



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

LA REINVENCIÓN DEL VIAJE DEL HEROE MODERNO EN EL SIGLO XXI
JUNTO A SU RECONFIGURACIÓN LATINAMERICANA EN LA PELÍCULA
KONÜN WENU: LA ENTRADA AL CIELO

Alumno: Donoso, Ignacio
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

Dedicatoria y/o Agradecimientos

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Por ser mi segunda casa y mi lugar de formación profesional, además de permitirme crecer como persona y conocer gente la cual esta relacionada a lo que me quiero dedicar.

Mi mamá Carmen Ibarra Barraza

Por ser un pilar fundamental en toda mi vida, entregarme valores y el apoyo suficiente con el cual hoy me ha permitido ser cada vez mejor persona.

Mi papá Juan Carlos Donoso Carvacho

Por entregarme conocimiento y el apoyo en momentos malos, el inspirarme a salir adelante y siempre buscar dotarme de su sabiduría.

Mi abuela Olga Barraza Arriagada

A pesar de tu deterioro cognitivo y que no seas consciente de lo importante que es este proceso para mí, fuiste muy especial en mi niñez confiaste en mí y siempre te aseguraste de ser el único familiar en establecer una relación más cercana.

Profesor Marcos Gonzales Martínez

Por la motivación, apoyo e interés en que esta monografía pudiese salir adelante y el siempre recordar que es un proceso académico y fomentar el interés por la investigación.

Tabla de contenidos

Introducción.....	3
1. Capítulo 1.....	5
1.1. Datos de contexto.....	5
1.2. Antecedentes teóricos y empíricos.....	6
1.3. Problematización.....	7
1.4. Pregunta de investigación.....	11
1.5. Objetivo general de investigación.....	11
02. Marco Teórico.....	11
2.1. Cine y sus relaciones técnicas, adversas al ojo como transformador estético.....	12
2.2. El gusano del pensamiento y la construcción de personaje.....	14
3. Marco Metodológico.....	15
3.1. Enfoque de investigación.....	15
3.2. Muestra de estudio.....	16
3.3. Técnica de investigación.....	17
4. Análisis Documental.....	19
4.1. Ficha técnica.....	19
4.2. Análisis del documento.....	19
4.3. Tabla N° 1.....	21
4.4. Tabla N° 2.....	24
5. Conclusiones.....	29
6. Bibliografía.....	30

Introducción

El trabajo presentado abordara primeramente las diferencias entre las investigaciones convencionales y las investigaciones en artes, complejizando sus diferencias y sus distintas perspectivas de como abordarlas. El trabajo presente al ser una investigación en artes también buscara exponer un poco el contexto de este tipo de investigación actualmente en Chile, enfocándose principalmente al área del cine y de las personas las cuales se dedican a la investigación en esta área.

Además, la presente monografía realizara un análisis de la famosa estructura narrativa propuesta por Joseph Campbell en su libro el héroe de las mil caras, llamada “el viaje del héroe”, en el cual se ira analizando su reconfiguración en el siglo XX particularmente en el cine, el cual constara de un análisis específico del cambio generado a través de los años en esta estructura atravesando distintos géneros cinematográficos, junto con las modificaciones que también ha sufrido las distintas partes que conlleva esta estructura como lo son el viajero y sus distintos tipos los cuales se separan de la estructura clásica convencional, llegando a si a relacionar esta estructura moderna con casos chilenos específicamente de la dictadura en los cuales también nos permitirán ir desembocando hacia una perspectiva indígena llevada a través de su cosmovisión y su relación con la película Konün Wenu.

Este trabajo también busca dotar de una información necesaria la cual es demostrar como un pueblo indígena como lo es el mapuche a tenido que atravesar distintas etapas de lucha post dictadura para lograr ser escuchado y como esta lucha a sido poco exhibida en cine o en términos de investigación sobre las artes, aun así, este presente trabajo expone a investigadores que dan un mayor intereses y dedicación a estos problemas que presentan estas distintas comunidades en el mundo.

Es por eso por lo que con la presente investigación se busca abordar este tipo de problemas presentes en nuestra sociedad chilena, con lo cual a través de la investigación en esta monografía se busca dar relación a estos problemas

ejemplificándolos con la estructura moderna del viaje del héroe, pero específicamente en el film del director Francisco Toro llamado Konün Wenu. En relación con la metodología que se utilizara en esta presente monografía, constara de un análisis entre distintas técnicas de investigación en cine las cuales serán ancladas entre sí para proceder a responder el cuestionamiento principal de esta investigación.

1. Capítulo I

1.1 Datos de contexto

La investigación en artes ha tratado de ser discutida a través de distintas propuestas y diversos autores. Una investigación en artes no puede ser realizada con la misma metodología de investigación propuesta por una investigación convencional, generalmente como lo han hecho las ciencias exactas. Es decir, lo convencional no es suficiente para poder abordar todas las aristas que una investigación en artes propone, debido a que en la actualidad existen otras formas de realización como alternativa al método utilizado por los científicos. Una de estas alternativas es explicada por el autor Arias (2010) al indicar que:

La diferencia es fundamental: el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo como hacer investigativo. La ciencia, en cambio, puede definir sus objetos desde una exterioridad. Es necesario pensar, entonces, la posibilidad de una distancia, de un método (p.6).

Aquí el autor subraya esta diferencia fundamental en el método, el cual se refiere a que el objeto de investigación en artes debe ser intrínseco al arte misma, esto crea una diferencia enorme con el método tradicional de investigación, debido a que no define su objeto desde el exterior sino de su interioridad.

Con esto esclarecido, se debe tener en cuenta el método y ejecución de este, con respecto a esto Sánchez señala según Feyerabend (1993) que propone que:

Una especie de manual práctico de casos que facilitan la investigación basándose en experiencias anteriores(…)La idea de que ninguna observación o ninguna experiencia es posible al margen de la teoría, que toda observación comporta una teoría, es decir, que no existe una

experiencia neutra, que no existe una realidad observable o una observación de la realidad sin una teoría previa de esa realidad(…)Esto quiere decir que no hay distintas teorías que explican los mismos fenómenos, sino que distintas teorías hablan o explican distintos fenómenos (p.40-41).

Con esto se refiere a un método como el manual práctico de las experiencias, por lo cual estas se basan en experiencias vividas ya por el artista y por ende este último proyecta estas en su investigación, generando así un cambio respecto a cómo se realiza la investigación convencional en otras áreas. Debido a que la investigación en artes toma la base de estas experiencias y sus consecuencias en el artista, para que este pueda integrar esas vivencias en su investigación, creando así un método con el cual cada investigación en artes será distinta a cualquier otra de este mismo campo. Así, los investigadores poseen experiencias distintas, por ende, cada trabajo de un investigador en artes será diferente ya que cada cual integrará sus experiencias. De ese modo, generará un acercamiento al objeto a investigar a través de las experiencias vividas por el mismo artista.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Al indagar más allá en la investigación en artes, constatamos el hecho de que pocas personas ligadas al campo del arte, específicamente al cine, se dedican a la investigación. Como han demostrado Hans Stange y Claudio Salinas (2009) la literatura en estas ramas no es abundante, es de difícil acceso y de estadísticas dispersas. Por tanto, si logramos investigar más allá de lo propuesto por las escuelas de cine, nos daremos cuenta, que la mayoría de las investigaciones tienden a ser de análisis cualitativas, desde áreas como la estética, las ciencias sociales y la historia. Como lo ha recalado Marcela Parada (2020) en sus estudios sobre cine en Chile, los cuales le han intentado aproximarse a la lectura y conformación del campo.

Así el campo de estudio en artes ha estado mayor mente realizado por gente externa al cine y el arte. Por consecuencia, la concentración de investigadores siempre tiende a demostrarnos que el estudio sobre las artes repercute más debido a que estos investigadores vienen de diversas áreas de investigación, en las cuales también suele apoyarse de películas o series de referencia. No obstante, más allá no existen muchos investigadores que vengan desde el mismo arte, generando unos escasos de investigadores para comprender las disciplinas artísticas.

1.3 Problematización

En la actualidad y desde finales de la década de 1960, se ha vislumbrado otros tipos de viaje del héroe, en géneros como el *western* y el *road-movie* eliminando algunas de las convenciones más clásicas. Con respecto a este viaje, el héroe contemporáneo busca encontrar la libertad a través de lo material, en donde el llamado a la aventura no busca generar cierto tipo de encargo en el personaje ni de trazarle un objetivo final, siendo el viaje introspectivo y los aliados que se encuentra por el camino lo realmente importante.

Pero con estas reinenciones según Eugenio Trías (1975) existen dos modalidades de viajes y viajeros. Estos son aquel que pierde el hogar temporalmente y se extravía, pero que vuelve a su lugar de origen en un peligroso camino que tiene como resultado un final feliz. En contraste, un viaje y viajero que se sitúan sin finalidad alguna, realizando el viaje sin un punto de partida ni una meta. Respecto a esto Trías completa que:

En un caso el sujeto consuma el retorno rompiendo todo lazo con la cultura; en el segundo caso lo consuma rompiendo todo lazo con la naturaleza y con la historia. Al sujeto histórico se contrapone entonces el sujeto legendario y mítico (1976, p.181)

Este segundo tipo de viajero se ve de forma permanente en los largometrajes del género *road-movie*. Molffetta (2019) señala que el protagonista de los filmes de carretera se vincula, en este proceso transformador, con la figura clásica del héroe que atraviesa obstáculos diversos para encontrarse a sí mismo en cuanto otro nuevo.

Con respecto a los *road-movie* en Latinoamérica y sobre todo en la década de los noventa comienza a ser relacionado con el desplazamiento, las experiencias migratorias, con el vagabundeo de zonas periféricas de la ciudad, con ello se genera un viajero que:

Rompe fronteras identitarias o en los tránsitos sin motivo explícito, evidenciados en derivas que no permiten que los individuos constituyan lugares de inscripción que les permitan estabilizar una identidad (...) Estas películas, que se refieren a la condición de personajes en permanente dislocamiento, por un lado, hablan del vínculo entre movilidad y desterritorialización como un rasgo característico en la cultura actual y por el otro nos invitan a considerar la relación entre el tránsito y la reconfiguración de identidades antes más fácilmente enraizadas en contextos nacionales (Chauvin, 2013, p.41)

No solo el viajero se reconvertirá, sino que el viaje mismo y el lugar por donde se ve entramado el personaje, así estos lugares emergen en el viajero de diferentes modos y formas, como lo pueden ser recuerdos incrustados o físicos, experiencias evocativas o asociadas al espacio físico.

Para el caso chileno, es importante entender la complejidad del viaje del héroe debido a que los autores Faundes y Hatibovic (2016), describen esta estructura narrativa haciéndola similar con la tortura de presos políticos en Chile durante la dictadura cívico-militar (1973-1989). Así es como los autores tras los relatos de los nietos de los detenidos, describen que, “la narración construida por los nietos sobre la detención violenta de sus abuelos puede ser comprendida como la partida forzada a una región desconocida (...) Esta descripción es

consistente con la etapa de la partida del héroe descrita por Campbell” (Faundes y Hatibovic, 2016, p. 110).

Por tanto, el proceso de tortura de los abuelos narrados a través de la visión de sus nietos puede ser interpretada como la etapa donde el héroe deja el mundo ordinario para ser llevado a la aventura, pero este paso también se relaciona con el viaje moderno del héroe ya que el abuelo fue sacado del mundo ordinario a la fuerza. Junto a esto los autores recalcan que las torturas sufridas por los detenidos presentan el demoniado paso que Campbell llama como “la gran prueba”, donde el temperamento y la fuerza de los detenidos se empeña en el siguiente paso que es el acercamiento a la cueva interior, donde el personaje trabaja sus nuevas habilidades para llegar al éxito. Estas habilidades en el caso de los presos son el aguantar las torturas físicas y psicológicas, además el mantener en silencio el hecho de la tortura. Para finalizar los autores señalan que es posible ver el paso que Campbell describe como regreso al mundo ordinario, en donde:

La liberación de sus abuelos puede ser comprendida como el rescate del mundo exterior. El hallazgo del abuelo en un determinado centro de detención, su liberación y consecuente escape de la muerte son atribuidos a la acción perseverante de los familiares y amigos que asumieron la búsqueda de sus seres queridos. El abuelo que ha sobrevivido a la prisión y tortura vuelve a casa, se reintegra a su familia, a su mundo, pero ya no es el mismo (Faundes y Hatibovic, 2016, p. 111)

Con esto los autores retratan en el viaje del héroe una metáfora para reinterpretar y resignificar la postmemoria de las historias de tortura de sus abuelos, además Faundes y Hatibovic añaden que “La metáfora del héroe presente en el relato de los nietos permite resaltar el compromiso social y/o político de sus abuelos” (2016, p.112).

De alguna forma, esta metáfora sobre el viaje también se puede extrapolar al caso de los pueblos indígenas en Chile y su lucha social por ser reconocidos, siendo estos “en conjunto conforman el 4.6 % de la población chilena” (Raurich

y Silva, 2011, p.68). En nuestra cultura se ha manipulado y transgredido la concepción de la figura del indígena, esto para servir como manipulación ante intereses coloniales y estatales (Keraj, 2014). En consecuencia, la figura indígena ha ido cambiando en base a lo que sirva para el beneficio estatal y es que “en las sociedades latinoamericanas seguimos visualizando el mundo con el mediador epistemológico que ha significado la industria cultural estadounidense y sus hegemonías visuales, mientras las miradas indígenas encuentran una vez más al margen y enfrentando muchas dificultades de aceptación” (Nahmad, 2007, p. 121).

Estas dificultades se ven notoriamente en Chile durante los primeros años de la vuelta a la democracia, cuando se hizo un borrador para una nueva ley indígena que reconocería su existencia como pueblo, pero “en 1992 el congreso rechazó el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y aprobaría el convenio 169 de la OIT, el cual plantea, que los pueblos indígenas son pueblos con derecho a la auto determinación” (Raurich y Silva, 2011, p. 67).

Dicho conflicto puede ser entendido como la lucha de estos viajeros indígenas contra el sistema y el Estado, comprendida como la fuerza opresora, así es como los indígenas deben atravesar las distintas etapas de su viaje para poder al final lograr ser escuchados, aunque no de la forma en la cual ellos desean.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado el viaje como estructura narrativa y su relación con la cosmovisión de los pueblos indígenas no ha sido estudiado en una mayor medida, aun así, autores emplean sus conocimientos y trabajos para poder dar mayor interés sobre estos tipos de problemas que representan estas comunidades en distintas partes del mundo, es así como en Chile a sido casi nulo estudios que compaginen la estructura del viaje del héroe moderno y los pueblos originarios como en el caso de la película, los mapuches, es debido a eso la importancia de este largometraje ya que combina dos temas los cuales no ha sido acercados en labores de investigación, por lo cual, *Konün Wenu* termina siendo un film innovador y que plantea temas los cuales no han sido de interés para los investigadores en cine y también en las artes.

1.4 Pregunta de investigación

¿Qué elementos cinematográficos permiten visualizar el viaje transformador en el desplazamiento que realiza Akun el protagonista de la película Konün Wenu del director Francisco Toro en relación con el viaje del héroe moderno?

1.5 Objetivo general de la investigación

Identificar qué elementos cinematográficos permiten entender el viaje transformador e introspectivo en el desplazamiento que realiza Akun el protagonista de la película Konün Wenu del director Francisco Toro en relación con el viaje del héroe moderno

2. Marco Teórico

En el libro “El héroe de las mil caras” Joseph Campbell plantea que el viaje del héroe como el paisaje de un sueño poblado de forma curiosamente fluida y ambigua, en donde nuestro viajero debe pasar por una serie de pruebas. Con esto el autor agrega que: “El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región” (Campbell, 1949, p.61)

Así el viaje del héroe es una estructura narrativa en la cual el viajero va cumpliendo pruebas y logrando sus objetivos. Campbell también entrega una lista con los pasos a seguir para completar de buena forma este viaje narrativo del personaje principal.

El marco teórico parte con las preguntas que se plantea su investigador y para encontrar esas respuestas debe leer diversos autores que impliquen temas de estudio que sirvan para impregnar de reflexión, crítica y sobre todo autocrítica a la investigación. Además, el marco teórico siempre debe ponerse a prueba constantemente para saber su utilidad para el estudio que se está realizando,

así toda investigación será provisional debido a que los conceptos, categorías y metodologías nunca son definitivas (Jablonska, 2008)

2.1 Cine y sus relaciones técnicas, adversas al ojo como transformador estético.

El cine a través de los años y mientras más se ha complejizado, ha ido cementando un camino que dificulta la investigación y lo arduo que ha sido para los investigadores el delimitar entre arte como medio de expresión artística o un medio de telecomunicaciones. Además, el cine también para algunos realizadores y teóricos puede ser visto desde sus áreas técnicas o de los conjuntos estéticos que puede presentar un largometraje. Así es que para André Bazin el montaje es el área que le logra crear el flujo de entendimiento entre imágenes, para poder crear situaciones a través de este aspecto técnico:

Tienen en común que sugiere la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. Así, entre el guion propiamente dicho, objeto último del relato, y la imagen bruta se intercala un catalizador, un “transformador” estético. El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador.

Resumiendo, tanto el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. (1958, p. 84)

En su contra parte no como investigador del cine, sino como realizador de piezas audiovisuales el director André Tarkovski propone que la fotografía es el área la cual permite materializar la observación y las sensaciones dadas por objetos u personajes. Pero que no todo ángulo que permite crear un encuadre puede ser una imagen del “mundo”, sino que la fotografía nos permite como

creadores acercarnos a la expresiones y sensaciones transmitidas por una observación al objeto. Con esto Tarkovski completa que:

La observación es la base principal de la imagen fílmica que originariamente procede de la fijación fotográfica. La imagen fílmica se materializa en una tetradimensionalidad accesible al ojo humano. Pero no toda fotografía fílmica (ni mucho menos) puede pretender ser una imagen del mundo. En la mayoría de los casos tan solo describe su concreción. Una fijación de datos naturalistas no basta para crear una imagen fílmica. En el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto (1984, p.130)

En conclusión, ambos autores han creado una forma de ver el cine sumamente distinta una con la otra, teniendo en cuenta que Bazin fue más un investigador y que Tarkovski fue un director de cine, ambos han llegado a conclusiones sumamente dispares. Cada uno enfocando más la importancia en distintas áreas técnicas las cuales permiten más una creación estética, como lo es la fotografía, el encuadre y el tiempo que dejas la cámara filmando o el montaje que es un ente creador de historias que solo utiliza ciertas secuencias para poder crear el relato y darle forma para que este tenga un sentido el cual es buscado por el realizador. Así podemos concluir que para los autores más clásicos la importancia del montaje es vital como creador de relatos viendo esta área de una forma más técnica, y que los autores más contemporáneos han ido visualizando el cine como una forma de expresión artística lo que por lo tanto les ha permitido lograr expresiones estéticas solo con la observación a través de una cámara, dado que con esto los realizadores audiovisuales pueden transmitir no solo un mensaje en el encuadre, sino que buscan trabajar con la materialidad de lo sensible para responderse sus preguntas estéticas y así acercar este ojo estético que se entrelazaría con la visión individual del autor, para que la fotografía genere un relato ayudado de la idea visual del cineasta.

2.2 El gusano del pensamiento y la construcción de personajes.

Una de las grandes bases del cine es el guion, el carácter más primario de la realización de una película, en este se empieza a desenvolver la creación de una trama, conflicto y personajes así es como el autor. Foster (1927) complejiza la creación de este último, dando cuenta que existen dos tipos principales en cualquier historia. Los personajes planos, que se construyen en torno a una cualidad esto los hace identificable para el espectador, son reconocidos por el ojo emocional del público más no el ojo visual que los permite reconocer solo por su recurrencia. La característica más recalable de los personajes planos que se atestigua es la nula necesidad de ser introducido a la trama. Es decir, tener a un personaje en escena, pero que este puede ser cambiado por cualquier otro de la trama y no influiría la decisión o la resolución del conflicto del personaje principal, además para el autor no es necesario darle un desarrollo debido a que están provistos de su propio ambiente (Foster, 1927).

En contra parte los personajes redondos el autor agrega que: “Son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean de humor o complacencia” (Foster, 1927, p. 33).

Pero para algunos académicos los personajes son más complejos que solo poder categorizarlos en dos puntos, debido a esto Robert McKee (1997) habla del gusano del pensamiento, este es una alegoría de una criatura que tuviera el poder para conocer totalmente a las personas, incrustarse en su cerebro y conocer los sueños, miedos, incluso sus fuerzas y debilidades.

Con esto el autor esboza que como realizadores tenemos que plantearnos la creación de un personaje como si ellos fuesen superiores a la realidad, complementado que:

Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si fuesen reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seremos humanos

somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno, inalterable mientras que las personas cambian, cuando creemos que hemos empezado a comprenderlas nos damos cuenta de que no es así (McKee, 1997, p. 443)

Con esto en cuenta sabemos que la creación de personajes es aún más compleja para los autores contemporáneos, debido a que tenemos que plantearnos más vértices de estos para poder entenderlos de mejor manera. En conclusión, para McKee (1997) la caracterización suma de todas las cualidades y la verdadera personalidad sirven para poder darle una tridimensionalidad al personaje, definiendo estas como las contradicciones que dejan rasgos marcados en los personajes que les dota de profundidad y desarrollo.

3. Marco Metodológico

Balestrini (1998) señala que el marco metodológico se refiere a “conjunto de procedimientos lógicos, tecno-operacionales, implícitos en todo proceso de investigación, con el objeto de ponerlos de manifiesto y sistematizarlos; a propósito de permitir y analizar los supuestos del estudio y de reconstruir los datos a partir de conceptos teóricos convencionalmente operacionalizados” (p.133). En otras palabras, el marco metodológico es una estructura sistemática para la recolección, ordenamiento y análisis de información, que nos permite interpretar los resultados en función a la problemática que se investiga.

3.1 Enfoque de la investigación

El presente trabajo de investigación será diseñado bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo. Para la autora Patricia Balcázar Nava la investigación cualitativa comprende:

La investigación cualitativa privilegia la subjetividad de las y la intersubjetividad dentro de los contextos, la cotidianidad y la dinámica de interacción entre estos elementos como objeto de estudio. De esta forma metodológicamente se basa en establecer un dialogo entre las creencias, mentalidades y los sentimientos de las personas y los grupos sociales, los cuales son la base del análisis desarrollado para generar nuevo conocimiento sobre las personas y la sociedad (2013, p.7)

Por lo tanto, la investigación cualitativa requiere que el investigador realice una comprensión de la información recolectada, que permita capturar su esencia a través del dialogo para poder arribar a una interpretación del sentido de lo que las personas, tanto individualmente como colectivamente, comunican al investigador.

El enfoque que se le dará a la investigación será de un método descriptivo el cual es de tipo investigación documental, Arias (2012) define este tipo de investigación como el proceso que basado en alguna búsqueda, análisis o interpretación de datos que son obtenidos o registrados por otros investigadores en fuentes documentales, tales como son las fuentes audiovisuales, impresas y electrónicas.

3.2 Muestra de estudio

Para el autor Mejía la muestra representa:

Parte de un colectivo o una población elegida mediante criterios de representación socio estructural, que se somete a investigación científica social con el propósito de obtener resultados válidos para el universo.

Si bien la muestra cualitativa es una parte del universo, solo comprende la porción y no la totalidad de este. Es construida por un procedimiento específico que determina su rigor (2000, p.166)

Con esto Mejía se refiere a que la muestra cualitativa es válida solo para una parte del universo o en otras palabras valida solo para el objeto de estudio, así la selección de este da una función de representatividad, propiedades y estructura social. Por el contrario, los autores Martin-Crespo y Salamanca (2007) definen que debido al pequeño tamaño de la muestra cualitativa se genera una limitación planteada al enfoque, esto en la representatividad de los resultados haciendo que estos sean puestos en duda, pero que las investigaciones cualitativas presentan intereses intrínsecos para descubrir los significados buscados o el reflejo de distintas realidades, dejando en claro que la generalización no es un objetivo de la investigación.

El universo de nuestra muestra será la película chilena de género ficción *Konün Wenu: La entrada al cielo* del año 2011 por el director Francisco Toro Lessen producida por Imaginaria Audiovisual, con reparto de Pedro Manquepi, Juan Purran y Carmen Neculman. La muestra cualitativa que usaremos en esta investigación es la secuencia iniciada a los 42:30 minutos al 46:00.

3.3 Técnica de investigación

Para los autores Aumont y Marie (1991) el análisis de un film es para sentir un mayor placer antes las obras visualizadas esto a través de una mejor comprensión de si mismas. A su vez, el analizar un film incluso como una obra artística, lo califican como una actividad banal, por lo menos de una forma no sistemática, por ende, hace que cualquier espectador este calificado. Por muy distante que este de la película, este puede practicar sobre su visión en cualquier momento determinado.

En contra parte Piñeiro (2000) agrega que para enfrentar un análisis fílmico debemos involucrar la comprensión, el análisis e interpretación de todos los códigos inherentes presentados en el film, estos códigos son un conjunto de signos y transmisores de mensajes emitidos al espectador, pero para descubrir estos mensajes es necesario utilizar una metodología que especifique las características del código cinematográfico.

La técnica de análisis cinematográfico que se empleará en esta monografía será primeramente el *decoupage*, esta técnica divide el guion en distintas partes como lo son la secuencia, escenas, planos enumerados y la proporción de distinta información escénica o expresiones gestuales y faciales. Para Aumont y Marie:

es un tipo de instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar un análisis de un filme en su totalidad, si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este filme. Puede revelarse igualmente útil para analizar características puramente visuales o esclarecer elecciones estéticas (1991, p.57)

Esta técnica carece de dificultades, una de estas es si para el analista le es imposible reconocer el cambio de plano, también si el filme presenta planos muy largos o demasiado complejos. Una de las falencias mas notorias de esta técnica es la carencia que le da a la interpretación, por ende, para sustentar se utilizará la técnica de descripción de imágenes, que no solo se enfoca en describir exhaustivamente elementos presentes en escena, sino que materializa hipótesis de la lectura del filme sea explícita o no. (Aumont y Marie, 1991).

Para apoyar las técnicas anteriormente mencionadas la complementaremos con la técnica de análisis llamada “el texto audiovisual”, que Chaume describe como:

Los canales a través de los cuales se transmite la información en estos textos, así como en los distintos códigos a través de los cuales se construyen su significado. Desde un punto de vista semiótico, podríamos definir el texto audiovisual como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación (2004, p.15)

A lo que se refiere el autor es que la imagen y el sonido son los principales componentes de este texto, así mismo el autor sugiere que podemos encontrar hasta diez canales de significación y se distinguen entre canal acústico (lingüístico, paralingüístico, musical, efectos especiales y de la colocación del sonido) y canal visual (iconografía, fotografía, gráficos, planificación, movilidad y sintácticos).

Con relación al canal visual nos enfocaremos también en la técnica de análisis iconológico de Panofsky, esta técnica comprende de dos niveles, de los cuales se trabajará solo el primero, que consiste en el nivel diegético o pre-iconográfico. Este nivel se trata de interpretar semántica de la película o como Eco describe “el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado” (1992, p.36). Para lo fílmico este nivel se ajusta a la descripción de contenido primario de la obra a partir de formas u símbolos que componen el relato.

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

Konün Wenu: La entrada al cielo es un largometraje del año 2011 dirigido por Francisco Toro, producido por Ramon Hernández con la productora Imaginaria Audiovisual a cargo, a demás cuenta con un elenco conformado por Pedro Manquepi, Juan Purran y Carmen Neculman.





4.2 Análisis del documento

El presente análisis constará sobre dos *decoupages* los cuales estarán divididos en tres categorías, en el primero se trabajará el fotograma y su descripción sobre el acontecimiento en la secuencia seleccionada, esto para que el lector pueda entrar en contexto sobre los personajes y un poco en el universo “ficticio” en el cual se desenvuelve la película. El segundo constará

sobre el canal visual de la secuencia en donde además se aplicará la técnica del texto audiovisual, por lo que se complejizará más sobre la movilidad, escala y ángulos buscando también acaparar el apartado más técnico en el cual además se agregará la técnica pre-iconografía sobre la secuencia seleccionada, la cual se complementará con un fotograma con el cual buscar dar un complemento visual a todo el apartado del *decoupage*.

En relación el primer *decoupage*, este estará enfocado en realizar un análisis desde una perspectiva visual, la cual, se ira generando a través de una relación entre los respectivos planos de la secuencia, además se buscará complementar esto con los intervalos de tiempo de duran los distintos planos de la secuencia. Es así como este análisis permitirá visualizar el desplazamiento que a atravesado Akun, esto respaldado visualmente con el movimiento de cámara el cual es un *till down* el cual es presentado al inicio de la secuencia, además al decidir el uso de planos mas cortos, como espectadores se facilita el ver aun mas la semiótica del personaje en pantalla, es así como subyacentemente se encontrara una descripción de los hechos ocurridos en todos los planos que ocurren en esta secuencia seleccionada, esto con el propósito de crearle un contexto al espectador sobre los hechos y acciones que presentan los personajes en esta secuencia.

PLANO	FOTOGRAMA	DESCRIPCION DE IMAGEN
52:54-54:06		<p>Akun se encuentra divagando por el bosque, hasta que el espíritu del león le pregunta por qué anda perdido. Akun le cuenta sobre el engaño que sufrió por parte del espíritu del zorro a lo cual contesta que él es un mentiroso y que siempre le trata de quitar la comida a la gente.</p>
54:07-54:11		<p>Akun le consulta al espíritu del León si lo engañara igual que el espíritu del zorro.</p>
54:12-54:14		<p>El espíritu del León ruge furioso ante la consulta de Akun.</p>

<p>54:15- 54:27</p>		<p>El espíritu del León le consulta a Akun que busca exactamente, a lo cual Akun contesta que quiere llegar a Konun Wenu debido a que busca conectarse con el espíritu de su mamá, esto debido a las historias que le ha contado su abuelo.</p>
<p>54:28- 54:34</p>		<p>El espíritu del león le contesta que el lugar que busca queda lejos de ahí y que ya muy tarde junto con que se está colocando oscuro.</p>
<p>54:35- 54:40</p>		<p>Akun contesta que su abuelo debe estar preocupado por el debido a que tenían que reunirse ayer.</p>
<p>54:41- 54:49</p>		<p>El espíritu replica que Akun debe permanecer calmado y que el lo hospedara por la noche.</p>

54:50-
55:01




El espíritu del León le dice a Akun que lo siga, el lo guiara a su hogar.

En el primer recuadro, el *till down* utilizado nos permite apreciar como espectadores cierto desplazamiento que lleva Akun, con el cual luego nos dirá por sus propias palabras que lleva perdido ya un tiempo, esto luego del engaño del espíritu del zorro, es así, como espectadores proyectamos el largo entramado que ha recorrido Akun, con lo que podemos vincular este recorrido con lo mencionado por los autores Trías y Molffetta. Esto vinculado con el personaje principal y su desplazamiento, nos lleva al viaje transformador que mencionan los autores previamente, el cual hizo que Akun saliera de su mundo cotidiano, atravesara desventuras como lo fue el engaño del espíritu del zorro y que el retorno a su hogar concluyera con un final feliz.

En relación a los elementos cinematográficos que nos permiten apreciar los elementos anteriormente mencionados tenemos propiamente, la fotografía, ya que a través del movimiento de cámara nos abre una perspectiva visual inicial sobre lo atravesado por Akun, adjunto a esto los planos mas cerrados nos permiten ver mejor las facciones del personaje lo cual acerca al espectador mas hacia la sensibilidad del personaje, a través de esto también otro elemento cinematográfico importante es el guion, el cual con la narración de Akun permite que el espíritu del león se contextualice la cual puede ser una decisión clave ya que es la que logra que el león decida ayudar a Akun, a demás como espectadores nos permite escuchar de sus propias palabras los sentimientos que ha atravesado en este largo viaje.

Respecto al segundo *decoupage*, este se enfocará en un análisis de los aspectos más técnicos cinematográficos de la secuencia escogida, esto con el afán de tener una visión mas compleja sobre el ritmo de la escena, y darle un análisis mas complejo desde la perspectiva misma de la realización de un film, es por esto también que se complementará con fotogramas para poder dar una imagen a la contextualización y análisis que se estará llevando a cabo. Es por esto que para lograr complejizar en un análisis de enfoque más técnico se darán aspectos los cuales son fundamentales como lo son, el ángulo, esto con la afán de mostrar la altura que se emplea la cámara, la escala de planos, que permitirá visualizar el plano usado esto con el fin de complementar la imagen y como final la movilidad con la cual se trabaja la cámara, esto para que el lector pueda distinguir si ha existido algún tipo de movimiento vertical u horizontal o si la cámara a permanecido fija durante el plano. La cuadrícula subsiguiente consta de un análisis el cual utiliza la técnica de pre-iconografía, la cual apela más a una interpretación personal de las actuaciones e incluso de la forma de interpretación de diálogos de actores o todo acto complementario a estos.

Tabla N° 2

CANAL VISUAL			
Plano	Angulo, escala y movilidad	Fotograma	Pre-iconografía
52:54-54:06	Angulo normal, plano general y movilidad tilt down.		El <i>tilt down</i> nos guía para que como espectadores sigamos con la mirada a Akun mientras este se desplaza por el bosque, cuando la cámara se detiene encontramos al León generando una




línea diagonal entre las miradas de este y Akun. Respecto a la paleta de colores también se aprecia a un Akun mas oscuro y al espíritu más blanco esto se puede interpretar como pureza y crecimiento.




54:07-54:11 Angulo normal, plano medio corto y movilidad fija.



¿Cómo sé que no me va a engañar

El plano medio corto nos logra mostrar la mirada y gestos de Akun por lo cual sabemos que se encuentra confundido y dudoso respecto a este nuevo espíritu.

<p>54:12-54:14</p>	<p>Angulo normal, plano general y movilidad fija.</p>		<p>Con lo breve de duración de esta toma se alcanza a apreciar visualmente el malestar generado por parte del León al sentirse cuestionado por Akun, además este último se encuentra mas cerca respecto al plano que conllevaba el mismo tiro de cámara.</p>
<p>54:15-54:27</p>	<p>Angulo normal, plano medio corto y movilidad fija</p>		<p>Apreciamos a un Akun más confiado respecto a las palabras del León, podemos ver por su lengua corporal que confía mas en lo que le dice el zorro ya que este se encuentra mas quieto y más tranquilo.</p>
<p>54:28-54:34</p>	<p>Angulo normal, plano medio corto y movilidad fija.</p>		<p>Primera vez en la cual podemos ver al León, al ser un plano corto podemos apreciar mejor en detalle el color amarillo y blanco, junto a que este le ofrece su ayuda al protagonista.</p>

<p>54:35-54:40</p>	<p>Angulo normal, plano medio corto y movilidad fija</p>		<p>Las facciones de Akun representan su tristeza al recordar su recorrido y a su abuelo.</p>
<p>54:41-54:49</p>	<p>Angulo normal, plano medio corto y movilidad fija.</p>		<p>La seguridad se aprecia en la cara del León, esta le transmite seguridad a Akun sobre que el León no busca engañarlo igual que el zorro.</p>
<p>54:50-55:01</p>	<p>Angulo normal, plano general y movilidad fija.</p>		<p>Akun realiza una caminata en diagonal hacia el León el cual le pide que lo siga, ambos salen de cuadro.</p>

Con relación a los distintos elementos cinematográficos que han permitido relacionar este segundo *decoupage* con este viaje transformador que realiza Akun en todo su desplazamiento en el film *Konün Wenu*, es primeramente el

apartado técnico de la fotografía debido a que, con la escala de planos presente, los cuales en su mayoría son planos cerrados, nos evoca una conversación más íntima entre Akun y el espíritu del león. Además de la fotografía se encuentra el montaje el cual crea un ritmo en la conversación de ambos personajes creando tiempos y pausas los cuales pueden ser también a la hora de generar un análisis e interpretaciones más exhaustivas en la corporalidad y señales paralingüísticas en la interpretación de los personajes. Es así como estas áreas de fotografía y montaje trabajan para darle un sentido tanto a esta corporalidad y expresiones faciales remarcadas por la escala de los planos escogidos en esta secuencia la cual es una de las más importantes en esta película ya que es el momento donde Akun logra iniciar esta vinculación con la naturaleza la cual estaría demostrada en su interacción con este espíritu del bosque el cual decide ayudarlo, es así como como se daría inicio a la vinculación de Akun con la naturaleza, herramienta que le será clave para que termine su viaje transformador llegando por fin al lugar de descanso de su difunta madre en el cual terminara con su desplazamiento final a la tierra de sus abuelos

Conclusiones

En resumen, respecto a la reconfiguración dada por Eugenio Trías se puede concluir la existencia del viajero contemporáneo en la película, este siendo del tipo el cual se pierde temporalmente de su hogar atraviesa distintas etapas de pruebas y logros para concluir volviendo a su lugar de origen, este tipo de personaje principal se ve representado en Akun un niño huérfano que al ser criado por ambos abuelos, termina abandonando su mundo cotidiano junto a su abuelo que actúa en función de maestro entregándole la sabiduría necesaria a Akun para que obtenga el conocimiento de lograr una conexión más fuerte con la naturaleza, los espíritus y sus antepasados, ya que debido a la desorientación de este y posterior extravío este deberá emplear los conocimientos dados por su abuelo para poder sobrevivir en el bosque. A pesar de todos los consejos, Akun no evita ser engañado por el espíritu del zorro el cual lo manda en dirección contraria al lugar que busca el personaje, es así como Campbell describe esta etapa de la caída al abismo. Posteriormente el espíritu del león se le presentaría haciéndose aliado del y ayudándolo a lograr su cometido, logrando así que el protagonista logre vincular y reconfigurar su identidad, donde gracias a este viaje introspectivo se enraíza aún más con su cultura y sus creencias dando así concluido su proceso transformador como lo menciona la autora Molffetta.

La presente monografía busca resaltar y dar aportaciones respecto a como la estructura del héroe contemporánea sirve para poder dar representación a sucesos históricos marcados en la sociedad chilena como lo son la dictadura militar o la búsqueda de reconocimiento por parte de los pueblos indígenas y todo lo que conlleva su cosmovisión, por lo cual, esta monografía busca incentivar la investigación sobre el campo del cine a través de los mismos realizadores audiovisuales que trabajan en el mismo con el fin de tener resultados a inquietudes más próximas a lo que puede ser la visión de un realizador o realizadora.

Bibliografía

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. Cuadernos de Música, Artes.

Arias, F. (2012). El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. (6a ed.). Editorial Episteme.

Aumont, J., Marie, M. (1991). Análisis del film. Paidós.

Bazin, A (1958). ¿Qué es el cine? (2a ed.). Ediciones Rialp, S. A. Madrid.

Balestrini, F. (1998). Como se elabora un proyecto de investigación. Editores Consultores. Caracas.

Balcázar, P., Gonzales-Arratia, N., Gurrola, G., Moysén, A. (2013). Investigación cualitativa. Universidad Autónoma del estado de nuevo México.

Campbell, J. (1949). El héroe de las mil caras. Atalanta.

Chaume Varela, F. (2004). Cine y traducción. Catedral.

Depetris Chauvin, I. (2013). Bandas de sonido transnacionales. Voz e identidad en el cine brasileño contemporáneo. Estudios Interdisciplinarios de América Latina.

Eco, U. (1992). Los límites de la interpretación. Editorial Lumen

Faundes, X. y Hatibovic, F. (2016). La metáfora del viaje del héroe en la narración de nietos de expresos políticos: la postmemoria de la prisión política y tortura en Chile. *Revista Uniandes*, 1(56), 104-115.

<https://doi.org/10.7440/res56.2016.087>

Faundes X., Hatibovic F. (2016). La metáfora del viaje del héroe en la narración de los nietos de expresos políticos: la postmemoria de la prisión política y tortura en Chile. *Revista de estudios sociales* 56 (56), 104-115.

Franca, A. (2012). La invención del lugar por el cine brasileño contemporáneo. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual, Vol. 1* (01), 54-72

Fernández, R. (2017). El arquetipo de viaje en el cine moderno de terror: la historia de una subversión. *Área Abierta*.

Foster, E. M. (1927). Aspectos de la novela. (s.n).

Jablonska, A. (2008). La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber de inmediato. *Estudios sobre cultura contemporánea* (pp.133-150) Universidad de Colima

Keraj, S. (2014). Indigenidad y cine indígena. *Poliantea*, 10(18), 11-32.

McKee, R. (1997). El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Alba.

Martin-Crespo, Salamanca. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. *Nure investigación*.

Mejia, J. (2000). El muestro en la investigación cualitativa. (5a ed.). Investigaciones Sociales

Nahmad, A. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. Mexico y Bolivia a través del cine y video. *Revista de estudios latinoamericanos*, 45, 105-130.

Parada, M. M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. Los estudios sobre cine en Latinoamérica. En Lautaro Zabala y Johnnier Aristizábal. Los Estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017). Bogotá: Editorial Uniagustina.

Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. Escuela de comunicación social, facultad de humanidades y educación, Universidad de Zulia

Raurich y Silva. (2011). La exhumación de lo premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno. *Estudio sobre las culturas contemporáneas*, 17(34), 65-87.

Sánchez, J. A. (2010). El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, Vol. 12 (19), 40.

Stange, H. y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*.

Santarain, M. (2018). Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo. En Andrea Molfetta. La reversión del road-movie y el realismo de los vikingos de Varela. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Tarkovski, A. (1984). Esculpir el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Ediciones Rialp, S. A. Madrid.

Trías, E. (1975). El artista y la ciudad. Editorial Anagrama Barcelona.