



ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL

Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual

ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DEL GÉNERO DOCUMENTAL DE  
AVENTURA EN EL ECUADOR

Trabajo de titulación previo a la obtención del Título de Magister en  
Postproducción Digital Audiovisual

Presentado por: Andrés Estéfano Castillo Guevara

Guayaquil – Ecuador, 2021

## TRIBUNAL DE GRADUACIÓN



Firmado electrónicamente por:

**DIANA RUTH  
MACÍAS  
VELASTEGUI**

---

MACÍAS VELASTEGUI DIANA RUTH  
**PRESIDENTE**

---

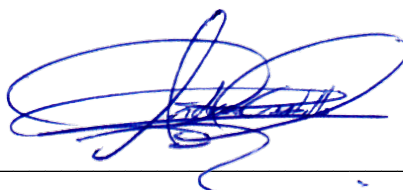
LODEIRO SEÑARIS EVA  
**DIRECTOR**

---

CANTOS LUCES VICTOR MANUEL  
**EVALUADOR / PRIMER VOCAL  
DIRECTOR**

**DECLARACIÓN EXPRESA**

“La responsabilidad del contenido de este trabajo de titulación, me corresponde exclusivamente; y el patrimonio intelectual de la misma a la **ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL**”

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and flourishes, positioned above a horizontal line.

Andrés Estéfano Castillo Guevara

## RESUMEN

La aventura genera sensaciones experienciales únicas, sobre todo cuando las mismas se desarrollan en lugares naturales y poco explorados. Las vivencias que puede generar la exploración y el descubrimiento, el peligro y la adrenalina, son algunas de las cosas que se busca trasladar a los documentales de aventura, producciones audiovisuales que fueron el eje de este trabajo. En concreto, el objetivo general del presente estudio fue el de analizar el género documental de aventura a través de la comparación de varios productos audiovisuales de este tipo para la exposición de los principales problemas que existen en este campo en el Ecuador. La metodología del trabajo fue enmarcada en un tipo cualitativa, de diseño descriptivo/exploratorio y de alcance transversal, recolectándose información mediante el análisis de contenido de cinco documentales y cinco entrevistas a productores audiovisuales nacionales y deportistas. Se concluyó que los documentales de aventura en Ecuador han evolucionado positivamente en los últimos tiempos, pero enfocados principalmente en el logro, dejando de lado las emociones y experiencias, algo que suelen plasmar mejor los documentales de aventura internacionales. También se descubrieron problemas en la producción de estos documentales nacionales en términos de presupuestos, complicaciones logísticas y comunicacionales.

**Palabras clave:** Documental, Aventura, Ecuador.

## Abstract

The adventure generates unique experiential sensations, especially when they take place in natural and little explored places. The experiences that exploration and discovery, danger and adrenaline can generate, are some of the things that we seek to transfer to adventure documentaries, audiovisual productions that were the axis of this work. Specifically, the general objective of this study was to analyze the adventure documentary genre through the comparison of various audiovisual products of this type to expose the main problems that exist in this field in Ecuador. The work methodology was framed in a qualitative type, of descriptive / exploratory design and of transversal scope, collecting information through the content analysis of five documentaries and five interviews with national audiovisual producers and athletes. It was concluded that adventure documentaries in Ecuador have evolved positively in recent times, but focused mainly on achievement, leaving aside emotions and experiences, something that international adventure documentaries tend to better capture. Problems were also discovered in the production of these national documentaries in terms of budgets, logistical and communication complications.

**Keywords:** Documentary, Adventure, Ecuador.

## ÍNDICE GENERAL

TRIBUNAL DE GRADUACIÓN .....	ii
DECLARACIÓN EXPRESA .....	iii
RESUMEN .....	iv
Abstract.....	iv
ÍNDICE GENERAL .....	v
1. Introducción .....	1
1.1. Antecedentes y justificación .....	2
2. Objetivo general.....	5
2.1. Objetivos específicos .....	5
3. Marco teórico.....	5
3.1. Cine.....	5
3.2. Cine documental .....	6
3.3. Documental de aventura .....	6
3.4. Características del documental de aventura.....	7
3.5. Límites de género del documental de aventura .....	8
3.6. Teorías cinematográficas .....	11
3.6.1. Teoría de aparatos.....	12
3.6.2. Teoría cognitiva de la película.....	12
3.6.3. Teoría del cine lingüístico.....	13
3.6.4. Teoría del cine estructuralista .....	13
4. Metodología .....	14
4.1. Tipo de investigación.....	14
4.2. Diseño de la investigación .....	14
4.3. Alcance de la investigación .....	14
4.4. Población .....	14
4.5. Muestra .....	15
4.6. Instrumento de recolección de información.....	15
4.7. Técnica de recolección de información .....	15
4.8. Procedimiento para el análisis de los datos .....	15
5. Resultados.....	16
5.1. Análisis de los documentales.....	16

5.1.2. Análisis de los documentales ecuatorianos.....	16
5.1.2.1. Preproducción .....	16
5.1.2.2. Producción .....	17
5.1.2.3. Posproducción.....	17
5.1.2.4. Análisis del género documental.....	18
5.1.3. Análisis de los documentales extranjeros .....	18
5.1.3.1. Preproducción .....	19
5.1.3.2. Producción .....	20
5.1.3.3. Posproducción.....	20
5.1.3.4. Análisis del género documental.....	20
5.1.4. Comparación entre los documentales analizados .....	21
5.1.4.1. Semejanzas .....	21
5.1.4.2. Diferencias .....	21
5.1.4.3. Límites .....	22
5.2. Análisis de las entrevistas a expertos.....	22
5.2.1. Entrevista a Carla Pérez.....	22
5.2.2. Entrevista Felipe Proaño.....	23
5.2.3. Entrevista a Jorge Anhalzer .....	23
5.2.4. Entrevista a José Cobo.....	24
5.2.5. Entrevista a Roberto Ochoa .....	24
5.2.6. Discusión final sobre las posturas de los entrevistados .....	25
6. Conclusiones.....	26
7. Recomendaciones .....	28
8. Bibliografía.....	30

## 1. Introducción

La palabra aventura es un término bastante empleado en cualquier área de actividad humana, sobre todo en las contemporáneas. Desde los videojuegos, pasando por las actividades comerciales, e incluso las relaciones amorosas o sentimentales, la aventura es una palabra perennemente presente en el imaginario de la gente que suele describir aquello que genera sensaciones únicas y excitantes. Según la Real Academia Española (2020), la palabra aventura puede entenderse como aquella “empresa de resultado incierto o que presenta riesgos” (párr. 4). Por esta razón, se considera que las aventuras pueden crear un nivel de excitación psicológica tal que incluso puede llegar a ser adictiva (Stelmack, 2002).

La anterior descripción hace prácticamente imposible no asociar las aventuras a los deportes extremos o incluso al propio turismo de aventura. Esa sensación de riesgo, de resultado incierto, de adrenalina, es parte inequívoca de las aventuras propias de deportes como la escalada, el senderismo, el canotaje, entre otros, así como de la exploración que se suele realizar con fines turísticos. Todos ellos comparten, además, un elemento en común: explorar lugares naturales que nadie más visita; sitios que no conocen la cotidianidad y en donde lo inhóspito, lo salvaje, lo violento y lo inexpugnable, es básicamente el pan de cada día. En estos lugares, el ser humano es más un intruso que un huésped, por lo que el mismo deberá atenerse a las consecuencias y, nuevamente, riesgos, que plantea esa aventura que se ha decidido vivir.

Esta impresionante descripción, aunado a las sensaciones que puede provocar la aventura con tan solo mirar a quienes se adentran en ellas, podría hacer pensar a cualquiera que su documentación audiovisual sería más que segura en las naciones de amplias riquezas y entornos naturales, más cuando estos son densos y poco explorados. Pero, pese a que otros derivados de la aventura, como el turismo de aventura, está teniendo un gran éxito a nivel internacional y nacional por su atractiva propuesta (Landívar, 2011), la verdad es que no se puede decir lo mismo de los documentales de aventura. Un género específico como este parece estar estancado, sobre todo a nivel ecuatoriano, en términos de diseño y producción, una situación que es, cuanto menos, llamativa.

Resulta así de curioso porque en Ecuador los paisajes naturales y los espacios capaces de albergar aventuras son tales, que es incluso posible diseñar hipotéticas rutas turísticas para estos fines que, hasta el día de hoy, se consideran desconocidas, pero con un alto potencial de aprovechamiento sostenible (Abril, 2017). Entonces, este panorama sobre las potencialidades para albergar aventuras enmarcadas en parajes naturales en Ecuador no respondería, lógicamente, al motivo por el cual en el país los documentales de aventura están tan poco explotados. En este sentido, ¿cuáles serían las principales razones para que esta realidad se presente en el país? Responder a esta pregunta, por supuesto, será la finalidad del presente proyecto.

La pregunta expuesta es apenas un preámbulo hacia el descubrimiento de una problemática que plantea pinceladas mucho más profundas a las que en primera

instancia se pueden percibir. Esto resulta de dicha forma porque, como explica Beeton (2006), las aventuras implican riesgos para los seres humanos que pueden no sólo implicar daños temporales a su salud, sino también permanentes o incluso potencialmente mortales. También está el hecho de las dificultades que plantean los terrenos inhóspitos, algo que, como afirman Dick y Cowing (2004), hacen que la exploración, ya sea documentada o no, sea realmente compleja y requiera de amplios presupuestos para enfrentar todas las dificultades que, sin antelaciones ni avisos, se pueden presentar.

En este sentido, todos estos problemas, a los cuales se podrían sumar otros no directamente relacionados con la aventura (como la situación económica de una nación, las posibilidades tecnológicas, entre otros), pueden estar planteando un escenario muy complejo para la realización de documentales de aventura en el Ecuador que terminan por reducir al mínimo la producción de los mismos. El problema radica, y acá se define el mismo, en que no existe realmente bases sólidas para argumentar sobre porqué los documentales de aventura en el Ecuador se encuentran en la situación de baja productividad planteada. La carencia de investigaciones al respecto, formales o informales, básicamente han hecho imposible una caracterización de los problemas y factores que inciden negativamente en la producción y difusión de estas producciones audiovisuales.

### ***1.1. Antecedentes y justificación***

Sobre los antecedentes a este estudio, antes de proseguir con los mismos, es reseñable destacar que resultó especialmente complejo hallar trabajos desde los cuales se pudiera partir para fundamentar ciertos elementos de la presente investigación, por lo que el lector debe comprender que la escogencia de los mismos estuvo limitada a la poca producción de esta clase de trabajos dedicados a explorar la realidad de los documentales de aventura. También se debe acotar que el documental de aventura tiene infinidad de subgéneros, y el escogido para este informe fue el relacionado con las aventuras propiamente relacionadas con los deportes extremos. Es importante conocer lo anterior porque, en el tratamiento académico del tema hasta la fecha, la mayoría de los antecedentes se basan en el documental de aventura desde los géneros de exploración y estudios etnográficos que, pese a sus distanciamientos con el género central de este documento, tienen relaciones palpables en muchos sentidos filmográficos. Entendiendo esto, se exponen los antecedentes a nivel internacional, regional y nacional.

Comenzando con los antecedentes internacionales, se enuncia la investigación realizada en Francia por Richard Maire (2008), basada en estudiar el cine documental de exploración y de espeleología y su evolución a lo largo de los años en el país galo. El estudio se basó en las carencias investigativas sobre la evolución histórica del cine documental en el país, que permitiera servir como elemento referencial para futuras investigaciones sobre el tema. De tal forma, bajo una metodología de investigación



documental e histórica, el investigador desglosó las particularidades del cine documental en Francia, los agentes que motivaron su evolución, las limitaciones, los retos y otros aspectos de forma y fondo. La exhaustiva revisión presentada por Maire demostró que el cine documental de aventura evolucionó relativamente poco con el paso del tiempo en Francia, por lo menos en relación a la forma de filmar y a las condiciones mínimas necesarias para ello. El artículo hizo especial énfasis en las dificultades logísticas, en las limitantes tecnológicas que, si bien han ayudado a facilitar muchos aspectos del rodaje, sigue sin poder ayudar a los profesionales a evitar los peligros, los espacios estrechos, el trabajo sobre superficies inestables y mojadas, al daño de las cámaras, a la necesidad de desplazar una amplia cantidad de personal a sitios inhóspitos, entre muchos otros. Todos estos particulares, según Maire, han hecho que esta clase de documentales no hayan tenido una evolución tan drástica como en otros géneros del cine más convencional y de condiciones controladas. De este antecedente se rescata el análisis basado en las limitantes tecnológicas, que sin duda pueden marcar diferencia entre ejecutar o no esta clase de documentales.

Pasando a los antecedentes a nivel regional, se destaca la investigación realizada en Virginia, Estados Unidos, por Attridge (2017), que estudió la tendencia de los documentales de aventuras, sobre todo aquellos producidos a principios del siglo XX, a través de diferentes dimensiones, como los retos relacionados con la concepción de la idea, la producción de la misma y la cobertura mediática que se les brinda a esta clase de producciones audiovisuales. La mencionada investigación tuvo una metodología del tipo cualitativa, documental e inferencial, basándose en el análisis situacional para caracterizar las realidades tras estos documentales de aventura. El estudio realizado por Attridge descubrió una serie de factores que suelen ser impedimentos reseñables para lograr el diseño y ejecución de los documentales de aventura: la dificultad para definir la temática de los mismos, los inconvenientes relacionados con el terreno y las condiciones climatológicas, las condiciones físicas que se les exige a los camarógrafos y los roles diversos que una misma persona debe cumplir, haciendo en un mismo instante como cámara principal, operador y asistente de grabado. Esto se suma a las limitantes económicas que terminan haciendo más cuesta arriba el decantarse por la filmación de esta clase de documentales. Por supuesto, de esta investigación se rescata el análisis multifactorial relacionado con las habilidades de los profesionales y el entorno, elementos que empíricamente ya se dilucidaban como puntos críticos a analizar en esta investigación.

Respecto al antecedente nacional, se debe señalar que en el país no ha habido investigaciones similares basadas en el documental de aventuras, ya sea desde el entendimiento de los problemas en su filmación o la evolución específica del subgénero. Por ello, como expositor local desde el cual partir, se escogió la investigación realizada por Celis (2014) que se enfocó en analizar el cine documental ecuatoriano contemporáneo, desde las perspectivas de sus tradiciones, horizontes y rupturas artísticas y paradigmáticas. La investigación fue de tipo documental, con análisis inferencial, buscando siempre la crítica y el análisis de amplio horizonte objetivo, contrastando realidades y planteando vicisitudes que se debían resolver en

esta clase de documentales. El estudio concluyó que el cine documental en el país está viviendo un momento de auge, gracias al crecimiento creativo y tecnológico, que ha facilitado la producción del cine de lo real. El autor del documento también aseveró que la mayor cantidad de vitrinas para la exposición de esta clase de audiovisuales estimula ya no sólo a su creación desde un sentido meramente artístico y educativo, sino también comercial. De todo este análisis, se rescata para la realización del presente proyecto esa perspectiva de crecimiento y mayor exposición que pueden recibir en la actualidad las producciones del cine documental, donde se engloban los documentales de aventura, representando dicha situación un punto teóricamente positivo para la realización de más producciones de este estilo.

En otro orden de ideas, por todo lo señalado hasta ahora, desde las bases de la problemática y los antecedentes recientemente expuestos, resulta bastante evidente que este proyecto se justifica desde diferentes perspectivas, a cada cual más valiosa. En primer lugar, está lo relacionado con la importancia del problema. Ecuador es un país con muchas potencialidades turísticas, siendo incluso este sector uno de los que ha presentado un crecimiento más acelerado en los últimos años. Por ello, cualquier elemento que sirva como difusión para promover el crecimiento de este sector debe verse como imprescindible, y si el mismo no está siendo correctamente explotado, representa un problema de interés nacional. Así, el problema planteado sobre los obstáculos que se presentan en la actualidad para la producción y difusión de los documentales de aventura en el país es de vital importancia para comprender cómo solucionar el bache en el que se encuentra este género particular de las producciones documentales audiovisuales, al mismo tiempo de ser un excelente aporte para caracterizar una problemática que, de solucionarse, puede aportar muchos enteros a la promoción del turismo en el Ecuador, tanto para los nacionales como para los extranjeros.

Además, este trabajo también se justifica desde la dimensión académica y del conocimiento, porque el mismo buscará llenar un vacío en el conocimiento relacionado con los problemas que evitan que la producción de documentales de aventura en el Ecuador despegue finalmente. Como se pudo denotar de la investigación realizada para sustentar a través de antecedentes a este problema planteado, en el Ecuador no existen investigaciones previas que específicamente se hayan dedicado a la caracterización de los problemas en la producción y difusión de los documentales de aventura, por lo que existe un evidente vacío en conocimiento sobre esta realidad. Lo anterior trae como consecuencia que no se puedan hacer aportaciones académicas o incluso a nivel de políticas públicas, para solucionar el problema, dada la falta de exposición del mismo. Este trabajo, por ende, pretende aliviar estas carencias aportando el primer estudio extensivo y de análisis de amplio horizonte sobre la problemática planteada, bajo un análisis que no escatimará en comparaciones y contrastes que permita desglosar los factores más importantes que llevan a que la situación prevalezca en la actualidad.

## **2. Objetivo general**

Analizar el género documental de aventura a través de la comparación de varios productos audiovisuales de este tipo para la exposición de los principales problemas que existen en este campo en el Ecuador.

### **2.1. Objetivos específicos**

- 2.1.1. Definir los límites que abarca el género documental de aventura, a través del análisis de su contexto y la revisión de varias piezas audiovisuales locales e internacionales.
- 2.1.2. Identificar las diferentes teorías cinematográficas que se consideran como factores determinantes en las producciones de documentales de aventura en Ecuador, las perspectivas de este género a nivel nacional y las limitantes existentes en el mismo, a través del análisis de registros y de la entrevista a varios expertos en el tema.
- 2.1.3. Producir un audiovisual sobre la historia y progreso de los documentales de aventura en el Ecuador, que sirva de referente en la realización de estas producciones.

## **3. Marco teórico**

La siguiente sección expone no sólo los conceptos básicos de la investigación presente, sino también aquellas teorías que aportan positivamente al momento del análisis de los documentales de aventura y del desglose de los factores que repercuten en su producción a nivel nacional.

### **3.1. Cine**

El cine es un concepto que se debate entre la técnica y el arte en la actualidad, más allá que en sus inicios, la palabra se concibiera desde las palabras griegas kiné y grafos, las cuales, en conjunto, significan movimiento e imagen, respectivamente. Por supuesto, un entendimiento unificado de ambas permite definir etimológicamente a la palabra cine como imágenes en movimiento. En un sentido más técnico, ciertamente el cine es un conjunto de técnicas que permiten proyectar imágenes que se mueven hacia una pantalla, con la idea de transmitir un mensaje a una audiencia, por lo general masiva (Gamarra, 2016). El cine es al día de hoy considerado como un arte, debido a que a través de él se pueden plasmar infinidad de sentimientos y necesidades humanas, provocando sensaciones tan dispares como el miedo, la alegría, la expectativa, entre otros. Por otro lado, el cine se considera un arte porque las producciones que se emanan de él tienen finalidades estéticas muy recurrentes y potentes, las cuales complementan a la creación de sensaciones en el espectador (Ríos & Escalera, 2014).

### ***3.2. Cine documental***

El cine documental es una rama o género del cine, que se caracteriza por plasmar un elemento o aspecto propio de la realidad (por ejemplo, la situación de vida de una comunidad, el periplo de un deportista o el desarrollo de una epidemia en alguna nación), a través de la producción audiovisual (Silva Rodríguez, 2014). Este tipo de cine se considera de menor difusión y alcance que el cine de entretenimiento convencional, dado que sus intenciones suelen ser más informativas o didácticas que con intenciones propiamente comerciales (aunque hoy en día este género de cine ha incrementado mucho su tasa de participación en el mercado audiovisual, siendo mucho más rentable que en el pasado).

Sobre sus rasgos, el cine documental se asemeja mucho al cine convencional, dado que depende de elementos profesionales propios del arte (el manejo de las cámaras, el guion, entre otros). No obstante, el cine documental suele diferenciarse del cine en aspectos únicos como la necesidad de un narrador (en la mayoría de los casos), el uso de la cronología como un elemento contextual, las recreaciones de eventos pasados, entre otros (Aaltonen, 2017). Todas estas características hacen del cine documental un género desde el cual se pueden desprender una muy amplia variedad de subgéneros, entre los que destaca el documental de aventura.

### ***3.3. Documental de aventura***

No existe un consenso sobre cómo se puede definir al documental de aventura, un subgénero del cine documental que trata de mostrar un lado de las producciones audiovisuales con mayor adrenalina y dinamismo que el cine convencional. Desde lo expuesto por Beeton (2006) se puede hacer un paralelismo para entender al documental de aventura como un género documental dedicado a la exposición de situaciones extremas, poco conocidas, inhóspitas y, en términos generales, complicada de vivir, para exponer a la audiencia las realidades tras esa idea que se desea plasmar. En este sentido, el documental de aventura combina, por lo general, la exploración con el descubrimiento, las dificultades con lo diferente, y la cultura con el aprendizaje y la información.

Haber acotado que no existe un criterio definido para establecer cómo conceptualizar al documental de aventura no fue exagerado. Hay quienes consideran al documental de aventura una forma de mostrar el lado inexplorado de la humanidad, la sociedad y el medio ambiente (Maire, 2008), mientras que otros lo entienden como un género que puede ser fácilmente utilizado para mostrar actividades de diversión y exploración con fines publicitarios (Abril, 2017). En cualquiera de los casos, el documental de aventura no está restringido a enfocarse en un tema particular, por lo que es posible producir audiovisuales que se basen en la exposición de la cultura y la vida de una comunidad indígena, o la práctica de un deporte en un contexto medio ambiental específico.

### ***3.4. Características del documental de aventura***

Un documental de aventura puede tener características que responden a dos formas de visualización: las características inherentes a la producción del mismo, y las características relacionadas con el producto terminado. Sobre el primer punto, los documentales de aventura se caracterizan por ser esencialmente complejos de rodar, sobre todo porque se trata de enfocar temas de situaciones alejadas de los entornos urbanos, por lo general controlables, adentrándose en sitios no comúnmente explorados y que pueden plantear amplios riesgos y retos para lograr la filmación (Maire, 2008).

Autores como Barnard (2011) señalan que los documentales de aventura pueden tener características técnicas directamente relacionadas con la práctica de la misma, es decir, la grabación del film de aventura in situ. Las características de todo documental de aventura serían, entonces, la necesidad de crear técnicas filmicas para ciertas tomas especialmente complejas, elaborar o adaptar equipos para tomas problemáticas o complicadas de obtener de otra forma, contar con un equipo de filmadores con habilidades propias de la aventura, como escalada, rapel, entre otros. También se caracterizaría por ser un género documental que requiere de un gran entendimiento del sentido narrativo, de tal forma que las tomas realizadas, más allá de las dificultades del entorno, puedan tener esa carga comunicacional buscada. Finamente, todo documental de aventura debería tener la característica de generar una experiencia vicaria tal que incentive a la audiencia a seguir explorando en ellos.

En lo que respecta a las características del producto terminado, los documentales de aventura tienen como principales rasgos un carácter informativo y de entretenimiento en segundo lugar, donde se trata de exponer al espectador a la aventura a través de las experiencias ajenas, para inducir sensaciones similares al de las personas que aparecen en el audiovisual (Stelmack, 2002). Estas son las características comunicativas comunes de los documentales de aventura, más no son los únicos. Es posible que mediante el enfoque comunicacional que se le pueda dar a estas piezas, se logren efectos diferentes, como dramáticos o incluso educacionales. Dependería, así, de los productores y sus capacidades, intenciones y posibilidades.

Es posible adjudicar algunas características propias de los filmes de aventura en el cine tradicional a los documentales de aventura en sí mismos, sobre todo los que tienen fines narrativos más acentuados. Como explica Barnard (2011) las películas de aventura se caracterizan por centrar la atención del espectador en un fin u objetivo concreto, lo que le da sentido a la exploración y a la aventura. Así, siempre existe la finalidad de hallar un tesoro o descubrir una civilización antigua, esto en el caso de las películas de aventura, mientras que en los documentales del mismo género sería la superación de un obstáculo o el alcanzar un lugar que muy pocos han conquistado. Así, se establecería una línea característica en los documentales de aventura, donde siempre existiría una relación de reto/exploración bien delimitada que ayudaría a mantener el foco de la audiencia en todo momento.

El mismo Barnard (2011) también señala que los filmes de aventura se suelen caracterizar por tener a un protagonista claramente identificable, sobre todo en un rol de héroe. En el caso de los documentales de aventura, ciertamente se puede establecer a una persona como el héroe o individuo que se debe seguir en todo momento. En los documentales de aventura informativos, por ejemplo, el moderador suele ser el héroe al manejar no sólo el conocimiento acerca de lo que se explora, sino también al grupo que le acompaña en la exploración. En los documentales de aventura con tintes más dramáticos, el deportista extremo que se ha planteado una meta que debe superar suele hacer el papel de protagonista, por lo que a su alrededor suelen girar los sucesos que mantienen el interés por la producción.

Algunos autores, como Rhodes y Parris (2006) afirman que los géneros documentales deben caracterizarse por ser capaces de adaptarse a las demandas narrativas sociales modernas, sobre todo incluyendo elementos ficcionales capaces de generar mayor empatía con la producción. Los elementos ficcionales se caracterizan por generar situaciones complejas en donde no existen, exacerbar sentimientos que en la práctica no fueron tan fuertes, entre otros. Es decir, el género documental no puede escapar de la vertiente envolvente que cualquier producción audiovisual debe tener, sobre todo si su finalidad, además de expresiva o artística, va de la mano a la intención lucrativa.

### ***3.5. Límites de género del documental de aventura***

Para definir los límites del género documental de aventura, sería necesario comprender los diferentes géneros (o sub géneros en este caso) que se encuentran contenidos en esta figura filmica. El problema en términos de esta finalidad pasa por el hecho de no existir una fuente académica o científica confiable que defina concretamente los límites del género documental de aventura. Pese a este inconveniente, es posible delimitar el género mediante inducción de los géneros en producciones similares, como bien pueden ser las películas de aventuras históricas.

Taves (1993) considera que los documentales o películas de aventuras históricas, al igual que suele ocurrir con otra clase de géneros, puede dividirse en diferentes tipos según el enfoque informativo o comunicacional que se pretenda con la producción. En este sentido, las películas y documentales de aventura histórica podrían dividirse en géneros tan variados como el informativo, el documental, el educativo, el romántico, la comedia, la acción, entre muchos otros. La realidad de esta facilidad de división, según se interpreta de la postura del autor, pasa por el hecho de ser los géneros parte de una necesidad comunicativa en el caso de las producciones audiovisuales, de pretensiones de alcanzar ciertas sensaciones en el público, que hace de la división por géneros una cuestión más relacionada con criterios propios de las posibilidades comunicacionales del tipo de producción en cuestión.

Con ello en mente, los límites del género documental de aventura estarían supeditados a las necesidades comunicativas de los productores del film. Por ejemplo,

si se desea generar un documental de aventura donde la narrativa dramática sea el primordial atractivo, se podría encasillar como subgénero del documental de aventura el “drama”. Si, por el contrario, se desea hacer un enfoque más informativo del documental, este podría ser catalogado como un documental de aventura del subgénero educativo. Esta facilidad de modelamiento del documental de aventura, eso sí, no puede creerse como una acción arbitraria supeditada a necesidades académicas, sino como una respuesta de configuración del género documental de aventura asociado a su historia y teoría. Esto no es algo nuevo en sí, dado que trabajos como el de Browne (1998) fueron capaces de explicar cómo se puede lograr, incluso, la reconfiguración de los géneros filmicos en su totalidad, atendiendo solamente a la historia y teorías alrededor de la idiosincrasia artística de una nación.

El modelamiento de los géneros que permitiría entonces entender los límites que abarca el documental de aventura sería bastante sencillo en términos de las posibilidades comunicativas que se pueden lograr con esta clase de documentales. Como se explicará más adelante alrededor de las figuras de las teorías cinematográficas, el género documental de aventura puede ser capaz de transmitir una amplia variedad de sentimientos y sensaciones, desde los cuales se pueden delimitar los géneros que abarcaría en sí mismo. Así, sería posible que los documentales de aventura fuesen divididos en géneros como el drama, la acción deportiva, la educación, el entretenimiento y de promoción. A continuación, se enlistan estos géneros mencionados y se explica la funcionalidad de cada uno.

- Documental de aventura – drama: el género de drama dentro del documental de aventura respondería esencialmente a la puesta en escena de la producción, donde se exaltarían los momentos más tensos de la aventura, los roces entre las personas participantes, los riesgos provenientes de las condiciones climáticas, entre otros. Como explican Zhou y otros (2010) la categorización de las escenas son una forma ideal de clasificar a las producciones audiovisuales mediante géneros, y dado que las producciones dramáticas suelen tener una puesta en escena bastante reconocible, exaltando primeros planos de los protagonistas, acentuando problemas a través de los efectos de sonido, entre otros, sería plausible asociar el género drama como uno de los linderos por donde puede circular el documental de aventura.
- Documental de aventura – acción deportiva: Peters (2018) consideró a los documentales de aventura enfocados en los deportes como un género de nicho, desarrollado para complacer la demanda de los propios deportistas o fanáticos del deporte respecto a los logros y eventos detrás de estas disciplinas. Los documentales de aventura pueden perfectamente enfocarse a una intención comunicativa relacionada a la acción deportiva, lo que haría plausible delimitar el género a estos fines. El contenido en estos casos se enfocaría a exponer los logros de los deportistas, datos estadísticos sobre los mismos, narración de competencias formales e informales, entre otros. La acción deportiva, claro está, sería un género más especializado, donde

no se buscaría la transmisión de sensaciones o experiencias al gran público, sino que buscaría mostrar los entresijos más relacionados con la práctica deportiva en entornos naturales.

- Documental de aventura – educación: al estar los documentales de aventura ambientados en zonas naturales y por lo general poco exploradas, estos perfectamente pueden desarrollarse con intenciones educativas. La efectividad comunicacional de los documentales en ambientes naturales ya ha sido comprobada en el pasado, dejando en claro la posibilidad comunicativa de estos documentales y su viabilidad como género fílmico. Por ejemplo, el trabajo de Barbas, Paraskevopoulos, Stamou (2009) demostró que los estudiantes expuestos a filmes documentales naturales mostraban mayor sensibilidad hacia los entornos naturales que mediante métodos informativos y de aprendizaje convencionales. Así, con el género educativo en el documental de aventura se podrían dar a conocer desde civilizaciones perdidas en parajes poco explorados, hasta particularidades sobre deportes concretos y los entornos donde se practican, biografías sobre deportistas o historias relacionadas con disciplinas de deportes extremos, entre otros.
- Documental de aventura – entretenimiento: como género, el entretenimiento se ha buscado establecer como un factor común de los diferentes tipos de obras audiovisuales como una forma de englobar producciones sin un fin más allá de la atracción del vidente a verlo hasta el final. Es decir, no existe en sí finalidades educativas, deportivas, informativas u otras, sino sólo el entretener. Fürsich (2003) explica que el género de entretenimiento de no ficción podría perfectamente entenderse como una división para las producciones de esta clase. Se especifica cómo no ficción porque el autor considera que todo trabajo de ficción es por antonomasia de entretenimiento. Dentro del género documentales de aventura, cualquier producción que no tenga fines específicos podría catalogarse en este género, como bien podrían ser los documentales amateurs de los deportistas, que en ocasiones tienen tintes narrativos tan diversos que no pueden ser encasillados en un subgénero concreto.
- Documental de aventura – promoción: los documentales de aventura corresponden a un género poco explotado en algunas naciones, por lo que sería plausible usar estas mismas producciones con fines promocionales. El género de filmes promocionales o de publicidad ya ha sido explotado en el pasado, sobre todo en eventos históricos como las guerras mundiales, buscándose influir en la población (Cowan, 2013). Estos documentales de aventura del género promocional podrían incluir algunos elementos típicos de esta clase de producciones, como la realidad vinculada a la ficción (Aquino, 2017), de tal forma que se potencien los efectos disuasivos de los documentales.



Pese a no ser incluido en la lista de géneros de los documentales de aventura, se puede también considerar al género ficción dentro de los mismos. Como se mencionó con anterioridad, se ha señalado que los documentales pueden incluir componentes de ficción para hacerlos más llamativos al público (Rhodes & Parris, 2006). Si estos elementos de ficción son realmente predominantes o incluso exagerados, el documental de aventura podría dividirse en un nuevo subgénero de ficción que bien podría llevar la experiencia vicaria del espectador a un nuevo nivel de inmersión. Estos documentales de aventura de ficción podrían ayudar a los productores a superar limitantes propias del género, como el acceso a zonas especialmente complicadas, demostrar efectos de ciertas acciones (como, por ejemplo, el esfuerzo al que se someten los escaladores mediante efectos 3D o simulaciones), entre otros. Por supuesto, el componente de ficción no podría sobreponerse de manera excesiva a las características propias de un documental ni del género de aventuras, dado que podría tergiversar totalmente la intencionalidad del producto y, entonces, deslindarlo completamente del género en cuestión.

Los géneros anteriormente desarrollados vendrían entonces a establecer los límites sobre el documental de aventura, los cuales podrían ser ampliados según las características que se adjunten a cada uno de ellos con relación a las necesidades narrativas y comunicacionales de los productores. Como se recuerda, los documentales de aventura se caracterizan por ser especialmente complejos de grabar y requerir de equipos técnicos y humanos especializados para ser realmente efectivos. En este sentido, el utilizar uno u otro género de documental de aventura estaría delimitado por el entorno que se desearía explorar, las características de los protagonistas, el equipo de filmación, el presupuesto, entre otros.

### ***3.6. Teorías cinematográficas***

Las teorías cinematográficas, también denominadas teorías del cine, se pueden entender como un conjunto de enfoques de estilo académico (que se afianzan desde la disciplina académica de los estudios cinematográficos) que buscan dar explicación a una serie de elementos únicos dentro de las producciones audiovisuales, con la finalidad de dar una mejor perspectiva de la complejidad y el mensaje tras cada una de ellas, en aspectos que, sin el correspondiente análisis, no podrían ser detectados fácilmente (Koutsourakis, 2017).

Las teorías del cine son consideradas fundamentales dentro de cualquier tipo de análisis de producciones audiovisuales. Esto es así porque las teorías del cine son capaces de entender elementos propios de la evolución de la cinematografía, sobre todo cuando este se hizo un divulgador complejo de realidades y una forma de expresionismo artístico que fusiona nuevos elementos de estilo que llevan la narrativa más allá del diálogo de las personas que aparecen en las producciones (Buckland, 2009). Por esta razón, se exponen a continuación las teorías del cine más importantes

y que se consideran fundamentales para la futura discusión de los resultados en este trabajo.

### ***3.6.1. Teoría de aparatos***

La teoría de aparatos es una de las más conocidas dentro del análisis cinematográfico, y bebe directamente de los principios marxistas aplicados a la industria cinematográfica. Según la teoría de aparatos, el cine es un arte de ideologías por antonomasia, dado que la forma en la que representan las realidades responde a ciertas ideologías, y porque se busca plasmar las mismas mediante representaciones basadas en dichas ideologías (Conley, 2018). Esto se puede entender con un ejemplo simple: si se hace un documental que desea plasmar la vida difícil de las personas una vez que son diagnosticadas con cáncer, la representación de esta realidad estará marcada por la ideología detrás de este estilo de vida.

Esta teoría es de mucha importancia porque permite analizar a las producciones audiovisuales desde su nivel de influencia hacia el espectador, y así entender la forma en la que el filme afecta emocionalmente a las personas. Y es que, según la teoría de aparatos, los espectadores pueden ser capaces de identificarse con las realidades que se plasman en pantalla siempre que estos sean susceptibles a los posicionamientos ideológicos (Bielecki, 2007). En este sentido, las producciones deben ser capaces de imprimir este posicionamiento a las personas para lograr tal impacto y compenetración con sus imaginarios.

### ***3.6.2. Teoría cognitiva de la película***

La teoría cognitiva de la película, también denominada teoría del cognitivismo estético, es una teoría del cine que busca comprender cómo las películas y los documentales en general son realizados con la finalidad de que se pueda comprender algo a través de ellos, y no sólo como simples medios de entretenimiento (Riley, 2018). En este sentido, la teoría cognitiva expresa que las artes audiovisuales son en sí una ciencia dependiente del conocimiento y del método científico, tanto como cualquier otra disciplina del conocimiento, por lo que la creación del arte audiovisual responde a las necesidades de la ampliación del conocimiento de las personas en términos generales.

Esta teoría es muy importante en la actualidad para el análisis de las producciones audiovisuales porque propone una metodología científica (sistemática) para analizar las motivaciones detrás de la comprensión de la audiencia. En este sentido, la teoría cognitiva trata de explicar la comprensión de la audiencia sobre una filmación, la forma en la que es provocada emocionalmente y las preferencias de estilo estético y de filmación que hace más fácil esa comprensión del mensaje (Carrillo, Zindel, & Rivas, 2014). Para ello, la teoría analiza la opinión de diferentes personas con la finalidad de determinar los pilares fundamentales que les llevan a comprender un filme en específico.

### ***3.6.3. Teoría del cine lingüístico***

La teoría del cine lingüístico o teoría lingüística del cine es una teoría que busca comprender a las producciones audiovisuales desde la forma en la que se experimentan e interpretan en su totalidad, a través de una comunicación no explícita entre el mensaje y el oyente. En este sentido, la teoría lingüística del cine considera que toda producción audiovisual es capaz de transmitir un mensaje específico que termina involucrando al público en una especie de diálogo. Esta clase de vínculos conlleva a la compenetración entre el arte y el espectador, que termina por cimentar las bases de la crítica positiva o negativa que este último pueda tener de la producción audiovisual (Polikarpova, 2015).

Para el análisis de las producciones cinematográficas, esta teoría es muy importante. La relevancia de la misma parte desde uno de sus postulados más básicos, el cual enuncia que para la comprensión del significado estético de una película y el complemento de las emociones que se buscan transmitir mediante el sonido y la imagen, las palabras que se escogen para acompañar a estos elementos deben ser las adecuadas para propiciar la compenetración con el mensaje y hacer más fácil su comprensión a la audiencia (Polikarpova, 2015). Estas palabras, en términos generales, deben formar un solo cuerpo homogéneo con el apartado estético, de manera tal que se conserve la verosimilitud entre el mensaje y el sentimiento que se desea infundir.

### ***3.6.4. Teoría del cine estructuralista***

Como última teoría a considerar, se encuentra la teoría del cine estructuralista, una teoría que, si bien tiene muchos parecidos con la teoría lingüística, posee características únicas más vinculadas a la expresión cuadro a cuadro que al lenguaje humano oral propiamente dicho. La teoría del cine estructuralista explica que el cine es capaz de generar mensajes y explicaciones a través de las tomas que realiza, en donde la ubicación temporal de cada toma y los elementos que le compongan, terminan por diseñar el mensaje que se pretende difundir.

Esta teoría implica un elemento de análisis nuevo: el signo. Pero, a diferencia de los análisis semióticos convencionales, el signo que en las producciones cinematográficas se maneja, según esta teoría, es el signo ostensivo (Rodríguez C. , 2009). El signo ostensivo es aquel del cual se obtienen significados a través de los ejemplos que se colocan en pantalla. Así, un espectador puede observar una toma donde un alpinista hace una mueca de dolor, y en otra, una toma donde se muestra una roca puntiaguda. Este ejemplo ostensivo permite otorgar un significado (dolor, accidente, obstáculo) a la escena.

## **4. Metodología**

### ***4.1. Tipo de investigación***

La presente investigación fue desarrollada mediante una metodología de tipo cualitativa. González (2017) explica que las investigaciones cualitativas no persiguen describir eventos o situaciones mediante la cuantificación de datos. Por el contrario, persigue la profundización y el entendimiento exhaustivo sobre una eventualidad, abordando a pocos involucrados y obteniendo de ellos la información más precisa y de mayor calidad posible. Bajo esta premisa, se decidió optar por este tipo de investigación, dado que sería más funcional para caracterizar la situación actual de los documentales de aventura en el país dada la versatilidad del enfoque para descubrir conocimiento no contemplado e improvisar sobre la marcha.

### ***4.2. Diseño de la investigación***

Sobre el diseño de investigación, la misma se decidió establecer de tipo descriptiva y exploratoria. Escudero y Cortez (2018) explican que el estilo descriptivo busca detallar características relevantes de fenómenos, mientras que el exploratorio busca identificar atributos no conocidos sobre el problema. Este diseño se ajustó perfectamente a las necesidades del estudio, dado que el mismo tendría un enfoque descriptivo en la comparación de documentales de aventura nacionales con internacionales, y un enfoque exploratorio, gracias a la consulta personal a diferentes expertos sobre el tema sobre la situación de esta clase de documentales en el Ecuador.

### ***4.3. Alcance de la investigación***

Junto con los anteriores aspectos señalados, se decidió dotar a esta investigación de un alcance del tipo transversal. Rodríguez y Mendivelso (2018) observan que la investigación de alcance transversal es aquella que busca enfocarse en un evento por un tiempo inmediato y no progresivo. Es decir, no se busca evaluar el fenómeno o problema por un largo período de tiempo, sino en un momento puntual de la historia. Esto calzó con las intenciones investigativas, dado que la situación de los documentales de aventura en Ecuador tendría un enfoque en este trabajo más orientado a la actualidad, algo que quedó evidenciado del estilo descriptivo mencionado al comparar documentales relativamente recientes.

### ***4.4. Población***

Según datos extraoficiales de la Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador (2020), en el país existen aproximadamente un total de entre 40 y 60 productores audiovisuales. De este número de productores audiovisuales, no se tiene un registro actual o antiguo que clasifique a los profesionales por sus especialidades productivas. En este sentido, no se pudo delimitar la población a una más pequeña enfocándose únicamente en los productos de documentales de aventura. Esta limitante se consideró inicialmente al momento de plantear el trabajo de investigación, y no se observó como un impedimento de fuerza mayor para el estudio.

#### **4.5. Muestra**

La muestra para esta investigación fue escogida mediante una técnica de muestreo no probabilística. La razón para optar por una técnica de este tipo pasó por el hecho de no contar con una población especialmente grande de productores audiovisuales, a la vez que se hubiesen tenido muchas dificultades al elegir una muestra probabilística por lo disperso que se encuentra la población en todo el territorio nacional. En relación a esto, mediante un muestreo por conveniencia, se decidió incluir en el estudio a tres (3) productores audiovisuales de la ciudad de Quito, provincia de Pichincha, Ecuador.

#### **4.6. Instrumento de recolección de información**

Para la recolección de la información de campo, se decidió optar por la entrevista como el instrumento de recolección de datos más adecuado. Troncoso Pantoja y Amaya Placencia (2017) explican que la entrevista es un instrumento de estilo cualitativo bastante efectivo para los casos en los que no se tenga descrita la situación de estudio, y por ende se deba explorar de forma improvisada en ciertos aspectos. Considerando esta ventaja, se decidió optar por una entrevista semi estructurada, la cual facilitaría sobremanera la indagación sobre el problema en los cuatro entrevistados señalados como muestra.

#### **4.7. Técnica de recolección de información**

La técnica de recolección de datos fue presencial en unos casos y online en otros, aplicándose algunas de las entrevistas de manera remota a los participantes seleccionados. La razón de esta clase de entrevista radicó en la situación pandémica causada por la COVID-19 que estuvo presente en el ambiente mundial para los instantes de la realización de este trabajo de investigación. La forma de entrevistar a los participantes fue presencial con medidas de bioseguridad y en otros casos a través de video llamadas por Zoom.

#### **4.8. Procedimiento para el análisis de los datos**

El procedimiento para analizar la información que permitiría resolver los objetivos de estudio se dividió en dos aspectos: uno relacionado con el análisis de los documentales, y otro relacionado con las entrevistas a los participantes. La descripción de ambos procedimientos de análisis se detalla a continuación.

- **Análisis de los documentales:** los documentales se analizaron en base a dos vertientes; por un lado, el ejemplo de análisis cinematográfico propuesto por Martín Cillero (2000) tomando algunos elementos básicos de su ejemplificación. Por otro lado, se analizó cada documental considerándose las diferentes teorías cinematográficas expuestas en el apartado del marco teórico. Por supuesto, se planteó un análisis fluido y un discurso no sistematizado, dada la naturaleza del género, por lo que estas consideraciones se plasmaron en el apartado de resultados y discusión.

- Análisis de las entrevistas: el análisis de las entrevistas se realizó mediante el procedimiento especificado por Seid (2016), quien da una propuesta muy completa de cómo abordar esta clase de instrumentos y extraer de la forma más clara posible la información otorgada por los participantes. Se decidió incluir las entrevistas en los resultados y discusiones mediante citas cortas, textuales o parafraseadas, para mejorar el discurso analítico que se deseaba proponer rehuendo de la dilatación del mismo de forma vacua.

## **5. Resultados**

Dada la magnitud del análisis realizado, se exponen los resultados y las discusiones del trabajo en base a secciones, las cuales se enuncian a continuación. Se comenzará con el análisis de los documentales bajo tres dimensiones diferentes, para posteriormente pasar a la discusión de los mismos mediante el contraste con las entrevistas realizadas.

### ***5.1. Análisis de los documentales***

Como se mencionó en la sección metodológica, los documentales se analizaron en base a las teorías cinematográficas propuestas y a la esencia analítica propuesta por Martín Cillero (2000). Se hizo un análisis por separado de los documentales por su zona de origen y luego se contrastaron entre sí.

#### ***5.1.2. Análisis de los documentales ecuatorianos***

Los documentales ecuatorianos analizados fueron tres en total: “Viviendo en la pared” (Cobo & Reece, 2018), “El secreto de los Llanganates” (Anhalzer, 2017) y “Del núcleo al sol” (Karram & Robalino, 2018). Para mayor facilidad en su enunciación, los documentales, en el orden expuesto, serán referidos por el primer productor relacionado al film (Cobo, Anhalzer y Karram).

##### ***5.1.2.1. Preproducción***

Los documentales ecuatorianos denotaron unos valores de preproducción bastante diferenciados. El documental de Cobo denotó una preparación menos exhaustiva, con un guion gráfico y literario menos trabajado, alejándose de planificar la comprensión del film para una amplia audiencia, y enfocándose en consecuencia a la Teoría de Aparatos (Conley, 2018), buscando así impactar a esa audiencia con la misma ideología de los deportistas que conocen la vida y las sensaciones detrás de “vivir en la pared”.

A diferencia del primero, el documental de Anhalzer sí buscaba agradar al amplio público, acercando la ideología tras del film a la sensación de descubrimiento. La motivación de la preproducción exuda una preparación basada en la Teoría Cognitiva, dado que se enmarca el documental en la sensación de descubrimiento de

un secreto, con lo cual se conseguiría más fácilmente su comprensión. No obstante, elementos como el guion gráfico se denotaron poco trabajados.

El documental de Karram fue el que denotó un uso más extensivo de la teoría de aparatos. La ideología tras del film se planificó como un documental que reflejase la superación y la motivación radicada en las tierras originarias del protagonista, con lo cual el mismo iba enfocado a un amplio público, pero delimitado al contexto ecuatoriano. También se observó que tuvo una preproducción basada en profundizar en el protagonista y su motivación externa, más que en la propia experiencia deportiva o de aventura. No obstante, su guion no siempre estuvo del todo bien hilvanado.

#### *5.1.2.2. Producción*

La producción de los documentales ecuatorianos fue el aspecto que más denotó las limitantes detrás del género. Las limitaciones principales exudaron de la grabación de los mismos en los ambientes más extremos (algo especialmente visible en el caso del documental en los Llanganates), donde los equipos de filmación debieron ser más reducidos en personal y equipos. Esto hizo que casi todos los documentales prescindieran de enfocar su producción a la Teoría del Cine Lingüístico, enfocándose más en plasmar las teorías cognitivas y estructuralistas, más fáciles de desarrollar en contextos complejos de filmación (Riley, 2018) (Rodríguez C. , 2009).

Se pudo observar que, si bien uno de los fines del documental de aventura es el de dejar al descubierto los sitios donde se ambienta y maximizar la experiencia de los aventureros, esto se limitó por las condiciones del entorno donde se desarrollaban. El documental de Anhalzer se vio limitado para exponer el entorno de los Llanganates por lo inexpugnable de su terreno, de la misma forma que las limitantes de insumos y las condiciones de inseguridad planteaban límites embebidos en la propia exploración. Algo similar ocurrió con el documental de Karram, el cual denotó unos altos valores de producción en toda la grabación de la preparación de Millán como protagonista de cara al reto, pero que, al momento de grabar los mismos (en su descenso a más de 3500 metros bajo el nivel del mar y la subida al Chimborazo) la calidad de las tomas, la comunicación artística de estas, entre otros, disminuyó dramáticamente, siendo más sencillas y perdiéndose así fuerza narrativa. Esto ocurrió menos en el documental de Cobo, dado que se observó una filmografía más sencilla desde el inicio del documental, motivada por el posiblemente reducido presupuesto con el que contaba el documental.

#### *5.1.2.3. Posproducción*

En lo que respecta a la posproducción, los documentales de Karram y Anhalzer buscaron dotar a sus respectivas filmaciones de una personalidad bastante asociada al producto que ofrecían. Mientras que Karram apostó por acentuar los desenfoques, Anhalzer dotó a su documental de una paleta de colores llena de colores fríos. En ambos casos, la posproducción sirvió para equilibrar las carencias encontradas en el proceso de filmación. Por su parte, en el documental de Cobo se hizo quizás un uso inadecuado de la ambientación musical, dado que no aportaba a la experiencia que transmitía el documental. En esta etapa también se notaron algunas falencias en la etapa de filmación

que no se podían corregir en esta instancia, como la falta de tomas de la profundidad de algunas locaciones para mostrar esa sensación de vértigo.

#### *5.1.2.4. Análisis del género documental*

Los documentales ecuatorianos analizados mostraron diferentes rasgos que permiten encasillarlos en ciertos géneros específicos. “Viviendo en la pared” podría perfectamente encasillarse en el género de documental de aventura de acción deportiva, dado que si bien en la producción existen elementos como la narrativa de experiencias que podría asociarse con el género drama, la presencia de estos es realmente escasa, dejando claramente predominantes los elementos relacionados con la acción deportiva. Otro de los rasgos que hacen determinante esta clasificación es la existencia de una exposición más especializada de la aventura, claramente enfocada al público especializado, de nicho, relacionado con el deporte.

Por su parte, “El secreto de los Llanganates” es un poco más complicado de clasificar en uno de los géneros de los documentales de aventura que se han expuesto en el trabajo. El que más acorde está con el enfoque del documental es el género educativo, dado que durante todo el trabajo audiovisual se dan datos sobre la expedición, se narra la leyenda, se profundiza sobre la historia detrás de esta, se clarifican las teorías que pueden explicar su surgimiento, entre otros. La dificultad de encasillarlo en dicho género pasó por la inexistencia de una narrativa más potente y expositiva, así como envolvente, lo cual genera debilidades al momento de la enseñanza de la leyenda.

Finalmente, “Del núcleo al sol” puede clasificarse como un documental de aventura del género drama. Al existir situaciones extremas que se exponen con especial atención en el documental, la presentación de obstáculos en principio insalvables, la presencia de un claro protagonista con una motivación perfectamente determinada, entre otros aspectos, hacen que el documental tenga una perspectiva claramente dramática. Uno de los aspectos más llamativos de este trabajo audiovisual es su capacidad de generar mayores experiencias vicarias que los dos anteriormente mencionados, lo que demuestra que su componente emocional está claramente más explotado que los otros.

#### *5.1.3. Análisis de los documentales extranjeros*

Los documentales extranjeros analizados fueron dos en total: “The Shark’s Fin” (Ethrifge, 2012) y “Hunt for de Metal Library” (Kuhlman, Brumels, & Gates, 2018). Para mayor facilidad en su enunciación, los documentales, en el orden expuesto, serán referidos por el primer productor relacionado al film (Ethrifge y Kuhlman). Antes de proceder con el análisis de estos documentales, se clarifica el país de origen de la productora, dónde se realizaron y los motivos que llevaron a la elección del documental:



- *The Shark's Fin*: la productora de este documental fue Camp4 Collective, un estudio creativo de contenido audiovisual enfocada a las producciones relacionadas con el mundo salvaje y las historias contadas desde la perspectiva de los participantes en la aventura. Este estudio se ubica en Salt Lake, Utah, Estados Unidos. El documental en cuestión fue rodado primordialmente en el Pico Meru, localizado en el Parque Nacional Gangotri, India. La selección de este documental se lindó a varios criterios: en primer lugar, por ser un audiovisual con alto contenido narrativo, que aprovecha no sólo el entorno sino a los protagonistas de la aventura, ofreciendo una experiencia integral que se relaciona con las tendencias modernas de esta clase de producciones. Aparte, se seleccionó por utilizar una amplia cantidad de técnicas asociadas con las teorías cinematográficas, sobre todo de cine lingüístico, que permitiría un gran contraste discursivo al momento del análisis y comparativa con los documentales nacionales. Se tomó en consideración, además, la alta calidad de las imágenes tomadas en el documental, así como las limitantes propias que imponía la localización del pico, lo cual se asocia a los retos de esta clase de documentales y que deben apreciarse al momento de analizarlos.
- *Hunt for the Metal Library*: Ping Pong Production fue la encargada de este documental, siendo este un estudio de producciones audiovisuales ubicado en Glendale, Los Ángeles, Estados Unidos. Dicho estudio fue uno de los principales tenidos en cuenta al momento de escoger el documental, dado que se trata de una empresa de amplio recorrido y experiencia, trabajando con cadenas de medios televisivos como TCL, TRVL, Discovery, entre otros. Esto supuso una oportunidad para entender cómo una productora audiovisual con amplios recursos y experiencia podría sobreponerse a las limitantes inherentes en las grabaciones de los documentales de aventura. Aparte, se consideró este documental por estar rodado en Ecuador, específicamente en la Cueva de los Tayos en Morona Santiago, siendo este un punto ideal para contrastar cómo las productoras extranjeras pueden aprovechar los ambientes ecuatorianos para producir sus documentales. Esta clase de comparativas, además de ser adecuadas por el contexto propio del análisis (que se enfoca principalmente a lo nacional), también permitirá comprender las diferencias y semejanzas con los productores nacionales. Finalmente, se seleccionó por ser un documental que tuvo una finalidad de difusión masiva, al estar enfocado para emitirse en una plataforma de renombre internacional, y por ende su desarrollo consideró al gran público y no sólo a las personas vinculadas al medio del deporte de aventura.

#### *5.1.3.1. Preproducción*

Los documentales extranjeros denotaron unos altos valores de producción en su planificación. El documental de Ethrifge se enfocó mucho en una planificación mediante la teoría del cine lingüístico, algo que es especialmente reseñable en la escogencia de las ubicaciones a mostrar en el film. No obstante, el documental de

Kuhlman, si cabe, tuvo una preproducción mucho más compleja. Se observó que los elementos como el guion gráfico, la escogencia de las ubicaciones, los acompañantes del reparto entre otros estaban muy planificados con antelación (todos sus elementos concordaban en utilización con la teoría cognitiva, con un amplio uso del recurso “descubrimiento”). Esto pudo deberse, quizás, a un mayor presupuesto y disposición de recursos técnicos, por ser un documental embebido en parrilla de televisión por suscripción. Llamó especialmente la atención la delimitación de pseudo “sets”, sobre todo en las partes previas a la aventura, lo que reafirma el esfuerzo pre productivo realizado.

#### *5.1.3.2. Producción*

La producción de ambos documentales extranjeros denotó elementos bastante complejos al momento del rodaje. Las partes previas a la aventura, tanto en el documental de Ethrifge como el de Kuhlman, expusieron un uso de la iluminación y la fotografía de mucha calidad, exponiendo, sobre todo, planos detalle para acentuar las sensaciones que deseaban formar alrededor de los protagonistas. El rodaje en las zonas de la acción aventurera, no obstante, redujeron bastante la calidad del resultado global. En el documental de Ethrifge se hizo mucho énfasis a las tomas POV (Point Of View), algo que exudó notoriamente las limitantes en términos de equipo de filmación que impera en ambientes tan demandantes como el pico Meru. En el documental de Kuhlman se observaron los mismos problemas, reduciéndose una parte del equipo de filmación a medida que se avanzaba por la cueva de la librería de metal, sacrificándose por el camino la calidad de las tomas y el arte tras las mismas.

#### *5.1.3.3. Posproducción*

La posproducción del documental de Ethrifge hizo un uso extensivo de la colorización fría para asociar la locación con la sensación a transmitir al final al espectador. Los efectos especiales se redujeron a algunos efectos lumínicos, mientras que la sonorización estuvo muy acorde a las emociones plasmadas en el film, asociándose así a la teoría del cine lingüístico. El documental de Kuhlman también denotó una posproducción excelente, con una masterización especialmente reseñable, la escogencia de una banda sonora de corte aventurero para resaltar los momentos y una unificación entre guion gráfico y literario muy orgánico. En este último caso, se notó un especial esfuerzo en reducir la reducción de la calidad de las tomas con un montaje que apostaba por la narrativa más que por la exposición del entorno.

#### *5.1.3.4. Análisis del género documental*

Los dos documentales extranjeros analizados se caracterizaron por tener un componente dramático bastante evidente, pero cada uno con niveles diferentes que les permite trabajar en géneros distintos. Por un lado, *The Shark's Fin* se encontró ubicado muy claramente en el género de documental de aventura dramático. La producción exuda por todos sus poros elementos del género drama, como la clara existencia de un protagonista, una motivación personal y sentimental, situaciones extremas que ponen en apuros a los protagonistas, historias de fondo para profundizar en la vida de los

personajes, entre otros. De todos los documentales analizados en este trabajo, es el que sin duda permite experimentar de manera más vicaria la aventura, llegando incluso a ser lo suficientemente efectivo como para generar empatía por los protagonistas y sus problemas.

En el caso de *Hunt for the Metal Library*, su clasificación estaría relacionada con el género de entretenimiento. Esto podría ser claramente evidenciable cuando se considera que es una producción realizada para una gran cadena televisiva, pero las características propias del trabajo son suficientes para adjudicarle tal género. La búsqueda de la librería de metal genera situaciones educativas y dramáticas, pero siempre en un segundo plano y supeditadas a la búsqueda del entretenimiento del espectador. Los planos, las situaciones que se presentan y el enfoque divertido del protagonista claramente persiguen que el espectador se sienta cómodo con la producción y desee verla hasta el final. No hay motivaciones emocionales ni vicarias propiamente, sino la curiosidad mera de entender si fue posible o no hallar la librería de metal.

#### ***5.1.4. Comparación entre los documentales analizados***

Una vez analizados los cinco documentales, se pueden enlistar algunos elementos semejantes y diferentes entre ellos, los cuales se exponen a continuación:

##### *5.1.4.1. Semejanzas*

- Todos los documentales presentaron claras complicaciones al momento de la producción, todas ellas relacionadas con las exigencias medio ambientales de las locaciones escogidas.
- Todos los documentales trataron, en mayor o menor medida, de contar una historia detrás de la aventura realizada, ya sea con alta carga emocional o apostando por la adrenalina o el descubrimiento.
- Todos los documentales apostaron a tener uno o varios protagonistas claramente definidos, en donde el entorno fue la amalgama que los unía en términos de objetivos y metas.
- Todos los documentales emplearon la posproducción para reducir las falencias fílmicas relacionadas con las limitantes logísticas.

##### *5.1.4.2. Diferencias*

- Los documentales extranjeros exhibieron unos valores de pre producción más elevados que los nacionales, algo sobre todo observable en las etapas relacionadas a la posproducción.
- Los documentales extranjeros denotaron haber sido concebidos con fines de divulgación masivos. Por el contrario, la mayoría de los documentales nacionales exudaron una tendencia expositiva más asociada a públicos más reducidos (salvo el documental “Del núcleo al sol”).

### 5.1.4.3. Límites

- La comparativa mostró que el poder narrativo de los documentales de aventura está limitado por la accesibilidad del entorno escogido, por las condiciones climáticas y la factibilidad del objetivo del reto trazado.
- También se observó que los documentales de aventura están limitados en su ejecución por los retos logísticos y de seguridad humana, dado que desplazar grandes cantidades de personas y equipos por zonas inhóspitas es una tarea complicada y costosa, sin mencionar que los peligros son numerosos y ponen en riesgo la vida del equipo de filmación.
- La calidad de la filmación se supedita en la ejecución de los documentales de aventura en dos aspectos: los equipos que se pueden mantener en su parte más álgida, y la habilidad física del equipo de filmación. En este sentido, es casi una condición no escrita de que los camarógrafos sean personas capacitadas para esta clase de retos aventureros.
- Asociado a las limitantes anteriores, los documentales de aventura se restringen sólo a aquellos retos deportivos o de exploración que puedan ofrecer condiciones mínimas de seguridad, sobre todo en locaciones previamente exploradas, cuando se habla de fines comerciales para los mismos.

## 5.2. *Análisis de las entrevistas a expertos*

Además del análisis de los documentales, se realizaron cinco entrevistas a expertos, de las cuales se exponen brevemente la discusión sobre sus consideraciones acerca de la historia y progreso de los documentales de aventura en Ecuador. De la misma forma que con el análisis de los documentales, se consideró para ello el contraste teórico y de antecedentes plasmado en la sección de revisión de literatura.

### 5.2.1. *Entrevista a Carla Pérez*

La entrevista con la experimentada montañista Carla Pérez (2021) fue un primer paso para entender que los documentales de aventura, al menos desde su perspectiva, debían ser más allá que vitrinas para el logro. Pérez mencionó que los documentales deben ser oportunidades para mostrar la parte filosófica y humana detrás de la aventura, las motivaciones, más allá de los logros físicos. Sobre las formas en las que los documentales nacionales se realizan, mencionó: “lo único que le veo es que siempre se cuenta de la misma forma, lo cual me ha parecido a mi [...] muy monótono”, justamente destacando esa falta de humanismo en las producciones, lo cual iría en contra a la esencia estructuralista de la teoría del cine, teniéndose la necesidad que el significado se exprese mediante signos, no de forma tan literal y monótona. Por esta razón, Pérez considera que, ya comparando los documentales locales con los del exterior, “a nivel internacional, los documentales [ahora] buscan mucho más lo filosófico [...] y eso ha faltado un poco en el Ecuador”. Por supuesto, la entrevistada fue consciente sobre las limitantes de las producciones nacionales, sobre todo en lo presupuestario, pero considera que en el país existe mucho potencial para explotar esta clase de

documentales, dado que el país es “tan grande como es el ser humano”, por lo que las historias pueden exudar a raíz de este principio.

### **5.2.2. Entrevista Felipe Proaño**

La entrevista a Felipe Proaño (2021), experto escalador y montañista, también denotó una perspectiva de los documentales de aventura que ayudó a entender los factores determinantes en los mismos. Proaño, acerca de las producciones nacionales, consideró que las producciones nacionales son excelentes, destacando dos componentes: “hemos visto el componente de producción audiovisual, que es muy válido, que ha ido creciendo, ha ido mejorando, y hemos visto también el talento ecuatoriano que es lo importante”. Esto concordó con lo expuesto por Celis (2014), justamente sobre el crecimiento y auge del cine documental de aventura en Ecuador. No obstante, el entrevistado reconoció la existencia de factores limitantes para las producciones, como la falta de financiación pública (los documentales locales nacen por lo general de las iniciativas privadas) y la dificultad que los productores locales tienen para plasmar algunas ideas que en video son difíciles de mostrar. Proaño señaló que “hay cosas que quedan grabadas en la memoria que no, que simplemente no puedes expresar con un video”, observándose en este sentido un potencial desconocimiento de las teorías lingüísticas y estructuralistas del cine que ayudarían a sobreponerse a estas limitantes destacadas. También el entrevistado mencionó que la dificultad en las filmaciones, como los riesgos o las limitantes en equipos, generan un factor clave para la calidad de los documentales nacionales en comparación con los extranjeros.

### **5.2.3. Entrevista a Jorge Anhalzer**

La entrevista a Jorge Anhalzer (2021) fue una de las que más mostró una postura cognitiva y lingüística del cine documental que se debe trasladar a los factores incidentes para el documental de aventura ecuatoriano. El reconocido cineasta explicó que lo primordial para todo documental es el “entender la historia, saber cómo contarla, y tener cosas que contar [...] Enterarte, investigar, saber, conocer”, como los puntos clave para llegar correctamente a la audiencia. Esto concuerda con la necesidad lingüística del cine de hacer de la película un elemento capaz de comprenderse mediante todos los elementos de pantalla: imagen, sonido y palabras. Esta confabulación de factores debe lograrse, según lo interpretado desde lo expuesto por el entrevistado, desde el conocimiento profundo de lo que se desea contar. Por ello Anhalzer insiste en ello al ser consultado sobre el avance de los documentales de aventura en el Ecuador: “técnicamente hemos avanzado mucho [pero] en el camino nos hemos olvidado la historia detrás de esa hazaña [por ello] en esos documentales hemos perdido lo propio, la ecuatorianidad”. Dicho señalamiento también recordó la necesidad de la teoría de aparatos y esa ideología detrás del film que ayuda a su identificación por parte de la audiencia. Anhalzer, entonces, cimienta una postura en donde identifica al cine documental ecuatoriano como falto de identidad que logre ayudar al expresionismo de significados.

#### **5.2.4. Entrevista a José Cobo**

El productor audiovisual y apasionado a la escalada, José Cobo (2021), también fue entrevistado para este trabajo y propuso una perspectiva muy enfocada a las limitantes y factores incidentes en los documentales de aventura ecuatorianos. Sobre los factores determinantes para las producciones de este estilo según el productor, uno destacado es la incapacidad de prevenir lo que sucederá: “uno no puede ir a este tipo de grabaciones o este tipo de documentales con un guion. No tienes idea de lo que va a pasar [...] vamos adaptando el guion a lo que va pasando”. Evidentemente, ello requiere de una habilidad amplia sobre la creación de producciones audiovisuales, de tal forma que la constante improvisación no limite la calidad de la información y comunicación que se lograría con la pieza final. Dichos señalamientos concordaron con las posturas expuestas por Maire (2008) sobre las limitantes logísticas que tienen los documentales de aventura y que pueden afectar no sólo a su calidad, sino a la evolución de los mismos. Así, grabar en ocasiones se vuelve secundario, según Cobo, por los riesgos inherentes a la aventura, algo perfectamente alineado a lo expuesto por Attridge (2017) y que demuestra que es un factor determinante que, pese a los avances, sigue siendo fundamental. Pese a ello, el entrevistado consideró que a nivel nacional los documentales de aventura tuvieron un avance muy reseñable, en cierta medida propiciados por la accesibilidad a los lugares inhóspitos en donde se puede filmar.

#### **5.2.5. Entrevista a Roberto Ochoa**

La última entrevista, realizada a Roberto Ochoa (2021) consideró que los documentales de aventura en el Ecuador aún tienen mucho que avanzar, sobre todo en lo relacionado a las conexiones que debe crear con la audiencia y la forma de dar a conocer el país a otras naciones. Esto lo expuso de tal forma porque cree que los documentales extranjeros son efectivos al estar “enfocados a la conexión que tu puedes llegar a tener” con el lugar que se filma. Esta postura sobre la necesidad de crear lazos afectivos entre el observador y el producto audiovisual concuerda con la teoría cognitiva, la cual reconoce que toda producción audiovisual debe ser consciente de la necesidad de comprender las motivaciones de la audiencia, de tal forma que la comprensión de la película sea más efectiva (Riley, 2018). Por ello, el entrevistado afirma que existe la necesidad que Ecuador se enfoque más a la promoción de sus bondades naturales como parte de ese avance necesario en las producciones audiovisuales: “nosotros tenemos los mismos lugares o incluso hasta mejores, pero no los conoce mucha gente afuera”. Esto revelaría la necesidad de que el cine documental de aventura ecuatoriano se enfoque más en la difusión y en sus habilidades comunicativas, para seguir creciendo.

### ***5.2.6. Discusión final sobre las posturas de los entrevistados***

Los resultados de las entrevistas mostraron, de forma más o menos directa, que las teorías del cine son ciertamente consideradas como factores fundamentales dentro de la calidad de las producciones audiovisuales. Lo nacional se ve con una buena perspectiva, con un crecimiento evidente que se ha dado en los últimos tiempos, pero todavía lejos de poder compararse en igualdad de condiciones a las producciones extranjeras. El enfoque predominante al logro, la necesidad de manejar mejor los elementos que logren que el espectador se identifique ideológicamente con el film, el entender más las motivaciones de las personas y cómo se debe hacer confluír los elementos cinematográficos para que la información y la comunicación sean efectivas, son los determinantes claves de las producciones audiovisuales señaladas por los entrevistados. Las limitantes pasan inexpugablemente por temas presupuestarios y de los riesgos inherentes a la aventura, lo cual, sumado a lo primeramente mencionado, deja al cine documental ecuatoriano en una posición de avance evidente, pero aún con un largo camino por recorrer para enmarcarse realmente en la profesionalización del arte.

## 6. Conclusiones

A consecuencia del análisis de los resultados realizado sobre los documentales de aventura nacionales e internacionales, así como del desglose breve de las entrevistas a expertos que se realizaron, fue posible llegar a las siguientes conclusiones:

- 6.1. El género documental de aventura en el Ecuador ha evolucionado positivamente a lo largo del tiempo, alcanzando al día de hoy un estado aceptable que se ha demostrado gracias a la calidad alcanzada en los documentales de aventura realizados nacionalmente y que se pueden comparar con las producciones extranjeras. Este avance se ha logrado gracias a las tecnologías y a la mayor difusión de los productos artísticos en los medios actualmente existentes, pero no ha estado carente de problemas cuando se les contrasta con las producciones de otras naciones. El principalmente observable es la distancia evidente entre la calidad altamente profesionalizada de los documentales extranjeros con los más amateurs que se realizan a nivel nacional, lo que termina arrastrando una serie de problemas en el ámbito comunicacional para las obras audiovisuales nacionales. Así, los documentales de aventura ecuatorianos tienen un enfoque menos emocional y más orientado al logro, evitándose así una mayor empatía e identificación con los mismos, pese a que las piezas nacionales, en teoría, beben de las producciones extranjeras. Otro problema que existen en el campo de las producciones de documentales de aventura en el Ecuador fue el relacionado con los presupuestos, claramente más limitados que los que se poseen para las producciones extranjeras. Estas limitaciones económicas pasan en cierta forma por la falta de apoyo del sector público a las obras audiovisuales de este tipo, siendo el sector privado el que más ha prestado financiamiento a las mismas, con las limitantes que ello conlleva. La baja difusión de las obras también ha afectado a la obtención de presupuestos para las mismas, dejándoles evidentemente en una posición desventajosa con relación a las piezas audiovisuales de origen internacional, pese a que el Ecuador puede tener ciertas ventajas de accesibilidad a los lugares de filmación que en teoría podrían reducir el presupuesto necesario para estas producciones.
- 6.2. Se pudo determinar que las producciones audiovisuales relacionadas con los documentales de aventura tienen ciertos límites relacionados con el contexto de los mismos y el enfoque que se les dan. Los documentales de aventura suelen enfocarse a todo lo relacionado con la exploración y el descubrimiento, por lo que es común que se encuentren trabajos relacionados a los deportes extremos realizados en ambientes naturales, como el montañismo, o incluso a exploraciones a lugares inéditos, ya con fines más didácticos e informativos. Esto quedó demostrado con las piezas nacionales e internacionales que se analizaron para este trabajo, las cuales tenían finalidades muy diversas, como la exposición de una aventura complicada en un ambiente extremo, la búsqueda de información acerca de



una civilización antigua, el rastreo de los pasos de exploradores coloniales para descubrir la veracidad de un tesoro mítico, entre otros. Así, el documental de aventura no tiene límites plenamente establecidos acerca de la forma en la que se puede enfocar o los temas que puede tratar, pero ciertamente debe estar vinculado a la naturaleza, a lo desconocido, a los riesgos y a la emoción. Esto le hace un género documental más dinámico, pero, al mismo tiempo, más complicado de plasmar comunicacionalmente hablando.

- 6.3. Fue posible determinar una amplia cantidad de factores que pueden ser esenciales en las producciones de documentales de aventura, sobre todo relacionados con la calidad y las finalidades comunicativas del mismo. Gracias a las entrevistas realizadas se comprendió que las producciones audiovisuales dependen fuertemente de las tecnologías, de los presupuestos, de la accesibilidad y de otros elementos materiales que pueden hacer que una producción sea factible o no de ser realizada. No obstante, los factores más resaltantes que se lograron diagnosticar en este trabajo fueron los relacionados con la capacidad comunicativa de las obras audiovisuales. La esencia de lo que se comunica, la empatía que se logra, la capacidad de mostrar las motivaciones humanas y filosóficas de los temas y las personas frente y detrás de los documentales, el conocimiento de la historia y el dominio pleno de lo que se desea contar y cómo se desea contar, resultaron ser claves y determinantes para asociar estas producciones audiovisuales a la efectividad comunicativa, a ser capaces de generar empatía desde la identidad y la emoción, algo que en el Ecuador todavía no ha sido explotado de forma satisfactoria. En este sentido, se logró comprender que las teorías del cine, como la teoría de aparatos, la teoría cognitiva, la teoría del cine lingüístico y la teoría del cine estructuralista, ciertamente son necesarias de considerar en los documentales de aventura y pueden marcar la diferencia entre el éxito y el fracaso de las mismas.
- 6.4. Por último, se logra concluir que, pese a las limitantes existentes en las producciones audiovisuales en el Ecuador que exudan desde el análisis de las piezas cinematográficas y de la propia consideración de parte de los expertos, los documentales de aventura en Ecuador han tenido un progreso importante en los últimos años, por lo que se destaca este momento como una oportunidad única para fomentar la creación de nuevas obras documentales que muestren el potencial existente en este campo del arte en Ecuador. Por ello, una producción audiovisual que muestre la historia y los mencionados progresos de los documentales de aventura a nivel nacional es justificable y se transforma, a la vez, en una oportunidad que puede marcar un punto de inflexión, desde la motivación y la exposición de la realidad, en las producciones de este estilo a nivel nacional.

## 7. Recomendaciones

A raíz de las conclusiones expuestas y los vacíos del conocimiento que se pudieron detectar durante la realización de este proyecto, se generan las siguientes recomendaciones:

- 7.1. Se recomienda realizar un estudio técnico que realice una comparativa de los documentales de aventura nacionales y extranjeros como se ejecutó en este trabajo, pero enfocado en exclusiva al reconocimiento de las técnicas de filmación, comunicativas y artísticas en estas piezas para que, de tal forma, se pueda conocer con mayor detalle las oportunidades, similitudes y diferencias que existen entre los documentales de aventura nacionales e internacionales. Dicho estudio puede ser realizado con la finalidad de generar como producto final un manual que pueda ser aprovechado por los productores audiovisuales nacionales, ya sean profesionales o amateurs, para reconocer los puntos débiles del arte nacional e ir puliendo sobre la marcha los mismos.
- 7.2. Se sugiere realizar un enfoque más amplio en los documentales de aventura en Ecuador que aprovechen los límites creativos de los mismos respecto al aprovechamiento de los espacios naturales de la nación. En este sentido, sería conveniente la realización de un estudio técnico que pueda identificar los costos potenciales de los diferentes tipos de documentales de aventura en el Ecuador (documentales enfocados en los deportes, en el descubrimiento, entre otros) para apoyar a los pequeños productores a seleccionar más fácilmente el tipo de documental que por pericia y por presupuesto puede realizar. Esto también puede ayudar a realizar producciones audiovisuales más conscientes de las limitaciones físicas del entorno y de las habilidades que los equipos de filmación requieren para su ejecución.
- 7.3. Se recomienda la realización de un trabajo de grado o un libro que recopile todas las teorías, paradigmas y consideraciones filosóficas-teóricas más importantes sobre las producciones audiovisuales y el arte del cine, de tal forma que el mismo pueda ser un documento que tape los vacíos teóricos existentes a nivel nacional, e incluso regional, acerca del arte de las producciones audiovisuales y la evidente disgregación de la información en una gran cantidad de fuentes que, además de estar en su mayoría en inglés, dificultan su consulta y limita palpablemente el acceso a la información y los conocimientos para aquellas personas que deseen considerar estos aspectos en sus producciones audiovisuales. Este trabajo que se propone debe ser diseñado con un enfoque claramente nacional y regional, de tal forma que comprenda las limitantes de las teorías y as enmarque a la realidad local, ayude con ejemplos sobre los mismos para mejorar el entendimiento de los términos y la utilización práctica final de ellos, entre otros recursos literarios que faciliten la exposición y entendimiento de la información.

- 7.4. Se sugiere que las producciones audiovisuales que se enfoquen en dar a conocer el avance del cine ecuatoriano, ya sea dedicado a los documentales de aventura o cualquier otro género, se desarrollen en un marco de emotividad y empatía que sea capaz de llegar a la audiencia local e internacional, a modo que sirva como punto de inflexión que motive a las personas a consumir más las producciones audiovisuales nacionales y permitan el crecimiento orgánico del sector, como fuente de empleo y posibilidad expresionista para mostrar las facetas de un Ecuador que tiene mucho por mostrar a sus propios residentes y, por supuesto, más aún al mundo entero.

## 8. Bibliografía

- Aaltonen, J. (marzo de 2017). Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film. *Journal of Screenwriting*, 8(1), 55-65. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/317234842\\_Script\\_as\\_a\\_hypothesis\\_Scriptwriting\\_for\\_documentary\\_film](https://www.researchgate.net/publication/317234842_Script_as_a_hypothesis_Scriptwriting_for_documentary_film)
- Abril, D. (2017). *Diseño de dos rutas de turismo de aventura, dirigidas a niños de ocho a doce años de edad, dentro del cantón Cuenca: Llacao - Sinincay y Tarqui - Cumbe, provincia del Azuay*. Universidad de Cuenca, Facultad de Ciencias de la Hospitalidad, Cuenca. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/27421/1/DISE%C3%91O%20DE%20RUTAS%20DE%20TURISMO%20DE%20AVENTURA.pdf>
- Anhalzer, J. (Dirección). (2017). *El secreto de los Llanganates* [Película]. Ecuador. Obtenido de <https://www.facebook.com/105124364547127/videos/2570822586504160/>
- Anhlazer, J. (2021). Entrevista a Jorge Anhalzer. (A. Castillo, Entrevistador) Ecuador.
- Aquino, V. (2017). Advertising as a literary genre: an approach to the creation of advertising based on the formulation of cases and characters that marked the imaginary of audiences and consumers. 338-342. Obtenido de [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2\\_093.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2_093.pdf)
- Attridge, J. N. (2017). *Indigeneity on Display: Ethnographic Adventure Film in Amazonia*. Trabajo de Master of Arts, Virginia Tech, Virginia. Obtenido de [https://vttechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/77691/Attridge\\_JN\\_T\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://vttechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/77691/Attridge_JN_T_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Barbas, T., Paraskevopoulos, S., & Stamou, A. (2009). The effect of nature documentaries on students' environmental sensitivity: a case study. *Learning, Media and Technology*, 34(1), 61-69. doi:<https://doi.org/10.1080/17439880902759943>
- Barnard, H. (2011). *Mountain Film. An Analysis of the History and Characteristics of a Documentary Genre*. Tesis de maestría, University of Otago, Centre for Science Communication, Dunedin. Obtenido de <https://ourarchive.otago.ac.nz/bitstream/handle/10523/1859/BARNARDHugh2011MSciComm.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Beeton, S. (octubre de 2006). Understanding Film-induced Tourism. *Tourism Analysis*, 11(3), 181-188. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/233489857\\_Understanding\\_Film-induced\\_Tourism](https://www.researchgate.net/publication/233489857_Understanding_Film-induced_Tourism)
- Bielecki, P. M. (2007). *Rethinking Baudry's Apparatus Theory in light of DVD Technology*. Ohio University, College of Fine Arts, Ohio. Obtenido de

[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=ohiou1180533851&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1180533851&disposition=inline)

- Browne, N. (Ed.). (1998). *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press. Obtenido de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=d7cwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Types+of+film+genres&ots=2Bkjsqpdwp&sig=Ed73Tg6dBYbQ2f7EKnuw\\_pQlHW8#v=onepage&q=Types%20of%20film%20genres&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=d7cwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Types+of+film+genres&ots=2Bkjsqpdwp&sig=Ed73Tg6dBYbQ2f7EKnuw_pQlHW8#v=onepage&q=Types%20of%20film%20genres&f=false)
- Buckland, W. (2009). *Film theory and contemporary Hollywood Movies*. New York, Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group. Obtenido de [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2013/FAVz040/Session\\_6b\\_Schatz\\_New\\_Hollywood\\_New\\_Millennium\\_pp.\\_19-46.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2013/FAVz040/Session_6b_Schatz_New_Hollywood_New_Millennium_pp._19-46.pdf)
- Carrillo, A., Zindel, M., & Rivas, V. (2014). Las emociones cinematográficas en Bordwell. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*, 10(10), 1-19. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6656895.pdf>
- Celis, S. R. (septiembre de 2014). El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas. *Doc On-line*(16), 32-44. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362854>
- Cobo, J. (2021). Entrevista a José Cobo. (A. Castillo, Entrevistador) Ecuador.
- Cobo, J., Reece, J. (Productores), Cobo, J., & Reece, J. (Dirección). (2018). *Viviendo en la pared* [Película]. Estados Unidos.
- Conley, T. (2018). Chapter Eight - Apparatus Theory, Plain and Simple. En H. Vaughan, & T. Conley, *The Anthem Handbook of Screen Theory* (págs. 145-156). Anthem Press.
- Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador. (2020). Sobre la corporación y sus miembros. Quito, Pichincha, Ecuador. Obtenido de [http://www.copae.ec/quienes\\_y\\_cuantos\\_somos.html](http://www.copae.ec/quienes_y_cuantos_somos.html)
- Cowan, M. (octubre-diciembre de 2013). Taking it to the street: screening the advertising film in the Weimar Republic. *Revista Screen*, 54(4), 463-479. doi:<https://doi.org/10.1093/screen/hjt042>
- Dick, S., & Cowing, K. (2004). *Risk and Exploration. Earth, sea and the stars*. Wasington, Estados Unidos: National Aeronautics and Space Administration. Obtenido de <https://history.nasa.gov/SP-4701/riskandexploration.pdf>
- Escudero, C., & Cortez, L. (2018). *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. Machala, Ecuador: Ediciones UTMACH. Obtenido de <http://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/12501/1/Tecnicas-y-MetodoscualitativosParaInvestigacionCientifica.pdf>

- Ethrifge, S. (Productor), Chin, J., Ozturk, R., & Fogel, A. (Dirección). (2012). *The Shark's Fin* [Película]. Estados Unidos.
- Fürsich, E. (junio de 2003). Between Credibility and Commodification: Nonfiction Entertainment as a Global Media Genre. *International Journal of Cultural Studies*, 6(2), 131-153. doi:<https://doi.org/10.1177%2F13678779030062001>
- Gamarra, H. (2016). *Introducción a la Cinematografía*. Paraguay: Itaú Fundación. Obtenido de [http://www.fundacionitau.org.py/Content/Gacetillas/Gacetilla\\_131430960000000000\\_4514.pdf](http://www.fundacionitau.org.py/Content/Gacetillas/Gacetilla_131430960000000000_4514.pdf)
- González, P. (2017). *Investigación cualitativa*. Fundación Universitaria del Área Andina. Obtenido de [https://digitk.areandina.edu.co/bitstream/handle/areandina/2578/RP\\_eje4.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://digitk.areandina.edu.co/bitstream/handle/areandina/2578/RP_eje4.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Karram, J., Robalino, S. (Productores), & Garland, O. (Dirección). (2018). *Del núcleo al sol* [Película]. Ecuador.
- Koutsourakis, A. (abril de 2017). Film Theory. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, 25(1), 1-18. doi:<https://doi.org/10.1093/ywct/mbx001>
- Kuhlman, B., Brumels, C., Gates, J. (Productores), & Segal, D. (Dirección). (2018). *Hunt for the Metal Library* [Película]. Estados Unidos: Ping Pong Productions. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3eLCqTNM7g](https://www.youtube.com/watch?v=_3eLCqTNM7g)
- Landívar, E. D. (2011). *Plan de desarrollo turístico para la zona de la Piragua, Parroquia de Nanegal, Cantón Quito, Provincia de Pichincha*. Universidad Tecnológica Equinoccial, Facultad de Turismo y Preservación Ambiental, Quito. Obtenido de [http://192.188.51.77/bitstream/123456789/1665/1/45517\\_1.pdf](http://192.188.51.77/bitstream/123456789/1665/1/45517_1.pdf)
- Maire, R. (2008). Le cinéma documentaire d'exploration et de spéléologie. *Karstologia*(52), 39-50. Obtenido de [https://www.persee.fr/doc/karst\\_0751-7688\\_2008\\_num\\_52\\_1\\_2636](https://www.persee.fr/doc/karst_0751-7688_2008_num_52_1_2636)
- Martín Cillero, F. (2000). Un ejemplo de análisis cinemattográfico. *Escuela Abierta*(4), 61-68. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/195874.pdf>
- Ochoa, R. (2021). Entrevista a Roberto Ochoa. (A. Castillo, Entrevistador) Ecuador.
- Pérez, C. (2021). Entrevista a Carla Pérez. (A. Castillo, Entrevistador) Ecuador.
- Peters, M. (2018). *The Great Sports Documentaries*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc. Publishers. Obtenido de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=5jpDDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Sports+and+adventure+documentaries&ots=HUTGWs20Yu&sig=>

5ReRDLhTzbODxFaDGCgbrlFv8h0#v=onpage&q=Sports%20and%20adventure%20documentaries&f=false

- Polikarpova, D. (enero de 2015). Linguistic approaches in film-theory: a movement against film language. *Discourse Studies in the Cultural Politics of Education*, 5(3), 24-33. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/335591017\\_Linguistic\\_approaches\\_in\\_film-theory\\_a\\_movement\\_against\\_film\\_language](https://www.researchgate.net/publication/335591017_Linguistic_approaches_in_film-theory_a_movement_against_film_language)
- Proaño, F. (2021). Entrevista a Felipe Proaño. (A. Castillo, Entrevistador) Ecuador.
- Real Academia Española. (2020). Aventura. *Diccionario*. Madrid, España. Obtenido de <https://dle.rae.es/aventura>
- Rhodes, G., & Parris, J. (2006). *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. (G. Rhodes, & J. Parris, Edits.) McFarland & Company, Inc., Publishers. Obtenido de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=VqYyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=characteristics+of+the+%22adventure+documentary%22&ots=3M54BuAhDx&sig=VJH5\\_V2kMnu3pzmSvpKYpHRx0KA#v=onpage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=VqYyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=characteristics+of+the+%22adventure+documentary%22&ots=3M54BuAhDx&sig=VJH5_V2kMnu3pzmSvpKYpHRx0KA#v=onpage&q&f=false)
- Riley, H. (20 de febrero de 2018). Aesthetic cognitivism: Towards a concise case for doctoral research through practices in the visual arts. *Arts and Humanities in Higher Education*, 18(4), 430-443. doi:<https://doi.org/10.1177/1474022218757151>
- Ríos, S., & Escalera, R. (2014). El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico. *El Futuro del Pasado*(5), 65-89. doi:<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>
- Rodríguez, C. (agosto de 2009). The ‘circumstances’ of gestures: Proto-interrogatives and private gestures. *New Ideas in Psychology*, 27(2), 288-303. Obtenido de <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0732118X08000172>
- Rodríguez, M., & Mendivelso, F. (diciembre de 2018). Diseño de investigación de corte transversal. *Revista Médica Sanitas*, XXI(3), 141-146. Recuperado el 1 de enero de 2020, de [http://www.unisanitas.edu.co/Revista/68/07Rev%20Medica%20Sanitas%2021-3\\_MRodriguez\\_et\\_al.pdf](http://www.unisanitas.edu.co/Revista/68/07Rev%20Medica%20Sanitas%2021-3_MRodriguez_et_al.pdf)
- Seid, G. (2016). Procedimientos para el análisis cualitativo de entrevistas. Una propuesta didáctica. *Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*, V, págs. 1-24. Mendoza. Obtenido de <http://elmeccs.fahce.unlp.edu.ar/v-elmeccs/actas-2016/Seid.pdf>

- Silva Rodríguez, M. (julio-diciembre de 2014). Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y recuadros conceptuales. *Anagramas*, 13(25), 33-54. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5053610.pdf>
- Stelmack, R. (2002). *On the psychobiology of personality: essays in honor of Marvin Zuckerman*. Boston, Estados Unidos: Elsevier. Obtenido de [https://books.google.com.ec/books?id=6YjcgAn8TfsC&pg=PA187&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=6YjcgAn8TfsC&pg=PA187&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- Taves, B. (1993). *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies (Studies in Popular Culture)*. Mississippi, Estados Unidos de América.
- Troncoso Pantoja, C., & Amaya Placencia, A. (2017). Entrevista: guía práctica para la recolección de datos cualitativos en investigación de salud. *Revista de la Facultad de Medicina*, LXV(2), 329-332. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/rfmun/v65n2/0120-0011-rfmun-65-02-329.pdf>
- Zhou, H., Hermans, T., Karandikar, A., & Matthew, J. (2010). Movie genre classification via scene categorization. *MM '10: Proceedings of the 18th ACM international conference on Multimedia*. doi:<https://doi.org/10.1145/1873951.1874068>