacional, sin embargo, no es la parte más importante y es así que al ser eliminada no causa ningún efecto.

7.3.4.8. Morán escena original

Entrevista a Martha Arismendi en la que habla sobre el olivo (árbol) que fue regalo del papá de las Morán, se enlaza con un archivo del juicio en el que toman la declaración de Doris Morán en el período 1991 – 1994, el mismo que es encadenado con otros archivos, pero este a su vez está acompañado por la voz en off de Ma. Fernanda que narra los ofrecimientos de D. Morán. Con un fundido en negro pasa a la toma de plano en detalle de un teléfono convencional y con un archivo de audio. Regresa a la entrevista con Martha, quien habla sobre sus recuerdos de los niños. Esta escena fue modificada de orden, por lo tanto, al ser tratada de una forma diferente es más digerible para el espectador.

7.3.4.9. Pega carteles

Tomas realizadas para el aniversario número 20 de la desaparición de Andrés y Santiago, en el momento que pegaban los carteles de la pintura de la desaparición

además de entrevistas con ciudadanos ecuatorianos que manifiestan su inconformidad con el caso de la desaparición. Sin embargo, son tomas y contenido que no aporta mayormente a la estructura del filme.

7.3.4.10. Plaza comentarios gente

Escena que muestra a Pedro Restrepo en la Plaza San Francisco, con voz en off de Ma. Fernanda; además de entrevistas a personas que pasan por el lugar en el que se encuentra Pedro y expresan su apoyo a la lucha del padre desaparecido. Tomas de esta escena si fueron utilizadas en el filme, como las del primer plano de Pedro mirando al horizonte.

7.3.4.11. Submarino Húmedo

Escena en la que se muestra una de las torturas que practicaban en el Sic 10, el submarino húmedo, que consistía en el ahogamiento de la víctima. Escena eliminada que no causa alteración en la narración de la historia, pero que sin embargo es fuerte de contenido.

8. Entrevista con el/la director/a de la obra

La entrevista se llevó a cabo el día martes 27 de diciembre del 2016 en la residencia de la Familia Restrepo Arismendi, María Fernanda llegó a la locación a la hora acordada y de inmediato explicó cada una de las interrogantes de la autora de este proyecto. El documental en análisis representa para ella “*La historia de amor más profunda de su vida*” (Restrepo M. F., 2016).

Restrepo al respecto de este género cinematográfico considera que “*es una forma poderosa de retratar realidades, contar, narrar historias que están ocurriendo en estos precisos momentos o que ya ocurrieron de alguna manera, no hay cosa más real que la realidad*” (Restrepo M. F., 2016), además que éste va más allá porque por medio de este tipo de obras se narran situaciones reales, períodos históricos, recientes y por medio de éste se intenta “*conmover, transformar, alertar, concientizar, transformar y/o cambiar sociedades, poner una voz de protesta en algo o crear*

memoria” (Restrepo M. F., 2016). Fuera del contexto nacional, *“el cine documental ha llevado a transformar realidades, a poner al descubierto muchos sucesos”* (Restrepo M. F., 2016). La realizadora sostiene que *“si no fuera por esta herramienta cinematográfica y por la necesidad del director de descubrir algo, de poner en la mesa de la discusión mundial o política un tema, no se llegara a nada”* (Restrepo M. F., 2016).

Entre los referentes del cine documental que han marcado la trayectoria de Ma. Fernanda está el chileno Patricio Guzmán debido a que por medio de su forma de narrar la historia lleva a un *“nivel poético o a un nivel de crear paralelismo, simbologías y de graficar una historia cruda de una manera tan personal y es por eso llega a la gente por medio de estos recursos”* (Restrepo M. F., 2016), un ejemplo claro de esto es el filme *Nostalgia de la luz* en el que se pone en la palestra pública la necesidad de los chilenos por ver las estrellas. La directora de *Con mi corazón en Yambo* (2011) confiesa que el estilo de tratamiento cinematográfico de Guzmán evidentemente influyó en la realización de su documental, menciona que:

Influyó en cómo tratar una locución personal sin caer en lo melodramático, porque ya el caso del documental en sí es muy duro es muy dramático, entonces no se podía poner más drama con la voz en off, sino quitarle ese drama o neutralizar esa voz y de esa forma llenarla más de poesía, narrar los hechos históricos que sucedieron para que quede claro lo que sucedió, pero sin abandonar el lado personal del punto de vista del director. Pese que Patricio no cuenta un caso propio de él, lo hace muy personal. La manera narrativa de la voz, de los espacios vacíos, es algo que yo retome mucho. (Restrepo M. F., 2016)

Ma. Fernanda estudió un master de dirección de cine documental en Europa, en la entrevista mencionó que en sus clases recibió todos los estilos de cómo realizar un documental, tanto histórico como antropológico, personal o de autor y de naturaleza. Sin embargo, recalcó que uno de los enfoques en los que más se profundizó fue en el documental creativo de autor en donde adquirió más conocimientos de cómo llevar de una forma de narración común y silvestre de hechos a una manera creativa; además mencionó que esta parte en especial es con la que ella se quedó para la realización de su filme, ya que de esta manera contaba la historia

sin quitar el peso histórico de más de 200 horas de grabación y más de 40 horas de archivo. (Restrepo M. F., 2016)

La realizadora de *Con mi corazón en Yambo* (2011), explica que ella no estudió cine documental por su vivencia en el caso de la desaparición de sus hermanos, es más aclara que la idea de realizar un documental de su caso no fue uno de los ideales del porque estudiar el master de dirección de cine documental; sino que toda la idea de realizar este proyecto nació mientras ella estudiaba su especialización profesional cuando tuvo tiempo de leer y encontrarse con información que desconocía siendo ella una de las protagonistas de la historia. Menciona que todo inició cuando empezó a escribir la escaleta; pero todo quedó “*parqueado*” porque no tenían el presupuesto suficiente que requería la realización de un documental de la magnitud de lo que ahora es el filme, sin embargo, a través de concursos en diferentes festivales y con la presión que conlleva el seguimiento de la ejecución propuesta es como llegó a concluir con el documental.

En la entrevista menciona el trabajo y rol que cumplieron Carla Valencia e Iván Mora en la realización del filme, así mismo opina al respecto del tratamiento de los derechos humanos en el tiempo de la desaparición; la entrevista completa léala en el *Anexo B* de este proyecto.

9. Crítica del filme

La consigna que “*la memoria es importante para no morir*” (El Universo, 2011) es el hito principal en la creación de documentales en el mundo y especialmente en Ecuador, país que en los últimos tiempos está incrementando su gestión en esta industria.

Las historias que se narran en estos filmes prácticamente son para mantener el recuerdo vivo de un hecho o situación que vivieron familias, un grupo de personas o a su vez un país entero; se han creado varios tipos de documentales ecuatorianos, desde familiares como *La bisabuela tiene Alzheimer* (Ecuador, 2012) de Iván Mora Manzano hasta políticos que aportan con la reconstrucción de la memoria del país como *Con mi corazón en Yambo* (Ecuador, 2011) de María Fernanda Restrepo y *La muerte de Jaime Roldós* (Ecuador, 2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra I. Rivera.

Con mi corazón en Yambo (Ecuador, 2011) es mucho más que un documental, es la historia viva de uno de los crímenes de estado más controversiales de todos los

tiempos en Ecuador. La historia data del año 1988 en pleno auge del “febrescorderismo”; es decir de la época de represión política en el país en donde cualquier tipo de afecciones a los derechos humanos se daban incluso por autorización y orden del Presidente de la República, León Febres Cordero.

El retrato y documentación de la desaparición forzosa de Andrés y Santiago, hermanos de la cineasta directora del filme en mención, es una historia narrada en primera persona; lo que da lugar a catalogarlo como *cine de autora*, que, pese a que de acuerdo a la teoría del Neo cine latinoamericano este concepto es inaplicable ya que trata de una noción de los años 50, del siglo pasado, ideada por André Bazin (1990). No obstante, se lo califica de dicha forma para resaltar el esfuerzo y trabajo como autora y protagonista del filme.

Este documental fue construido a base de 40 horas de archivo histórico que va desde 1988, año de la desaparición hasta 1998, en donde se encuentra contenido como noticieros y grabaciones familiares. Además de 80 horas de grabaciones telefónicas y 150 horas de material filmado entre el 2008 y el 2009, de los cuales fueron extraídos los minutos de mayor relevancia y que permitirían contar la historia tal como sucedió (Báez, 2012). Todo este contenido representó una gran labor de montaje y edición, ordenar cada uno de los momentos de forma que se pueda contar la historia como sucedió fue responsabilidad de Iván Mora Manzano y Carla Valencia, cineastas ecuatorianos, quienes tuvieron la labor titánica de transformar más de 20 años de historia en tan sólo 2 horas con 15 minutos.

Desde el inicio del documental se puede sentir que es un filme testimonial íntimo y familiar, la voz en off por medio de las palabras de Ma. Fernanda produce este efecto; además que cada una de las imágenes de archivo escogidas aportan a esta sensación. Al referirme a esto, no puedo dejar de lado las repeticiones constantes de los diez segundos de Andrés y Santiago, las tomas realizadas en la casa en donde se siente soledad y tristeza; además del recorrido de la directora con su padre, Don Pedro, por el supuesto lugar en el que se accidentaron sus hermanos y la imagen emblemática de los hermanos Andrés y Santiago sonreídos en tonos blanco y negro que representa un sello de su desaparición perenne en el tiempo.

Las escenas de enfrentamiento de Restrepo con los implicados en el caso de la desaparición, después de 20 años del suceso; es decir con los miembros del SIC y con Doris y Aida Morán, son muy importantes en este filme. En ambos casos es totalmente diferente la situación, en el primero es un encuentro planificado y en el

segundo fue inesperado; sin embargo, se debe reconocer que estas aportan de una manera muy significativa reconstruyendo parte de todas las investigaciones que se realizaron en torno a este caso que aún no tiene resolución.

En una mirada general de la fotografía de *Con mi corazón en Yambo* transmite angustia y tristeza a más de una lucha o sufrimiento de los personajes del mismo; las entrevistas a su padre son las que más conmueven acompañadas por los audios de las grabaciones de los múltiples engaños de los implicados que ya aparecerían los niños.

La banda sonora, el sonido directo y los silencios aportan a generar emociones con solo ver el documental; es un aspecto muy importante ya que por medio de estos se lleva la trama y el hilo conductor de la historia. Iván Mora Manzano también participó de este trabajo, compuso la música original con la que se acompaña un sinnúmero de escenas del documental.

El documental es un retrato de los tiempos en Ecuador, los cambios variables y críticos de la situación política y social; en esta realización se invirtieron alrededor de \$ 90.000 pero esto comparado al número de espectadores que tuvo, alrededor de 150.000 personas y al ganar varios premios dentro y fuera del país no representa mayor gasto sino más bien un logro. Esto, no sólo para Restrepo sino más bien para todo el país, ya que al ser consumida se mantiene vivo el recuerdo de lo que fue, es y será el Caso Restrepo; además que con este trabajo se incentiva a la mejora en la práctica de realización de cine documental, constituyéndose un documento con valor social para el país y para el cine latinoamericano.

Para finalizar, es importante mencionar que la motivación de este filme es de tipo realista, como su nombre lo indica corresponde a la vida diaria de un caso, suceso o hecho; Ma. Fernanda Restrepo logra esto gracias a la compilación de archivos que realizó además de la recreación de imágenes y situaciones que aun pasando 6 años de lo que fue publicada se sigue vendiendo y consumiendo a nivel nacional e internacional.

CONCLUSIONES

El análisis de piezas documentales en Latinoamérica y en el país, no tiene esquemas o documentos estandarizados con los cuales los interesados en analizar obras cinematográficas puedan emplear de acuerdo al género o contexto del mismo; sin embargo cuando se pretende realizar este trabajo se toman modelos de análisis establecidos por conocedores del tema que los han propuesto de acuerdo a su perspectiva, más no atendiendo al contexto en el que se desarrolla la obra, ni particularidades de acuerdo al género (ya sea en su producción como realización o impacto que genere en los espectadores). Razón por la cual se realizó este proyecto de investigación que, a más de proponer un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, se lo aplicó en *Con mi corazón en Yambo* (2011) dando resultados que permiten visualizar que el estudio realizado cumple con los requerimientos de un modelo de análisis y abarca el aspecto político que es el eje transversal del género escogido para presentar la propuesta de modelo de análisis.

El capítulo I, cumplió con el primer objetivo específico ya que permite situar al lector en el desarrollo del proyecto, a través de la conceptualización de términos como cine, cine documental, cine político, cine documental político y crítica de cine; que son los más utilizados.

De la misma forma el segundo capítulo; en el que se profundizaron los antecedentes del proyecto, tanto de la historia del cine documental político en Latinoamérica, del país, como del modelo de análisis; también se detallaron cada uno de los lineamientos principales de la investigación, dando lugar al cumplimiento del segundo objetivo específico.

Una vez ya identificados varios modelos de análisis de críticos y especialistas en el cine, tomándolos en consideración y además aterrizando a la realidad y contexto político, social ecuatoriano se dio cumplimiento al tercer objetivo específico. Uno de los más importantes de este proyecto de investigación, en donde se determinó el esquema del modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, lo que representa como tal la propuesta de la autora.

La aplicación del modelo de análisis en *Con mi corazón en Yambo* (2011) posibilitó el cumplimiento del cuarto y último objetivo específico, se llegó a obtener un

análisis minucioso del filme teniendo en consideración tanto aspectos técnicos como de contexto.

Finalmente, es importante mencionar que al tratarse de un documento de análisis cinematográfico podría tener sus variaciones dependiendo de la obra en estudio, sin embargo, en el documento elaborado bajo este proyecto de investigación considera todos los aspectos necesarios para abarcar a obras de cine documental político ecuatoriano.

RECOMENDACIONES

- Se recomienda la Aplicación de este modelo de análisis en los espacios académicos pertinentes de esta universidad, además de utilizarlo en cine foros o festivales de cine documental político.
- En espacios académicos afines a este tema, ya sea en la Facultad de Filosofía como en la de Artes y Humanidades de la UCSG y otras universidades; se recomienda el estudio del cine documental político ecuatoriano además de incluir en la planificación de esto, la obra *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo.
- Se recomienda socializar el modelo de análisis con críticos del cine y miembros del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, CNCine, para que este modelo de análisis sea adaptado como un documento oficial que aporte al arte de la cinematografía ecuatoriana.
- Se recomienda al IEPI realizar la distribución de películas ecuatorianas en las diferentes tiendas de distribución, porque al no hacerlo impiden al consumo y simultáneamente no se las puede analizar de una forma adecuada si no se las adquiere.

ANEXOS

Anexo A

Fotografías con los entrevistados.



Figura 24: Fotografía junto a Ma. Fernanda Restrepo
Directora de *Con mi corazón en Yambo*.
Lugar: Miravalle 1 – Cumbayá
Fecha: 27-12-2016



Figura 25: Fotografía junto a Pedro Restrepo
Lugar: Miravalle 1 – Cumbayá
Fecha: 27-12-2016

Anexo B

Entrevista con María Fernanda Restrepo, directora de *Con mi corazón en Yambo* (2011):

Diana Llerena: ¿Por qué estudiar dirección de cine documental? ¿Para usted fue una decisión de vida?

Ma. Fernanda Restrepo: Yo creo que el cine documental en si es una forma poderosa de retratar realidades, contar, narrar historias que están ocurriendo en estos precisos momentos o que ya ocurrieron de alguna manera, no hay cosa más real que la realidad, valga la redundancia, más impactante y profunda que narrar y relatar esa memoria y esa realidad; lo que no logra una película de ficción sin desmerecer, pero el cine documental va más allá porque estas narrando situaciones reales, hechos reales, históricos o recientes y que de alguna manera lo que intenta es conmover, transformar, alertar, concientizar sobre un hecho y realidad, de paso transformar sociedades, cambiar sociedades, poner una voz de protesta en algo o crear memoria. Eso es el poder del documental.

Yo estudie el documental no porque vivimos este caso dentro de la familia o porque fue muy duro para mí, sino porque me gusta narrar historias, soy una narradora de historias y no sé qué otra profesión hubiera elegido, pero no decidí estudiar dirección documental para realizar una denuncia eso se dio mucho después; ya que cuentas con la educación y herramientas o ese gusto por contar historias como no contar la nuestra. Si hubiera sido escritora, hubiera escrito un libro, si hubiera seguido danza, hubiera hecho una obra de danza o una obra de teatro porque también me gusta tanto.

Pero el cine documental definitivamente en el mundo desmarcándonos del Ecuador ha llevado a transformar realidades, a poner al descubierto muchos sucesos que, si no fuera por esa herramienta y por esa necesidad profunda de un director de descubrir algo, de poner en la mesa de la discusión mundial o política un tema, no se llegara a nada. Hay documentales grandes como el de *Edward Snowden* fue uno de los más recientes, el esfuerzo de esa directora por llegar a contactar un personaje tan difícil, con todo lo que suponía esconderse, los contactos, las llamadas, por poner esos documentos al descubierto; existen muchos documentalistas que luego tienen

que guardar una reserva o cambiar su identidad. El cine documental es realmente una herramienta.

Diana Llerena: ¿Cuál fue o cuáles son sus principales referentes del documental mundial o del país?

Ma. Fernanda Restrepo: Uno de mis principales referentes es Patricio Guzmán que es documentalista chileno, con la *Batalla de Chile I, II y III*, *El Botón de Nácar*, *Nostalgia de la Luz*; la manera de narrar, él narra la historia de un país, la dictadura de un país pero no como un periodista narrando un reportaje o poniendo solo los hechos; sino que lo lleva a otro nivel, un nivel poético o a un nivel de crear paralelismo, simbologías y de graficar una historia tan cruda de una manera tan personal, tan poética y por eso llega a la gente con estos paralelismo y tomamos *Nostalgia de la luz* entre esta necesidad o esta fascinación de los chilenos por ver las estrellas y tienen las estaciones espaciales, ellos mismos buscan todo afuera pero adentro todavía siguen buscando y a veces no se dan ni cuenta.

Diana Llerena: ¿Cómo influyo la técnica, el estilo de Patricio Guzmán en *Con mi corazón en Yambo*?

Ma. Fernanda Restrepo: Influyo en cómo tratar por ejemplo la voz o la locución, como hacer una locución personal sin rayar en lo melodramático, porque ya el caso en si es muy duro es muy dramático entonces no se podía poner más drama, si no quitarle ese drama o neutralizar esa voz y llenarla más de poesía, narrar los hechos históricos que sucedieron para que quede claro lo que sucedió, pero sin abandonar el lado personal del punto de vista del director. Pese que Patricio no cuenta un caso propio de él, lo hace muy personal. La manera narrativa de la voz, de los espacios vacíos, es algo que yo retome mucho de él también.

Diana Llerena: ¿Qué técnicas y estilos aprendió en el master de dirección en cine documental para poder narrar su historia personal?

Ma. Fernanda Restrepo: En el master de cine documental te dan todos los estilos de hacer un documental, existe el documental histórico, antropológico, personal y el de naturaleza. Este master de documental se enfocaba mucho en el documental creativo de autor, llevar una forma narración común y silvestre de hechos a una manera creativa, a una manera de narrar los hechos y eso es un poco con lo que yo

me quede, como realizar un documental personal y de una manera creativa sin quitarle el peso histórico al asunto, pero fue definitivamente algo muy difícil de lograr, o sea una cosa es decirlo y otra cosa es sentarse más de un año a editar, un material de más de 200 horas de grabación, más de 40 horas de archivo, eso es no es nada fácil. Mi editor perdió medio hígado y yo el otro.

Diana Llerena: ¿En qué momento fue que nació la iniciativa de crear el documental?

Ma. Fernanda Restrepo: Yo no me fui con esa idea a estudiar a Barcelona, pero mientras estaba estudiando tuve el momento o el tiempo libre en exceso para poder pensar y empezar a escribir, empezar a leer lo que no había leído nunca sobre mi propia historia, empezar a leer los libros que sacaba de nuestra historia, nunca tuve tiempo para leerlos, siempre estaba estudiando o luego trabajando en la televisión sin tiempo alguno, entonces ese fue el tiempo en donde por fin pude sentarme y pensar en estudiar y solo en eso, entonces hubo el tiempo. Yo empecé a escribir una escaleta y luego quedo ahí un poco parqueada y hubo otra amiga productora que me dijo que tenía que sacarlo y aplicar a festivales, aplicar a fondos ya que no había la plata para hacerlo. En los fondos concursales empezamos a ganar el primer premio en Argentina, pero era un premio chiquito, muy simbólico con eso no iba filmar gran cosa, pero eso ya fue un impulso, un gran impulso como que ya estoy subida en esta camioneta y ahora si hay la presión de la gente a ver que fue, en serio va a ver un documental y toco seguir.

Diana Llerena: ¿Carla Valencia preparo el material e Iván siguió con la edición?

Ma. Fernanda Restrepo: No, al revés Iván Mora fue mi primer editor y con él estuve 8, 9 meses, cometimos errores como principiantes, quizás era la emoción y la entrega de todos no; entonces si yo no hubiera contado con un equipo humano del valor, de la entrega y del convencimiento que tenían, que importante es tener un equipo que este puesta la camiseta y que este convencido del proyecto, que no sea por un sueldo, ósea si yo no tuviera tenido este equipo, no hubiéramos tenido los mismos resultados, yo no hice este documental sola yo lo repito todo el tiempo. Iván fue una persona que él no tenía por qué ponerse conmigo al lado a verse todos los casetes o sea las 200 horas de material y escoger uno por uno los momentos, eso lo

hace alguien más o eso lo hubiera hecho yo, pero él estuvo ahí, entonces tres meses después nosotros terminamos solo de revisar el material y él ya estaba fulminado.

Ahí ya empezamos la edición, entonces el primer corte duro 5 horas luego el segundo 3 horas y él quedo ahí; luego viene Carla porque estaba un corte pero no había una estructura no había un orden, o sea había un orden pero quizás era muy cronológico y a veces de repente te saltaba una escena con otra que no tenía nada que ver, ella dice esto es muy duro no entiendo; *Carla* llega y lo corta más y le da una forma, le da una estructura y también colabora con algunas partes de la voz que faltaba de pulir, ósea todos pusieron mucho esfuerzo.

Diana Llerena: A parte ¿cuáles fueron los aportes de Carla e Iván en el documental?

Ma. Fernanda Restrepo: Bueno, Iván aparte de ser el editor hizo una música, yo le decía ya no más Iván, pero él decía que quería hacer la música, entonces estaba casi que bravísimo, si es que el no hacia la música, yo hable con otros músicos, quizás por ahí, es que él ya estaba haciendo la película, su ficción, entonces le pregunte si estaba seguro, él dijo si, entonces hizo la música, la escribió, la pulió, la hizo, la tocamos en la casa de la música que es un lugar bellísimo aquí en Quito con un piano increíble, logre que nos presten la casa de la música para grabar ahí la música, con esa acústica y con ese piano, no en un estudio; entonces fue increíble. Iván hizo la música.

Carla como te dije, ella estructuro el documental, le dio forma, ósea lo hilo, para que no sea como que esto no tiene nada que ver con lo otro y también ayudo un poco en la reescritura de ciertos textos del guion.

Diana Llerena: En el proceso de grabación de filmación de las escenas como los enfrentamientos, las escenas con Don Pedro, la reconstrucción de la memoria de los lugares que prácticamente se suponía que fue el accidente, entre otros. ¿Tuvieron alguna complicación?

Ma. Fernanda Restrepo: La mayor complicación para mí en todo este rodaje era la salud de mi papá, él estaba muy mal, estaba recién operado porque tiene artrosis fulminante, prácticamente no podía caminar, entonces las escenas que tú ves con él caminando son 10 pasitos y ya no podía más, 5 pasitos y esperemos; entonces

él había salido del hospital y luego del hospital 2 días más tarde yo le hice una entrevista de 2 días seguidos, él no podía estar sentado y le dolía mucho y se cansaba entonces eso fue para nosotros y para mí la mayor complicación, era muy doloroso también y además presionarlo porque teníamos la presión de alguien más atrás, del CNCine diciendo donde está la grabación, entonces eso era muy complicado.

Diana Llerena: ¿Cómo fue el proceso de grabación de las escenas de los enfrentamientos cuando se confrontó con los miembros de SIC10 y con Aida y Doris Moran?

Ma. Fernanda Restrepo: Las dos fueron sorprendidas, en el caso del SIC10, de los asesinos estos en este cuarto horrible, es una de las escenas que más dolores de cabeza nos dio, incluso en la edición, el material como tal estaba poseído, porque subíamos el material y se borraba, o sea se quitaba algunos links aparecían en offline, el color era un desastre, nunca calibramos el color, siempre fue caótico, desde que nos encontramos hasta el final de la edición siempre dio problemas esa escena, hasta en el lado técnico te digo. Esa escena que yo esperaba verme solo con un tipo, con el de bigote, que él decía que tenía una información y que íbamos hablar también con otros de estos infelices con el jefe del SIC10. Pero bueno la cosa es que llego a la comisión de la verdad y estaban todos ahí, entonces yo no tenía nada preparado, obviamente lo que había investigado estaba todo en mi cabeza, son cinco contra uno, que le preguntas a uno que le preguntas al otro y vos ves que son muy agresivos, que niegan todo, que hablan todos al mismo tiempo para marearte, esa escena de mucha presión donde yo tenía que tener la claridad, la memoria de recordar quien, como participo y que preguntar y actuar, entonces no estas preparada que la luz, que veamos el micrófono, todo así en un espacio del tamaño, o sea la mitad de esta sala; yo tuve una migraña de 2 días seguidos luego de eso porque era demasiada energía negativa en un solo lugar y la presión.

El encuentro con Doris fue antes, ese si es absolutamente sorprendente porque el otro por lo menos contacté, pero nosotros que íbamos a saber de Doris Moran, ella vive en Estados Unidos mucho tiempo, yo estaba grabando otros documentales de fiestas populares en esa época, a la vez que estaba grabando mi documental, estaba haciendo como 16 documentales alrededor de todo el Ecuador, o sea muerta y estaba grabando la fiesta popular en Cayambe que es San Pedro y San Pablo o algo así o

de San Juan que se yo, ya no me acuerdo como se llamaba , la fiesta popular del Inty Raymi toda la vaina, de ahí es tal cual narrado como esta en el video que hay un niño que no me deja grabar porque se pone en las tomas todo el tiempo que es el hijo de Moran, giro para acá para hacer algunas tomitas y el niño aparece, giro acá y el niño aparece, giro allá y veo 7, 8 metros lejos o sea que tú y yo como la viste, entonces me quedo grabándolas mucho tiempo, solo para ver si eran o no eran, o sea porque eran 20 años después yo era niña, entonces confirmo que ellas misma eran, porque se sentían absolutamente incomoda, ella siente que alguien la está grabando y se da cuenta.

Diana Llerena: ¿Cuál fue la presión de María Fernanda en ese momento?, ¿Cuál era la intención y los sentimientos que se encontraron después de tanto tiempo volver a ver a estas mujeres que causaron mucho daño a la familia?

Ma. Fernanda Restrepo: en ese momento te digo no se me cruzó nada, estaba con la mente en blanco, yo estaba en shock, por eso no recuerdo que le dije ni de lo que le preguntaba me entiendes, yo solo sabía que tenía que ir, mientras tanto mi equipo de trabajo, la compañía con la que estaba allá estaba preocupada de hacer la cosa de la fiesta popular o sea de lo otro, yo no por favor ayúdame con esto, incluso si tú me ves no se nota pero yo estoy con un micrófono y con una camarita cargada en el hombro, porqué yo me fui a ver otra cámara para grabarla así aunque sea, no había tiempo y mi compañera tenía que hacer otras tomas, entonces yo dije yo me voy con otra cámara y ahí dijo bueno yo te acompaño y te apoyo o te grabo, entonces ahí se da lo que se da pero yo no me acuerdo absolutamente nada, o sea luego ella se va y yo ya me quedo con la cámara y vamos al lugar a revisar que paso, que dije, fue verdad o no.

Diana Llerena: Excluyendo estas 2 escenas ¿Cuáles o cuál son la que más le llena o transmite su sentir?

Ma. Fernanda Restrepo: Es muy difícil eso, quizás la escena que a mí se me hizo más dura de editar o más compleja pese a que solo son fotografías, ese momento de solo música y fotografías de mis hermanos, de video de 10 segundos, eso fue para mí lo más duro, lo más complejo y lo que más me llega o con lo que más me quedó. Obviamente hay más escenas, pero me quedo con esa, con la voz de mi mamá cuando interpela a Moran y que está sola una grabadora en la toma y la voz de mírame

a los ojos Doris Moran, “*mírame a los ojos que de aquí no te vas*”; la voz de ella es una fuerza increíble.

Diana Llerena: ¿De qué manera ve reflejada la lucha de la familia, ya después de 5 años de haber expuesto *Con mi corazón de Yambo*?

Ma. Fernanda Restrepo: Es impresionante, yo no esperaba que este documental llegue donde ha llegado a pasado ya 5 años, mira tú estás aquí me entiendes. Todas las semanas tenemos algo o un conversatorio o hay algún colegio interesado, te digo años después, en ese momento digamos el hecho de tantos jóvenes que la mayoría de gente que fue a verla al cine que ni si quiera habían nacido es un triunfo impresionante, que está ya no sea nuestra memoria ni nuestro reclamo sino de muchísima gente la que no vivió eso, de la que no nació en ese momento, de la que nació y ahora lo recuerda y tiene en sus manos un documento. Por muchos lados se ha logrado algo y digamos ahora más que nunca Santiago y Andrés están en la mente y en la memoria de muchos, gracias a este documental.

Diana Llerena: ¿Cómo vivió el tiempo de “febrescorderismo”? ¿Qué recuerda?

Ma. Fernanda Restrepo: yo era muy pequeña, o sea yo tenía 7 años cuando Febres Cordero toma el poder y no te olvides lo que se dice en el documental, nosotros estábamos contentos de que llegó Febres Cordero, no éramos parte, nunca hemos sido parte de un partido político, pero por supuesto el hombre ofrecía unas cosas maravillosas, pan, techo y empleo, ósea seguridad no sé qué, entonces ese símbolo de la fuerza de un tipo que sabe, nosotros aplausos. Pero yo era una niña de 7 años, no tengo ni conciencia de lo que estaba sucediendo o de lo que sucedía alrededor de Alfaro vive carajo, jamás, digamos ahí veía las noticias y que bueno que están cogiendo los malos, por el terrorismo en el país, pero luego la historia cambio y concientizas muchas cosas de golpe.

Diana Llerena: ¿Cuando fue que sintió la ausencia de sus hermanos?

Ma. Fernanda Restrepo: Desde el primer instante es obvio, pero claro los primeros momentos o meses cuando te están prometiéndote que van a volver, entonces tú no sientes que es terrible lo que está sucediendo porque te prometen que los vas a ver de nuevo; entonces solo están de vacaciones solamente, ahí una promesa en firme de una tipa investigadora policía el cual tú le crees y entra a tu casa casi que se

transforma en tu propia familia como una hermana; la cosa es que compartes con ellos, paseos, comidas y cosas; te dicen calma yo sé que están bien, entonces ya sientes la ausencia o siento la ausencia definitiva recién cuando se estable la comisión internacional y dicen tras un informe que mis hermanos fueron arrojados a la laguna de Yambo y que ya no están con vida entonces ahí sientes el peso de la realidad.

Diana Llerena: ¿Cuál es su opinión al respecto del manejo de los derechos humanos en ese tiempo?

Ma. Fernanda Restrepo: absoluta decidía, quemimportismo, de todas las autoridades, policiales, políticas. Borja algo hizo no le tocaba de otra porque ya la presión era tal, ya incluso el Gobierno de Colombia estaba metido, presionando porque mis papás tocaron todas las puertas habidas y por haber, no porque Colombia de repente le surgió del corazón esto, es una lucha diaria de día y noche de dos padres los que logran esto, no se logra gratis de la noche a la mañana, las cosas son luchándolas, pero gobierno tras gobierno fue simplemente un dar una vuelta de espalda, ignorar la realidad, no querer enfrentarla y hacer como que si no ha pasado nada, solo eran 2 niños claro como no eran de ellos entonces no pasaba nada; decepción absoluta del sistema político, policial, judicial de esos tiempos, durante y después de Febres Cordero.

En la actualidad el único gobierno que si por lo menos se preocupó, de decir hagamos algo fue el de Rafael Correa, reabrió no solo este si no otros casos a través de la comisión de la verdad, se está judicializando muchos casos, 400 en investigación y algunos ya llevados a juicios como nunca antes, no es por decir Correa, ósea los hechos están ahí, también ha habido otros exabruptos en cuanto a otros casos u otros abusos o abusos de poder en este gobierno yo pienso que si también; pero en este caso como tal, el único gobierno que se ha preocupado de alguna manera de esclarecer aunque no se ha logrado nada certero fue este y este fue el que hizo la segunda búsqueda en la laguna de Yambo que era un deber del estado, no nos han dado nada ni regalo nada; este era un deber del estado que desde 1998 se tenía que hacer y nadie lo hizo, hasta que llego el 2008.

Diana Llerena: Para finalizar en una frase. ¿Qué significa para usted *Con mi corazón en Yambo*?

Ma. Fernanda Restrepo: La historia de amor más profunda de mi vida.

Anexo C

Entrevista con Pedro Restrepo:

Diana Llerena: Un breve resumen como fue la lucha que ustedes tuvieron como familia en el caso.

Pedro Restrepo: primero que todo es la decisión de tomar la lucha cuando suceden estas tragedias o estos casos no hay si no 2 alternativas o te propones buscar la verdad buscar, que paso, encontrar una salida al problema o simplemente como hace mucha gente que son cosas que pasan que se salen ya del manejo normal de las familias o de las personas o a lo mejor son cosas que suceden y que se puede hacer contra ellas.

Sobre todo, cuando usted descubre que el caso como el nuestro ya no es un caso ni de delincuencia, ni de abandono de hogar, ni de otro tipo de delito, sino que es una desaparición efectuada por el mismo estado, por la policía que se supone que debe de cuidar la vida y el bienestar de los ciudadanos y el gobierno. Entonces ya comienza una lucha que es total y absoluta igual la lucha de David contra Goliat de una familia que no tiene importancia, ni un grupo social importante, ni un grupo político, ni un grupo que se yo técnico ni nada, es una familia sola que le arrebatan dos de sus hijos y que dicen bueno vamos a saber la verdad, y comienza a descubrir que la verdad está dentro del mismo estado y que la pelea que va hacer, ya va hacer de dimensiones muy grandes porque el poder tiene todo para esconder, engañar, para intimidar y para que las cosas queden en sí, de tal manera nosotros como familia comenzamos a recordar hechos de la lucha, y de pronto decimos y de donde sacamos fuerza para eso, donde sacamos brillante para tomar esa decisión, de donde sacamos valor para enfrentar esto, cosas que uno hizo y que fueron a través de la pelea y que ya vistas hacia el tiempo parecen tan difíciles que de pronto se hicieron. Entonces lo único que no puede concluir que son cosas que se hacen y que cualquiera lo puede hacer, siempre cuando tengan convicciones muy profundas de lo que es el amor, de lo que es la justicia, familia, dignidad y vida; entonces ante semejante barbarie de los niños que de pronto desaparecen y son desaparecidos por el estado como se va a dejar callados, o irse como en el caso nuestro dejar el país irnos a vivir a otro país y seguir otra vida, el camino de recorrer era tremendo y sigue siendo tremendo, pero el cariño, amor, rabia, el coraje de que eso haya sucedido y eso se vaya a quedar sin

aclararse es más grande que cualquier otro obstáculo que tu tengas y es ahí donde se puede decir que la fuerza, el amor y la fuerza espiritual son más grandes que las materiales.

Diana Llerena: En el tiempo en el que ocurrió la desaparición forzosa de Andrés y Santiago. ¿Cómo percibió usted el clima de opresión política del “febrescorderismo”?

Pedro Restrepo: nosotros como familia conservadora, que éramos en esa época, así nos criaron, en Colombia la gente nacía conservadora, nacía liberal y las familias se educaban en ese sentido, siempre nos educábamos o teníamos simpatía por los gobiernos de tipo conservador, que las cosas están bien que las cosas no tienen que cambiar y que haya paz y orden; entonces en ese sentido, no lo puedo negar había empatía en el gobierno de Febres Cordero, o sea cuando él se fue, de ahí con el gobierno de Febres Cordero pasaron muchas cosas como lo de Alfaro Vive, habían muertos, recompensas, pero uno como ciudadano se dedicaba a su profesión como Ingeniero, y eso lo veía como noticia y como no afectaba directamente, uno estaba en su profesión en su trabajo, formando una familia, entonces no había mayor interés.

Diana Llerena: ¿Quién fue la persona que promovió el hacer pública la denuncia?

Pedro Restrepo: Bueno, primero que todo fue la decisión ya de familia, dedicarte todos nuestros recursos físicos, económicos, morales, espirituales para buscar los niños, a buscar la verdad y a castigar, entonces hubo ya una decisión, eso que implicaba, desde mi punto de vista que era la cabeza de la familia, que era el papá, el proveedor de recursos, tenía que empezar a dejar muchas de mis actividades profesionales que eran varias y que me cubrían tranquilamente 14 o 15 horas diarias, entonces estaba en lo uno y lo otro; entonces recorte recursos que son importantísimos para cualquiera tienes que seguir viviendo, comiendo y fuera de eso gastando en información. Los gastos también se disparan, desde que paso digamos ya hubo esa decisión entonces también venía la reflexión de que significaba esa decisión primero que todo cambiar totalmente la rutina de la vida y en segundo lugar sabíamos que nos enfrentábamos a todo a un estado y a toda la policía que en esa época era intocada, nadie tocaba a la policía y hacían cualquier cantidad de cosas, ni

la prensa lo denunciaba, había todo ese silencio cómplice y con todo lo que significa el poder de un estado y de la policía, también había un agravante que no debiera existir, pero que existe que era la xenofobia, como los colombianos siempre vienen marcados con estereotipos y más que la policía siempre lo ha utilizado muy bien, colombiano, los narcotraficantes, las mujeres son prostitutas, son ladronas o guerrilleros, todo ese imaginario público que se va creando, entonces la pelea era grande, era difícil pero ha todo momento había miedo y había ganas de dejar las cosas porque no se veía avances o porque los riesgos eran muy grandes; entonces decía uno si vale la pena o no vale la pena, pero de pronto venía en la mente la cara de esos niños y decía no olvídense para adelante, entonces en ese contexto se formó acá en la familia, o sea es algo muy lindo, no crea que lo digo por vanidad sino por la realidad y lo que se puede hacer cuando se conforma un equipo que cree en lo que está haciendo que tenga convicción de lo que está haciendo y que tenga amor. Entonces por ejemplo bueno tu sabes la historia los niños son hijos de Luz Helena mi primera esposa, mi cuñada, pero ella era una periodista extraordinaria, de primera línea en Colombia, un futuro en la televisión, en la radio, en la docencia, muchas cosas, pero a los niños siempre los quiso mucho y tiene muchos sobrinos, pero para ella siempre fueron estos, porque son muy especiales con ella. Entonces ella se dio cuenta que su vida como esos niños eran como sus hijos espirituales y que no podía seguir en Colombia con su vida; ella era soltera desde luego profesional, porque sus pelados están desaparecidos, entonces ella decidió que se venía y fue la luz de esa lucha, o sea su inteligencia su perspicacia, su conocimiento de los medios y saber la importancia que para una lucha de estas tenía que se conozca, ella siempre fue la gran generadora de ideas, de consignas, de pancartas, de cosas para hacer; y yo como el ejecutor y mi esposa Luz Helena a pesar de todo lo que influyo o causo en su vida que dos hijos pierda la madre, ahí se ve en la película, su salud física, mental, eso fue tremendo; sin embargo, tenía momentos de lucidez, una mujer muy inteligente, de mucha fuerza y de mucha decisión y marco una pauta tremenda.

Diana Llerena: con respecto al tema de derechos humanos ¿Cómo se manejaron en el tiempo de la desaparición en comparación con la actualidad?

Pedro Restrepo: bueno vamos un poco a la historia, en esa época estaba el ministro de gobierno, él era el responsable directo de ejecutar la política de Febres, ningún respeto a los derechos humanos a nadie, ellos consideraban que estaban

perjudicando sus políticas de estado pero había que acabar con ellos por el medio que fuera o a la cárcel, desaparecerlos, matarlos o cualquier cosa y me acuerdo que en el año 87 creo que fue, eso está por ahí por la revista vistazo, Robles Plaza hablaba de las personas que en esa época defendía los derechos humanos, hubo una precursora que luchó en este tiempo y a ella le toco toda esa época que fue dura y traer ese concepto de derechos humanos y a defender a la gente de todos sus abusos, los llamados buitres de los derechos humanos, ese era el contexto, defiende guerrilleros, defiende narcotraficantes, defiende asesinos, ladrones, entonces no es persona respetable, ese era el contexto y eso fue muy duro y uno de los grandes méritos que tiene esa organización es que se formaron ahí.

Yo creo y de hecho no lo digo yo, lo dice las mismas personas que trabajan en derechos humanos que han ido formando otras organizaciones y creando otros ambientes derechos humanos dentro del país, que a raíz de esta lucha la gente fue despertando que había derechos humanos que una persona puede tener digamos sea criminal, pero tiene derecho y hay que respetarlos y más por el estado, en fin, toda esta filosofía de derechos humanos fue despertando tanto que hoy en día hay catedra, en las universidades, en los colegios, seminarios en muchas organizaciones y ahí digamos hay una política como la defensoría del pueblo que tiene que ver con esta defensa de los derechos humanos, entonces afortunadamente las cosas han cambiado y han cambiado no solo por la institución de los derechos humanos sino por la concientización de la gente ha ido haciendo, han entendido que la gente tiene derechos y que esos derechos son penales y que hay que luchar por ello, entonces en ese sentido las cosas han cambiado mucho y un consenso muy general que mucho ha tenido que ver el caso Restrepo.

Diana Llerena: En relación del tema de seguridad ciudadana, yo le voy a dar nombre de diferentes presidentes y usted me puede ayudar con los aportes de cada uno en referencia a este tema, con León Febres Cordero, la seguridad ciudadana. En cuanto seguridad ciudadana y el caso.

Pedro Restrepo: Bueno indudablemente la política de Febres es muy conocida, una política de cero tolerancias a cualquier aspecto que tenga que ver con algo que perturbara al público y por eso crearon todos estos grupos de asesinos, de estado sin ningún control para crear miedo y terror a la ciudadanía, esperando que

con eso la gente se sintiera más segura y con absoluta convicción de los derechos humanos

Diana Llerena: Rodrigo Borja

Pedro Restrepo: en cuanto a la seguridad ciudadana, no cambio nada porque por ejemplo Borja había prometido que con su ministro de gobierno que iban acabar con todos los grupos antisubversivos o represivos, tanto civiles como militares que había creado Febres Cordero, nada de eso cumplieron; me acuerdo que una vez le preguntaron en una radio por ahí una entrevista que bueno porque la gente seguía ahí y decía no el problema no es la gente, el problema es el uso que se da acá, o sea una disculpa totalmente porque el dominio de la policía era tan grande que no se atrevían entonces ya como buen político dices es el uso, como quien dice yo tengo una pistola en la casa y si la uso para matar o la uso para limpiarme los dientes o las uñas, pero una pistola un niño la puede coger y matarse, en fin; pero siguió la misma policía, es más hay unas estadísticas parece que hubo más violaciones que de derechos humanos en el gobierno de Borja que el de Febres.

Diana Llerena: En este tema Sixto Duran Vallen

Pedro Restrepo: El peor de todos, la historia de Sixto es bien peculiar, cuando ya Sixto Duran Vallen en el año 92, ya se hizo candidato, ya el caso nuestro era relevante, es más ya había pronunciado la comisión internacional, ya se había cerrado ya el Sic10, que había cerrado Borja que lo único que hizo es cambiarle de nombre, porque siguieron todos ahí, no cambió nada; entonces ahí se da cuenta usted que la política cuando no es abierta cuando no es sincera, no es valiente no toca nada, se habla el discurso y se dice acá otra cosa, entonces en el año 92 que ya eran elecciones por cambiar a Borja se lanza Sixto Duran Vallen y lo primero que él hizo es enviar emisarios para que contactaran con nosotros y preciso a penas ya subió a la presidencia no solamente se olvidó si no que ya mostró toda su arrogancia.

Diana Llerena: Abdala Bucaram

Pedro Restrepo: Los mismos chapas seguían, la seguridad no cambia nada y seguía exactamente lo mismo. Bucaram también trato de acercarse a nosotros, de hacer una entrevista y de apoyarnos y también decirlo es así que aprovecho todo eso e hizo campaña por Restrepo, trataron de involucrarme que yo me sentara con él a

tomarme la foto y hacer propagandas y no caímos, lo de Abdala ya sabe que fue una parranda ahí ya de seis meses, de ahí vino Alarcón quien siguió la misma cosa, nosotros seguíamos en la plaza cada 8 días, jamás ni por política, ni Borja, ni Sixto, ni Abdala, ni Alarcón, ni ninguno, ni si quiera dijeron hombre esta familia está allá tomen un tinto, tomen una foto y decir que al menos los recibimos, la indiferencia del poder, el quemimportismo, el desprecio.

Diana Llerena: ¿Cómo percibió usted el hecho que María Fernanda se haya hecho cineasta y después de esto que por medio su profesión cree una denuncia audiovisual sobre el caso?, ¿Cómo percibe usted este escenario?

Pedro Restrepo: es algo maravilloso, es algo único, lo larga de esta lucha con tantos matices en la cantidad, sin ser yo una persona exageradamente creyente más bien racionalista, pero hay una cantidad de cosas que han pasado en el caso que uno como que no las percibe, sino que son como milagros y son varios anécdotas, historias que narra el caso; entonces el caso yo lo veo como otro milagro, no por lo que sucedió en sí, yo te hablo ahora de que éramos básicamente tres personas de la familia Luz Helena, Marta y Pedro. María Fernanda muy pequeña estudiando todavía y es otra historia, pero a ver a ella con la película ya es la cuarta persona, como la nueva generación que coge la bandera y la adapta a nuevas realidades, la película de María Fernanda ha posicionado el caso Restrepo en la nueva generación, tu hermana y tú no habían nacido, seguramente puede conocer menos que tú, pero ahí ya saben que paso y saben que sucedió y mucha historia en este país, entonces es como continuar la lucha ya no en la plaza de Independencia donde ya abandonamos por cuestiones de salud y por coherencia política por que como voy a pedirle a un presidente que es el único que ha hecho algo, decirle no ha hecho nada tampoco, pero bueno otras secuela de esta lucha es que la gente que tiene otros desaparecidos por otras causas se han unido y siguen saliendo los miércoles, y ha creado unidades de policías y fiscalías para sus investigaciones en fin, entonces como lo percibo como un milagro, continuación de la lucha por otros medios como se dice y en un panorama hermoso porque yo constantemente y ella estamos viajando por el país que nos invitan de colegios, universidades, instituciones, cabildos, alcaldías, que presenta la película y hacemos charlas al final de la película, entonces uno ve sobretodo en el muchacho joven o en el niño que están preguntando y conmocionados e indignados pero también seriamente comprometidos, es como multiplicar denuncia, indignación de

algo que no tiene que volver a suceder y de concientizar la gente; entonces el aporte que ha hecho María a la causa es una maravilla, es tremendo.

Diana: ¿De qué manera ve reflejada toda la tragedia todo estos casi 29 años en el filme o documental?

Pedro Restrepo: Bueno es una lucha de al momento de la película, una lucha de más de 23 años y en el cual la familia Restrepo está inmersa las 24 horas del día en esta lucha, o sea la conciencia nuestra en noviembre del año 88 cuando ya vimos que todo era un engaño y que había empezar hacer las luchas en las calles, en los medios de comunicación nacional e internacionalmente y a una decisión de familia, lo único importante de ahora en adelante es que todo es el tema de los niños, buscar la verdad, la justicia e indagar todo esto y eso nos vamos a dedicar toda nuestra actividad económica todo en absoluto; tomamos esa decisión fue una labor de 24 horas, en el cual pasaron muchas cosas, en muchas gente, en muchos protagonistas, en muchos hechos, hay muchas historias, anécdotas, mucha cosa que ha sucedido y la mayoría está reflejado en noticias de prensa, videos de televisión, en entrevistas, en información propia nuestras en cartas, el bagaje de cartas que nosotros enviamos a funcionarios de todo tipo son más de 4.000, indagando una cosa, pidiendo otra, denunciando otra en fin, todas estas cartas iban a los medios de comunicación, muchas eran producidas parcial o totalmente pero en fin, se fue creando todo este hecho noticioso y a el posicionamiento de una lucha, entonces una película de 2 horas y 19 minutos, es nada con todo lo que paso si se quisiera poner todo lo que paso se haría muchas películas, lo cual no es práctico y no es viable ni nada; pero lo que esta niña hizo en esas 2 horas 19 minutos de sintetizar el crimen, el dolor de una familia, la decisión de una familia, la infamia del poder, la infamia de los gobiernos, la solidaridad de un pueblo y la voluntad del amor y de todas las cosas linda que puede tener la sociedad y seres humanos mejor no puede ser, cualquier persona que no lo ha percibido que vea la película sí que tenga idea con lo que paso con la familia Restrepo, si era joven o porque nunca estaba acá o porque nunca le contaron vas a ver que paso en ese caso, que fue esa lucha, que fue el comportamiento del pueblo, el comportamiento de los medios comunicación, el comportamiento de las autoridades, comportamiento de la policía y la solidaridad de un pueblo o sea es un trabajo inmejorable; como padre puedo decir que me conmueve la he visto 100 ni se cuántas veces por que la hemos presentado por todo el mundo y por todo los lados y

hay que verla y siempre lloro, siendo yo participe ahí, siempre me conmueve, me atrae, o sea me cansa y lo he percibido en las partes que se ha presentado a niños, jóvenes, adultos; de tal manera que aparte de eso, los premios que esa película ha ganado a nivel internacional son más de 18, el éxito que ha tenido en la reproducción de DVD, el éxito que tuvo en las salas de cine que nadie le para bola a lo propio, entonces son cosas que uno hace

Diana Llerena: En una frase. ¿Cómo puede usted definir sus sentimientos y lo que significa para usted “Con mi corazón en Yambo”?

Pedro Restrepo: La síntesis maravillosa del amor, la dignidad y la lucha.

LISTA DE REFERENCIAS o BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. (17 de Febrero de 2008). Cornejo tensa la cuerda. *El comercio*.
- Aguirre, M. (2008). *Miércoles y estiércoles*. Quito.
- Alberdi, M. (2007). *Teorías del cine documental en Chile: 1957-1973*. Chile: Frásis editores.
- Álvarez, G. (2001). *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Báez, M. (2006). El gabinete del doctor Cineman. Quito: LIBRESA.
- Báez, M. (2006). *MIL NOCHES Y UNA HABITANDO PANTALLAS*. Obtenido de CÓMO ANALIZAR UN FILME, CÓMO HACER UNA BUENA CRÍTICA DE UNA PELÍCULA, CÓMO CRITICAR UN TEXTO FÍLMICO o CÓMO REDACTAR UNA CRÍTICA DE UN FILME:
<https://las1000nochesyuna.wordpress.com/category/critica-de-cine/>
- Báez, M. (28 de febrero de 2012). *MIL NOCHES Y UNA HABITANDO PANTALLAS*. Obtenido de <https://las1000nochesyuna.wordpress.com/2012/02/28/con-el-corazon-en-la-memoria/>
- Báez, M. (3 de mayo de 2012). *MIL NOCHES Y UNA HABITANDO PANTALLAS*. Obtenido de CÓMO ANALIZAR UN FILME, CÓMO HACER UNA BUENA CRÍTICA DE UNA PELÍCULA, CÓMO CRITICAR UN TEXTO FÍLMICO O CÓMO REDACTAR UNA CRÍTICA DE UN FILME:
<https://las1000nochesyuna.wordpress.com/category/critica-de-cine/>
- Báez, M. (2012). *MIL NOCHES Y UNA HABITANDO PANTALLAS*. Obtenido de CRONOLOGÍA DEL CINE ECUATORIANO VERSUS CRONOLOGÍA DEL CINE MUNDIAL:
<https://las1000nochesyuna.wordpress.com/tag/cronologia-de-la-historia-del-cine-ecuadoriano/>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Biblioteca Civican Pamplona*. (abril de 2008). Obtenido de http://www.bibliotecaspublicas.es/civican/imagenes/contenido_16008.pdf
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona - Buenos Aires - México: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D., Satiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Burton, J. (1986). *Cinema and Social Change in Latin America*. Texas: University of Texas, Austin.
- Calderon, J. (23 de Mayo de 2016). EDOC: 15 años del otro cine en Ecuador. *El telegrafo*.
- Charaudeau, P. (1983). *Langage et discours: éléments de semiolingüistique*. Paris: Hachete.
- Cinamateca Ecuador*. (s.f.). Obtenido de www.cinamatecaecuador.com/Peliculas/Detalle/1012
- Clasificación del Cine*. (2008). Pamplona: Biblioteca Civican Pamplona.
- Columnistas. (12 de Julio de 2008). 'Miércoles y estiércoles'. *El Universo*.

- Cornejo, D. (2008). *Miércoles y estiércoles*. Quito: Editorial Alfaguara.
- Cortés López, C. (2012). Semiótica y Estética del Diseño. *Revista Chilena del Diseño*, 61-68.
- Cuarterolo, A. (2015). *De la foto al fotograma*. Montevideo: Cdf Ediciones.
- Cultura. (1 de Octubre de 2015). El 15% de espectadores prefiere los documentales en 3 ciudades. *El telegrafo*.
- Cultura, R. (2 de junio de 2014). Los nuevos rostros del cine documental ecuatoriano. *El Comercio*.
- De Alba, M. (5 de mayo de 2014). *Blog Udlap*. Obtenido de Componentes y función de la reseña filmica: <http://blog.udlap.mx/blog/2014/05/componentesyfuncionesdelareseniafilmica/>
- De la Vega, P. (2015). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977 - 2006*. Quito: Fundación Gescultura.
- Distrital, C. (2008). *Jorge Silva - Marta Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Dittus Benavente, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Documental Sin Rastro muestra la vida de David Romo, joven desaparecido desde 2013. (22 de Septiembre de 2015). *El telégrafo*.
- Durán Castro, M. (2014). Carlos Álvarez: la crítica como militancia política. *Revista Visaje*.
- Eisenstein, S. (1978). *Montaje cinematográfico*.
- EL CINÉFILO. (15 de junio de 2016). Obtenido de <http://el-cinefilo-blog.blogspot.com/2016/06/dossier-lenguaje-audiovisual-historia.html>
- Febres Cordero, F. (10 de Febrero de 2008). Un crimen desde los victimarios. *El Universo*.
- Field, S. (1984). *El manual del guionista*. Workshop Approach.
- Franco Varas, W. (23 de Mayo de 2016). Festival EDOC: Plataforma para un género que prospera en Ecuador. *El telegrafo*.
- Fumagalli, A. (1996). *EL ÍNDICE EN LA FILOSOFÍA DE PEIRCE*. Anuario Filosófico XXIX/3.
- Furzan, F. (2014). Crítica cine: Con mi corazón en Yambo (2011). *Cinelipsis*.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Revista Comunicación N°10*, 1091-1102.
- Gifreu, A. (s.f.). *ARNAU GIFREU*. Obtenido de EL DOCUMENTAL INTERACTIVO: http://www.agifreu.com/web_dmi/articles/El_documental_interactivo_cap-3_Arnau_Gifreu.pdf
- Gómez, J. (2002). *El Cine: una guía de iniciación*. Murcia: UNIVERSIDAD DE MURCIA.
- González, V., & Ortíz, C. (2010-2011). Cine Documental en Ecuador. *RAZÓN Y PALABRA*.
- Grégori, R. (21 de Mayo de 2006). Los documentos del cine salvadoreño: la tradición desconocida. *elfaro.net*.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

- Guarini, C. (1 de Diciembre de 2006). *Reflexiones para una historia del documental en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires.
- Guevara Flores, E. (20 de noviembre de 2016). *Pacarina del Sur - Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Obtenido de El cine documental en América Latina: <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica>
- Guevara, E. (2010). Joris Ivens, fundador del documentalismo social militante. *Tiempos, Revista de Historia y Cultura*.
- Gumucio-Dagron, A. (2015). Un arma cargada de futuro. . *Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*.
- Guzmán, P. (1998). *El Guion en el Cine Documental*. Madrid.
- Guzmán, P. (2001). (J. Ruffinelli, Entrevistador)
- Hernández, R. F. (2010). *Metodología de la investigación (5ta ed.)*. México D.F.: McGraw-Hill Interamericana.
- Hurtado, O. (1988). *La dictadura civil*. Quito: Fundación Ecuatoriana de Estudios Sociales.
- III Taller Seminario de Investigación. (Agosto de 2013). Obtenido de http://www.bvs.hn/Honduras/UICFCM/Discapacidad/Tecnicas_Procedimientos_Recoleccion.pdf
- Kerlinger, F., & Lee, H. (2002). *Investigación del comportamiento*. México: McGraw Hill .
- Lattanzi, M. L. (2016). *Cinefilia y lectores digitales*. Santiago: LaFuga.
- Lerma Cruz, M. A. (9 de Octubre de 2013). Proyecto de Graduación. *El Arte del Estereoscopista* . Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- (s.f.). *Los inicios. El cine documental informativo*. País Vasco, España: DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación.
- Luzuriaga, C. (2014). La industria ecuatoriana del cine ¿otra quimera? *Encuentros del Cine Ecuatoriano* (pág. 9). Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- Martin T, M. (1997). *New Latin America Cinema*. Michigan: Wayne State University Press.
- Mayorga, P. (24 de Enero de 2014). *Desaparecidos: la eterna pesadilla familiar, en el documental "En algún sitio"*. Obtenido de proceso.com.mx: <http://www.proceso.com.mx/363136/desaparecidos-la-eterna-pesadilla-familiar-en-el-documental-en-algun-sitio>
- Metz, C. (1969). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. PAIDÓS.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Miró, F. (15 de Junio de 2016). La revolución cubana vista por el documental de su época . *eldiario*.
- Morales Morante, L. F. (s.f.). *Sergei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

- Murch, W. (s.f.).
- Naito López, M. (2006). El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días. *La jiribilla*.
- Odin, R. (1983). *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. París: Iris.
- Parra Valencia, J. D. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Iconofacto Vol. 10*.
- Peirce, C. S. (1986). La ciencia de la semiótica. . Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (1988). El hombre, un signo. Barcelona: Editorial Crítica.
- Peirce, C. S. (s.f.). *Collected Papers*.
- Peirce, C. S., & Barrena, S. (2005). *EL ICONO, EL ÍNDICE Y EL SÍMBOLO*. Editores de CP.
- Pujol, M. (2014). *Un viaje por la magia del cine*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- RAE. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española:
<http://dle.rae.es/?id=HqnhtmK>
- RAE. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real.
- RAE. (s.f.). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española:
<http://dle.rae.es/?id=VHDaYY8|VHF5UC>
- Restrepo, M. F. (27 de Diciembre de 2016). Cine documental. (D. Llerena, Entrevistador)
- Restrepo, P. (27 de Diciembre de 2016). Desaparición de Andrés y Santiago. (D. Llerena, Entrevistador)
- Rubín de Celis Pastor, S. (16 de septiembre de 2014). *El Cine Documental Ecuatoriano Contemporáneo. Tradiciones, Horizontes y Rupturas*. Obtenido de
http://www.doc.ubi.pt/16/dossier16_2.pdf
- Sadoul, G. (2004). *HISTORIA DEL CINE MUNDIAL*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sarmiento, M. (25 de Mayo de 2014). Manolo Sarmiento: 'Hay un mayor riesgo en el cine documental'. (F. Rivera Yanez, Entrevistador)
- Sarris, A. (1970). *El cine norteamericano*. México D.F.: Editorial Diana S.A.
- Shaw, D. (2007). *Contemporary Latin American Cinema*. United States: Rowman & Littlefield Publishers, INC.
- Solaz Frasquet, L. (2006). *La recepción cinematográfica: El arte de la crítica*. Encadenados Org. Revista de Cine.
- Spaccavento, V. (22 de Noviembre de 2014). Nunca digas nunca: desaparecidos en democracia. *LA IZQUIERDA DIARIO*.
- Tamayo G, E. (1994). *Resistencias al autoritarismo*. Quito: Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS)
- Telón de Azúcar*. (2006). Obtenido de CinéLatino: <http://www.cinelatino.fr/es/filmcces/el-telon-de-azucar-es>

- Toulmin, S., Rieke, R., & Janik, A. (1984). *An introductiong to reasoning*. Nueva York: MacMillan.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada*. Quito: Intiyan.
- Villá, M. (2012). *Poder y cine documental en Venezuela*. Obtenido de Foro del Cine Venezolano: <http://www.forodelcinevenezolano.org.ve/wp-content/uploads/2014/07/2012.-M.-Villa.Poder-y-cine-documental-en-Venezuela.pdf>
- Zavala, L. (2010). Notas de curso. En *¿Qué es el Análisis Cinematográfico?* (págs. 24-49). México.

VIDEOGRAFÍA

Álvarez, C. (Dirección). (1970). *Colombia 70* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5n1ZHh7nn6k>

Álvarez, C. (Dirección). (1971). *¿Qué es la democracia?* [Película]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=r1QnRmX_XoQ

Birri, F. (Dirección). (1958-1959). *Tire Die* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B3DedMr5NwE>

Castillo, C. (Dirección). (2007). *Calle Santa Fe* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BVgBseOVvz8>

Césa, P. (Dirección). (1874). *El paso de Venus ante el sol* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LowU9vKZzJs>

Cezar Saraceni, P. (Dirección). (1960). *Arrail do Cabo* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7t3FTGRLWPo>

Coutinho, E. (Dirección). (1984). *Hombre marcado para morir*. [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oYUN4Z-iR6E>

De la Texera, D. (Dirección). (1980). *El Salvador, el pueblo vencerá* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zz-lgaq2l7E>

De la Texera, D. (Dirección). (1981). *La decisión de vencer* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iXZj22ZRHV4>

De Pedro, M. (Dirección). (1975). *Juan Vicente Gómez y su época* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ynj8ercwibo>

Gaitán, P. (Dirección). (1988). *Uaka* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vcpoOFvASgo>

- Guzmán Urzúa, C. (Dirección). (2006). *El telón de azúcar* [Película]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iXswv718z_s
- Guzmán, P. (Dirección). (1969). *El paraíso ortopédico* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SlvDkK0ez7s>
- Guzmán, P. (Dirección). (1989-1992). *La Batalla de Chile II* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eW71mAYxRDs>
- Guzmán, P. (Dirección). (2003). *Salvador Allende* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CEbj0gazEVM>;
<https://www.youtube.com/watch?v=hLK0HyatM70>;
https://www.youtube.com/watch?v=rLJFj_zHI08
- Jules, É. (Dirección). (1895). *Movimiento de las aves* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N4s-umeNkEs>
- Lumière, A., & Lumière, L. (Dirección). (1895). *La salida de los obreros* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DPr5KyTzSGA>
- Mora Manzano, I. (Dirección). (2012). *La bisabuela tiene alzhéimer* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C08Fn0GfOX4>
- Moreira Salles, J. (Dirección). (2004). *Entreatos* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/playlist?list=PLCXwW6CgxPjzzAj4Z-LKi4Q2IjQ7eNnV5>
- Muybridge, E. (Dirección). (1878). *Mejora de entrenamiento de caballos* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t4z28Z5xRKw>
- Pedro de Andrade, J. (Dirección). (1959). *O mestre, o poeta* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-QGeR5Pco4Y>
- Restrepo, M. F. (Dirección). (2011). *Con mi corazón en Yambo* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=drEA177aaV4>

Rivera, L., & Sarmiento, M. (Dirección). (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-iuglCzIWuk>

Silva, J., & Rodríguez, M. (Dirección). (1967). *Chircales* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tgFZDiDf2X8>

Solanas, F., & Getino, O. (Dirección). (1967-1968). *La hora de los hornos* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OGA3TZzn-So>

Torres Leiva, J. L. (Dirección). (2007). *El tiempo que se queda* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SlxdGTtV0qk>

Valencia, C. (Dirección). (2010). *Abuelos* [Película]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5Www0yCqLRo>

Corral Tagle, J. (Dirección). (1982). *Nuestro Mar* [Película]. Recuperado de <https://www.cinematotecaecuador.com/Peliculas/Detalle/1012>



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Llerena Puglla Diana Estefanía, con C.C: #0604626317 autora del trabajo de titulación: *Propuesta de un modelo de análisis de Cine Documental Político ecuatoriano, periodo 2006-2011. Caso: Con mi corazón en Yambo de María Fernanda Restrepo* previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación y Periodismo** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 20 de febrero de 2017.

f. _____
Nombre: Llerena Puglla Diana Estefanía
C.C: 0604626317

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Propuesta de un modelo de análisis de Cine Documental Político ecuatoriano, periodo 2006-2011. Caso: Con mi corazón en Yambo de María Fernanda Restrepo.		
AUTOR(ES)	Llerena Puglla, Diana Estefanía.		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Báez Meza, Marcelo		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Filosofía, Ciencias y Letras de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación y Periodismo		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	20 de febrero de 2017	No. DE PÁGINAS:	90
ÁREAS TEMÁTICAS:	Cine, cine documental, cinesemiología, análisis del discurso fílmico.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Cine documental político, modelo de análisis, <i>Con mi corazón en Yambo</i> de Ma. Fernanda Restrepo.		

RESUMEN/ABSTRACT: La industria cinematográfica del Ecuador, no sólo entendida en producciones audiovisuales sino también como academia e investigación; se encuentra en su momento de apogeo. Sin embargo, en lo que concierne a modelos de análisis de filmes, incluso a nivel internacional, no existen o están establecidos de una manera universal; sino más bien, estos se crean de acuerdo a los intereses del analista. En Ecuador, en el caso particular del cine documental político, no existen registros de modelos de análisis de este tipo de obras que permitan estudiarlas de acuerdo a la realidad del país y de esta forma incrementar el grado de observación del mismo; es por ello que nace la iniciativa de crear un documento a modo de propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, el mismo que está aterrizado a la realidad del país tanto social como política.

Esta investigación emplea la metodología cualitativa; la misma que permite recopilar toda la información necesaria para el desarrollo del proyecto y de esta forma describir las cualidades – componentes de la misma. El modelo de análisis propuesto en este proyecto, se aplica tal como se lo plantea en el caso escogido; *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Ma. Fernanda Restrepo. En el capítulo final se pueden observar los resultados de este proyecto, los mismos que se ven reflejados en el análisis del filme mencionado; dando lugar al cumplimiento de todos los objetivos planteados.

ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-997439608	E-mail: llerena_diana@hotmail.com
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: Sonia Margarita Yánez Blum	
	Teléfono: 0991923729	
	E-mail: syanez.rrpp@gmail.com / sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec	

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	