



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE CINE

EL DIÁLOGO EN EL CINE DE ACCIÓN  
UN ANÁLISIS DE LA PELICULA CHILENA MIRAGEMAN

Alumno: Hernández Moya, Ignacio  
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizador en Cine y Artes Audiovisuales  
Memoria para optar al grado Licenciado en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2021

Dedicado a mi madre y su amor incondicional.  
A mi hermana por potenciar mi camino educativo.  
A mi familia y el apoyo fundamental en mi vida.  
A Marco por su paciencia.

## Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	7
1. Planteamiento del problema	7
1.1. Datos de contexto	7
1.2. Antecedentes empíricos y teóricos	9
1.3. Problematización	11
1.4. Pregunta y/o premisa de investigación	15
1.5. Objetivo general	15
1.6. Objetivos específicos	15
Capítulo II	16
2. Marco teórico	16
2.1. El cine y cine de acción	16
2.2. Diálogo, acción y performance	18
Capítulo III	20
3. Marco metodológico	20
3.1. Enfoque de la investigación	20
3.3. Muestra de estudio	21
3.4. Técnica de investigación	21
Capítulo IV	22
4. Análisis	22
4.1. Ficha técnica	22
4.2. Análisis	22
4.2.1. La dura vida de un marginado	24
4.2.2. El surgimiento de un héroe	28
4.2.3. La preparación al elixir	32

Conclusiones	.....35
Bibliografía	.....37

## Introducción

La presente investigación tiene por objetivo indagar los elementos que se encuentran dentro del cine de acción chileno, así mismo, como estos estructuran los diálogos en este tipo de filmes. De manera que se analizarán los conceptos claves como son el cine y la performance. Ellos, alinearán y guiarán esta monografía.

Como base de este análisis, indagaremos a modo de plano general el género de acción, repasando la historia y destacados exponentes que ayudan a componer una visión adecuada de las películas de acción en su estructura, recogiendo elementos del cine clásico y su espectacularidad. De este modo, entrar de lleno y en específico en el valor nacional del cine de acción chileno y sus elementos característicos.

La iniciativa de llevar a cabo este tema nace del alto interés que existe sobre la filmografía de acción internacional, no así de la filmografía nacional que aún así se intenta hacer un espacio. Los valores del cine estadounidense se intentan replicar llegando a un resultado ambiguo por la contextualización de donde nace. Es ahí donde se encuentra un valor predominante en esta investigación, se buscará encontrar una cierta supremacía de la imagen y la performance por sobre el dialogo en el guion.

Para cumplir lo antes señalado esta monografía se divide en cuatro capítulos.

En primer lugar, señalaremos desde donde está orientada esta investigación, por lo cual con los autores citados se conformará la recolección de datos del contexto al que pertenece una investigación en artes. También en este apartado se iniciará la conformación de la problemática abarcada, conociendo la idea principal de la monografía. Por lo tanto, el contexto que se explorará será desde dentro del valor puro de la obra, no sufriendo modificación alguna de esta y entendiendo este dominio artístico como una labor de investigación propia del ámbito de las artes. Estos datos entrarán en detalle una vez avanzada la investigación hacia un contexto cinematográfico y nacional. Con esto se recogerán elementos ambiguos sobre los estudios realizados en Chile sobre cine, exponiendo una labor de investigación sobre cine desde una vereda especializada sobre documento filmico con un aporte al

género nacional. También el valor cultural de estas obras será discutido a modo de ejemplificar las estructuras de análisis filmico. En la problematización de esta investigación se tomará en cuenta las aproximaciones que tiene el cine, siendo los géneros parte de esta. En específico el género de acción tomado como recurso dialogará con la perspectiva desde el cine clásico hacia un género de acción. Para esto se ejemplificará inicialmente con términos desde un cine coherente a estos términos, por lo cual, la obra escogida para esta monografía será “Mirageman”, película de acción chilena que recoge elementos espectaculares a tratar sobre su composición.

El segundo capítulo de esta investigación corresponde a la elaboración de un marco teórico pertinente al contexto, este apartado profundizará en el análisis de los conceptos escogidos: Acción, diálogo y performance. Así mismo, estos conceptos irán ligados al conocimiento, también que pueden llegar a producir la relevancia adecuada a la investigación. El proceso creativo en el espacio del cine y como este se plasma ayudará a entender contextualmente los símbolos en la narrativa de la obra. El orden planteado desde lo clásico entregará la relevancia adecuada a lo estructural del cine de acción, que puede que a partir de una realidad se construye la ficción. Del mismo modo, se discutirá el marco espacial existente en este tipo de filmes, donde el movimiento corporal definido como la performance cobra fuerza en el género.

En tercera instancia, contaremos con el enfoque de esta investigación. El marco metodológico que se utilizará será cualitativo, con esto se adoptarán distintas perspectivas de donde se extraen los elementos de la problematización, este método se ocupará para entender de manera adecuada que hay detrás de los fenómenos estudiados. De este modo entenderemos de mejor manera la elección del filme, y, es que el acercamiento de la película a las producciones hollywoodenses se encuentra atractivo el hilo que nace entre el diálogo y la performance. Entre rasgos completamente distintos se esfuerza en encontrar un espacio de originalidad. De este modo se emplearán técnicas de análisis conocidas como *découpage*, por lo que la estructura quedará definida por pequeños extractos claves en la película y que tienen los valores que interesan. Por ejemplo, el sonido

de una escena o la composición de una escena desmenuzando uno a uno los fotogramas de la acción.

Es con esto que pasamos al cuarto y último capítulo, el análisis de la película en cuestión constará de una tabla de análisis de imagen, sonido y montaje. Así mismo, encontraremos detalladamente los elementos característicos del género hablado, esto da paso a un análisis fotograma a fotograma de las escenas descritas. El hilo que se genera entre estos componentes tendrá el poder de vislumbrar las ideas expuestas desde nuestros objetivos.

Con todo y para culminar, este trabajo de monografía artística busca ser un aporte en la investigación de géneros poco explorados nacionalmente, hallar una identidad dentro del archivo nacional, pero de igual manera, hacer una conexión con producciones alejadas del contexto, estas aportan de buena manera al cine de acción que atrae masivamente a la esfera nacional.

## Capítulo I

### 1. Planteamiento del problema

La presente investigación planteará una discusión en artes. Para esto, el ámbito donde se habitará será la producción cinematográfica nacional, el caso de la película *Mirageman*.

#### 1.1 Datos del contexto

Para llevar a cabo la investigación en arte, es justo entender y comprender la importancia que tiene la escritura en esta. Según Arias, “la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica, es una comprensión del papel de la escritura en el arte” (2010, p. 6). De tal forma que el proceso de investigación no se externalice y se realice desde el objeto de arte en cuestión. Así mismo, existe la importancia de la escritura en la investigación en arte por lo que el artista será el encargado de relacionar los términos junto a la práctica. Por otra parte, Contreras hace énfasis en el comportamiento de los estudios visuales en el campo de la investigación científica. Con esto cabe recalcar el desafío que tiene la obra a ser comprendida o sujeta de investigación para entrar en los estándares asociados a la ciencia e ir distanciado de la crítica al arte, aun así, se exige una distinta representación que encamine lo artístico y no lo científico. En relación con lo antes señalado, indicará que “La materialización de prácticas institucionales (el arte oficial, los mercados del arte, la fundación de los espacios mediáticos o la producción de conocimiento especializado) terminarán consolidando la interdisciplinariedad en el cambio metodológico del análisis visual” (Contreras, 2017, p. 293).

Si bien las teorías desde el mundo de las tecnologías pueden tener algo en común con las artes, el tipo de presentación puede cambiar en formato y es que los modelos científicos tecnológicos están sujetos a un proceso mecánico alejado de la subjetividad que conlleva el arte. Por dicho motivo, la creación de la metodología

del análisis visual que nos habla Contreras es lo que mantiene las relaciones entre el artista y el objeto. Es conveniente que la comunidad investigativa desde el arte desempeñe el mismo papel que la teoría tiene en una rama de la ciencia y la investigación en el arte como el hecho de presentar y priorizar ese trabajo de búsqueda, prueba y experimentación que acompaña la estructuración de una obra. Es un tipo de acercamiento al arte que va en busca de comprender y cuestionar cómo se construye el sentido de la investigación. La posición de pronto ambigua del desarrollo de las prácticas artísticas como investigación, se inclina hacia cuestionamientos en función tanto en el arte como en la academia. También al ser un medio de reflexión y estudio amplio y lleno de posibilidades, potencia la idea de socializar con agentes externos a la obra o con distintos contextos propios de esta. Así mismo, la investigación en el campo de las artes extrae distintas posiciones alrededor de la obra en cuestión. Sánchez nos indica que, “La investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas” (2010, p. 46). Además, la investigación en artes consta con una variedad de recursos para reconocer la problemática en sí, sustrayendo desde lo general en torno al arte hasta específicamente el espacio artístico. La contextualización de la obra es la base para la fundamentación su análisis, por lo cual, su connotación está predispuesta a ser estudiada desde la creación, pero no dejar de entender el contexto donde se sitúa el relato, la actitud crítica y creativa. De manera que confronta en todo momento lo que se ve con lo que se es y, principalmente, lo que se siente.

En consecuencia, a lo que respecta Sánchez (2010) cuando habla de investigación-creación en el arte, existe un elemento importante que es, a saber: El artista quien desarrolla el trabajo. Esto sin olvidar el objeto investigativo o la obra en sí. Durante el tiempo esta composición puede mutar, sin embargo, los componentes dependen los unos de los otros para poder ser un todo posible de ser comprendido. No hay obra sin creador, pero no hay creador sin obra, es aquí donde se propone la obra como metodología para un investigador en artes. Este puede utilizar para entregar

acciones en el proceso investigativo, nuevos caminos que traen nuevas realidades creadas para mantenerse como un agente activo del proceso creativo.

## 1.2 Antecedentes empíricos y teóricos

En el caso particular de Chile la investigación en artes recoge elementos amplios para hablar de las acciones realizadas en el campo de los estudios sobre cine. Así es que como redactan Stange y Salinas, a la hora de producir en la misma vereda de la producción artística, con un marco investigativo que sostiene fines distributivos, se deja de lado al artista desligando el oficio por el cual se lo denomina artista. Así plantean:

Es notoria la manera en que otros ámbitos del campo cultural, como la crítica, la investigación, la gestión del mercado y la industria, quedan en manos de profesionales cuya experticia primera no es el cine: periodistas, sociólogos, incluso abogados e ingenieros (Stange y Salinas, 2009, p. 278).

Lo antes señalado por los autores, explicaría la conformación del campo de investigación en cine en el contexto nacional. Remarcando la gestión desde dentro de la industria del arte, pero expuesto por agentes externos a este.

Por otra parte, se encuentra la investigación, metodológicamente hablando, en el interior del cine, la cual a causa del contexto crea un lazo directo que converge en el lenguaje que se usa para hablar de cine. Tal como plantea López, la causa por la cual es necesario tener la documentación y registros propios ya sea para la restauración y clásicos en obras audiovisuales es porque sirve para la creación de una identidad cultural. En el proceso mismo y la búsqueda del material que se requiere necesario para una investigación de documento audiovisual está la base de la organización en lo que el arte respecta. Es así como indica López: “El análisis del hecho fílmico el que puede resultar, documentalmente hablando, de mayor ayuda e interés para el investigador y el profesional de la cinematografía al

permitirles encontrar, con facilidad y rapidez un documento cinematográfico” (2003, p. 266).

Con la explicación de una manera estructurada para entender/realizar cine y obras artísticas se genera un campo propio en la investigación del objeto en cuestión. Da lugar a la construcción de un lenguaje a partir de lo creado previamente. Un lenguaje universal que intenta luego diferenciar los ejes comunicativos en el área de un carácter comercial de un eje artístico. Ahora bien, la mutación del cine desde el un proceso autoral hasta la producción y que sirva como una propuesta artística sustenta la teoría que ha dado resultados junto a las nuevas tecnologías y la creación de nuevos elementos creativos al interior del cine.

Así mismo, teóricamente la tendencia que existe en la nula estetización a partir del contexto al que pertenece el objeto cinematográfico, se marca un ejercicio en este proceso de destrucción y de construcción de un nuevo ambiente para el objeto artístico. Es en este sentido que podemos hablar de la reproducción material de la obra cinematográfica que no está estrictamente sujeta al valor que se le dio originalmente. Lo anterior, posible al traspasar distintas etapas de evolución y de carácter que forjan el afán de renovar la obra con diferentes funcionalidades al ser expuesta. De esta manera Benjamin nos indica las diferencias que se generan a la hora de separar el valor ritual de la obra y su valor de exhibición:

Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte, y distinguir la historia de su desenvolvimiento del predominio de un polo a otro de la obra de arte. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición (2003, p. 52).

En consecuencia, a lo que respecta la mutación que recibe la obra cinematográfica desde su concepción a la hora de la exhibición, es el carácter que se le infiere por parte del autor. Los valores pueden estar sujetos a distintos agentes, por ejemplo: El valor ritual se le infiere al artista que es el encargado de dar vida a la obra tal como se plantea desde su originalidad. Sin embargo, en el valor de exhibición se

encuentran los agentes externos al arte y de esta manera se pierde la estética antes mencionada para la obra.

### 1.3 Problematización

Desde el punto de vista del recurso cinematográfico del género, la investigación en cine de acción se contempla desde la perspectiva de lo clásico y su espectacularidad. A modo de ejemplo, en el cine de acción de John Mc Tiernan Caldevilla, Terceño y González ha señalado que la acción, sobre todo en el cine identificado por su espectacularidad, a pesar de que la trama esté relajada, siempre hace referencia a detalles o tintes que remiten a la acción (2016). Es decir, “La acción, sobre todo en un cine caracterizado por su espectacularidad (dentro de lo considerado ‘clásico’), incluso cuando ésta es más relajada” (Caldevilla, González y Terceño, 2016, p. 20). Con esto los autores dan indicio a la particularidad del cine de acción teniendo en cuenta que el tipo de género al que corresponde la investigación y su estructura va ligado al cine de acción. Así mismo, se contempla la definición de relaja a la trama hablando de los diálogos inmersos en la escena cinematográfica. Por otro lado, se entenderá el término de la espectacularidad a la forma estética en el tratamiento de la obra y con carácter principal en la acción (movimiento) del género propiamente de acción.

En un aspecto similar, Caldevilla especifica la mirada desde el cine hacia la mirada de acción entendida como género y como se ejecuta. Por ejemplo, en las obras de directores en películas de acción como es Spielberg:

elige pequeños detalles en el comportamiento de sus actores para describirlos claramente, evitándose así penosas tomas con diálogos monótonos o superfluos en un porcentaje elevado, es decir, prefiere o antepone la imagen a la palabra y pretende con ello que sean los personajes los que se autodefinan no por lo que dicen, lo cual sería muy fácil, sino por lo que hacen (2005, p. 4).

En ese sentido, la acción se antepone al dialogo y escasamente se crea una imagen cargada por parlamentos creados en la obra. De ese modo, se sigue explicando la espectacularidad del cine aplicada en obras clásicas denominadas como películas de acción. Del mismo modo, la exigencia para los personajes de una película de acción es una predominancia física por sobre los dominios psicológicos del carácter narrativo propio. Así indica Aertsen:

uno de los criterios para alabar este corpus de películas suele ser en cambio su capacidad performativa, desplazando el foco de atención de la expresión psicológica al dominio y la osadía física. No en vano se presenta a Jackie Chan como “el Shakespeare de las escenas de riesgo (2018, p. 435).

A modo de ejemplo, el autor indica a Jackie Chan como referente a lo que se logra exponer en el género. De esta forma se complementa una narrativa bien lograda incluso dejando atrás largos parlamentos. Una forma prominente es la ejecución de la osadía física y mantener un relato con la película sin alejarse de lo primordial. En este caso, una narración bien lograda.

De tal manera, es posible señalar que también debe existir una coherencia emocional verosímil a la hora de ejecutar las cintas de acción. Por tal motivo, un cine de acción:

en el que el criterio de lo edificante debe ser puesto entre paréntesis, a favor de su capacidad para emocionar. Pero también su coherencia interna, desde el punto de vista del tono del relato y la caracterización de sus personajes, siempre fluctuantes (Aertsen, 2018, p. 433).

De esta manera, el cine de acción cumple con equilibrar las acciones de mayor impulso en las cintas junto con el desarrollo en la tonalidad de los relatos confluyendo ambas partes importantes para generar esta atmosfera espacial. En este aspecto, el género de acción es la mayor aproximación que hay a las películas que muestran acciones físicas simples más allá que contar historias. Las secuencias

de acción están aludiendo a la capacidad narrativa de la que están dotadas estas secuencias. Así, se puede considerar el cine de acción como aquel en el que las tramas de las películas empiezan a estar desarrolladas mediante escenas de acción en vez de un diálogo explicativo. De tal forma, Altman se aproxima a la narrativa de los géneros cinematográficos y expone la disminución en la importancia del desenlace en este tipo películas: “La naturaleza repetitiva del género tiende a disminuir la importancia del desenlace de las películas, junto con la secuencia de causa y efecto que conduce a dicha conclusión” (2000, p. 48).

Así pues, se podría describir al cine de acción el que desarrolla en escala general y mediante secuencias espectaculares de aventura y acción escenas repetitivas al igual que en cualquier otro género. Sin embargo, este se centra en un conflicto interno de los personajes más que en la causa y efecto de la narrativa. Películas de otro tipo de género pueden conseguir la contemplación mediante el diálogo, pero la entonación de la acción será marcada por el personaje y su movimiento. En una actuación eminentemente física y con códigos distintos que ayuden al avance de la narrativa.

En consideración de todo lo previamente señalado, al observar la experiencia del cine chileno es reconocible el protagonismo de la película de acción y artes marciales “Mirageman” (2007). En ella, extraemos mediante la acción, un contexto político marginal que se encarga de generar personajes cargados con una corporalidad visual de la violencia y su vinculación con el contexto social de un país. Así nos indica Raurich y Silva-Escobar: “la creación de ciertas formas de gobierno que contribuyen al cultivo de prácticas, saberes y discursos que favorecen la internalización de ciertos atributos (el pobre es peligroso), de algunas conductas sociales (el pobre es violento, es flojo)” (2020, p. 699).

La cinta nos entrega distintas tonalidades en el género de acción. Indicado por lo anterior, la narrativa de esta película se genera según se situó el contexto de la obra. La narrativa donde prima la acción. Por consiguiente, podemos exponer que un diálogo verosímil es rara vez un diálogo calcado de la realidad. La verosimilitud del diálogo proviene de un hecho que ocurre en un momento cotidiano, pero con

hechos extraordinarios. Por lo cual, plantearemos la siguiente pregunta en esta investigación:

### **Pregunta de Investigación**

¿Qué elementos del cine de acción son reconocibles en la película Mirageman y cómo ellos estructuran los diálogos de la narración?

### **Objetivo General**

Reconocer qué elementos del cine de acción están dentro de la película Mirageman y cómo ellos estructuran los diálogos de la narración.

### **Objetivos específicos**

1. Reconocer los valores estéticos que contiene el género de acción. En el cine chileno.
2. Identificar los factores narrativos existentes por sobre el dialogo en la película Mirageman.
3. Ejemplificar el tratamiento físico actoral en el género de acción en la película Mirageman.

## Capítulo II

### 2. Marco teórico

El marco teórico en la investigación corresponde a una profundización en el análisis de conceptos utilizados para esclarecer el problema de esta. La construcción de este apartado va ligado al conocimiento que se puede producir desde los antecedentes relevantes en la investigación. Jablonska nos indica que: “la construcción de dicho marco forma parte sustancial de la propia investigación. Plantear eso equivale a reconocer que la dimensión teórica es constitutiva del proceso de la producción de conocimientos” (2008, p. 148). Por esto, los conceptos utilizados son los que darán el valor al marco teórico. También dará coherencia y ordenamiento al proyecto.

Con relación a lo antes señalado, el presente capítulo tiene por intención reconocer conceptos claves para la problemática de esta investigación. El concepto de cine y género entendidos en la representación de la acción. Al igual que el diálogo y la performance en el cine.

#### 2.1. El cine y cine de acción

Para este propósito es preciso entender el cine desde su proceso creativo y como plasma realidades que se abordan desde los contextos de la historia. Según Lukacs el cine no entra en obligación a entenderse contextualmente a la hora de la representación, en cuanto el tema sea replicado como un agente directo, sean símbolos que tengan sentido por sí mismos o tengan distintas miradas. Señalando que “No creo que una obra de arte, y en particular un film, tenga que responder necesariamente a las interrogantes que plantee” (Lukacs, 1971, p. 13).

Al referirse sobre el planteamiento que se predispone en el film a este no se le infiere un carácter objetivo sobre un problema, sino que mediante la disputa entre símbolos y narrativa se encuentra en los detalles mismos lo relevante de la obra.

Asumiendo el cine, tal como toda forma de arte, una representación de la realidad que puede ser fiel a la realidad o cambiar en distintos sentidos. En lo relevante a la investigación y como señala Lukacs respecto al cine, es el hecho de que es un reflejo de la sociedad en su contexto actual al que se desarrolla.

Al hablar de cine, Nichols plantea que bajo la representación hay predominantes en el lenguaje que coexisten con la imagen y como esta última prevalece en la narrativa de ficción asociada al realismo construido de forma clásica. Nos señala: “La realidad histórica se encuentra en estado de sitio. Utopías imperfectas y afinidades diversas se proponen a sí mismas como alternativas a las vidas ordenadas que construyeron las narrativas clásicas.” (Nichols, 1997, p. 39). Así mismo, Nichols nos presenta la noción de estructura de la idea al interior del cine ya que opera de manera similar a los hechos de la realidad que menciona. Naturalizando un orden en el film y ocultando los recursos significantes que hacen posible una naturalización. Se extrae el significante de crear a partir de una realidad alternativa, en casos sugerida por el contexto predominante, como es la creación de esta estructura clásica en el cine. En esta estructura encontramos la acción, no el hecho, acto o actividad física como tal, sino que el género cinematográfico que emplea muchas veces igualmente el exceso de movimiento en el film. Alonso-Villa nos indica: “Así, el action genre se caracteriza por un exceso de movimiento en la dimensión visual de la película, que no se traduce en un avance de la historia, porque el espectáculo es la historia.” (2015, p. 13). Por ejemplo, en el cine de espías, las persecuciones, los tiroteos, las explosiones o los robos dan la premisa a este tipo de relatos que por lo demás se sitúan en el marco espacial y visual que describe Alonso-Villa.

## 2.2. Diálogo, acción y performance

La importancia del diálogo en el cine viene desde su creación y Michael Chion habla de su participación incluso desde las películas mudas, el diálogo y sus funciones citando a Field en el ámbito estructural y aporte al film, las funciones del diálogo de cine: “hacer avanzar la acción; comunicar hechos e informaciones al público; establecer sus relaciones, los unos con los otros; revelar conflictos y el estado emocional de los personajes; comentar la acción” (2002 p. 73). Así, la comunicación verbal en el cine se define por su funcionalidad narrativa como un recurso para acelerar el desarrollo de los acontecimientos en el relato. Sin embargo, se sigue teniendo en cuenta el agente de la acción que no se debe ignorar. La funcionalidad tanto del contenido de las informaciones transmitidas verbalmente como del modo en que estas son comunicadas hacen del dialogo cinematográfico un discurso extremadamente elaborado y artificial que no puede compartir las funciones que se refieren al lenguaje más clásico. Ahora en esta misma definición desde el cine de acción Chion señala como se logra la articulación entre la acción y el dialogo:

El cine, dicen, es ante todo acción, y de modo secundario, diálogos. Sí, pero ¿qué es acción? Muy buenas películas, llamadas de acción, llevan a menudo más conversación, más diálogos que acción propiamente dicha en el sentido habitual de: peleas, tiroteos, explosiones, persecuciones, intervenciones de especialistas, hazañas (2002, p. 69).

De esta manera podemos entender que no existe una obligación frente a estructurar el dialogo frente a un film de acción, si bien generalmente las películas de dicho genero tienden a minimizar los diálogos, también se puede hacer de manera opuesta. No solo nos quedamos con los valores verbales que componen el dialogo entre los personajes en la historia, parte importante de esta estructura es la performance, la acción física de los cuerpos. Goldberg señala: “La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala, que dura desde

unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse solo una vez o repetirse varias veces con o sin guion preparado” (1996, p. 8).

Lo performático en el cine como aquel cuerpo que ingresa a la narración y la articula desde la visualidad. De esta manera, la capacidad del cuerpo de ingresar al filme se daría a través de las mismas lógicas bajo las cuales se articula el arte de la performance y como indica el autor, esto puede tomarse desde la preparación de un filme hasta la misma participación dentro del mismo.

## Capítulo III

### 3. Marco metodológico

En el siguiente apartado se pretende aclarar una perspectiva sobre cómo será el proceso investigativo en el ámbito de las artes. De esta manera la elección de la metodología ayudará a tener una coherencia en la investigación. Por lo tanto, esta parte nos dará, desde los límites de una investigación, a esclarecer gradualmente cómo será el proceso por el cual nos guiaremos y encaminaremos nuestro análisis, que es fundamental en esta monografía.

#### 3.1. Enfoque de la investigación

La presente investigación posee un enfoque metodológico cualitativo. En tal sentido lo cualitativo explicado por Flick corresponde a una observación que puede adoptar distintas perspectivas. Así señala: “La investigación cualitativa toma en consideración que los puntos de vista y las prácticas en el campo son diferentes a causa de las distintas perspectivas subjetivas y los ambientes sociales relacionados con ellas” (2007, p. 20) En tal sentido se extraen distintos elementos en la investigación para así ampliar el entendimiento para la problematización. Los métodos cualitativos pueden ser usados para descubrir y entender que está detrás de algún fenómeno del cual se investiga. Del mismo modo se entiende el estudio que produce descubrimientos a los cuales no se llegan por medio de procedimientos estadísticos que vienen desde la investigación cuantitativa. Este estudio da a lugar una descripción contextual o una explicación del fenómeno estudiado. Así mismo el autor establece una diferencia entre lo cualitativo y lo cuantitativo:

A diferencia de la investigación cuantitativa, los métodos cualitativos toman la comunicación del investigador con el campo y sus miembros como una parte explícita de la producción de conocimiento, en lugar de excluirla lo más posible como una variable parcialmente responsable (2007, p. 20)

Es decir, el método cualitativo nos esclarecerá al respecto de la investigación comprendida desde el arte como un agente inmerso. El fenómeno por estudiar será visto también en el campo y contexto en que se produce, esto sin embargo no dice que no se utilizarán datos o estadísticas, pero estos elementos no serán los principales en la metodología. Así mismo tendremos que cuantificar ciertos datos para obtener una investigación cualitativa.

### **3.3. Muestra de estudio**

Para entender la elección del filme *Mirageman* en la elaboración de estudio, es necesario hacer énfasis en el tipo de cine de acción que esta obra representa. De tal forma que, en cuanto al desarrollo hay similitudes o acercamientos al cine de acción clásico hollywoodense, esto combinado con las artes marciales hace atractivo el hilo entre dialogo y performance ubicado en el problema de esta investigación. Así mismo en la cinta podemos apreciar rasgos que se extraen de una cultura distinta, pero que se esfuerza por encontrar su espacio en el género.

### **3.4. Técnica de investigación**

La técnica de investigación que se empleará será el propuesto por Jacques Aumont y Michel Marie, esta nos dará un punto de vista ampliado en la examinación de la película, que será contemplada fotograma a fotograma mediante la técnica que describen los autores como “decoupage” ayudando a observar los problemas mediante los planos del filme: “La sucesión de planos, lo cual plantea algunos problemas, a la vez prácticos y teóricos. Convertir el plano en la unidad de descripción significa abordar toda una serie de cuestiones teóricas relacionadas con esta misma noción” (1988, p. 58). La sucesión de imágenes vendrá desde el contexto mismo de la obra, estas pretenden darle una mirada a la investigación desde el lugar donde yace y como esta logra una interacción con el medio. Así mismo esta técnica facilitara el análisis sobre la película.

## Capítulo IV

### 4. Análisis

A continuación, se dará paso al análisis detallado de la obra, este será por medio de la observación de fotogramas del filme. Así mismo, se cuenta con la elaboración de un cuadro que contendrá características esenciales en la imagen, performance, montaje y sonido. Esto ayudará a comprender de mejor manera como se reestructura el dialogo en el género estudiado y como fluctúa con la performance física.

#### 4.1. Ficha técnica

Mirageman es una película chilena del año 2007. La duración es de 90 minutos y el género que explora va desde la acción de superhéroes y artes marciales.

Su director Ernesto Díaz Espinoza quien plasma la historia de un hombre solitario que practica artes marciales. Por obra del destino se topa con un asalto cercano a su casa donde despliega su destreza física logrando salvar a una mujer que es reconocida periodista y muestra el caso del misterioso héroe al país. Esto lleva paso a su vida como justiciero social.

Su motivación por acabar con el crimen lo lleva a enfrentarse a una gran red de pedofilia donde encontrará también una oscura verdad de quienes lo rodean.

A continuación, se examinará mediante la matriz de estudio de découpage propuesta por Aumont y Marie.

#### 4.2. Análisis

Dicho todo lo anterior podemos hacer un análisis entre los componentes importantes en este film, el diálogo como se expuso anteriormente no está ligado a la acción o a la performance como tal, esto quiere decir que no necesariamente existe un extenso diálogo o parlamento en la película estudiada.



PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
N°	DURACIÓN	DESCRIPCIÓN (COLOR, CONTENIDO, MOVIMIENTO)	CÁMARA (ESCALA, ÁNGULO, MOVIMIENTO)	VOZ (IN, OFF)	RUIDO + MÚSICA
1	12/SEG	Color blanco, tonalidad gris, concreto.  Casa en ciudad céntrica a mal traer.  Exterior con flujo de personas y tránsito de vehículos.	Plano general  Zoom in hacia la casa		Ruido de ciudad, tráfico, transeúntes.  Fade de sonido de exterior a interior con golpes de puño
2	6/SEG	Color blanco.  Luz lateral calidad y luz natural.  Personaje entrenando, golpeando una figura de madera.	Plano medio  Zoom out desde ventana hasta personaje.		Sonido de golpes de puño contra la madera.
3	10/SEG	Luz frontal blanca sobre fotos.  Se exhiben periódicos anunciando la trágica historia que lleva el personaje, dibujos y las fotos de niños pequeños.	Plano detalle  Paneo		Comienza música calma de piano, se sigue escuchando los golpes de fondo

4	12/SEG	<p>Escasa luz en un espacio subterráneo.</p> <p>El personaje lleva a cabo una rutina estricta de ejercicio demostrando su despliegue físico y dominio de pelea cuerpo a cuerpo</p>	<p>Plano medio</p> <p>Fijo</p>	<p>Se incrementa la fuerza del plano, así mismo los sonidos de los golpes retumban más en el espacio.</p>
---	--------	--	--------------------------------	---

En esta primera secuencia del film podemos apreciar la contextualización y el lugar físico donde transcurrirá la historia. La fachada de este lugar descuidado no responde a lo que sería un hogar, un lugar bajo tierra muestra el abandono que puede existir frente a la sociedad, de igual manera con la ayuda del sonido se puede descubrir de a poco lo que existe dentro de esta “mazmorra”. Los golpes que se oyen dentro traen consigo la imagen de un hombre fornido llevando a cabo un entrenamiento de artes marciales, contrario a lo que se puede pensar desde un principio en el misterio de quien podría estar habitando ese espacio. En completo silencio y solo escuchando su respiración podemos entender y advertir que es una persona solitaria que tiene solo una motivación, golpear.

En el siguiente *frame* se pasa a un recurso informativo de gran relevancia, empieza con el retrato de dos niños pequeños, y enseguida a eso se entrega la información trágica de su vida con portadas de diario guardadas por el mismo. Podemos dimensionar a partir de este recurso el dolor que guarda el protagonista, todo un sentimiento encarnado en la violencia física que denota el movimiento de cámara en el espacio que se habita en la primera secuencia de esta película. Es un aviso a la deshumanización también al incorporar dibujos con una animación violenta. Hasta ese momento no encontramos diálogo alguno que ayude a la construcción de la historia, sino que esta se cuenta desde dominio de la fuerza bruta y sus traumas. Del mismo modo en este espacio acotado de tiempo va evolucionando el personaje

y adquiriendo una motivación de surgimiento por la representación de un ser querido más joven y el factor de la protección que en todo momento se muestra físicamente y no emocionalmente.

En los últimos tres fotogramas se incrementa la fuerza de los golpes, se intensifican las imágenes relacionadas al suceso que apreciamos en la secuencia, por lo que el corte se siente abrupto para dar inicio así a la película en cuestión, pero ya informando desde antes el relato que precede a la acción; una motivación.

Así mismo, la relación entre el sonido ascendente y la performance están presente en el relato denotando una perspectiva de la violencia desde la soledad al no tener aún una fuente de dialogo verbal en el personaje principal.

## 4.2.2 El surgimiento de un héroe



PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
N°	DURACIÓN	DESCRIPCIÓN (COLOR, CONTENIDO, MOVIMIENTO)	CÁMARA (ESCALA, ÁNGULO, MOVIMIENTO)	VOZ (IN, OFF)	RUIDO + MÚSICA
7	23/SEG.	Color blanco, tonalidad gris. Ciudad. Personaje recorriendo el centro de la ciudad, un ladrón le roba a una mujer y el personaje lo sigue. Protagonista estático, luego inicia persecución siguiendo al segundo personaje.	Plano general. Picado. Secuencia.	Gritos de angustia, mujer.	Alto tráfico vehicular.
8	1MIN. 35/SEG.	Color blanco. 5 personajes: Protagonista sigue a ladrón por un callejón sin salida, detecta 3 ladrones más. Protagonista de hace a un lado para ponerse un traje y volver a la acción.	Plano general. Normal. Secuencia.	Ladrones hablando entre ellos.	Tráfico vehicular. Música percusión.
9	50/SEG.	Color blanco. Protagonista se acerca a los ladrones y comienza a pelear uno contra uno, artes marciales, dejando a los 4 personajes ladrones en el piso.	Plano general. Normal. Fijo.	Ladrones insultan a protagonista Ladrones gritan.	Tráfico vehicular.
10	5/SEG.	Color blanco.	Plano americano. Contrapicado.		Respiración agitada.

		Protagonista finaliza con posición de artes marciales observando a los ladrones en el piso.	Fijo.		Tráfico vehicular.
11	16/SEG.	Color blanco. Protagonista escribe una nota y huye del lugar corriendo.	Plano general. Normal. Fijo.		Música reverberante.

Esta secuencia comienza en el centro de Santiago. Para dimensionar la estructura del personaje con el mundo se usa en primera instancia un plano picado, así se tiene en cuenta una nula predominancia del personaje en el mundo, porque al mostrarlo de esta forma vemos un espacio amplio desde arriba, este plano no le entrega carácter al protagonista, sino que lo minimiza. También se tiene en cuenta a la multitud que lo acompaña y viven su vida cotidiana sin nada que irrumpa su espacio. Al mismo tiempo el personaje principal es testigo de un robo y con esto pone en marcha una persecución en la calle, esto desde la acción remarcada y ejecutada, y no advirtiendo verbalmente al ladrón antes. Se piensa desde una manera que estuviera predeterminada, la puesta en escena lo sugiera de esta manera, la cámara está esperando una acción para seguirla de inmediato, y de ese modo entendemos que la predominancia en estas escenas la tiene la performance de los personajes dando pie los movimientos de cámara.

En el segundo fotograma se da inicio o la llegada al lugar donde el protagonista encuentra a los ladrones y decide ponerse su nuevo traje de héroe, en ese momento, no encontramos cortes dentro de la acción y vemos el recorrido entero del personaje vistiéndose en silencio, mientras los ladrones se encuentran a la vuelta de la esquina. Este plano general sobre el héroe muestra lo inexperto que podría llegar a hacer.

Desde el fotograma seis se ejecuta el encuentro entre estas dos partes, y alejado de lo que teníamos desde un principio, en la secuencia ahora vemos al héroe con

una perspectiva de cámara desde abajo, un plano contrapicado que le entrega una presencia distinta que antes.

Los ladrones comienzan con dialogo clásico de acción, tratando de humillar al héroe e insultándolo, los villanos mientras más diálogos tengan, menos efectiva es su performance relacionada a las artes marciales. El héroe anónimo sigue sin exclamar una palabra y se prepara a la disputa, en este momento critico donde la acción del “bien” se enfrenta sola a cuatro ladrones, tiene preparada una serie de movimientos que ayudan a ejecutar de buena forma esta escena. Uno de los ladrones que evidencia saber de artes marciales solo por los ruidos que realiza de forma oriental, es derrotado en un instante por el héroe silencioso y es ahí en demás que no tiene un gran rival, solo el ladrón final que demuestra una contextura superior a todos, pero aun así sigue hablando solo de lo grande que es, y es derrotado igual que sus compañeros.

En el fotograma final el héroe que aun no es capaz de verbalizar una palabra empieza a escribir una nota sobre lo sucedido, se entiende de esta manera cuales son las deficiencias que podría tener el protagonista, una comunicación verbal nula dentro del relato y en el mundo que habita Mirageman.

### 4.2.3 La preparación al elixir



PLANO		BANDA DE IMAGEN		BANDA DE SONIDO	
N°	DURACIÓN	DESCRIPCIÓN (COLOR, CONTENIDO, MOVIMIENTO)	CÁMARA (ESCALA, ÁNGULO, MOVIMIENTO)	VOZ (IN, OFF)	RUIDO + MÚSICA
21	6/SEG.	Luz natural.  Contraluz.  Los dos personajes hacen posiciones de artes marciales	Plano americano.  Fijo.		Ruido del roce al hacer posición.  Música in crescendo.
22	14/SEG.	Luz artificial.  Cenital.  El personaje comienza a trabajar en su traje con herramientas caseras.  Crea armas caseras a partir de elementos cotidianos.	Cámara en mano.  Paneo.  Plano medio.		Música in crescendo.
23	12/SEG.	Luz artificial, cálida.  Lateral.  El personaje sentado en la cama reflexiona y manipula sus armas.	Plano general, fijo.		La música baja la intensidad.  Se escuchan sonidos metálicos.

En esta secuencia comenzamos viendo una parte más desconocida del protagonista, al fin vemos una comunicación efectiva entre el y un tercero, sin embargo, no es un diálogo verbal, este entendimiento viene exclusivamente desde las artes marciales, parece ser este el lenguaje del protagonista. Se tiene en cuenta esta relación con el niño que es su hermano y sufre de un trauma, este se puede inferir desde el inicio. Todo el acercamiento que tiene con su hermano lo hace prepararse para la pelea final, el héroe se encuentra en su espacio, su seguridad, y empieza a preparar armas de forma artesanal para lo que el sabe puede ser su pelea final, una música progresiva acompaña a la escena en la que nuevamente el silencio estructural en los pensamientos del personaje prima. Así mismo, las motivaciones están claras desde el primer fotograma de esta secuencia, la venganza es parte de este relato. Los planos dinámicos que se ejecutan con cámara en mano ayudan en los movimientos bruscos a la hora de probar las armas que el mismo inventó quien fuera un niño jugando con pelotas de ping pong convirtiéndolas en bombas de humos. Nuevamente tenemos a un héroe inexperto en estas áreas, pero progresando de buena manera en el relato.

Sentado en su cama hace muestra de su enojo, estas posiciones clásicas de género de acción, como antes de ir a la guerra, antes de ir a tomar venganza con sus propias manos. La escena sirve para dar paso al final de su historia, es todo lo que pudo lograr, con eso está satisfecho y listo para lo que se viene.

## Conclusiones

La presente monografía reconoció los elementos del cine de acción dentro de la película *Mirageman*. Esto visto desde la manera estructural con los diálogos que existen en este tipo de películas, el cine de acción comprendido de la manera clásica y abordado de manera nacional, destacó en gran parte el análisis de los momentos claves, esto desde el inicio de la acción performática destacando el comportamiento del dialogo en el relato. De esta manera se pudo hacer un repaso desde el ámbito internacional hollywoodense, hasta la utilización de esas mismas técnicas en la obra estudiada, que encontrándose en un contexto/espacio distinto, se adapta a las posibilidades de narrar un género poco explorado nacionalmente.

La base de este trabajo investigativo surgió para vislumbrar uno a uno los objetivos específicos, estos desde problematizar el género de acción y sus componentes hasta entrar en contacto con el dialogo. En primer lugar, se reconocieron los elementos estéticos del cine de acción chileno, la esquematización de escenas ayudó a entender de mejor forma la estética, esta relacionada y acompañada por el carácter intrínseco de un personaje que acompaña en todo momento el ritmo de una escena con sus aspiraciones. De igual manera, observamos elementos físicos que ayudaron a la construcción de esta estética de la violencia, una marginalidad remarcada por el trauma y un completo silencio habitando la soledad de este relato asociado a la escasez de comunicación verbal.

En segundo lugar, los aspectos narrativos que priman por sobre el dialogo corresponden al valor performático de esta obra. Si bien, existe una verbalización en la comunicación entre personajes, gran parte del relato entran en una comunicación física en el comportamiento según sus escenas. Por esto lo que prima en todo sentido es orientado a obtener un dinamismo entre los cuerpos que habitan el marco espacial. Por otra parte, es importante remarcar el termino de la espectacularidad enmarcada en una cierta coherencia de la imagen y el dialogo, por lo que el equilibrio entre estas partes ayuda a mantener un orden en la estructura clásica de lo narrativo. En ese sentido se hizo la comparación por escena con

valores de imagen, montaje y sonido, así ver como fluctúan estas partes y su ordenamiento.

El tercer objetivo de esta investigación fue orientado hacia el acto físico actoral, donde junto con la aspiración del protagonista de la cinta, vemos un predominio físico importante y en constante evolución. Esto lo podemos observar en el tipo de conducta sumisa que se ejerce en un principio, hasta lograr una conducta dominante hacia el final del análisis. Un amplio dominio de artes marciales y puesta en escena, ayudado de los personajes secundarios que recaen en los estereotipos de villanos y dan un orden de superioridad al héroe del film.

Luego de hacer este análisis, la presente investigación nos plantea que el campo del género cinematográfico nacional no está masivamente explorado, más bien existe una ambigüedad a la hora de hacer este tipo de investigación, esto por la nula identidad a la hora de realizar estas películas. La obra analizada en esta monografía demuestra que puede haber caso que recogen elementos externos y logran fielmente hacer propio el género.

Esta investigación pretende ayudar a ampliar los géneros estudiados en la esfera nacional, esto para dar pie a crear un nicho propio con un valor y contexto que nazcan desde esta cultura, por lo que a partir de estos relatos se pueda seguir construyendo un cine hacia el futuro de Chile.

## Bibliografía

- Aertsen, V. (2018). Recepción crítica del cine de acción hongkonés en EE. UU. Madrid, España: Ediciones Complutenses.
- Alonso-Villa, C. (2015). Estereotipos de género en el cine de acción Contemporáneo. Ratisbona, Alemania: OTH
- Altman, R. (2000). Los géneros cinematográficos. Madrid, España: Paidós.
- Arias, J. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. Bogotá, Colombia: Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas.
- Aumont, J., Marie, M. (1988). Análisis del film. París, Francia: Edición Paidós.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica México D.F: Editorial Itaca.
- Caldevilla, D. (2005). El sello Spielberg. Madrid, España: Ediciones Complutense.
- Caldevilla, D., González, J. & Terceño, J. (2016). El cine de acción de John McTiernan Autoría en la planificación y los movimientos de cámara. Madrid, España: Ediciones Complutense.

- Chion, M. (2002). Como escribir un guion. Buenos Aires Argentina: Edición Enelfer.
- Contreras, F. (2017). Arte, Individuo y Sociedad. Sevilla, España: Ediciones Complutense.
- Flick, U. (2007). Introducción a la investigación cualitativa. Madrid, España: Ediciones Morata
- Goldberg, R. (1996). Performance Art. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Jablonska, A. (2008). Metodología, métodos, técnicas estudios sobre las Culturas Contemporáneas. LA ELABORACIÓN DEL MARCO TEÓRICO versus la ilusión del saber inmediato. Colima, México: Época II. Vol. XIV.
- López, Á. (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. Sevilla, España: Documentación de las Ciencias de la información.
- Lukacs, G. (1971). El cine como lenguaje crítico. Edición: Nuevos aires
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Barcelona, España: Ediciones PAIDÓS.
- Raurich, V. & Silva-Escobar, J. (2020). Delincuencia y gubernamentalidad neoliberal en el cine chileno de la transición a la democracia. *Izquierdas*, 49,37. Epub *Izquierdas*, 49, 37. Epub 11 de enero de 2021.

Sánchez, J. (2010). In-Definiciones. El campo abierto de la investigación en artes.  
Cairon, Francia: Revista: Artes.

Stange, H./ Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre  
cine en Chile. Santiago, Chile: AISTHESIS.