



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“Análisis de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje
ATACADA La teoría del dolor, Lima - 2017”

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

AUTOR

Gonzales Rodríguez, José Luis

ASESOR

Mgtr. Smith Corrales, Augusto César

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Procesos comunicacionales en la sociedad contemporánea

LIMA – PERÚ

2017 – II

PÁGINA DE JURADO

**CESAR SMITH
CORRALES**

ROCIO RUBIO

**JAVIER ARGOTE
MOREAU**

A mi sobrina, por ser esa personita que desordena mi coherencia, que alborota mi paciencia y que siempre me espera con un abrazo cálido al terminar el día.

“Sí mi amor, voy a la Universidad.
Regreso luego”.

A mi madre y mi padre, consejeros y
confortadores, por incentivarme a
continuar hasta el final y enseñarme que
todo tiene un motivo antes y después de
cada situación.

A mis hermanos Vicky y Edú, las
personas más importantes de mi orbe,
quienes se quedaban acompañándome
las inagotables noches de escritura.

A mis seres queridos, familiares y amigos.

A Karu, porque su sonrisa animaba el día,
la tarde y la noche.

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD

Yo Gonzales Rodríguez José Luis con DNI N° 75398645, a efecto de cumplir con las disposiciones vigentes consideradas en el Reglamento de Grados y Títulos de la Universidad César Vallejo, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias de la Comunicación, declaro bajo juramento que toda la documentación que acompaño es veraz y auténtica.

Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presenta en la presente tesis son auténticos y veraces.

En tal sentido asumo la responsabilidad que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información aportada por lo cual me someto a lo dispuesto en las normas académicas de la Universidad César Vallejo.

Lima, diciembre del 2017

José Luis Gonzales Rodríguez

PRESENTACIÓN

Señores miembros del Jurado:

En cumplimiento del Reglamento de Grados y Títulos de la Universidad César Vallejo presento ante ustedes la Tesis titulada “Análisis de la postproducción audiovisual en las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017”, la misma que someto a vuestra consideración y espero que cumpla con los requisitos de aprobación para obtener el título Profesional de Licenciado en Ciencias de la Comunicación.

José Luis Gonzales Rodríguez

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁG.
PÁGINAS PRELIMINARES	
Página del jurado	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimiento	iv
Declaratoria de autenticidad	v
Presentación	vi
Índice	vii
RESUMEN	10
ABSTRACT	11
I. INTRODUCCIÓN	12
1.1 Realidad problemática	13
1.2 Antecedentes	15
1.3 Teoría relacionada	18
II. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	47
2.1 Aproximación temática	47
2.2 Formulación del problema de investigación	48
2.3 Justificación	49
2.4 Relevancia	49
2.5 Contribución	50
2.6 Objetivos	51
2.6.1 Objetivo general	51
2.6.2 Objetivos Específicos	51
2.7 Supuesto	51
III. MARCO METODOLÓGICO	52
3.1 Metodología	52

3.1.1 Tipo de estudio	54
3.1.2 Diseño	56
3.2 Escenario de estudio	57
3.3 Caracterización de sujetos	57
3.4 Trayectoria metodológica	58
3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos	58
3.6 Aspectos éticos.....	65
IV. RESULTADOS	67
4.1 Secuencia 1 – “El dolor de la justicia”	67
4.1.1 Guión:	
secuencia 1 – “El dolor de la justicia”	68
4.1.2 Ficha de observación:	
secuencia 1 – “El dolor de la justicia”	72
4.1.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados:	
secuencia 1 – “El dolor de la justicia”	81
4.2 Secuencia 2 – “La teoría del dolor”	89
4.2.1 Guión:	
secuencia 2 – “La ruleta, la propuesta y el dolor”	89
4.2.2 Ficha de observación:	
secuencia 2 – “La teoría del dolor”	95
4.2.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados:	
secuencia 2 – “La teoría del dolor”	105
4.4 Secuencia 3 – “Canto a los muertos”	113
4.4.1 Guión:	
secuencia 3 – “Canto a los muertos”	113
4.4.2 Ficha de observación:	

secuencia 3 – “Canto a los muertos”	118
4.4.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados:	
secuencia 3 – “Canto a los muertos”	127
4.5 Secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”	136
4.5.1 Guión:	
secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”	136
4.5.2 Ficha de observación:	
secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”	141
4.5.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados:	
secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”	151
V. DISCUSIÓN	160
VI. CONCLUSIONES	162
VII. RECOMENDACIONES	165
VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
ANEXOS	170
ÍNDICE DE FOTOGRAMAS	188

RESUMEN

Esta investigación cualitativa de nivel hermenéutico tiene como objetivo analizar, identificar y empoderar los procesos que conllevan la etapa de postproducción de la película peruana Atacada La teoría del dolor. Para alcanzar resultados críticos y de fácil entendimiento, el desarrollo de este proyecto estuvo sujeto a la ejecución de una profunda ficha de observación de 93 ítems aplicados a cuatro secuencias seleccionadas al azar y cuyo significado demuestre la narrativa del producto audiovisual. La interpretación de los procesos existentes en cada secuencia fueron resultado de diversos conocimientos teóricos y subjetivos, que parten de la minuciosidad de un guión narrativo hasta su estructuración total como película. Finalmente, se busca demostrar que la postproducción cumple un rol importante en la narrativa del largometraje, otorgándole coherencia y emotividad a sus espectadores, todo ello de manera estructurada y adrede.

Palabras clave: postproducción, audiovisual, edición, montaje, cine peruano.

ABSTRACT

This qualitative research of hermeneutical level aims to analyze, identify and empower the processes that lead to the post-production stage of the Peruvian film *Atacada La teoría del dolor*. In order to achieve critical and easily understood results, the development of this project was subject to the execution of a deep observation sheet of 93 items applied to four randomly selected sequences whose meaning demonstrates the narrative of the audiovisual product. The interpretation of the existing processes in each sequence was the result of diverse theoretical and subjective knowledge, which starts from the thoroughness of a narrative script until its total structuring as a film. Finally, the aim is to demonstrate that postproduction plays an important role in the narrative of the feature film, granting coherence and emotion to its viewers, all in a structured and deliberate manner.

Keywords: postproduction, audiovisual, editing, montage, Peruvian film

I. INTRODUCCIÓN

“¿De verdad quieres que te diga cómo me gustaría que fuera? Mira Mary. Esto es esto ¿no? La mesa es la mesa, no es otra cosa. El piso es el piso, aquí se come, aquí se camina. Todo tiene su orden, todo tiene su razón de ser. Sin orden nada existe”.

Días de Santiago (2004) Josué Méndez

En los últimos años, la industria cinematográfica en el Perú ha ido creciendo de forma muy rentable e impresionante, las salas de cine cada vez tienen más ingresos de películas peruanas, y eso indica la apertura de un mundo lleno de posibilidades a una cultura audiovisual más productiva. Una cultura audiovisual que tiene como atractivo los largometrajes “vendibles” y con limitado contexto narrativo, en donde el espectador deja de lado el análisis profundo de la trama fílmica, de su comodidad ante ella y de los procesos previos a su distribución, para confinarla en un contexto vago de entretenimiento y fantasía.

Y, aunque no se demuestre lo contrario, Ricardo Bedoya en una entrevista de Renato Velásquez (2007, pp.155-159) resaltó: “Son películas que, más allá de ser buenas o malas, demuestran que hay un grupo de gente que está dispuesta a dar el gran salto al largometraje” y que eso es lo importante, ya “que el cine peruano se empieza a abrir un círculo de buena opinión en el mundo”, optando por nuevas historias y nuevos procesos para seguir destacando en el cine latinoamericano.

Pero realmente, ¿Qué causa que una película comunique al espectador más allá de ser buena o mala? Y mejor aún, ¿Cómo estos son subjetivamente “atrapados” por procesos que ellos mismos desconocen y que son encontrados continuamente en el largometraje?

De manera jocosa, Walter Murch (2003) nos promueve la idea de que el espectador, al final, no recuerda el montaje, ni el trabajo de la cámara, ni la interpretación, ni siquiera el argumento, sino como se ha sentido al momento de la película (p.31).

En efecto, este sentimiento es el resultado de diversos procesos de manipulación obligatoria en la finalización de un largometraje, diversos procesos confundidos, malinterpretados y desvalorados hasta la actualidad, pero que unidos crean el portal a un nuevo universo: La postproducción audiovisual.

Con la definición de Eguizábal y otros autores citados por Juan García y Alberto García (2014), se habla de la postproducción como un “término técnico -y emocional- utilizado en el mundo televisivo, el cine y el video, de los cuales se relaciona un conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado o producido con anterioridad, en donde aplican el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras y los efectos visuales” (pp.74-75).

La postproducción, entonces, es la última etapa audiovisual, la más importante y la menos reconocida del procedimiento cinematográfico, es aquí donde la película ensambla su personalidad basada en el guión narrativo y el enfoque del director, estructurando cada secuencia para que, yuxtapuestas, generen un impacto invisible y conjunto en quien la contemple.

Pese a que estos tratamientos unificados plasman la comunicación efectiva de la cinta, Juan García y Alberto García (2014) afirman que:

“La postproducción cinematográfica ha sido siempre considerado y abordado como una cuestión puramente técnica, una parte imprescindible de la narración cinematográfica, pero sin un reconocimiento al mismo nivel [...] a pesar de su importancia en la finalización y puesta en el mercado de los diversos productos audiovisuales, son consideradas como un mero eslabón más de la cadena y nadie repara en ella como lugares de creación final, ya que el producto audiovisual se configura allí” (p.77).

Del mismo modo, Oswaldo García y Diana Ramahí (2013) proponen que la postproducción continua con una percepción errónea, siendo considerada como el aporte rutinario en el contexto creativo, sin tener en cuenta que en la actualidad es una fase de gran importancia, concluyendo que:

“Todo ello implica a su vez la necesidad de abandonar esquemas tradicionalmente asociados a la ausencia de posibilidades narrativas en la fase de postproducción o la falta de potencial de los efectos visuales como herramienta de producción. Esta evolución implica la necesidad de trasladar esta nueva realidad a esquemas productivos que, en muchos casos, parecen seguir anclados en el rodaje como única fase de la creación cinematográfica” (p.68).

Como se indicó anteriormente, el estado actual de la postproducción cinematográfica en la realidad nacional y Latinoamérica continúa considerándose como una cuestión puramente opcional y sin valor, un proceso sin aceptación ni mérito, pero que en su conjunto se tornan importantes para el total de la narrativa audiovisual, presentando el acabado final de lo que el espectador sentirá al instante de presenciar la película, a su vez queda intacto el temor por afrontar y adaptarse a la evolución tecnológica, creando el aferramiento a la etapa de producción y rodaje, considerándola como la única y final.

Aunque esta fase lleve de la mano la tan apreciada culminación del proyecto de creación, todos sus procesos desde el corte hasta los efectos sonoros, son considerados como un eslabón más en la cadena audiovisual, convirtiéndolo en la etapa adaptativa a lo restante de toda la producción inicial; esto a su vez genera que esa parte emocional sea limitada y no reflejada en la comodidad de la audiencia. Es decir, la función de las partes de la postproducción; al no ser de suma importancia, no se le invierte tiempo, detalles ni presupuesto extenso, ya que el producto audiovisual solo es supeditado por el desarrollo de la preproducción y producción previa a dicha unificación del montaje y de las otras fases definitivas para la película.

Al igual que la realidad de los procedimientos en la postproducción del cine peruano, el mismo cine nacional no comercial busca ser reconocido por sus compatriotas, y es ese el motivo de que ATACADA La teoría del dolor sea fuente de inspiración a lo que se buscó realmente con este estudio.

El film ATACADA La teoría del dolor es una de las diecisiete producciones nacionales estrenadas en salas comerciales de cine en marzo del 2015 según Alberto Castro (2016) y tenía como trama audiovisual el planteamiento de debate en torno a la violencia contra la mujer.

Esta película rompe lo convencional de una secuencia dramática y deja al descubierto escenas explícitas y poco convencionales, dejando al espectador con un “mal sabor” poco predecible en largometrajes de dicho género.

Es en este punto donde se deja de lado la narrativa y se refleja la manipulación subjetiva otorgada por los tratamientos del proceso de postproducción, el mismo que prima por sus limitados resultados de investigación a profundidad.

Para algunos autores de averiguaciones antecesoras relacionadas al tema, Agustín Rubio Alcover, con la investigación titulada “La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos”, del año 2006, de la Universitat Jaume I de la provincia de Castellón, España, se centró en las nuevas tecnologías para la postproducción contemporánea, en donde:

El objetivo de la Tesis fue estudiar cuáles son las consecuencias del impacto de la digitalización en los órdenes narrativos y expresivos en diversos largometrajes, ejerciendo una función condicionante en el diseño y los usos de los productos resultantes previos a la manipulación, concluyendo que la postproducción es una fase de nuevas innovaciones, en donde la difusión y la utilización de tecnologías genera –en menor caso- mutaciones expresivas y narrativas; de igual forma, dichas tecnologías están tomando un “papel activo que no les corresponde”, siendo las mismas, en resumen, herramientas digitales que prestan servicio para un proceso más complejo. De igual forma la estética y la narrativa cinematográfica postmoderna dieron un giro radical en la narración y expresión del film contemporáneo y en la visión del espectador, dejando al descubierto “ciertas concepciones dualistas en las que el espectáculo y narración son opciones irreconciliables y excluyentes, enfocadas en dialécticas condenadas al fracaso, tornando la investigación a un enfoque cualitativo.

Por otro lado, la investigación de Miguel Vidal Ortega titulada “Contribución de la animación cinematográfica, el desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo”, presentada el año 2008 a la Universidad Politécnica de Valencia de España, tuvo como base:

El análisis de las particularidades y los pormenores de la creación cinematográfica desde sus inicios, con un sentido histórico y fundamentado, teniendo en cuenta el

recurso de la animación cinematográfica en la imagen y su aplicación directa en el cine, para narrar y contar historias, cuyas herramientas resaltan la eficacia de un estudio puntual sobre los efectos especiales, y que engrandece la imagen como una obra de arte; partiendo imprescindiblemente desde la propia producción de dibujos animados, hasta su inserción paulatina en la industria del cine fantástico y de ciencia ficción.

Del mismo se concluyó que, los efectos cinematográficos como tal, etiquetándolos como “recursos mágicos” en la imagen cinematográfica, son capaces de superar la realidad y penetrar barreras, generando una imagen más refinada y poderosa, desarrollando dimensiones y mundos fantásticos, que se refuerzan con las técnicas y las nuevas tecnologías utilizadas en el proceso de efectos especiales, tanto artesanales como virtuales. Al igual que la anterior, esta investigación tuvo un enfoque de carácter cualitativo.

En referencia al sonido en los procesos finales, en el año 2012, Inés Valenzuela García exhibe la Tesis titulada “El poder narrativo del sonido: El sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno” para la Pontificia Universidad Católica del Perú, y cuyo pilar de investigación se centra en:

El aporte del sonido a la narración de la historia en torno a las relaciones de los distintos elementos de la banda sonora entre sí y con la imagen, al uso del sonido como herramienta narrativa para la caracterización de personajes, la creación de mundos y la atribución de personalidad a los espacios. Cuya hipótesis establece que “El sonido en la película ‘El laberinto del fauno’ fue una herramienta narrativa central, que sirvió para caracterizar personajes, configurar ambos “mundos” - fantástico y real- y para reforzar la historia.”

Esta investigación de enfoque cualitativo, finaliza con una propuesta de matriz de análisis de contenido planteada por Walter Murch para la clasificación de los sonidos según las emociones que se generan por estos, logrando un registro detallado de los sonidos de cuatro secuencias del largometraje, su clasificación según el elemento de la banda sonora al que pertenezcan, y la descripción de sus características sobresalientes.

Se concluyó que, los sonidos de la película se fusionan para generar sensaciones en el espectador, interrelacionando el sentido y el argumento de la historia; del mismo modo las dimensiones del sonido caracterizan a los personajes, fusionando los elementos visuales y la determinación de las situaciones; al paralelo el diseño del sonido otorga personalidad a la película construyendo atmósferas dramáticas, y la fabricación del mundo real y fantástico, estructurando, señalando y dirigiendo al público. Es decir, “el diseño sonoro en El laberinto del fauno tiene un rol central en la narración y es de suma importancia para la creación de significado y sensaciones”.

Por último, y con conceptos más actualizados, Mercedes García Navas nos enseña que los largometrajes no solo dependen del sonido, sino también de la imagen y del color, en la investigación titulada “El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad”, presentada en el año 2015 para la Universidad Complutense de Madrid, y que tuvo como pilares:

El reconocimiento y el aprendizaje de la manipulación del color en el medio audiovisual, centrándose en las cualidades, técnicas y estrategias para dimensionar la capacidad expresiva de diversas capturas de las series ‘Mad Men’ y ‘Breaking Bad’, entrelazadas por inscribirse en la denominada “tercera edad dorada de la televisión” y generar alto impacto en los espectadores.

Ambas series presentan un tratamiento de las gamas cromáticas desigual, siendo divididas por el color histórico, referenciando a una determinada época, y en el color simbólico, donde cada color tiene un determinado significado.

Esta investigación de enfoque cualitativo buscó analizar el uso de la coloración desde la interioridad del relato, identificando los elementos que ayudan a la transmisión de sensaciones y emociones a los espectadores, concluyendo que, cada presentación de la psicología cromática en cualquiera de las dos series, representa un concepto pictórico, histórico, psicológico o simbólico dependiente a su manipulación, de tal forma que el significado y las referencias específicas son otorgadas por el color, ya sea produciendo impresiones o ubicando geográficamente a los actores.

Simultáneamente, el anterior estudio se asemeja a nuestra investigación debido al profundo análisis y estructuración de los diversos procesos de postproducción, buscando el impacto emocional con todas las características estudiadas.

Y es así como la investigación se hace dependiente de una teoría que la avale, siendo de suma importancia la *teoría estructuralista de Lévi-Strauss*, quien consideraba que un sistema comunicativo se relaciona básicamente con un grupo de reglas basadas entre signos integrados en sistemas comunicativos de manera adrede o instintiva (Cadenas, 2012, p.208).

El objetivo de este planteamiento es el desvelo de la problemática en correspondencia a lo que se denominaría ‘todo’ y ‘partes’, donde la interrogante esencial es el estudio del funcionamiento de las “partes” en un sistema dentro de la “unidad” que las contiene, de tal manera que son éstas partes las que solidifican el concepto de un proceso culminado o general, en donde el “todo” no sería nada sin las “partes”.

Como indica Cadenas (2012), para Lévi-Strauss “las investigaciones estructurales han aparecido en las ciencias sociales como una consecuencia indirecta de ciertos desarrollos de la matemática moderna, que han otorgado creciente importancia al punto de vista cualitativo, alejándose así de la perspectiva cuantitativa de la matemática tradicional” (p. 206).

Es decir, la aplicación de una descomposición analítica y subjetiva que se aparta de una comprobación numérica o cálculos medibles, cuyo planteamiento parte de la necesidad de entender los funcionamientos contemporáneos, desde la obtención de experiencias hasta el punto crítico explicativo, adaptándose al rol comunicativo y a la profundidad generante de conocimientos.

Dentro del desarrollo de la postproducción audiovisual se plasman variados conceptos en referencia a su ámbito, televisivo y cinematográfico respectivamente, generando un constante debate entre la predominancia del sector y la aplicación de “la definición correcta”. La mayor parte de estas etiquetas se ven desarrolladas en las complementaciones técnicas, comunicativas y emotivas que estos procesos aportan al producto audiovisual.

En tal sentido, Borriaud determina que la postproducción es un proceso técnico aplicado a un material grabado, cuya utilización parte del entorno visual del cine y la televisión. En esta fase se deslindan las acciones de montaje, aplicación de fuentes visuales o sonoras y la instauración de efectos visuales (citado por García y García, 2014, pp. 74-75).

Por su parte, el concepto de Rubio (2016, p. 26) se anexa a la postproducción como trabajo de integración, que se lleva a partir de un material heterogéneo preparado para la composición de imágenes, textos, gráficos y sonidos grabados o sintetizados.

De tal forma que, el proceso de post producción se hace dependiente de múltiples materiales grabados, previamente producidos y seleccionados, instaurando la obligatoriedad de la etapa de producción para el desarrollo de esta sección final en el proceso fílmico.

Y es el mismo concepto producción, en donde Rodríguez (2011, p. 37) lo etiqueta como paradigma de la postproducción, siendo definido como proceso productivo y de múltiples destinos que dan cuenta de su efecto distorsionador.

En otras palabras, la postproducción audiovisual desarrolla la multiplicidad de conceptualizaciones narrativas, de género o de alternancias definidoras, en donde se ve reflejado el verdadero concepto del desarrollo del film y cómo este es captado por la audiencia.

Aunque denote innovación, el proceso de postproducción es un término antiguo, en donde los autores García y García (2014) nos recuerdan que:

Todo producto audiovisual al que nos enfrentamos o que queramos analizar está postproducido. No es algo reciente o que solo se haga en los últimos años; esta condición de producto postproducido está en la ontogénesis de los productos audiovisuales (p. 81).

Obviamente, Atacada La teoría del dolor no es ajena a estos procesos distorsionadores, siendo aplicadas en el desenvolvimiento del cambio narrativo, contextual y de género; partiendo de la premisa de García y García (2014), la cual indica que el acabado final debe diferenciarse del acervo común de las personas

no relacionadas al campo audiovisual, simplemente, siendo que el producto sea espectacular (p. 82).

Pues como lo denotan otros autores, la postproducción es fundamental para la construcción definitiva del discurso audiovisual, por lo que se requiere una producción tecnológica para esclarecer el trabajo de montaje y generar continuidad cinematográfica (García y Ramahí, 2013, p. 45; Rajas y Sierra, 2010, p. 2).

Por su parte, Swartz (citado por García y Ramahí, 2013, p. 59) nos muestra dos puntos de importancia en cuanto a la tendencia de tecnología en postproducción audiovisual:

- Las imágenes originales, a comparación de las copias, no pueden deteriorarse ni perderse.
- La alteración, tratamiento y composición de las imágenes mejora en relación a su aspecto original.

En resumen, referirnos a la etapa de postproducción audiovisual contemporánea en el presente análisis, es centrarnos en todos esos procesos que conllevan a que Atacada La teoría del dolor transmita ese mensaje de no violencia contra la mujer, iniciando desde su proceso obligatorio de producción y rodaje, pasando por el tan importante proceso de montaje externo y complementando con la aplicación del sonido, generando una de las tan importantes películas de Aldo Miyashiro como director peruano.

De forma directa, referirnos al material producido, es indicar sobre las imágenes captadas por la cámara, las mismas imágenes que se tornan obligatorias para el inicio de postproducción y que se obtienen de forma estructurada en la etapa de rodaje.

También, como nos da cuenta Rodríguez (2011, p.30), la captura de imagen en multiplicidad de cámaras y la grabación de fragmentos de audio, genera una experiencia más imponente de forma sonora y visual, causando el disfrute del largometraje en el espectador. Aquello refleja que el material original es abundante, pero de suma importancia para una buena estructuración de la narración.

Así, Manovich refiere que, el material bruto obtenido de los diversos planos digitales registrados por las cámaras, son considerados como elementos visuales de la proyección final y que esto provoca nuevos conceptos de imagen cinematográfica de postproducción y composición (citado por García y Ramahí, 2013, p. 45).

Es decir que, el material producido es el material original, el mismo que requiere de unidades discursivas y que sufrirán de distorsiones o modificaciones para su mayor resalte emocional y conceptual, cada uno con un estímulo diferente para el entendimiento del espectador.

Y son gracias a esas capturas técnicas, que se pueden generar diversas versiones de una película, obviamente, esto sucedería si antes no existiera un guión o un director como limitadores de narración.

El acercamiento a las unidades discursivas lo hacemos todos los días en cualquier parte de donde estemos, desde nuestro sofá viendo televisión, en la calle observando carteles y en las butacas de nuestros cines favoritos.

Las unidades de discurso son aquellas técnicas de grabación o captura que cumplen la función de comunicar o desarrollar un mensaje estructurado que nace del producto audiovisual, todos estos métodos y sus combinaciones, muestran un alto nivel de subjetividad y emotividad, y a su vez, desarrolla un gran rango de comunicación de manera detallada, siendo dichas unidades, las principales muestras de emisión de la narratividad en su determinado contexto.

Y es así que, Rodríguez (2011, p. 35) nos propone que el producto realizado debe tener el objetivo y la experiencia de generar un arco narrativo que el usuario deberá descomponer, buscando colaboración para expandir conocimiento y formar una cadena informativa en relación a dicha narrativa.

En otras palabras, la narrativa debe ser compuesta de tal forma que incentive a la audiencia, sin que esta se confunda y colabore generando información en referencia a cómo se sintió con el film; obviamente, se necesitará de las unidades de discurso para realizar la detalla expresión del arco argumental.

Por su parte, Rajas y Sierra nos aproximan a los que son las unidades de discurso, siendo el plano, el primero en resaltar, ligándose a su tiempo indefinido, mientras que el contenido es el segundo, por su menor duración gracias al corte (2010, p.16).

Nos referimos a los planos como una de las más importantes acciones técnicas y emocionales para la comunicación audiovisual, la misma que ayuda al espectador a contextualizarse en el discurso del largometraje, rompiendo la percepción lineal que interfiere en la comodidad del quien la contempla.

El plano es la unidad básica de la narrativa que afecta la percepción de lo que contiene la imagen capturada, basándose en el tamaño y su formato de origen (Fernández y Martínez, 1999, p. 25).

Por otro lado, el plano está determinado por la distancia entre la cámara, el sujeto y la longitud focal del objetivo empleado, otorgando la comodidad de la percepción y la claridad condicionada del relato (Martin, 2002, pp. 43-44).

De este modo, el plano cumple la función descriptiva del corpus film, cuyo objeto es detallar cada evento dentro de una escena, construyendo la idea continua en base a imágenes captadas analógicamente por encuadres predefinidos mediante el lente de una cámara, siendo aplicados ya sea por las acciones del personaje o por contexto en el que este se sitúe.

Es por eso que, Rajas y Sierra (2010) señala que el despliegue discursivo que otorga la duración del plano propicia el amplio desarrollo de las acciones, los personajes y los contextos por medio de esta unidad discursiva, en su aspecto complejo y compuesto (p. 13).

En pocas palabras, el plano audiovisual refuerza la idea que se observa en la imagen, en donde Valenzuela (2012) lo define como función perceptible dentro del encuadre, describiendo la imagen que vemos mientras oímos un determinado sonido (p. 29).

Por su parte, Baccaro y Guzmán (2013, p.p 25-31) nos mencionan los siguientes tipos:

- Plano general: también llamado “Long shot”. Muestra el escenario completo con el objetivo de describir con precisión el lugar y el tiempo. En este plano no se distinguen los rasgos del personaje, ya que demuestra lo grandioso del escenario o la soledad del personaje en aquel contexto.
- Plano entero: también llamado “Full shot” o plano general corto. Se caracteriza por revelar la apariencia completa del personaje, esto mostrando la cabeza y los pies de la persona en los límites de la pantalla, permitiendo identificar el escenario y su relación con el personaje.
- Plano americano: parte del plano entero. La imagen se limita a mostrar hasta la altura de las rodillas, utilizando determinados movimientos para evitar cortes de encuadre en el personaje, permitiendo la apreciación de la gestualidad y las miradas.
- Plano medio típico: la figura se limita hasta la cintura del personaje, reforzando los diálogos de varias personas en tomas intercalados o conexas.
- Plano busto: el corte se produce a la altura del pecho, con el objetivo de producir un efecto dramático y resaltar la mirada o el estado de ánimo.
- Primer plano: llamado también “Close up”. Demuestra el rostro del personaje y parte de los hombros, con el fin de exponer expresiones con gestos o miradas que sugieren emotividad al espectador.
- Primerísimo primer plano: llamado “Big close up”. Demuestra el rostro del personaje, de la frente hasta el mentón, cuyo objetivo nos sugiera a la introducción de la gestualidad y el pensamiento de los personajes.
- Plano de detalle: Enfoca cualquier sector del rostro, resaltándolo. En objetos, es el encuadre de cualquier parte del escenario.

En resumen, estos van desde el gran plano general, en el que vemos el espacio completo de una escena desde un punto de vista muy abierto, hasta el plano detalle, en el que vemos algún objeto muy de cerca, todos con un alto grado de significancia en la perspectiva del espectador.

Planteándolo desde la definición de Fernández y Martínez (1999, p. 29), la secuencia es una unidad de división propia del relato audiovisual, en donde inicia, se desarrolla y culmina la narración dramática de un film. Aunque se presenta de forma expuesta, el espectador no debe notarlo.

Por otro lado, la escena también es parte del relato audiovisual, este si cumple la obligación de desarrollarse en un solo escenario, y si no fuese complementada por otras escenas, este no tendría un valor dramático total.

De manera concreta, las secuencias cumplen la función de contener escenas, que pueden pertenecer a un solo contexto o a diversos, incluyéndose o mezclándose entre sí, aplicándose de manera continua o descompuesta de inicio hasta el final, siempre mostrando acciones que, en orden de presentación, forman una corta composición de la narrativa fílmica.

Es por eso, que analizar una película en su totalidad, resultaría redundante y exhaustiva, por lo que, como objeto de la presente investigación solo fueron seleccionadas tres secuencias que resumen la realidad narrativa de Atacada La teoría del dolor, dichas secuencias se dividieron en escenas para un mejor análisis.

Atacada La teoría del dolor, al igual que la gran mayoría de las películas, cuenta con diversas y compuestas configuraciones visuales, que definen la exposición de su género fílmico, el desarrollo de su narrativa y cómo la audiencia reflexiona ante ella, todo mediante la captura de imágenes y el orden fílmico de estas.

Rojas y Sierra (2010, p. 14) nos señala, en cortos rasgos, que técnicas integran dentro de la composición visual, resaltando así la profundidad de campo, travelling, steadycam, entre otras.

Debido al anterior, se definiría como composición visual a las diversas y multifacéticas acciones mecánicas para la captura de la imagen a través del objetivo o lente de la cámara, esto con el fin de expresar detalladamente la extensión visual de toda la película y el buen desarrollo de las fases de postproducción.

Cabe resaltar que, para la postproducción, la adecuada estructuración de configuración visual es obligatoria y necesaria, haciendo que todos los procesos

posteriores a esta sección generada en producción, se vuelvan inservibles; en otras palabras, se requiere de un material grabado para poder postproducirlo.

Aumon, Bergala, Marie y Vernet (2008, pp. 32-34) consideran a la profundidad como ilusión sujeta de la nitidez en la imagen, en donde la posición de la cámara y su distancia focal imponen la luz ingresante en el objetivo, generando mayor o menor captación de imagen nítida.

Por su parte, Fernández y Martínez (1999) lo definen como espacio cuadrado bidimensional en donde se muestran participes sujetos y objetos con opuesta escala de aproximación y lejanía, en donde el objeto o el personaje tendrá mayor nitidez según su acercamiento a la cámara (p. 40).

Los anteriores autores muestran motivos similares para resaltar la profundidad de campo como herramienta narrativa que es compuesta por la nitidez, favoreciendo la composición de la toma y de su significación, de este modo, la profundidad se hace dependiente al manejo de la cámara y al estilo de presentación planeado en producción.

La profundidad de campo se amplía cuando el diafragma del lente está más cerrado, haciendo que esa nitidez resalte de la zona con menos ingreso de luz, al que se denomina desenfoque, esto se lleva de la mano con el rol estético y expresivo de la toma captada en producción.

Mientras que Martin (2002) resalta que los movimientos de cámara son procedimientos que sirven para describir y expresar la función decisiva en el desarrollo de la acción creando suspenso y suscitando un sentimiento de espera a lo que descubrirá la cámara en su trayectoria (p. 53).

Baccaro y Guzmán (2013, pp. 49-56) nos tipifica los movimientos de cámara de esta manera:

- Panorámica: también llamada "Panning". Cuando la cámara se traslada desde su mismo eje, causando barridos estos pueden ser:
 - Horizontal: simulando el giro de cabeza de derecha a izquierda o viceversa.

- Vertical: simulando el movimiento de cabeza de arriba hacia abajo o viceversa.
 - De balanceo: movimiento de izquierda a derecha simulando una cuna.
 - Diagonal: movimiento de rotación de derecha a izquierda o viceversa, y al mismo tiempo, de abajo hacia arriba o viceversa.
- Travelling: Cuando la cámara descubre el escenario, ayudando a la descripción del contexto. Se posiciona la cámara en un soporte, creando los siguientes movimientos:
- Dolly in: Cumple la función de acercamiento de la cámara de un punto a otro sin saltos ni distorsiones.
 - Dolly back: Cumple la función de alejamiento de la cámara de un punto a otro sin saltos ni alteraciones.
 - Travelling vertical: la captura de la cámara asciende y desciende simulando el movimiento de un ascensor.
 - Travelling lateral: la cámara acompaña al personaje como si esta la acompañara.
 - Travelling de grúa: la cámara depende de un brazo móvil en búsqueda de diversas combinaciones de movimientos.
- Zoom: el lente de la cámara cumple la función de acercarse o de alejarse, revelando el espacio que rodea al personaje u objeto. Estos se dividen en:
- Zoom in: la cámara cumple la acción de acercarse al personaje u objeto.
 - Zoom out: la cámara cumple la acción de alejarse del personaje u objeto.
- Cámara en mano: el camarógrafo, utilizando la mano o un steadycam, se desplaza libremente en la acción.
- Cámara subjetiva: conjunto de encuadres para simular la mirada.

En definitiva, la aplicación combinada de cada uno de estos movimientos, genera el producto bruto que se montará en postproducción. Recordemos también que lo capturado por la cámara solo se limita a la captación de la imagen por el lente, y no integra los objetos que están fuera de él.

Referirse a los ángulos, es marcarse a la posición de captación de imagen a través de la cámara, otorgando un significado psicológico peculiar que refuerza la perspectiva narrativa (Martín, 2002, p.47).

Para Baccaro y Guzmán (2013, pp. 35-45), el ángulo depende de la posición de la cámara encima de un trípode o sin este, y es por eso que nos enumera las angulaciones tradicionales del cine:

- Picada: denominada “Tilt down”. Se caracteriza por la inclinación de la cámara para captar de arriba hacia abajo, con el objetivo de mostrar debilidad del personaje hacia una posición superior.
- Contrapicada: también llamada “Tilt up”. Se define por la declinación de la cámara para grabar de abajo hacia arriba, reflejando superioridad y magnificencia hacia el otro personaje.
- Toma cenital: también “vista de pájaro”. Cuando la cámara se posiciona en un ángulo de 90° hacia abajo; este genera un efecto de extrañeza por ser antinatural, pero de alto recargo de subjetividad dramática.
- Vista de piso: la cámara registra en ángulo recto hacia arriba, utilizando superficies supuestas. Esta toma es inusual y extraña, pero genera suspenso.
- Cámara baja: la cámara graba al ras del piso, remarcando detalles que pasarían desapercibidos. Causa extrañeza e inquietud con la acción a desarrollarse.
- Cámara alta: se posiciona la cámara por encima de las miradas de los personajes, pero en forma no picada, generando anormalidad, disfunción y la sensación conflicto por parte de la narrativa.

- Cámara normal: posiciona la cámara ligeramente hacia debajo de la altura de los ojos. Es la más utilizada y refleja equilibrio y aparente normalidad, en especial cuando la cámara esta fija y sin movimientos.
- Ángulo holandés: cuando es capturado en eje vertical al sujeto, simulando giros y descontrol.
- Campo y Contracampo: captura del sujeto por delante o por detrás, refiriendo aumento de énfasis en los personajes, tanto en su gestualidad como en las miradas.

En palabras rápidas, los ángulos son las capturas en base a la posición de cámara, cada uno refuerza el contexto y la manera de narrar del largometraje, cuya significancia requiere del conocimiento exhaustivo de lo que se quiere expresar de manera visual y emotiva.

Partiendo de los estudios de Rajas y Sierra (2010, p. 4), nos concentramos en las tipologías de montaje, siendo divididas en:

- Montaje Interno: característico por su preponderancia en el tiempo de continuidad y su no fragmentación, cuya duración establece su orden narrativo. No se presentan cortes, y se basa en el plano-secuencia solamente.
- Montaje Externo: a comparación del anterior, este tipo de montaje si cumple el paradigma de cortes y fragmentos en donde el tiempo fijo es primordial para el desarrollo del film.

Por su parte, Ataca La teoría del dolor cumple con la aplicación del denominado montaje externo, ya que los cortes presentes en el corpus del largometraje son notorios, liberando a la secuencia de su orden continuo y extenso.

Entonces, definiríamos el proceso de montaje como la alteración de imagen o del material original, para generar y reforzar visualmente la narración del film desde la perspectiva del director, otorgándole la subjetividad que los espectadores requieren para no confundirse.

El montaje es la unión expresiva del tiempo, el espacio y el simbolismo característico del director; naciente del guión literario y culminado en la composición previa a su distribución, cuyo propósito técnico es la operación física de ensamblar recortes seleccionados del film nativo para la estructuración del rollo definitivo (Fernández y Martínez, 1999, pp. 147-148).

El proceso de montar constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico, en donde los planos de un film son organizados en base al orden y duración del material original, teniendo en cuenta la tipología narrativa o expresiva del montaje a desarrollar (Martín, 2002, p. 144).

Otros estudios (Rodríguez, 2011; Thompson, 2001) lo definen, básicamente, como proceso de transición entre dos planos, indicando que el único proceso original es solo la toma cinematográfica antes de montar o las grabaciones fonográficas antes de ecualizar, es decir el material en bruto antes de cualquier proceso final (p. 8; p.42).

Vidal (2008) lo conceptualiza como “un proceso de ordenamiento propio de secuencias filmadas, produciendo expresividad en su unión dependiendo al tipo de montaje utilizado, convirtiéndose en un momento de creación cinematográfica que contiene, a su vez, ritmo y significado” (p. 210).

En una situación cotidiana, Murch (2003, p. 18) agrega que “desde el momento en que nos levantamos por la mañana hasta que cerramos los ojos por la noche, la realidad visual que percibimos es una corriente continua de imágenes conectadas”.

Ciertamente ocurre lo mismo con el montaje externo, otorgando diferentes secuencias conexas entre ellas, atribuyéndose por su estilo continuo e inherente en cortes; emulando los parpadeos visuales en nuestro ciclo vital, cuyo contenido resulta natural e imperceptible.

Aunque el montaje otorga la posibilidad lingüística a una película, este resultaría un juego de mucha responsabilidad, siendo el más importante procedimiento de un producto audiovisual, ya que va conjunta a la dependencia del sentido común y la composición lógica de la misma (Pulecio, 2008, p. 175).

“Teniendo en cuenta que se tarda menos de diez segundos en hacer un empalme y medio [...] no consiste tanto en juntar como en descubrir un camino, y que la inmensa mayoría del tiempo de un montador no se dedica en realidad a empalmar película [...] la información del ADN puede verse como una película sin cortar y que el misterioso código secuencial equivale al montador. Yo podría sentarme en una habitación con un montón de material y otro montador podría hacerlo en la habitación de al lado con un duplicado exacto y ambos haríamos películas diferentes a partir del mismo material” (Murch, 2003, pp.16-26).

En resumen, el montar sí puede ser un juego, pero que consiste en tomas de decisiones diferentes, y que no solo consiste en empalmar piezas para una transición, sino que busca descubrir un camino en referencia al material que se generó en producción, en donde el producto final es el original. Esto sería imposible sin el corte, la edición, la construcción de texto y los efectos visuales.

Es por eso que Rubio (2006, pp. 27-28) nos muestra tres aspectos sobre montaje:

- El cutting: acto físico y operación material del ensamblaje.
- El editing: alteración de fragmentos según un orden preestablecido.
- El montage: modelo de construcción textual concreto equivalente a la “secuencia de montaje”.

Es por eso que los anteriores términos, nos refieren a “*cutting*” la aplicación de procesos de unión en base al corte, conexamente, “*editing*” o edición, cumplen la función de alterar ordenadamente las secuencias del film, mientras que “*montage*” plantea una construcción textual en las secuencias del largometraje, dándole estética a la narración.

Como se indicó anteriormente, los cortes en el corpus film pertenecen al lenguaje otorgado por la postproducción; y se liga de manera relativamente importante con la continuidad y los planos de una secuencia, y en general a las escenas de una película, dándole sustento y comodidad al espectador de la misma.

En Atacada la teoría del dolor, estos cortes cumplen la función de relacionar coherentemente las diversas tomas de acciones, los planos escénicos y los ángulos

de cámara, haciendo que la realidad ficticia de Aldo Miyashiro sea transferida mediante la continuidad de la imagen sin aprehensión de saltos.

En concreto, los cortes son los efectos más utilizados sin distinción alguna, ya que denota la intención narrativa del largometraje utilizándola como recurso de montaje y corrección visual, creando historias con distintos planos o encuadres y haciendo que esta pueda ser narrada y/o resuelta desde lo sensorial (López, 2010, p. 10).

Rajas y Sierra (2010) se refieren a los cortes, como cambios de continuidad, que parte de los conceptos básicos de plano, como unidad discursiva de espacio y tiempo, otorgando significación completa a la secuencia y constituyéndola a partir de la integración de elementos textuales (p.7).

De igual forma, el corte es la transición más utilizada en la narrativa audiovisual, ocasionando un cambio fugaz de plano a plano, en donde la perspectiva de la audiencia acepta lo sentido como una forma de realidad visual (Thompson, 2001, p.52).

Si el corte fuese notorio, este debería caer por su propio peso y sin esfuerzo, de lo cual los fragmentos unidos por los cortes deben funcionar sin generar un desplazamiento súbito desde un campo de visión a otro, con saltos hacia delante o hacia atrás basándose en el tiempo y el espacio (Murch, 2003, pp. 17-18).

Aunque pueda decirse que el corte es una herramienta muy simple y sin atribuciones, para Murch (2003):

“[...] cortar es algo más que meramente el instrumento adecuado a través del cual lo discontinuo se vuelve continuo. Es en y por sí mismo –debido a la fuerza de su paradójica inmediatez- una influencia positiva en la creación de una película” (pp.20-22).

Asimismo, los cortes deben respetar los rasgos paralelos de los cortes anteriores, homogenizando esos ajustes de tal forma que generen diversos tipos de sentimientos, comunicando de manera directa cualquier parte del film (Klenk, 2014, p. 368).

En otras palabras, los cortes no deben romper la continuidad de las escenas o secuencias si este no lo requiere, ya que se evitará la transmisión del sentimiento

deseado por el tiempo de duración de la secuencia, produciendo afección en el disfrute del espectador.

Por otra parte, Fernández y Martínez (1999) “lo refieren como corte directo o corte seco, haciendo referencia [...] al ensamblado de una imagen con otra por yuxtaposición simple, es decir, que a una imagen nítida le sucede otra de las mismas características” (p.85).

De igual manera, Martín (2002) define el cambio de plano por corte seco como:

“[...] la sustitución brusca de una imagen por otra; es la transición más elemental, más corriente y también fundamental: el cine se convirtió en arte el día en que se aprendió a reunir en la cinta los trozos separados en el momento de la filmación; el encuadre y el montaje son el resultado de ambas operaciones primarias. El corte seco se realiza cuando la transición no tiene valor significativo por sí misma y cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una simple sucesión en la percepción, por lo general sin expresión de tiempo transcurrido ni de espacio recorrido y, también, sin interrupción de la banda sonora” (p.22).

De hecho, se diría que los cortes son las transiciones poco perceptibles por el público, consideradas naturales por la visión humana, y con alta carga comunicativa – visual. Los cortes no solo funcionan como cambios de ángulos y planos, sino que también otorgan la comodidad en la difusión de la narrativa cinematográfica, siendo susceptibles al tiempo y espacio de cada escena o secuencia.

Por su parte, el concepto de edición es alterno y forma parte del montaje, ya que, en su término televisivo, señala proximidad temporal y difusión informativa; mientras que, en su formalidad cinematográfica, este refiere también a la temporalidad, pero en larga duración para un proceso de desarrollo creativo que va en búsqueda de una narración real o ficticia.

En cuanto a esa realidad, Moreno (citado por García y García, 2004, p. 76) propone que lo verdadero y lo verosímil son de confusa percepción y que no son ficticios, ya que la utilización de imágenes digitales quiebra el referente real y lo convierten en una sensación de verosimilitud.

Así como lo diría Ricardo Bedoya: “la ficción es así. La ficción habla de cosas que muchas veces no existen (Velásquez, 2007, p.156.)”.

Después de todo, la estructuración temporal y coherente que otorga la edición va sujeta a la percepción de la audiencia y la ficción emotiva relacionada al género fílmico, es por eso que este proceso es de suma dependencia al origen de la película en su etapa de conceptualización y de proposición, ya que se definirá cómo será la narración de la presentación final y su entrega al público.

La continuidad o *raccord* es, precisamente, el orden temporal de la narración con la que se conlleva una película; y en “Atacada La teoría del dolor” se presenta de manera muy compleja, ya que es la demostración de la realidad subjetiva aplicada en la estabilidad percibida de la audiencia sin acciones que lo perturben.

Entre estudios distintos se conceptualiza la continuidad audiovisual como el tiempo real que influye en dirección perpetua hacia adelante, sin saltos anormales en la reproducción y respetando coordenadas cronológicamente lineales. Este proceso es denominado “montaje invisible”, ya que, los cambios de un plano a otro no son captados por el espectador y generan fluidez en la narración, concentrando la atención sobre su aplicación en la historia (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 66; Pulecio, 2008, pp. 132-133).

De alguna manera, la continuidad está ligada al espacio y al tiempo, otorgando, una referencia temporal e intuitiva en el público, a su vez se refiere al montaje como “el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida” (Martin, 2002, p. 233).

Sin embargo, Fernández y Martínez (1999, p. 184) la consideran como “la duración del conjunto de las tomas editadas [que coinciden] con la duración de la acción que recoge”, representando de forma concreta las acciones de corta duración, marcadas por diálogos y supresiones de acción, otorgando valor teórico aun así cuando la pantalla muestre diferentes planos o emplazamientos de cámara.

Asimismo, otras investigaciones lo definen como el armado de tomas, en donde la acción del personaje es captada en diversos planos o ángulos basándose en la iluminación y acciones de forma exacta al plano anterior, siendo aplicadas en las diferencias de fotogramas sin generar una ruptura de secuencias (Sanchez, 1970, p. 90; Thompson, 2001, p. 50).

Se podría decir, en cierta forma, que la continuidad es el proceso de montaje, donde las secuencias, en su diversidad de planos y ángulos, forman y refuerzan el largometraje, indicándole de forma rápida e imperceptible al espectador los cambios de temporalidad referidas en tomas anteriores, sin generar ninguna ruptura del orden y acción de la escena, sugiriendo al mismo la ideología de comodidad sin el cambio de contexto. Toda acción de continuidad se rige al proceso de los cortes, generando, en su forma completa, la visión y percepción del público en la etapa final de la película y de la postproducción en sí.

Para Epstein, la duración temporal, tal como se ha conocido desde el uso de razón, es un acuerdo que nos ha sido compartido como algo real y externo, siendo subjetivo y relacionado con los diversos movimientos, todos ellos referidos al cambio de luz solar y a la posición en su entorno (citado por Sanchez, 1970, p. 42).

En este punto, referirse a la duración secuencial en el montaje externo del film, es descomponer tanto el tiempo físico de cada escena y la fusión de imágenes en movimiento, estos referidos a los fotogramas que existen en una línea de recorte qué, combinados, forman parte muy importante en la narración de "Ataca La teoría del dolor".

En su defecto, Guzmán y Posada hablan de duración en el cine como un tiempo alterado, cuyo sentido es flexible y variado sin que la direccionalidad se desprenda de su marcha natural (citado por Baccaro y Guzmán, 2013, p.58).

Es decir "todo relato implica la organización cronológica de los acontecimientos narrados. En el cine, estos acontecimientos son ordenados por medio del montaje y construyen un tiempo cinematográfico y una cronología" (Pulecio, 2008, p. 129).

De tal modo, se diría que la duración en postproducción digital, es el tiempo físico que dura una escena determinada, encapsulando una limitada cantidad de fotogramas en la acción de cada secuencia, siendo estas las apropiadas para causar la emoción del espectador.

Del mismo modo, en referencia a la duración de fotogramas, Murch (2003) informa que:

"[...] una película es "cortada" veinticuatro veces por segundo (24/1), en donde cada fotograma se desplaza en relación al anterior generando un plano continuo en el espacio y en el tiempo, estos cambios son pequeños (veinte milésimas de segundo) y poco perceptibles fuera de un movimiento dentro de un contexto, reconsiderando la nueva imagen como contexto diferente cuando el desplazamiento visual es de mayor amplitud" (Pág. 19).

Así, la duración temporal, ligado al ritmo visual, otorga el lapso cronológico-emocional registrado en todos los desplazamientos de fotogramas, la misma que otorga movimiento dentro del contexto cambiante de la película estudiada, haciéndolo casi imperceptible al cambio de realidad.

Referenciar al ritmo en términos conceptuales es muy complicado, ya que su alternancia con el tiempo lo hace subjetivo y meramente emocional.

Es por eso que Balázs nos indexa que el ritmo visual es el encargado de medir la longitud y la brevedad del proyecto, ya que la duración de la toma solo se puede definir por su tiempo de proyección (citado por Rajas y Sierra, 2010, p.17).

Es decir, que la verdadera duración, y la amplitud de una película, es dependiente al ritmo audiovisual. Esto es debido a que la captura original de las imágenes, no definen la narrativa final vista en las salas de cine, aunque dichas tomas producidas sean de suma importancia y obligatoriedad.

De tal forma, el ritmo visual busca generar un tipo de narración fílmica ligada al misterio, la incertidumbre y la fantasía, siendo considerada una herramienta necesaria en la búsqueda conceptual del espectador (Rodríguez, 2011, p. 36).

Por su parte, Block (2008, p.10) nos habla de lo fácil que es experimentar el ritmo, pero que es difícil describirlo, y esto es debido a que solo lo percibimos por familiaridad; simulando el ritmo con el tictac de un metrónomo musical, ofreciendo los siguientes componentes:

- Alternancia: Es el ruido "blanco" entre el sonido y el silencio, que en la imagen funciona como espacio vacío en la continuidad del tiempo bajo el mismo patrón temporal. En el montaje se produce por el corte.

- Repetición: Simula una cadena que debe repetirse entre sonidos y silencios. En la imagen, la repetición se ve ligada en la acción natural, en donde esta debe generar la misma acción para crear la idea de acción complementaria. En el montaje se produce cuando se repite un mismo encuadre.
- Tempo: es la velocidad que varía según el intervalo de los sonidos, alternándose y creando pulsos lentos y cortos, o rápidos. En el montaje se presenta mediante una serie de cortes que se mantienen constantes y en un determinado tiempo.

Del mismo modo, Block nos indica que las imágenes en un encuadre, para obedecer un ritmo visual, deben tener un movimiento real en relación al contexto, mostrando así dos tipos de movimientos:

- Primario: el movimiento de un objeto en su totalidad.
 - Entrando y saliendo de la captura.
 - Cruce por atrás o por adelante del objeto.
 - Desliándose y quedando estático.
 - Cambiando su dirección original.
- Secundario: el movimiento de un objeto de forma parcial, en reacción a un movimiento primario.

Concluyentemente, el ritmo visual, en Atacada La teoría del dolor, cumple la función protocolar de su género dramático, alternando la velocidad de tomas para mostrar la brutalidad digna de una película poco pacífica e incómoda de narrativa.

En primera instancia, referirse a la construcción de texto como etapa de postproducción digital es enfocarse, preferentemente, a la estática visual que sumerge al espectador en el contexto emocional y los conceptos imprecisos que se transmiten desde la imagen en movimiento.

En la película, la aplicación de dicha estética refuerza la ideología de nostalgia y desesperanza, no solo del escenario sino también de las acciones protagónicas y

de la película en conjunto, esto con el objetivo de envolver al espectador en la crudeza de la “Lima injusta”.

No obstante, la estética de imagen es como un poder mágico para poder despertar efectos por medio de conceptos abstractos, la cual está ligada a las emociones y sentimientos, nobles e innobles, planteando motivaciones y sugiriendo al ser humano qué camino seguir (Sanchez, 1970, p. 25).

Dejar en cuenta que esta sección es realizada, en su mayoría de veces, por el trabajo arduo del director de fotografía, es por ello que esta investigación no busca desvalorarlo ni omitirlo, sino que, al contrario, reforzar conceptos perceptivos sobre el color y sus significados en el cine.

A pesar de lo dificultoso que es centrarse en el color dentro del cine nacional, solo se analizó la corrección de color dentro del objeto de estudio, también denominada “escala de colores” o “paleta de colores”, basado en las emociones que transmiten las gamas cromáticas en cada secuencia seleccionada de la película.

Y esto se debe a que los colores pueden comunicar ideas sin necesidad de aplicar el lenguaje oral o escrito, siendo predecibles las respuestas emocionales hacia los colores individuales o combinados (Salinas, 1994, p.7).

Es decir, la predominación de tonalidades manipuladas y aplicadas en la estética de la imagen reflejan un determinado comportamiento previsible en quien la manipula, con el afán de obtener la alteración perceptual para el refuerzo de la narrativa del largometraje.

De otra manera, Martin (2002) indica que el color en el cine debe ser analizado por separado, y aunque el color sea cualidad natural del hombre, este no es considerado como “[un] elemento capaz de aumentar el realismo de la imagen” (p. 74).

No obstante, y refutando lo anterior, Salinas (1994) señaló que las cualidades del color y sus combinaciones cromáticas despiertan respuestas emocionales, en donde cada uno significa cosas diferentes para cada persona, ya sea por las distintas culturas o por el manejo conceptual que le otorgan (p. 13).

Del mismo modo, Bohórquez (2007) interpreta los colores como elementos para procesar a la creación de una atmósfera específica, estableciendo un código cromático único por película, haciendo alusión no a la realidad, sino a su efecto psicológico, de tal manera que complementa la forma y la textura del entorno en relación a sus expresiones cromáticas naturales (p. 161).

De tal forma, se genera el concepto de psicología del color, en donde Sarabia y Sánchez (2009, párr. 5) nos muestran algunos significados de colores y los refuerzos emotivos que transmiten en la composición de la escena:

- Azul: se asocia a la emotividad, la afectividad y la percepción. En la escena, otorga el sentido de pasividad, tranquilidad, satisfacción, ternura y amor.
- Verde: se asocia a la voluntad constante, la defensa y la posesión. En la escena otorga el sentido de persistencia, liderazgo, cautela e inmutabilidad.
- Rojo: se asocia a la fuerza de voluntad, la competencia y la sexualidad. En la escena, otorga el sentido de apetencia, excitabilidad y eficiencia.
- Naranja: se asocia al apetito. En la escena, otorga el sentido de vitalidad y diversión.
- Amarillo: se asocia a lo espontáneo y excéntrico. En la escena, otorga el sentido de expansión, ambición, originalidad y seguridad.
- Gris: se asocia a la neutralidad. En la escena, otorga el sentido de ausencia de compromiso, aislamiento e imparcialidad.
- Café: se asocia a la recepción sensorial pasiva y física. En la escena, otorga el sentido de sabiduría, dependencia, seguridad y desadaptación.
- Negro: se asocia al límite absoluto y la negación. En la escena, otorga el sentido de renuncia, abandono, temor y muerte.
- Morado: se asocia a los deseos. En la escena, otorga el sentido de inmadurez, irresponsabilidad, sensibilidad y magia.
- Rosa: se asocia a la dependencia. En la escena, otorga el sentido de inocencia y feminidad.

De igual forma, Salinas (1994, pp.13-25) nos plantea los aspectos de color, cuya aplicación tonal es etiquetada para su resalte emocional:

- **Ardientes:** refiere al rojo en su estado más intenso, proyectando un estado de exposición y de atención. Son fuertes y agresivos. En las personas, estos tonos aumentan la presión sanguínea y estimula el sistema nervioso.
- **Fríos:** refiere al azul en su estado más saturado, proyectando un estado de dominio y fortaleza. Son débiles y pasivos. En las personas, estos tonos aumentan nuestra sensación de calma y aminora el metabolismo.
- **Cálidos:** refiere a todos los tonos rojos y amarillos, proyectando un estado de exposición y alcance. En las personas, estos tonos transfieren confortabilidad, espontaneidad y acojo.
- **Frescos:** refiere a los tonos compuestos por azul, verde y amarillo, proyectando naturaleza. En las personas, estos tonos tranquilizan, creando sensación de profundidad y sosiego.
- **Claros:** refiere a los tonos pálidos pasteles casi transparentes, proyectando una disminución en los tonos. En las personas, estos tonos sugieren liviandad, descanso y fluidez.
- **Oscuros:** tonos que contienen negro, proyectando una disminución de espacio. En las personas, estos tonos sugieren seriedad, concentración y dramatismo.
- **Pálidos:** refiere a los tonos pálidos pasteles más suaves sin predominancia de blancos, en donde se presentan el marfil, el celeste y el rosa, proyectado suavidad y romanticismo. En las personas, estos tonos tranquilizan.
- **Brillantes:** refiere a la omisión de negro, haciendo que los azules, rojos, amarillos y naranjas muestren pureza en su brillo, proyectando atracción y actividad natural. En las personas, estos tonos estimulan la alegría.

También, Salinas nos muestra los esquemas básicos en las combinaciones cromáticas:

- **Esquema acromático:** utiliza los tonos neutros, negros grises y blancos.

- Esquema análogo: utiliza los tres tonos consecutivos y sus variantes del círculo cromático.
- Esquema de choque: utiliza la combinación del color complementándose del que está en la derecha o la izquierda dentro del círculo cromático.
- Esquema complementario: utiliza los opuestos del círculo cromático.
- Esquema monocromático: utiliza solo un tono y sus variantes o matices.
- Esquema neutral: utiliza un tono disminuido complementando con negro.
- Esquema complementario dividido: utiliza un tono de un lado y otros dos al otro lado como complemento.
- Esquema primario: utiliza tonos puros basados en rojo, amarillo o azul.
- Esquema secundario: utiliza combinación de tono basados en verde, violeta o naranja.
- Esquema triada terciario: utiliza combinación de colores no definidos por el círculo cromático, como naranja rojizo, verde amarillento y violeta rojizo.

Concluyentemente, la corrección de color aplicada en la postproducción de Atacada La teoría del dolor, altera y mejora la tonalidad de la secuencia seleccionada y de la imagen estática. Todo mediante el tratamiento de plataformas digitales, generando dependencia dentro de su escala cromática original, reforzando el mensaje o la narrativa en cada fragmento, causando emociones previamente manipuladas para quien la observe.

Gómez nos muestra una definición más aproximada de elipsis mecánica:

“[La elipsis mecánica es] aquella que se realiza entre plano y plano, a veces de unos pocos fotogramas, con fines técnicos de montaje externo, como la narrativa, aquella que elide parte del contenido y del discurso, se han considerado fórmulas o figuras retóricas propias de la puesta en serie: El lugar privilegiado para la elipsis lo hallamos a través del montaje, es precisamente en la sucesión de los planos, en su engarce, donde se producen pequeñas y grandes quiebras temporales (citado por Rajas y Sierra, 2010, pp. 18-19).

Por consecuente, definiríamos la elipsis mecánica como saltos temporales utilizados de plano a plano a manera de transición narrativa, cuyos fines conceptuales solo son aplicados en el proceso de montaje y son considerados por el director del film. Estas rupturas de relato generan la ideología de acorte en tiempo y espacio, otorgando razones dramáticas en el corpus narrativo.

Y es así como Rajas y Sierra (2010, p. 12) nos proponen los términos de tiempo psicológico y real, en donde el primero es el tiempo estructurado en la película, conformándose por la acción y su tiempo en entorno, contando tiempo en simultaneo; mientras que el segundo representa el tiempo físico tal cual lo percibimos.

Además, Martin (2002, p.85-89) nos relaciona ese tiempo psicológico con la elipsis, la misma que emula la acción angustiante y de suspenso para el espectador, en un entorno decisivo y de acción, en donde se evita la ruptura de unidad tonal. De tal forma que Martin nos otorga los siguientes tipos:

- Elipsis objetiva: cuando al espectador se le oculta alguna cosa.
- Elipsis subjetiva: cuando el personaje reacciona a un punto sonoro, y este se justifica con una elipsis sonora.
- Elipsis simbólica: cuando el elemento que se oculta no otorga suspenso, pero si demuestra una significación más profunda y emotiva.
- Elipsis de contenido: cuando existe una censura social.

De esa forma, la elipsis, como termino general, se aferra al dramatismo de la narrativa para basarse en el suspenso de la audiencia, saltando tiempos y generando vacíos emocionales y de narración.

El cine contemporáneo, influenciado por los cambios temporales y los avances tecnológicos, se ha convertido en un proceso poco natural y poco tradicional en cuanto a manipulación virtual refiere, cuyos reflejos perceptivos de “la vida como en la toma” se han visto alteradas parcial o totalmente, siendo los efectos visuales digitales los más notorios en la narrativa audiovisual, otorgando un refuerzo muy debatible en los exponentes del cine actual.

Los efectos visuales, como lo conceptualiza Vidal (2008), son aquellos procedimientos que permiten la intervención sobre la imagen de un material producido por una cámara cinematográfica utilizando técnicas o recursos visuales, estos procesos pueden accionarse al momento del rodaje o después de la obtención de los recursos grabados (pp. 191-192).

Aunque se podría etiquetar a los efectos visuales como herramientas no reales, estos presumen de un alto grado de simulación poco perceptibles, pudiéndose acoplar a la naturaleza de la imagen original, alterando su concepto y su contexto. Del mismo modo, se crea una realidad determinada para cada secuencia, simulando la veracidad de las acciones en el aumento de la ideología del largometraje.

En cuanto a su orden clásico, los efectos visuales son definidos por Muñoz, Arvayo, Villegas, González y Sosa (2013) como “recursos artificiales de naturaleza científica”, ya que estas se utilizan para generar realismo en determinadas escenas que, de forma simple y concreta, se basan en la manipulación o creación de recursos físicos en el momento de rodaje, siendo la química la responsable de las explosiones, disparos, niebla o nieve; en donde la creatividad y agudeza del director genera percepciones sensoriales del mundo y fenómenos de un ambiente controlado (p. 58).

Según Lipovetsky y Serroy, los efectos especiales y la introducción a las producciones, aumentan el realismo, de tal forma que la percepción audiovisual dificulta la distinción de su origen orgánico, generando una película hiperrealista que distorsiona lo que percibimos de la pantalla y del mundo que lo rodea (citado por Klenk, 2014, p. 365).

Sin embargo, si los efectos visuales se aplicaran en su forma digital, estos serían considerados como herramientas de corrección activa, ya que se vuelven dependientes al uso de diversas plataformas gráficas que requieren la presencia de determinados especialistas creativos.

Entonces, en su forma artesanal, mecánica o digital, los efectos visuales en Atacada La teoría del dolor pretenden crear un Perú más emulado al original, pero que a su vez busca transformar la realidad en fantasía, creando emociones en el

espectador mediante ilusión y técnicas dirigidas por el director o el especialista de efectos.

En los apartados anteriores, de forma estructural, nos dedicamos a excluir todo tipo de información referente al sonido, enfocándonos solo en los diversos códigos visuales y narrativos tomados en cuenta por el montaje de imagen. Ahora, se deja de lado lo visual para enfocarnos en lo sonoro.

De este modo, Fernández y Martínez (1999) muestran que “la esencia del audiovisual impone el equilibrio entre sonido e imagen para construir mensajes comprensibles”, de tal manera que la música marca el sentido del discurso, el realismo sonoro del ambiente y el silencio, resumiéndolos como recursos expresivos eficaces para los mensajes con audio y video (p. 192).

Es por ello que nos recuerda lo dicho por Pulecio (2008): “el gran paso que significó dotar de sonido al cine, tuvo consecuencias radicales en la manera como era concebida la representación artística del mundo en el séptimo arte” (p. 52).

Mejor dicho, la transición de lo visual a lo audiovisual instauró una nueva forma de percibir las cosas mediante el sonido, reforzando nuestras percepciones e imaginando en referencia a acciones observadas en la pantalla.

Aunque en sus inicios el cine fue silente, este poseía de músicos que dotaban una vocación sonora a las proyecciones, haciendo que los espectadores no solo lo perciban como cine mudo, sino también como arte en desarrollo, donde eventualmente la existencia de la manipulación giraba en torno a la sincronización (Andújar, 2013, p.5).

Obviamente en la actualidad, la aplicación del sonido sigue solidificándose, no como un simple acompañamiento, sino como parte de la emotividad propia del ser humano. Y es así como Asinsten (2015) nos recuerda que:

“[...] todos los eventos en la vida cotidiana [...] están asociados a algún sonido: el clic del interruptor, cuando encendemos la luz; el rasgido suave, al dar vuelta la página de un libro; el chocar de la cucharita al revolver nuestro té o café; el gluglú característico del agua [...]; la bocina de un automóvil. Cualquier evento de este tipo que no esté acompañado por el sonido correspondiente, será percibido como una anomalía (p. 15)”

Lo sonoro, según Mitry, es entendido como componente de lo visual, en donde la idea es determinada por la continuidad o sucesión de dos imágenes, que al paralelo requieren de continuidad sonora, relacionando lo visual y lo verbal en búsqueda de rápidas interpretaciones por parte de la audiencia (citado por Arredondo y García, 1998, p.102).

Esto indica que, la aplicación del sonido refuerza potencialmente a lo visual, siendo el mismo espectador el que logra percibir la idea (el audio en referencia al video); caso contrario, simplemente lo considerarán como anomalía y se generará discontinuidad en la historia.

Por su parte, Jullier (2007) plantea que un corto fragmento del sonido se graba en directo durante el rodaje y que lo restante es trabajado en postproducción o sincronización, indicando la supremacía del orden económico y estético que indican las imposibilidades de grabar in situ. (2007, p. 23).

Y así fue como en 1934, la película “Resaca” de Alberto Santana y Manuel Trullen, dieron el nacimiento del cine sonoro en el Perú, produciendo largometrajes que incluían el sonido ya grabado en el celuloide (Chávez, 2011, p. 3).

Por su parte, la banda sonora, según Barea (2008) es parte del discurso sonoro, y que vulgarmente se etiqueta como música y de todos los procesos que la conforman, en donde la palabra, el silencio y el ruido tienen cabida (p.9).

La banda sonora, si bien integra el marco musical como esencia firme, esta no solo se resume en música, ya que esta podría definir su valor emocional, en cortas palabras, el acople de otra musicalización no otorgaría el refuerzo aplicado por el que en su momento sonó, reafirmando lo que, en su naturalidad, acopla adecuadamente.

Atacada La teoría del dolor se sostiene de la banda sonora para remplazar los espacios en donde el diálogo podría generar desinterés, aplicando epicidad o emotividad en referencia al contexto y la acción de cada secuencia.

Como lo indica Asinsten (2015, p. 13) de manera concreta, el diálogo es la interacción entre dos o más personajes, que no requieren de espacio extenso en la producción del largometraje, es por eso que se torna común en el cine sonoro.

Por su parte, Jullier (2007, p.51) señala que los diálogos no se graban directamente a una cámara durante rodaje, sino que se utiliza una captura de audio para su posterior sincronizado, haciendo que este método siga prevaleciendo hasta la actualidad.

Entonces, el diálogo es la interacción hablada de los personajes, la utilización de la palabra, estos pueden ser complementados por otros personajes o no. Esta etapa se prevé en el desarrollo de preproducción.

En definitiva, son refuerzos rápidos de sonido, que simulan ruidos provenientes por determinadas acciones u objetos, generando una ideología más completa de lo que se visualiza. Estos pueden ser creados a manera de fantasía o naturales, ambos creados en un estudio musical especializado.

La expresividad de la música en los productos audiovisuales cumple la función de enriquecer, complementar y profundizar la narrativa, es por eso que Beltrán (citado por Asinsten, 2015, p. 14) nos clasifica la música en tres cualidades:

- Música Objetiva: la que forma parte de la acción de manera real y sin acceso a la exclusión, es decir que puede aparecer en el desarrollo de las acciones “en vivo”, y debe sonar de manera característica y original.
- Música subjetiva: la que, en una situación determinada, cumple la función de expresar y reforzar, generando contextos emocionales que no se demuestran mediante la imagen y/o la palabra.
- Música descriptiva: aquella que, con sus características suplementarias y compuestas, generan la percepción de naturalidad y de efecto de refuerzo, generando sensaciones auditivas que describen un lugar determinado o un ambiente emocional. Los sonidos de las aves, la lluvia, el paisaje, etc.

Para Atacada la teoría del dolor, se generaron diversos productos musicales para el refuerzo de acción en la toma. La mayoría de música producida, fue de género urbano y salsa.

Como es evidente en su inscripción, los ruidos naturales son los sonidos que refuerzan un determinado escenario o una determinada acción, produciendo

emulación de naturalidad en quien la perciba. Estos sonidos son considerados como “fondos sonoros”.

Y es así que, Jullier (2007) los etiqueta como los sonidos más difíciles de grabar, pero que aporta “color local”, haciendo creer a los espectadores que los personajes realmente se encuentran en su contexto natural y así retrasar la respuesta visual.

Para Asinsten (2015, p. 17), el silencio también es considerado como un medio de expresión consistente en una pausa más larga de lo habitual, produciendo vacíos sonoros con refuerzo psicológico, ya sea presagiando un acontecimiento, remarcando una muerte o generando tensión en las escenas que ameritan de énfasis emotivo.

Este silencio se presenta en el largometraje para otorgar un sentido de impaciencia, pérdida de esperanza y sumisión ante un personaje de alta superioridad o acción de injusticia.

De tal forma que, el silencio es un medio de suma expresividad, que, si es bien utilizado, puede generar el vacío emocional que la película quiere transmitir, caso contrario, el público lo tomará como una ruptura temporal sin sentido sonoro.

II. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1 Aproximación temática

Para la siguiente investigación se analizó el largometraje ATACADA La teoría del dolor (2015) del director Aldo Miyashiro. Este largometraje peruano pertenece, inicialmente; al género dramático, cuyo objetivo tiene un enfoque social y valorativo, donde luego y de manera imperceptible, se convierte en un thriller psicológico – experimental; este tipo de películas híbridas, cuyos géneros son cambiantes e indefinidos, es una de las propuestas de las películas nacionales contemporáneas. Obviamente, el director de la película es peruano, al igual que el equipo de producción y postproducción participantes en el mencionado film.

Es de suma importancia, para la lectura y el mejor entendimiento del análisis e interpretación, conocer un poco acerca de la película seleccionada, se recomienda al lector observar el largometraje completo y luego analizar las secuencias seleccionadas del film. De tal forma, a continuación, se presentará una síntesis de la narrativa del largometraje, indicando a los responsables de la dirección general del producto, la dirección de sonido, la musicalización, el montaje, los efectos en postproducción y el editor de sonido, y de forma culminante se presentará la importancia de la postproducción en esta película poco convencional y de narrativa poco comercial.

La selección de este largometraje se aplica de la subjetividad y del gusto personal del investigador, considerando (y es lo que se busca demostrar con este análisis) que los procesos de postproducción audiovisual posee un poder subjetivo y emocional en el espectador, aplicando y reforzando la temporalidad no solo en las escena, sino en la narrativa homogénea de la película completa, en donde todos los elementos unidos y trabajados se fusionan para generar una estética frívola e injusta en el que Andrea se ve atacada, adecuando la realidad y la crudeza de una Perú “oscuro” y vengativo, de esa misma forma la postproducción otorga

caracterización a la secuencia de la historia, guiando y amoldando a los personajes haciendo que cada secuencia sea única e impactante para el espectador.

De igual forma, sin la postproducción que tiene este largometraje, pues no se reflejaría la película como tal, la narración no generaría los efectos e impresiones que requieren transmitir en el mensaje central, siendo ignorados por el espectador.

ATACADA La teoría del dolor utiliza la mayor parte de las opciones de estímulo sensorial y emocional, teniendo en cuenta que audio y video, en montaje y sincronizado respectivamente, comprenden el procesamiento de un plano diferente pero complementario.

Los códigos sintácticos audiovisuales, los planos, los ángulos, el color, los efectos, el tiempo y el sonido, además de muchas herramientas y procesos de postproducción, son usadas en este largometraje para generar presión o estilo, para impregnar emociones, para estructurar suspenso, crear expectativa, para adentrarnos en un mundo frívolo e injusto, para formar sentimientos y percepciones determinadas de una persona, de un lugar, de las escenas, de las secuencias, de la película en sí.

La imagen, junto con el refuerzo del sonido, le da esa perspectiva única que nos introduce en un mundo crudo e injusto, en donde las leyes son finas surras contables y la realidad se vuelve llanto, esa perspectiva que nos mantiene en un asiento viendo el entorno sin poder mejorar la situación, la que juega con las emociones, o la que indica que siempre hay una solución en un problema, ya sea bueno o malo, o malo y vengativo. Pienso que la postproducción tiene esas facultades, y que no es solo un simple proceso desmerecido que el espectador no logra apreciar.

Este es, sin lugar a duda, el caso de ATACADA La teoría del dolor, la misma que ahora nos hace pensar en el cine nacional como un impulsador de ideas innovadoras, cuyas escenas son merecidas a un estudio detallado no solo en la narración, sino en lo que a mi concierne, a la postproducción.

2.2 Formulación del problema de investigación

2.2.1 Problema general

¿Cuál es el rol que cumple la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?

2.2.2 Problemas específicos

¿Cuál es el rol que cumple el material audiovisual producido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?

¿Cuál es el rol que cumple el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?

¿Cuál es el rol que cumple el montaje de sonido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?

2.3 Justificación, relevancia y contribución

La presente investigación parte del paradigma holístico “todo comunica, y que su sola existencia tiene significados y secuelas”, transferidos por diversos docentes especialistas en el ámbito audiovisual y semiótico, en donde se refiere al “todo” como, procesos, objetos, etcétera, que cumplen una acción específica de carácter obligatorio y que encadena otra operación igual de importante que la anterior; siendo ese el caso de la postproducción audiovisual, la cual al descomponerse y unificar cada proceso por separado, pierde la denominada narración fílmica y emocional otorgada por dicha etapa antecesora a la visualización de la audiencia. Aunque para el desarrollo de este estudio se requiera la desfragmentación de la unidad de análisis en diferentes apartados, este no perderá el sentido subjetivo y significativo, ya que las agrupaciones de dichos puntos denotan la personalidad de un largometraje y cómo el espectador se siente al verla.

Así pues, este análisis cualitativo demostrará la influencia de estos procesos como partes importantes en el subjetivo del espectador, reforzando el argumento del largometraje y la estructura narrativa que se plantea; por lo que el objetivo primordial es generar y plantear el estudio de un tema innovador buscando empoderarlo, por ende, esta investigación no solo es importante, sino necesaria, ya que nos centraremos en una etapa definitiva de diversos procesos poco entendidos y valorizados en la cultura peruana, cuyo rol importante es entrelazar la narrativa audiovisual directamente con el espectador y sus sentimientos.

Asimismo, el presente estudio interpretativo sobre las partes de la postproducción del largometraje “ATACADA La teoría del dolor” es relevante, porque contribuye a la ampliación de los conocimientos finitos en referencia al ámbito de estudio, y que en la cultura audiovisual peruana son subestimados y limitados comúnmente.

Igualmente, esta investigación es relevante, ya que amplía conceptos actualizados de los métodos finales de postproducción en un contexto nacional poco convencional con información en Castellano.

Por otro lado, el análisis de la postproducción de “ATACADA La teoría del dolor”, no solo contribuirá a la materia de ciencias de la comunicación como aspectos narrativos o audiovisuales, sino que también señalará y demostrará que la postproducción es un proceso que sirve para influir e impactar las emociones del público. En donde sus factores dependientes conformarán la correcta percepción de un producto audiovisual, teniendo en cuenta que detrás de cada escena existen puntos influyentes generados en postproducción que aportan a la visualización del film, y de la percepción del espectador promedio.

Por último, los beneficiados con esta investigación serán los jóvenes estudiantes de ciencias de la comunicación, especialistas audiovisuales y espectadores cuyo interés por el cine los lleve a investigar sobre los procesos de postproducción, con la finalidad de que puedan apreciar y entender las fases de una película, y de cuán importante es el cine, en especial el cine peruano.

Como apartado importante, la actual investigación presenta limitaciones en recursos materiales y de información, ya que, por la naturaleza extranjera del término, se demuestran mayoritariamente estudios especializados en idioma inglés u otros, resultando limitada la búsqueda de indagaciones latinoamericanas y de plano nacional; de tal forma se propone las soluciones conceptuales en realidades españolas, siendo éstas las más sobrias para un estudio recóndito del tema, demostrando ser uno de los países con más experiencia en el ámbito audiovisual, pretendiendo utilizar dichos conocimientos en un contexto peruano, que refleje la problemática de la investigación en la realidad de la postproducción del cine nacional, partiendo de sus mismos conflictos narrativos y su aceptación en el entorno ideológico.

2.6 Objetivos

2.6.1 Objetivo general

Analizar la importancia de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.

2.6.2 Objetivos específicos

Analizar el material audiovisual producido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.

Analizar el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017.

Analizar el montaje de sonido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.

Analizar el desarrollo audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.

2.7 Supuesto general

La postproducción de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor cumple un rol narrativo esencial, otorgándole coherencia a la trama dramática poco convencional– acción y realidad- y dotar de efectos emotivos tanto a la película misma como a los espectadores de ella.

III. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Metodología de la investigación

Para establecer un plan metodológico en relación al objeto de estudio, se diseñó el siguiente cuadro a manera de síntesis de lo que se demostrará con este proyecto. En la misma se abreviará las dimensiones de investigación excluyendo los indicadores y sub indicadores, dejando en claro los objetivos de la investigación en su forma concisa y elemental.

	PREGUNTA GENERAL	SUPUESTO GENERAL	OBJETIVO GENERAL
A	¿Cuál es el rol que cumple la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?	La postproducción de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor cumple un rol narrativo esencial, otorgándole coherencia a la trama dramática poco convencional– acción y realidad- y dotar de efectos emotivos tanto a la película misma como a los espectadores de ella.	Analizar la importancia de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.
	DIMENSIONES	PREGUNTAS ESPECÍFICAS	OBJETIVOS ESPECÍFICOS

B1	Material audiovisual producido.	¿Cuál es el rol que cumple el material audiovisual producido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?	Analizar el material audiovisual producido en las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.
B2	Montaje externo de imagen.	¿Cuál es el rol que cumple el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?	Analizar el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017.
B3	Montaje de sonido.	¿Cuál es el rol que cumple el montaje de sonido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?	Analizar el montaje de sonido en las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.

La presente investigación se desplegó dentro de un *enfoque cualitativo*, ya que busca comprender, desde la perspectiva del autor, el valor emocional de la postproducción en el discurso fílmico y el disfrute del espectador, analizando las relaciones entre el material audiovisual producido, el montaje externo de imagen y el montaje de sonido, generando la personalidad de la película y el estilo narrativo de como se la presenta, todo ello reforzado con un estilo inductivo a partir de observaciones secuenciales que parten de lo particular a lo general.

Como señala Hernández, Fernández y Baptista (2014, pág. 49), el enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación. Es decir, pretende

darles significado a hechos subjetivos sin necesidad de intervención numérica, para resolver realidades de forma contextual al mismo fenómeno.

Partiendo del mismo, Punch et al. (citado por Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p.358) indica que “la investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos explorándolos desde la perspectiva de los participantes [...] en relación con su contexto”. De igual forma Marshal y Preissle, recomiendan que este enfoque de investigación se aplique “cuando el tema del estudio ha sido poco explorado o no se ha hecho investigación al respecto en ningún grupo social.

Como se señaló anteriormente, esta investigación analizará y comprenderá la postproducción de ATACADA La teoría del dolor desde la perspectiva del indagador, realizando el estudio en base al poco conocimiento del tema en la realidad peruana y Latinoamérica, demostrando que cada proceso realizado en un material producido sirve como influencia impactante en la subjetividad del espectador.

3.1.1 Tipo de investigación

Conexasmente, la investigación es de *tipo aplicado*, es decir, se realiza un estudio específico de un contexto determinado ya planteado, cuyo afán es trabajar con información existente para ampliar el conocimiento de lo que se estudie, en este caso, la selección concreta de una etapa audiovisual -la postproducción- en una realidad cuya aplicación cotidiana en los largometrajes, pueden ser percibidas y estudiadas como pilares de diversos análisis minuciosos.

Zoila Vargas (2009, p. 159), conceptualiza la investigación aplicada como:

“La utilización de los conocimientos en la práctica, para aplicarlos en provecho de los grupos que participan en esos procesos y en la sociedad en general, además del bagaje de nuevos conocimientos que enriquecen la disciplina [cuyo propósito es el] uso inmediato del conocimiento existente”.

Además, Murillo (citado por Vargas, 2009) caracteriza la investigación aplicada como “la aplicación o utilización de conocimientos adquiridos, que a su vez son

adquiridos por otros, basados por la práctica sistemática de los resultados de una investigación (p.159)".

Para Jorge Tam, Giovanna Vera y Ricardo Oliveros (2008) la investigación aplicada:

"Tiene como objetivo crear nueva tecnología a partir de los conocimientos adquiridos a través de la investigación estratégica para determinar si éstos pueden ser útilmente aplicados con o sin mayor refinamiento para los propósitos definidos. La información obtenida a través de este tipo de investigación debería ser también aplicable en cualquier lugar y por lo tanto ofrece oportunidades significativas para su difusión. La mayoría de investigaciones promovidas por la industria son de este tipo" (p.147).

Acotando, Vargas (2009) resalta que la investigación aplicada es sólo la que se desarrolla dentro de exploraciones programadas guiadas por diseños de teorías científicas previamente validadas y que reflejan situaciones reales (p.160).

En la investigación, nos guiaremos de la ya mencionada teoría estructuralista de Lévi-Strauss, escalando solo en los procesos y/o partes que aportan en el desarrollo de la postproducción como objeto completo y general.

Así mismo es de *nivel hermenéutico*, porque se busca interpretar la realidad problemática mediante estudios anteriores a este proyecto, sin alterar los mismos y generando mayor información concerniente a los procesos audiovisuales, con la finalidad de que este mismo proyecto sea el inicio o el núcleo de una próxima investigación, y así continuamente, hasta abarcar un amplio estudio del tema.

De igual modo, se conoce a la hermenéutica como proceso de entendimiento, en donde la situación propia del mismo es la relación dialogal, de la cual hay alguien que habla, el mismo que construye una frase para expresar un sentido, y donde hay alguien que escucha adivinando su sentido (Cárcamo, 2005, Pag.206).

Pues se diría que, la hermenéutica es el proceso de conocimiento previo acerca de una situación, el mismo que anteriormente fue supuesto para alguien más, prácticamente generando una cadena de conocimientos acerca de un tema específico.

Aplicado a la investigación, Gómez y Marzal (2007) plantean que, el análisis fílmico de la postproducción se basa en una necesidad para interpretar y generar la

solución a un problema hermenéutico, siendo presentado como un proceso básico para el entendimiento de los conocimientos que rigen en las diversas relaciones de los seres humanos y de la comunicación con su entorno, en cierta forma el análisis de una película genera aún más conocimiento en la comunicación humana y en su sociedad, volviéndose base para nuevas interpretaciones y nuevos estudios (p.1).

3.1.2 Diseño metodológico

Finalmente, el *diseño metodológico* es el denominado *estudio de caso cualitativo*, cuya planificación de obtención de datos es aplicado en el análisis riguroso de cada aspecto o dimensión de la variable general, por lo tanto, este diseño ayuda a estudiar cada proceso o etapa de manera unitaria para relacionarla y/o aplicarla en la consistencia del tema general.

Yin (citado por Martínez, 2006, p.174) refiere al estudio de caso como apropiado para temas o apartados considerados nuevos, ya que se distingue un fenómeno contemporáneo en un contexto real, en donde el fenómeno o problema no son evidentes, y se demuestra utilizando diversas fuentes de datos, ya sea como único caso o como múltiples de la misma rama.

Por otra parte, Vargas (2009) añade que los estudios de caso no se limitan a las personas, sino que son métodos de investigación rigurosas y encadenadas, que estudian *“los diversos factores que producen desarrollo, cambio o afectan una situación dada de un problema social determinado (p.162)”*.

Chetty (citado por Martínez, 2006, p.175), por su parte, señala al estudio de caso como una metodología rigurosa, cuyo objetivo es dar respuesta a cómo y por qué ocurren determinados fenómenos o temas desde variados aspectos y no de la presión de una variable obligatoria; también, este diseño profundiza en el conocimiento de cada argumento específico, generando nuevos temas nacientes de ese argumento anterior.

Concluyentemente, se estudiará todas las dimensiones e indicadores como ítems individuales, pero que conforman en su conjunto obligatorio a la postproducción, siendo considerada una investigación contemporánea y de carácter novedoso,

donde el estudio de caso ayudó a entender el cómo y el porqué de las influencias del espectador y el reforzamiento de la narrativa fílmica.

3.2 Escenario de estudio

La investigación, en su relatividad con el contexto de estudio, se fundamenta en el análisis minucioso de los procesos aplicados en la etapa de postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje *Atacada La teoría del dolor*, uno de los exponentes de la cultura cinematográfica peruana del año 2015, que busca el planteamiento del debate en torno al maltrato femenino y la impunidad por el poder social. Se parte de esta, el simbolismo nacional y cómo se le refuerza con la emotividad manipulada en los procesos finales que lo acercan a la proyección directa con la audiencia.

3.3 Caracterización de sujetos

Sujeto	Características
<p>Largometraje “Atacada La teoría del dolor”</p>	<p>Fue estrenada en Perú en el 2015, bajo la dirección del multifacético Aldo Miyashiro.</p> <p>El proyecto estuvo cargo de AMA producciones y la colaboración de la producción de Aluzine.</p> <p>El montaje y la colorización fue desarrollado por media group Makaco y Haysen Percovich.</p> <p>De una duración aproximada de 130 minutos.</p> <p>La narración se basa en la violencia contra la mujer y el poder que se otorga en las clases sociales peruanas.</p>

3.4 Trayectoria metodológica

Se desarrolla una investigación que fragmenta detalladamente *el proceso de postproducción* de las secuencias en escenas del largometraje Atacada La teoría del dolor como las partes concluyentes del producto audiovisual, del cual parte de la identificación del material grabado y de las acciones posteriores sometidas en conjunto. Luego de ser discriminadas en torno a sus conceptualizaciones y de su origen audiovisual, se interpretará objetivamente en relación al marco teórico y fichas de observación, contrastando la incógnita de investigación, otorgando una descripción técnica y emocional referente al manejo de postproducción en el cine peruano.

3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para el sustento de la investigación y la validación del supuesto, se utilizará, como herramienta definidora, una ficha de observación de índole sistemático aplicable en las secuencias del largometraje. Dicha herramienta cuenta con 93 ítems de respuesta cerrada validados por expertos.

Del mismo modo, se buscó validar el instrumento de manera objetiva, para ello se requirió la supervisión de 3 expertos en comunicación audiovisual, quienes dieron pase a la ejecución de observación mediante la anterior herramienta. A modo de verificación, se utilizó el método de coeficiente de validación de la "V de Aiken", en donde sí y solo si, el promedio resultante es mayor o igual a 75%, el instrumento de observación queda validado.

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia:

Orden de secuencia:

Número de escenas:

Duración de secuencia:

Número de fotogramas en secuencia:

Sinopsis de secuencia:

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general			
1.1.1.2 Presenta Plano entero			
1.1.1.3 Presenta Plano americano			
1.1.1.4 Presenta Plano medio típico			
1.1.1.5 Presenta Plano busto			
1.1.1.6 Presenta Primer plano			
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano			
1.1.1.8 Presenta Plano detalle			
1.1.2 Secuencias y escenas			
1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje			

1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)			
1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena			
1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena			
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica			
1.2.1.1.1 Es Horizontal			
1.2.1.1.2 Es Vertical			
1.2.1.1.3 Es De balanceo			
1.2.1.1.4 Es Diagonal			
1.2.1.2 Presenta Travelling			
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena			
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena			
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena			
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena			
1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena			
1.2.1.3 Presenta Zoom			

1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena			
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena			
1.2.1.4 Presenta Cámara en mano			
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva			
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada			
1.2.3.2 Emplea Contrapicada			
1.2.3.3 Emplea Toma cenital			
1.2.3.4 Emplea Vista de piso			
1.2.3.5 Emplea Cámara baja			
1.2.3.6 Emplea Cámara alta			
1.2.3.7 Emplea Cámara normal			
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés			
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo			
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno			
2.b. Es Montaje externo			
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes			
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes			
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes			
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)			

2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)			
2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual			
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena			
2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena			
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena			
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena			
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario			
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario			
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas			
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules			
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés			
2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepias			
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes			

2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos			
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos			
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros			
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros			
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos			
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes			
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático			
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo			
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque			
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario			
2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático			
2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro			
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido			
2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario			
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario			

2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria			
2.3.1.5 Otros			
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)			
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios			
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			
3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez			
3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)			
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)			
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa			
3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas			

3.3 Efectos de sonido			
3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios			
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido			
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva			
3.4.2 Es Música subjetiva			
3.4.3 Es Música descriptiva			
3.5 Ruidos ambientales			
3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)			
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa			
3.6 Silencio			
3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena			
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)			
3.6.c. Aplica Silencio constante			

3.6 Aspectos éticos

La presente investigación es guiada y referenciada por las normas estilográficas de American Psychological Association (APA) con objetivos netamente comunicacionales e informativos.

El investigador muestra su compromiso en el enfoque crítico de los resultados, buscando ser veraz y coherente, rigiéndose de la confiabilidad de los expertos consultados y del instrumento de análisis.

La investigación se desarrolla en torno a la identificación y resolución de los problemas planteados previamente dentro de la misma, mostrándolos en su contexto social y comunicacional de manera explícita.

El material de estudio es utilizado bajo fines estrictamente académicos. Las capturas, la narración y los otros medios referentes al largometraje le pertenecen precisamente a su creadores y productores.

IV. RESULTADOS

En el presente capítulo se procederá con el estudio de las cuatro secuencias seleccionadas a partir de su conceptualización y estructuración visual, cuya titulación del elemento de estudio parte de lo percibido por el investigador, ya sea por la emotividad del fragmento o diálogo resaltante.

Inicialmente se describirá las acciones generales dentro de su código de tiempo, con el objetivo de identificar el detonante de la situación y qué espacio cumple en el fragmento continuo, luego se complementará cada hecho con el respectivo formato en guión, dando entrada a la ficha de observación, completa y descrita.

Por último, valiéndonos del instrumento de recolección de información, procederemos a describir, analizar e interpretar la secuencia como un “todo” dentro del film, valiéndonos de fotogramas de la película para su mejor visualización y entendimiento.

Los formatos de guión de cada secuencia facilitan y despejan lo que observamos u oímos, detallando cada escena en torno a sus personajes, diálogos y contextos, con el fin de informar al espectador que, sea cual sea el objetivo, tuvo limitación al largometraje y al material analizado.

Por su parte, este formato de guión es la transcripción directa de una copia virtual del largometraje “ATACADA La teoría del dolor”, en donde el autor duplicó los diálogos e interpretó las acciones para un mayor enfoque, haciendo que esta simulación pueda o no ser igual al guión original del director del film.

4.1 Secuencia 1 – “El dolor de la justicia”

En esta primera secuencia estamos inmersos en una realidad permanente en la nación peruana, el reflejo de una sociedad injusta, violenta y machista. La voz de Andrea, y su reclamo hacia los que deberían defenderla, continúan humillándola.

Ha pasado un día desde que Andrea fue violada y golpeada por Rodrigo Altamirano, uno de los hombres más poderosos del país y, lamentablemente, su jefe. En el transcurso del día, Andrea conoce a Natalia Cisneros, abogada y defensora del derecho a la no violencia contra la mujer. Ambas están decididas a iniciar procesos penales contra “Los Altamirano”.

Andrea y Natalia se encuentran en una estación policial, un lugar deprimente con escritorios llenos de papeles y computadoras de aspecto antiguo. Andrea le explica lo ocurrido al efectivo policial que está sentado cómodamente detrás de su escritorio. Natalia se encuentra firme, sin demostrar algún movimiento que pueda quitar la seguridad de su compañera, que, tras sentirse burlada, va resignándose a la actitud desafiante del agente, quien, empoderado, va presionando el teclado del computador, presumiendo iniciar el parte policial correspondiente. Situación similar ocurre al visitar un aparente hospital, donde Andrea, ya insultada, acepta resignada las indicaciones del intransigente doctor, el mismo que certificó el acto de violación como un hecho de poca importancia.

4.1.1 Guión: secuencia 1 – “El dolor de la justicia”

ESCENA 00: 23:34 – INT. COMISARÍA. DÍA

Andrea y Natalia Cisneros se encuentran frente a un policía sentado con las manos en el teclado de su computadora, entre ellos hay un escritorio con papeles apilados y una pequeña bandera del Perú. Andrea está sentada con aspecto indignado, mientras que Natalia está parada a su lado izquierdo. Dentro del ambiente, pequeños rayos de luz ingresan por las ventanas, dejando al descubierto otro policía que presume escribir a mano sobre un escritorio lleno de papeles.

POLICÍA

(con tono sarcástico)

¿Está segura que la golpeó y después la violó?

ANDREA

Sí.

POLICÍA

Con todo respeto señorita. Pero, ¿no será que estaban en pleno acto sexual, y al tipo se le pasó la mano? ¿usted no le pidió que la golpeará?

ANDREA

(perdiendo la calma)

No. Me golpeó y luego me violó ¿Cómo quiere que se lo explique?

POLICÍA

Entonces, ¿para qué subió a su oficina a esas horas? ¿No me diga que para conversar?

El policía que se mantenía oculto detrás de las luces de las ventanas suelta una sonrisa de burla. Andrea baja la mirada, avergonzada y humillada.

NATALIA

(con tono alto, enfadada)

¿Puede limitarse a escribir lo que mi cliente le dice?!

POLICIA

Eso hago doctora, pero mi deber es interrogarla para saber si dice la verdad. Con tantas historias que vienen, uno tiene que estar seguro. O, ¿acaso cree que estoy jugando? Este es mi trabajo.

El policía termina de interrogar a Andrea, voltea la mirada hacia su monito y presiona exageradamente su teclado, dejando al descubierto su burla y malestar. Andrea continúa sentada con la cabeza inclinada, mirando al policía. Natalia sigue parada, también mirando al policía. Ellas esperan.

ESCENA 00:26:28 – INT. CLÍNICA. DÍA

A Natalia se le ve preocupada, mientras que Andrea, sentada a su derecha, se encuentra avergonzada. Ambas se encuentran sentadas frente a un escritorio blanco, sobre este se encuentra posado un teléfono y varios papeles de manera ordenada. El pequeño consultorio tiene dos ambientes, el primero donde está el escritorio y el segundo donde se encuentra una camilla ginecológica. Los sectores se dividen por unas cortinas blancas. El segundo sector está bien iluminado por reflejos solares. El doctor ingresa con una historia clínica en la mano.

DOCTOR

Buenas.

NATALIA

(sujetando fuertemente su bolso)

Buenos días.

El doctor no levanta la mirada después del saludo, se sienta detrás del escritorio, abre la historia clínica y coge su lapicero.

DOCTOR

(levantando la mirada y observando a Andrea)

Quítese la ropa, póngase la bata y acuéstese en la camilla.

El doctor mira a ambas mujeres, esperando a que Andrea obedezca. Natalia observa a Andrea y la coge del hombro, indicándole seguridad con la cabeza. Andrea, deja de observar al doctor y voltea a ver a Natalia. Andrea se levanta y coge la bata que estaba en las cortinas. El doctor sigue escribiendo, mientras que Natalia sigue con la mira a Andrea.

Elipsis de contenido.

Todo desde toma cenital. Andrea está acostada en la camilla, el doctor la revisa y ella muestra signos de malestar y dolor. El doctor deja sus herramientas, aparece en el cuadro acercándose a Andrea, se quita los guantes quirúrgicos, se sacude las manos y coge la historia clínica.

Se ve al doctor escribiendo en la historia clínica, mientras que Natalia está de espaldas, esperando a que el doctor hable.

NATALIA

(con tono dudoso y nervioso)

¿Doctor?

DOCTOR

(con tono frío y desinteresado)

Sí. Sí hubo violación. Vamos hacer un informe irrefutable.

El doctor mira a Natalia mientras cierra la historia clínica y guarda su lapicero en el bolsillo de su camisa blanca. Natalia observa al doctor.

NATALIA

Gracias.

Andrea mira a Natalia, pero es una mirada vacía y de malestar.

FIN DE SECUENCIA

4.1.2 Ficha de observación: secuencia 1 – “El dolor de la justicia”

23/09/2017

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia: El dolor de la justicia

Orden de secuencia: Primero

Número de escenas: 2

Duración de secuencia: 1:52

Número de fotogramas en secuencia: 2702

Sinopsis de secuencia: En esta primera secuencia estamos inmersos en una realidad permanente en la nación peruana, el reflejo de una sociedad injusta, violenta y machista. La voz de Andrea, y su reclamo hacia los que deberían defenderla, continúan humillándola.

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general	X		Mostrándonos el interior de la comisaría.
1.1.1.2 Presenta Plano entero	X		Utiliza el plano medio típico para para terminar en este plano
1.1.1.3 Presenta Plano americano		-	
1.1.1.4 Presenta Plano medio típico	X		Podría confundirse con un general, ya que nos muestra una parte del ambiente del hospital.

1.1.1.5 Presenta Plano busto	X		Nos expone los ademanes del doctor, al igual que su actitud y personalidad.
1.1.1.6 Presenta Primer plano	X		La sonrisa incrédula del segundo policía, y el rostro de Andrea cuando está siendo revisada por el doctor.
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano	X		El rostro golpeado de Andrea, resaltando expresiones.
1.1.1.8 Presenta Plano detalle		-	
1.1.2 Secuencias y escenas			
1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje	X		Demuestra las acciones en torno a la violación
1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)	X		En ambas escenas se menciona la problemática del film.
1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena	X		Cuando se utilizan solo primerísimos primer plano de Andrea. No aplican en el policía y el doctor.
1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena	X		Se presenta de suma importancia para observar detalles del escenario.
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica		-	
1.2.1.1.1 Es Horizontal		-	
1.2.1.1.2 Es Vertical	X		Presenta el cuerpo de Andrea y su malestar cuando coge la bata en la clínica.

1.2.1.1.3 Es De balanceo		-	
1.2.1.1.4 Es Diagonal		-	
1.2.1.2 Presenta Travelling	X		Utiliza el movimiento de Andrea para resaltar su acción. Es el único movimiento de cámara.
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena		-	
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena		-	
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena		-	
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena		-	
1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena		-	
1.2.1.3 Presenta Zoom		-	
1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena		-	
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena		-	
1.2.1.4 Presenta Cámara en mano		-	
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva		-	
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada		-	
1.2.3.2 Emplea Contrapicada		-	
1.2.3.3 Emplea Toma cenital	X		Para mostrar el dolor de Andrea, la ayuda de Natalia y las acciones del doctor.
1.2.3.4 Emplea Vista de piso		-	

1.2.3.5 Emplea Cámara baja		-	
1.2.3.6 Emplea Cámara alta		-	
1.2.3.7 Emplea Cámara normal		-	
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés		-	
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo			Simula la mirada del policía en la comisaría y la del doctor en la clínica. Busca integrarnos en el conversatorio con Andrea, pero cambia de percepción cuando es aplicado en Natalia. No nos muestran su rostro.
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno		-	
2.b. Es Montaje externo	X		Existen cortes durante la secuencia.
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes	X		Presenta 15 cortes en toda la secuencia.
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes		-	
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes		-	
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)		X	Desarrolla cortes continuos, imposible notarlos.
2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)	X		Cada corte mantenía una duración mayor de 2 segundos, haciendo que estas tomas sean largas, pero bien distribuidas.
2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual	X		Mantiene un ritmo pausado por las acciones, demuestra

			el vacío u la vergüenza de Andrea.
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena	X		Se muestra en los tiempos vacíos de los diálogos y acciones, generando suspenso.
2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena	X		Se cumple en la repetición de tomas, para reafirmar las acciones y los actos.
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena	X		Al igual que la velocidad de las tomas, el tiempo también es distribuido de manera pausada.
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena	X		Se utiliza este recurso en las tomas del hospital.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario	X		El doctor entrando y saliendo de la captura.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario		X	No se complementa con el anterior, los personajes no muestran movimiento alguno salvo el doctor.
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas		-	
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules	X		Los verdes destacan en la clínica, por carácter social. En Lima, el verde claro, en los establecimientos, significa salud.
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés		-	

2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepias	X	-	Los negros resaltan en la comisaría, dando aspecto desolador.
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes		-	
2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos	X		Se complementa con tonos desaturados para causar depresión.
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos		-	
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros		-	
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros	X		En especial cuando Andrea se siente lastimada, por ejemplo, la comisaría.
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos	X		Cuando Andrea cree tener ayuda, por ejemplo, la clínica.
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes		-	
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático		-	
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo		-	
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque		-	
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario		-	
2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático		-	

2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro	X		Busca predominar con el negro, mientras que quita intensidad a los otros colores.
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido		-	
2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario		-	
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario		-	
2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria		-	
2.3.1.5 Otros		X	Resalta las desaturaciones.
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)	X		El cambio de la comisaría a la clínica. El cambio del primero fue largo, generando un deseo de suspenso mientras duró.
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)		-	
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios		X	Ninguno que pueda diferenciarse.
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			
3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez		X	No presenta banda sonora.

3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)		-	
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)		-	
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa	X		Existe buena fluidez, los diálogos son entendibles
3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas	X		En el mayo de los casos.
3.3 Efectos de sonido			
3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios	X		Tanto en el teclado del policía y las herramientas del doctor.
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido	X		Cumplen la misión de reforzar, en especial el teclado del policía reflejando su actitud, y en las herramientas del doctor, ya que él no sale en la toma.
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva		-	
3.4.2 Es Música subjetiva		-	
3.4.3 Es Música descriptiva		-	
3.5 Ruidos ambientales			
3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)	X		Tanto en la comisaria y en la clínica se denota el ingreso de ruido por las ventanas cercanas.
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa	X		En especial en la comisaría, ya que es un lugar público.
3.6 Silencio			

3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena	X		En la espera de los diálogos.
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)	X		Genera vacío en la percepción, y en los sentimientos de Andrea.
3.6.c. Aplica Silencio constante		X	Interrumpido por algún dialogo o acción.

4.1.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados: secuencia 1 – “El dolor de la justicia”

Adentrémonos, pues, con conceptos de detalles, a los diversos elementos que disponen de la postproducción audiovisual de esta secuencia, sus atributos, complementos y razones existenciales, con la finalidad de interpretar su composición a modo de análisis, al igual que su adaptación al contexto social y la problemática que ciernen en su contexto audiovisual. Continuamente, y guardando el orden analítico e interpretativo del investigador, se busca demostrar y esclarecer la importancia de la postproducción del largometraje -o cualquier otro producto de la cultura audiovisual- como proceso de orden narrativo con un trasfondo suplementario, que, basándose en su realidad, otorga coherencia y emotividad en los espectadores de la misma.

En la secuencia existen tres factores de suma importancia. Primero, el material producido se interpone con su obligatoriedad y su necesidad impuesta por el director de la película y su director de fotografía, y es verdad y el mérito está dicho, ya que el proceso de postproducción no existiría sin lo obtenido por esta etapa, paralelamente, es este el punto de convergencia y el origen de su propia problemática audiovisual: La percepción equivocada.

Sin duda, Oswaldo García y Diana Ramahí sabían que los especialistas en audiovisual, por no indicar su predominancia por los procesos tradicionales, muestran rasgos de convencimiento solo en los métodos de rodaje, percibiendo que, con solo tener el material, esto podría ser necesario para el proceso creativo y total de la película. Pero la idea se mantiene, y solo queda acogerse a la “experiencia”, y al pensamiento colectivo, y a la realidad injusta.

“El dolor de la justicia”, nombre propuesto para esta secuencia, asevera que es un grito de reclamo a su aún sociedad machista y violenta, sociedad que acepta la injusticia, pero que reniega de ella. En esa sociedad encontramos a Andrea, sentada frente a un efectivo policial dentro de una comisaría deprimente, presentando una denuncia por violación. En ningún momento de la secuencia se indica esa afirmación, pero la audiencia lo intuye, y esto gracias al plano general que nos mostraba el interior del establecimiento policial, el mismo que culminó con un plano entero indicándonos la existencia de dos policías, y que a su vez nos describe lo deprimente que es sentirse desprotegido, efectivamente, Andrea está desprotegida, y eso lo sabemos por el primerísimo primer plano que nos muestran las heridas provocadas por los golpes que le propinó el abusador. Andrea nos reformata, nos muestra que tan incomodo es ser mujer en una sociedad cuya profesión solo puede ser bien vista si eres hombre. Andrea se siente sola, aunque tenga a Natalia de su lado, esto causa la soledad del espectador, y este se va dando cuenta realmente lo que lo rodea y lo que está por venir.



Fotograma 1. *El dolor de la justicia*.

Una sonrisa burlona de uno de los policías quiebra la presión que siente Andrea, este primer plano busca mostrarnos esos gestos, con el objetivo de reafirmarle al espectador que el poder les pertenece, que Andrea les pertenece, y, por ende, el público les pertenece.

Dentro de los diversos cortes para mostrarnos a los protagonistas de la escena, se sigue propinando la idea de que Andrea sigue siendo una joven emprendedora y trabajadora, y que acaba de ser violada por uno de los hombres más adinerados del Perú. La película continúa sugiriendo que Andrea es de suma importancia y es ella quien debe predominar, ya que el público puede perderse en el ambiente, distraerse en Natalia o el policía, es allí donde la profundidad dentro de cada plano hace su trabajo, así como lo indicaba Lévi-Strauss, el enfoque forma parte de la toma, y este también es importante. Todas las partes son importantes. En su totalidad, Andrea es presentada con primerísimo primer plano, solo ella, con el fondo difuminado, no solo por el acercamiento de la toma, sino que en realidad el espectador debe mirarla a los ojos y sentirse identificado, eso no ocurre con la sonrisa del policía, en donde el objetivo es ver que lo rodea, y buscar tal vez el menor impacto moral en el acto.

La audiencia va comprendiendo en que papel están inmiscuidos, que deben hacer, por cultura general, y porque la película los va adoctrinando, pero el público también necesita ser parte de esa historia, y es así que el emplear el campo y el contracampo juega con esas percepciones, necesariamente se debe sentir lo que siente el personaje, en este caso, el policía que recrimina a Andrea hace al público más vulnerable a futuras acciones.

Y pues, entre los quince cortes totales durante la secuencia y esas ansias de alinearnos a un montaje externo, nos refiere a este segundo proceso, el montaje de imagen, que, dentro del inestable concepto de postproducción y predominancia de

la televisión como medio de entretenimiento prioritario, nos hace creer inexactamente en edición.

Aunque la cotidianidad aún no sea consiente que el “montar” es para los proyectos en donde se utilice amplios procesos creativos y por ende más tiempo, nos tendremos que acostumbrar a la idea que el “editar” es el montaje, ignorando lo que verdaderamente conceptualiza, el proceso meramente informativo y de baja creatividad narrativa. Entonces, imagina el anterior concepto como un reclamo, y al mismo tiempo como un corte que causa una ruptura, que, en simples palabras, es lo que significa este párrafo, un corte necesario a modo de elipsis simbólica.

Andrea dejó la comisaría, después de un largo suspenso y humillación, se hizo un salto en el tiempo narrativo que fue acoplado de manera imperceptible por un corte muy bien distribuido respetando alternancias de suspenso entre cortes previos no mayores de dos segundos y que muestra un ritmo pausado en las acciones dando lugar al vacío que causa la vergüenza de nuestra protagonista, el espectador aún puede lidiar con los problemas, aún no ha tenido muchas cargas emocionales, pero a su vez necesita saber que más ocurrirá.



Fotograma 2. *El dolor de la justicia*

Un corte por movimiento ubica a Andrea y a los espectadores en una clínica, esperando el ingreso del quien la atenderá, un plano medio, con sutileza y con el temor de confundirse con uno general, cumple el papel de mostrar, no al detalle el ambiente, sino, una suerte de perspectiva focal de opresión, el escenario en donde ahora Andrea se encuentra sentada junto con Natalia, también genera temor en el público, ellos saben que están en una clínica, pero también les impacienta saber lo que ocurrirá. Un contracampo, y de esta el principio de corte por movimiento primario, advierte la llegada del doctor, que, sin observarla, presiona emotivamente a Andrea, es incómodo, ahora el espectador deberá aceptar y adoptar el comportamiento del especialista, ya que también ellos necesitan experimentar la

indiferencia. El espectador también necesita reprimir a Andrea, ellos también necesitan reprimirse a ellos mismos.

El primer plano del rostro abrumado de Andrea, la película busca hablarle al público, indicarle que Andrea está cansada por esta sociedad injusta, pero también siente ansias de contar lo sucedido, los espectadores esperan que la protagonista se exprese, pero eso no ocurre, las palabras impertinentes del doctor genera repudio en la audiencia, un plano busto trata de asegurar que ellos entiendan en qué posición les toca ubicarse, los ademanes del doctor, al igual que su actitud, se ven reflejados, esto con ánimos de buscar adaptación y limitación, ya que ahora, los que ven la película, son el doctor y Andrea a la vez.



Fotograma 3. *El dolor de la justicia.*

Dentro de una presunta estabilidad secuencial, y dicho de esa forma por su totalidad en abundancia de planos estáticos, se encamina aún al público a sus pasividad y aceptación a actos morales y sociales, es decir que, la audiencia aún no es afectada por la secuencia, esto debido a la naturalidad en la que ocurren los hechos en su sociedad, y por consecuente, su realidad. Entonces, esa estabilidad se quebranta tras el movimiento de Andrea, quien aceptando lo que le indica el doctor, esta procede a buscar la bata posada en las divisiones del ambiente, para ello, se utiliza un movimiento de foco tipo *traveling* para resaltar esa acción, mostrando un movimiento de cámara panorámico vertical, que el espectador notará como un hecho de desánimo y malestar por parte de Andrea. El movimiento de cámara acaba de despertar al público de su letargo pasivo y se ha quebrado la estabilidad de tomas para presentar un único movimiento que nos invita a descubrir más ambientes de opresión.

Andrea observa a cada uno de los espectadores, aunque parezca una mirada perdida, ella sabe que ellos la observan, y que en parte son culpables de que continúe con esa humillación. En la clínica ocurren diversos principios de corte, desde el ingreso del doctor, sus salidas y, complementariamente, sus regresos, y

en efecto, solo él tiene movimiento, está en su territorio, pero también es el territorio del espectador y la ansiedad de los mismos. Los cortes por movimiento continúan presentándose, y ellos son dependientes de la necesidad de repetir cada toma para recalcar que continuamos en una lucha social y subjetiva, de la pausa de tiempo que la velocidad posee para analizar todo el contexto de la toma, ahora solo hacemos un corte para continuar existiendo en el imaginario social, un corte para que la audiencia continúe siendo Andrea.

Una toma cenital muestra el dolor de Andrea, la ayuda de Natalia y las acciones del doctor, se deja de lado, pues, ese aferró de describir el escenario, de sentirse presionado y minimizado por los planos amplios, dejando el momento crucial para que la audiencia pueda analizar el cuerpo que les representa dentro del largometraje, mismo cuerpo que es vulnerable pero que aún es humano. Ahora los espectadores son quienes tienen el control de cada uno de los protagonistas, ahora ellos se encuentran al mando, pero están impedidos a realizar alguna acción que cambie el rumbo de la narrativa, ellos solo pueden observar y callar.



Fotograma 4. *El dolor de la justicia.*

Entre el contracampo de Natalia para preguntar lo que ya el espectador sabe, se muestra esa necesidad ligera del sentido de apoyo, ese sentido que todo ser humano tiene, pero que la sociedad se encarga de distorsionar, convirtiéndolo en el sentido de culpa engañosa que cada ciudadano a pie muestra en esa sociedad, que puede o no ser ficticia.

El color es una parte fundamental en el proceso de postproducción, y, en definitiva, es un recurso que se viene enfocando desde la preproducción mediante el trabajo del director de fotografía, pues, como se indicó hace un momento, esta investigación no busca quitarle el crédito, al contrario, busca trabajar dentro de esos parámetros ya establecidos. Hablemos entonces de esos tonos verdosos clasificados en la psicología del color, y no solo planteados en la emotividad, sino también en su significado cultural y social, sin apartarnos demasiado, la clínica

muestra los tonos verdes, no solo como una fuerza deprimente dentro de la escena, sino que también resalta el carácter social, es decir, la significancia cultural que otorga el verde desaturado en un establecimiento nos indica "salud", de la que no registra signos de confianza, en resumen, el verde desaturado nos indica un lugar sospechoso, al menos en la cultura peruana, y Andrea lo sabe, y por consecuente, la audiencia lo sabe.

En la postproducción de Atacada La teoría del dolor, en específico el manejo de colores dentro de las escenas y de la interacción con sus personajes, recalamos de nuevo el concepto de alteración de colores limitados por los regímenes de la producción fotográfica, y es así que dentro de la secuencia, y conexasmente toda la película, los tonos negros, como resalte manipulado, lleva al espectador a un estado desolador, y no solo eso, también, dentro de esas mismas circunstancias, la protagonista y la audiencia entran en un estado de depresión, esto causado por los tonos fríos y desaturados, pero tampoco se deja de lado los tonos oscuros y pálidos, esto se observa en la comisaría en donde Andrea fue burlada, y por consecuencia se siente lastimada, y en la clínica, en donde los espectadores denotan una esperanza de ayuda nula y restregada.

En definitiva, la secuencia busca empoderarse, no por los hechos de injusticia, sino por la predominancia en sus colores negros, cuya intensidad es mayor que los otros colores que componen la colorización de esta, en donde el concepto encadenado a ella, hace referencia a los esquemas de color neutro y desaturados, aunque por su parte, no denota una dependencia de efectos visuales diferenciados que conjuguen con el tono cromático. La secuencia deprime a con sus colores, y el espectador es esclavo de la narrativa del largometraje, y la problemática social continua.

Por último, y completamente preciso, el tercer elemento de la postproducción gestiona el desarrollo y el entendimiento del espectador, a su vez la orientación y el contexto dentro del largometraje, sin duda, el montaje de sonido dentro de la secuencia, no se presenta como un simple refuerzo, este cumple acciones significativas para el público que está sumergido, ahora, en una gran verte moral.

Tanto las escenas de la dependencia policial, como la de la clínica, no muestra una banda sonora, la desolación que depende de la depresión de la secuencia produce resultados efectivos, ya que, si la banda sonora se hubiera desarrollado, tal vez hubiera generado un punto más a la distracción, el público no hubiera captado la importancia de esa secuencia, y en resultado, la falta de conexión y empatía con Andrea.

A pesar que en esta secuencia los diálogos no son sumamente extensos, estos tienen una fortaleza narrativa importante, y es así como debe percibirlo el espectador, ya que los diálogos demuestran la opresión de Andrea en su voz

cansada, apaga y temblorosa, mientras que el policía, mediante su tono vocal, nos mostraba superioridad e incredulidad que le causaba enterarse del acto, por otro lado, ocurre lo mismo con el doctor que, con frialdad, coordinadamente a sus gestos faciales, hacen el ataque perfecto a la dominación de Andrea, e indirectamente, al público. Para tener percepción de que la película comunica con el sonido, los diálogos se realizan entre más de dos personas, Andrea hablando con el policía y con el doctor, el policía respondiendo y Natalia hablándole al doctor, a su vez se le suma el minucioso compromiso de reforzar, adecuadamente y de manera notoria, con efectos de sonido que otorgan naturalidad a las acciones por parte de los protagonistas.

Mientras Andrea continua respondiendo a las preguntas del efectivo policial, este escribe en su computadora, ciertamente, el público denota esa acción por lo que escucha, y es pues, los efectos sonoros del teclado, siendo presionado con agresividad y de estilo presuroso, de la mano a ello, se genera suspenso y predomina el silencio, para luego continuar con un corte y un cambio de escenario, la audiencia lo nota, y la zozobra comienza a desarrollarse antes que el corte rompa la perplejidad adquirida por la situación. Los espectadores, al igual que Andrea se sienten incómodos y ansiosos por la toma interrumpida a modo de elipsis. La misma situación se compromete en la clínica, ya sea desde el corto sonido del lapicero del doctor hasta las herramientas utilizadas en la revisión ginecológica de Andrea, los efectos sonoros ubican a quienes observan, sugiriendo una determinada situación.

Sin embargo, no solo son los efectos los delegados de ubicar al público en el contexto narrativo de la película, sino que también, los ruidos ambientales juegan un gran papel, de ese modo, tanto la comisaría y la clínica denotan el ingreso de ruido natural que propone la sensación de ventanas cercanas en cada uno de esos establecimientos, y es primordial y de suma necesidad, ya que ambos son lugares públicos, que por juicio social, se tornan desagradables para el ciudadano común, y obviamente, Andrea no escapa de dicho pensamiento colectivo. El espectador sabe que el problema es muy serio, y Andrea es la víctima de todo lo ocurrido, el público debe aceptarlo, por ser moralmente correcto, por creer que ella si debe sentirse deprimida por lo que le ocurrió, porque si a la audiencia le pasará lo mismo, estarían igual de deprimidos como lo está el personaje, y nada cambiaría, todo lo que se haga para remediarlo continuará siendo doloroso.

Pues, el refuerzo que otorgan los ruidos ambientales en la narrativa, son igual de prejuiciosos que el silencio en la espera de los diálogos, porque sí, porque entre diálogos, la película llena vacíos con silencios, enmudecidos, en búsqueda a que un diálogo pueda destrozarse esa intranquilidad e incomodidad que hay en cada acto previo a una respuesta, hay una integración narrativa, eso no se niega, pero la audiencia solo percibe recriminación y superioridad hacia los sentimientos de Andrea. Todo continúa en caída, hasta que lo salve un diálogo fluido e importante

para la historia fílmica, y todo vuelva a estar moralmente correcto para quien observa el largometraje.

Como se pudo observar, es atractivo conocer los diversos procesos que influyen en la etapa de postproducción, su desarrollo y su significancia más allá de sus términos técnicos y erróneos, pues esta secuencia nos remarca la importancia que amerita la producción, pero también nos muestra lo minucioso y emotivo que puede resultar un corte, o la aplicación del color, o incluso, el mismo montaje, y por qué no admitirlo, montar el sonido para complementar lo que se aprecia como espectador. Veamos así que hay, reafirmando, un grito ahogado hacia nuestro bajo concepto de justicia, no social, sino personal. Un gusto de comprensiones hipócritas, hacia lo que consideramos común en una sociedad que presume estar estable, pero que por dentro le atemoriza el conflicto por su propio resguardo, es entonces, así, como esta secuencia de *Atacada* la teoría del dolor, nos muestra, a través de su planteamiento audiovisual, y por qué no, de su postproducción, el reclamo hacia su sociedad injusta y doble moral, obviamente, por encima de lo observado en estos fragmentos audiovisuales, en donde la audiencia tiene la suerte de ser el mismo observador pasivo que siempre ha sido, en la vida real y en la representación de Andrea dentro del largometraje.

4.2 Secuencia 2 – “La teoría del dolor”

En esta siguiente secuencia se genera un reclamo apagado y frío a lo que se denomina “justicia”, en efecto, Andrea ha sido triturada por la realidad corrupta y prejuiciosa de su sociedad natal. Andrea decide resignarse ante la humillación de sus leyes peruanas y de las fortalezas que otorga el dinero sobre ellas, aceptando la violación cometida por Rodrigo Altamirano.

El acto ya es público, así que se decide actuar con apresuro. Márquez, abogada de Rodrigo, sugiere acabar con la situación de manera frontal, ya que es considerada “bochornosa y denigrante” para los Altamirano. Del mismo modo, Andrea y Natalia son citadas por Márquez en uno de los bufetes de abogados más prestigiosos de Lima, buscando una conciliación beneficiosa para la afectada y, obviamente, proponer dejar de lado la denuncia por violación cometida hacia su defendido. Andrea, intimidada y segura, rechaza las propuestas de los Altamirano. Nuestra protagonista decide continuar con el juicio. Su honor había sido quebrantado.

Andrea está en casa, junto con su padre y Jorge, prometido de Andrea. La situación, que además es difundida por la prensa nacional, está afectando a todos, en especial al padre, quien es devoto de San Judas Tadeo y considera que él sabrá hacer justicia. Jorge, también se siente burlado y afectado, ya que su ego machista fue herido. Andrea necesita pensar, así que busca un refugio fuera de los problemas, fuera de la gente. Andrea busca paz en una quebrada frente al mar.

El juicio con los Altamirano ya culminó, y es momento de escuchar la sentencia. Andrea y Natalia se fortalecen una de la otra. Las leyes del régimen peruano están por demostrarse. Rodrigo Altamirano es inocente. Andrea se siente violentada una vez más, ya no por el hombre que ahora abraza a sus abogados, sino por la justicia que la abofeteó con su última decisión. Natalia ha fallado, los débiles y pobres han fallado. Los Altamirano celebran.

4.2.1 Guión: secuencia 2 – “La teoría del dolor”

ESCENA 00:58:20 – INT. CASA DE ANDREA. DÍA

Andrea, el padre de Andrea y Jorge están sentados en un sillón al centro de la sala. Andrea está indignada, molesta y avergonzada, mira hacia el vacío. Jorge está impactado y observa hacia el suelo. El padre de Andrea se indigna mientras lee y observa la portada del periódico que tiene en sus manos, suelta el periódico con ira sobre la mesa de centro que está frente a ellos. En la mesa hay varias hojas de periódicos dispersas. El padre voltea a ver a su hija.

PADRE DE ANDREA

(con tono ingenuo y pausado)

Todo va a estar bien hijita. Vas a ver, San Judas
Tadeo está con nosotros ¡Solo ten fe!

El padre de Andrea se levanta del sillón y se dirige a la habitación que tiene frente a la sala. Jorge, aún incómodo, le da paso para que continúe su camino. El padre de Andrea abre la puerta de la habitación, esta emite un chillido. El padre cierra la puerta. Existe un silencio incómodo. Andrea levanta la mirada y mira al vacío.

ANDREA

(con tono tierno y desgastado)

Me preocupa mi papá.

JORGE

(esperando para responder con ira)

¡¿Recién piensas en eso?!

Andrea voltea a ver a Jorge. Jorge se levanta de su lugar, se dirige hacia la puerta que da a la calle y se va, dejando sola a Andrea, quien siente dolor por la reacción de Jorge.

ESCENA 01:18:07 – EXT. CALLE. DÍA

Andrea camina sobre una vereda de la calle, sin rumbo. Andrea está preocupada y lastimada.

ESCENA 01:18:18 – EXT. RISCO. DÍA

Andrea está sentada en las piedras de un risco, sola y nos da la espalda. El mar que ella mira está furioso y emite mucho ruido.

ESCENA 01:18:24 – EXT. JUZGADO. DÍA

Toma en Zoom in del juzgado.

ESCENA 01:18:29 – INT. SALA DE JUZGADO. DÍA

La juez está sentada en una silla alta, frente a ella está su podio judicial. Detrás de la juez hay dos banderas, una nacional y la otra municipal, mientras que en las paredes hay grandes cuadros de nuestros próceres y precursores. Una luz ilumina el rostro de la juez, dándole un aspecto sombrío y reflejando el escudo nacional que está encima de ella. A la izquierda de la juez se encuentra su secretaria, quien escribe todo lo dicho por la autoridad en una laptop que está sobre una pequeña mesa de madera. Detrás de la secretaria hay un policía con una parada firme.

JUEZ

(imponiendo autoridad)

Habiéndose revisado todas las pruebas presentadas a esta sala, y habiendo escuchado a los testigos de ambas partes. Luego de una evaluación rigurosa y ceñida a las leyes que rigen el territorio peruano. La sala declara, al señor Rodrigo Augusto Altamirano Dickens. ¡Inocente!

Se ve a Andrea y a Natalia derrotadas, atrás de ellas están el padre de Andrea y Jorge, también con aspecto de derrota. El padre baja la mirada, llorando, mientras que Jorge mira al vacío. Natalia observa el rostro de tristeza de Andrea. Jorge consuela al padre de Andrea.

Los que están a favor de Rodrigo aplauden. Rodrigo, Márquez y su ayudante sonrían, están aliviados. Rodrigo y Márquez se abrazan. El ayudante da la mano a Márquez, y ella le retira su mano con mirada de superioridad. Luego saluda a Rodrigo. La gente se para de los asientos.

JUEZ

(golpeando la mesa con su mazo y alzando la voz)

¡Orden! ¡Orden!

ESCENA 01:18:57 – INT. CASA DE LOS ALTAMIRANO. DÍA

Se observa una lujosa mansión con una piscina en el fondo, en donde el padre de Rodrigo y Alfredo se encuentran frente a frente al borde de una pequeña mesa de mármol. El padre de Rodrigo está sobre una silla de ruedas, mientras que Alfredo está sentado en una silla lujosa con las piernas cruzadas. Ambos están siendo

atendidos por la empleada de los Altamirano. Alfredo recibe una llamada y saca el celular de su bolsillo derecho del pantalón. La empleada se retira.

ALFREDO

(acercándose el celular al rostro)

¡¿Aló?! ¿Sí? Bien. Gracias.

Alfredo cuelga el celular y mira al padre de Rodrigo, quien estaba tomando un vaso con algún coctel.

ALFREDO

(con tono de altanero y sonriendo)

¡Altamirano, ganamos!

PADRE DE RODRIGO

(emocionado)

¡Bien carajo!

ALFREDO

(chocando los vasos que tenían)

¡Ganamos!

ESCENA 01:19:16 – INT. SALA DE JUZGADO. DÍA

La sala está quedando vacía. Andrea aún no comprende la decisión de la juez. Natalia voltea la cabeza y la mira con rostro deprimido.

NATALIA

Andrea, lo siento.

(con ánimos de dar esperanza)

Todavía podemos apelar.

ANDREA

(resignada)

No voy a apelar.

ESCENA 01:19:24 – EXT. SALA DE JUZGADO. DÍA

Rodrigo sale caminando de la sala y se acerca a los periodistas con una sonrisa de satisfacción, detrás de él hay dos guardaespaldas.

PERIODISTA

¿Cómo se siente ahora que lo han declarado inocente?

RODRIGO

Yo sabía que iba a salir libre de toda culpa. Gracias a Dios, todavía existe la justicia en este país.

PERIODISTA

¿Piensa tomar represalias contra la señorita Andrea Sánchez? ¿Piensa demandarla por difamación?

RODRIGO

Si hay alguien que debe castigarla, ese solo es Dios.

(con tono de seguridad y confianza)

Pienso que ella debe recapacitar, debe darse cuenta que mintiendo no llegará a algún lugar. Por mi parte, quiero decirle que la perdono. No soy quien para juzgarla. ¡Gracias!

Los periodistas continúan preguntando, mientras que el padre de Andrea y Jorge salen apresurados de la sala del juzgado. Rodrigo y sus guardaespaldas voltean a verlos. Los enfadados hombres se acercan a Rodrigo, y sus guardaespaldas se los impiden.

PADRE DE ANDREA

(enfadado y gritando)

¡Altamirano!

JORGE

(gritando)

¡No lo toquen!

PADRE DE ANDREA

¡Suéltanme carajo!

(señalando a Rodrigo y mirándolo con odio)

¡Tú sabes lo que hiciste, sabes la verdad! ¡Tú lo sabes! Pero no eres hombre, ¡eres una mierda!
¡Haz destruido nuestra familia hijo de puta! ¡Haz destruido a mi hija! Concha de tu madre.

JORGE

(gritando a los guardaespaldas)

¡No lo toquen! ¡Hijo de puta! Vas a ver mierda, ¡la vas a pagar concha de tu madre!

Los guardaespaldas se llevan a Rodrigo, quien está asombrado y con un rostro desenchajado. Los periodistas continúan preguntando eufóricos.

FIN DE SECUENCIA

4.2.2 Ficha de observación: secuencia 2 – “La teoría del dolor”

24/09/2017

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia: La teoría del dolor

Orden de secuencia: Segundo

Número de escenas: 8

Duración de secuencia: 3:31

Número de fotogramas en secuencia: 5079

Sinopsis de secuencia: En esta siguiente secuencia se genera un reclamo apagado y frío a lo que se denomina “justicia”, en efecto, Andrea ha sido triturada por la realidad corrupta y prejuiciosa de su sociedad natal. Andrea decide resignarse ante la humillación de sus leyes peruanas y de las fortalezas que otorga el dinero sobre ellas, aceptando la violación cometida por Rodrigo Altamirano.

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general	X		En la fachada del poder judicial, para conocer la procedencia de la voz. En la presentación de la juez como villano, para imponer el poder del lugar. La mansión de los Altamirano, el poder, el lujo y la soledad.
1.1.1.2 Presenta Plano entero	X		Nos muestra los rostros de Andrea, Jorge y el padre de Andrea, cada uno muestra diferentes sentimientos y se

			observa un pedazo del escenario. Se puede confundir con primer plano por la composición de la toma.
1.1.1.3 Presenta Plano americano	X		La felicidad de Rodrigo y sus abogados tras ganar el juicio.
1.1.1.4 Presenta Plano medio típico	X		Andrea nos muestra los brazos cruzados como símbolo de protección a esa inestabilidad. Los brazos de Andrea caen después del juicio.
1.1.1.5 Presenta Plano busto	X		Refuerza la depresión, es tan impactante que Andrea y Natalia se sientan.
1.1.1.6 Presenta Primer plano	X		Nos muestra la preocupación de Andrea, el pesar de sus pasos y las marcas de su rostro. La felicidad de Rodrigo, nos habla a nosotros y nos advierte de su poder. Se burla de nosotros.
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano		-	
1.1.1.8 Presenta Plano detalle	X		Periódico “ola” que el padre tira en la mesa, el símbolo de la unión y la ruptura.
1.1.2 Secuencias y escenas			
1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje	X		La injusticia y el sufrimiento de Andrea es expuesto. El acto pertenece a la escena.
1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)	X		Se muestra, por corto tiempo, la palabra “violación” en el diario que tiene el padre.

1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena	X		No solo Andrea sufre, sino también sus seres queridos, Andrea comparte su dolor. Se comparte las reacciones, por ejemplo, se cambia la profundidad en Jorge y Andrea. El enfoque solo es sobre ella cuando quiere mostrar su dolor. No es notorio en los planos generales. Nos simula la visión de Rodrigo al no ver al padre de Andrea.
1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena	X		Se nota en la repetición del final del juicio en Jorge y el padre de Andrea, primero sufre Andrea, luego los familiares.
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica	X		El esplendor del poder judicial en contrapicado.
1.2.1.1.1 Es Horizontal		-	
1.2.1.1.2 Es Vertical		-	
1.2.1.1.3 Es De balanceo		-	
1.2.1.1.4 Es Diagonal		-	
1.2.1.2 Presenta Travelling	X		La panorámica del poder judicial nos profundiza cada vez más en la voz del juez.
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena	X		La presentación de la juez y su imponente sombría y peligrosa. Nunca se nos

			muestra los detalles del rostro.
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena		-	
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena		-	
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena		-	
1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena		-	
1.2.1.3 Presenta Zoom		-	
1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena		-	
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena		-	
1.2.1.4 Presenta Cámara en mano	X		Nos muestra la exposición de Andrea, el desequilibrio y el temor de ya no estar en su zona de confort. Rodrigo se siente en su zona de confort, llena de violencia y descontrol.
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva		-	
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada			
1.2.3.2 Emplea Contrapicada	X		Darle fortaleza al frontis del poder judicial.
1.2.3.3 Emplea Toma cenital		-	
1.2.3.4 Emplea Vista de piso		-	
1.2.3.5 Emplea Cámara baja		-	
1.2.3.6 Emplea Cámara alta		-	

1.2.3.7 Emplea Cámara normal		-	
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés		X	La cámara nos simula el temor de Rodrigo y el enfrentamiento con el padre de Andrea.
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo	X		El contracampo en el risco nos comparte los problemas de Andrea, pero al mismo tiempo busca olvidar y estabilizarse. Es momento de enfrentar a Rodrigo, y el padre lo sabe, ambos lo saben, los diálogos son para nosotros, por aceptar la injusticia.
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno		-	
2.b. Es Montaje externo	X		Presenta cortes en toma y durante la secuencia.
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes		-	
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes	X		24 cortes durante la secuencia.
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes		-	
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)	X		Al igual que el anterior, denota continuidad, a tal punto de no diferenciar a simple vista.
2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)		X	Muestra una toma amplia, desde el inicio hasta la mitad de la secuencia, sufre un corte después de síntomas vacíos en narración, disimulado por la voz de la juez.

2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual	X		En ningún momento.
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena	X		Durante la velocidad pausada de los diálogos y los desarrollos de la acción.
2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena	X		En especial en el juzgado, y mostrarnos el lado ganador y perdedor, y sus alrededores.
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena		X	El plano secuencia, aunque no perceptible, quiebra el tiempo estándar de las demás tomas.
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena	X		Por ejemplo, la salida de Jorge en el plano secuencia.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario	X		El ingreso del padre a su habitación. Salida de Rodrigo del juicio.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario	X		Salida de Jorge de la casa. Entrada del padre y de Jorge dentro del espacio de Rodrigo.
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas		-	
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules	X		Azules que simbolizan azul y vacío.
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés		-	
2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepías	X		Los negros para resaltar dramatismo del personaje, en el caso de la juez, la sombra

			reflejada la convierte en tenebrosa. El blanco y negro en el enfrentamiento de Rodrigo.
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes		-	
2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos	X		La desaturación fría demuestra el desgano de Andrea.
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos	X		La celebración en la mansión Altamirano.
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros		-	
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros	X		El juicio es presentado como conflicto, es por eso que lo abundan de oscuros.
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos	X		El decolorado se mantiene con la depresión.
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes		-	
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático	X		El conflicto de Rodrigo, su felicidad comprada, su espíritu en blanco y negro.
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo		-	
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque		-	
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario		-	

2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático		-	
2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro		-	
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido		-	
2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario		-	
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario		-	
2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria		-	
2.3.1.5 Otros	X		Notar la luz de la juez. Aspecto sombrío.
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)	X		Se justifica con la voz de la juez. Se utiliza cortes de Andrea caminando y buscando tranquilidad.
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)		-	
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios		X	No representa alguno notorio.
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			

3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez	X		Justo después de que Jorge cierra la puerta. Los pianos, las campanas y los violines, resaltan en casi toda la secuencia. Es utilizado en frecuencia baja.
3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)		X	Denota obligatoriedad, al menos la extensión de la misma.
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)	X		Nos indica que al de suma importancia ocurrirá, volviéndose deprimente.
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa	X		Los diálogos son claros y aportan, en especial en el veredicto de la juez.
3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas	X		En casi todos los diálogos.
3.3 Efectos de sonido			
3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios	X		Por ejemplo, las campanas, las cámaras de los periodistas y los golpes de la puerta y el mazo.
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido	X		Cumple el cometido de reforzar.
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva		-	
3.4.2 Es Música subjetiva	X		Durante el estado decisivo de la película. No es parte del mismo film, sino es utilizado para dramatizar el juicio.
3.4.3 Es Música descriptiva		-	
3.5 Ruidos ambientales			

3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)	X		El ruido del público y sus palmas tras ganar Rodrigo, el público le aplaude a la injusticia.
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa	X		Nos ubica en la importancia de la ubicación y el escenario.
3.6 Silencio			
3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena	X		En especial el silencio incomodo de espera en la casa de Andrea.
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)	X		Muy bien utilizado.
3.6.c. Aplica Silencio constante		X	Solo cuando se requiere.

4.2.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados: secuencia 2 – “La teoría del dolor”

La película ha ido desarrollándose precipitadamente, Andrea se ha dado cuenta que no está sola, que realmente hay personas que la protegen, pero su destrucción interna no solo le afecta a ella, sino también, a los seres que dicen amarla, llegando a tal punto de generar un bucle de preocupación e inestabilidad emocional entre su comportamiento y sus principios. Andrea quiere justicia, esa que se puede supeditar solo con el reclamo en contra de la realidad monopolizada, esa misma realidad corrupta y prejuiciosa en donde ella ha sido triturada y humillada por el simple hecho de ser mujer.



Fotograma 5. *La teoría del dolor*.

Veamos entonces la profundidad de los ya mencionados elementos que componen la postproducción. Primero, la estructuración de las imágenes que cumplen su defensa como producción en sus unidades discursivas integradas en su proceso de rodaje. La composición de la toma cuida al espectador del error visual de un presunto primer plano, Jorge, Andrea y su padre están sentados en el mueble justo al centro de la sala en la casa de Andrea, por el plano entero que la audiencia percibe, se diferencian los estados anímicos de cada uno de los personajes dentro de la toma, y es, pues, el mismo plano el que sugiere la ubicación de los protagonistas, ya que muestra fragmentos del escenario dentro de lo - adecuadamente- perceptible para el público, quienes acaban de enterarse que el caso de Andrea ya ha sido expuesto.

Papá de Andrea [con delicadeza hacia su hija]: Todo va a estar bien hijita. Vas a ver, San Judas Tadeo está con nosotros ¡Solo ten fe!

Y es así que, con esas palabras, la secuencia inicia hacia una escala de constante rendición desligada de las imperceptibles oraciones de fe y esperanza, la

manipulación de la audiencia como una ayuda moral innecesaria y la caída de Andrea hacia su verdadera teoría del dolor.

Es evidente que los espectadores van ingresando a la casa de Andrea, se sientan junto a ella y le muestran un apagado afecto de ayuda, y es común, porque el primer plano de Andrea lo sugirió, y, ¿por qué no hacerlo?, si ella muestra heridas en su rostro y signos de preocupación que a cualquiera le causarían empatía. Pero la realidad es que se quiere reforzar la idea, y que lo aceptes de forma moral, Andrea tiene a sus seres amados, protegiéndola, pero no espera a que el espectador le otorgue su lastima, ella aún sigue firme.

A medida que la secuencia avanza, un plano detalle nos concreta, por corto tiempo, un titular publicado en una de las ediciones ficticias del diario "hola", el conflicto de Andrea ha sido expuesto, la violación ha sido expuesta, y peor aún, no como un golpe directo hacia ella, sino más bien hacia su padre, quien muestra rasgos de decepción hacia la impunidad de su ya quebrantado concepto de justicia. El diario se convierte en un símbolo de unión, y al paralelo, de ruptura. El público por su parte, continúa recibiendo de la película la noción de sufrimiento, y cuán engañosa puede ser su humanidad, su contexto y su nación, la audiencia no solo ve a Andrea sufrir internamente, sino que, también observa la fragilidad de sus seres queridos, y esto es notable por la profundidad de la toma, entre los cambios distractores de Jorge y el enfoque específico de Andrea, recalcando que ella necesita la mayor atención visual.

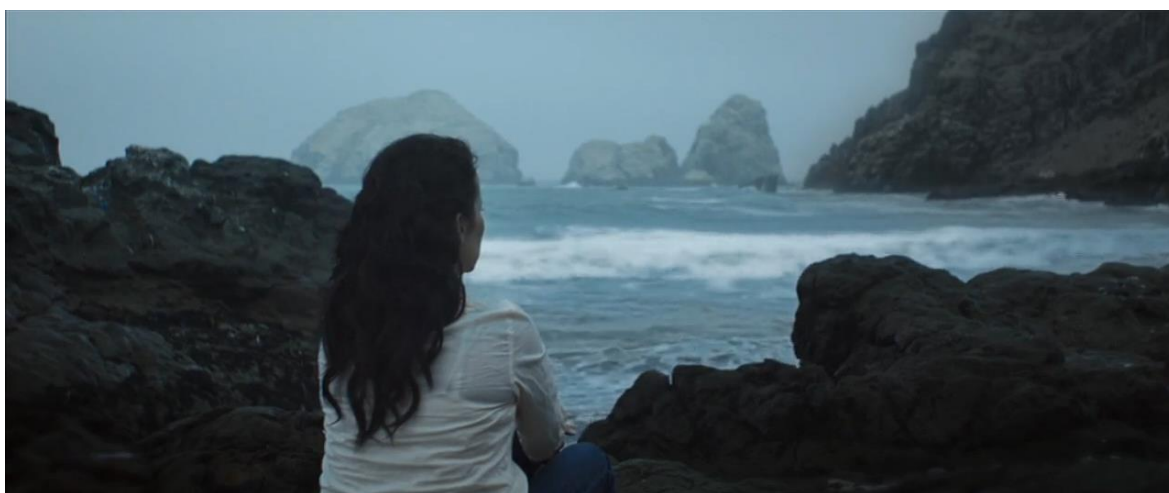


Fotograma 6. *La teoría del dolor.*

En los planos generales, con Andrea, solo se busca apaciguar ese sentimiento introspectivo que es percibido solo por la audiencia, que más que confundida y sentimental, solo espera que se haga justicia y que el drama tenga una solución típica y protocolar. A pesar que el enfoque solo muestra la pena de esa mujer violentada, que fue recriminada por su sociedad y humillada por sus entes de ayuda, la recurrencia de los aspectos de fortaleza y aceptación, deben cumplir su

orden de símbolo débil en la sociedad ensamblada por su propia población, aunque ellos ya lo hayan consentido y adaptado.

De otra manera, dentro de toda esa maraña de conflictos, un contracampo ubica al espectador dentro de la posibilidad de olvidar y estabilizarse de los problemas, Andrea está sentada frente al mar, como esperando la ayuda, como buscando soluciones, como despejarse, como llamando a la audiencia para que comparta su pequeño momento de confort, pero a solas, sin criticar ni opinar, solo observar como el mar simula llevarse los dilemas que la aquejan, y el público debe entender que ella es humana, y como humana, los pensamientos también la atormentan.



Fotograma 7. *La teoría del dolor.*

Por otro lado, el montaje de imagen se presenta como el segundo proceso de la postproducción, indicando un montaje externo, dando la posibilidad de desplazar al espectador por veinticuatro diferentes visiones simuladas por cortes, conocer su contexto y, de manera empática, representarse por Andrea. Es pues, de ese modo que, por una elipsis subjetiva representada por un corte, el espectador se encuentra dentro de un juzgado, esperando la sentencia que defina la conclusión de la película y el desplazamiento de Andrea hacia su tan aclamada justicia.

La intimidación y la superioridad del poder judicial peruano es descrita por un plano general, que a su vez coopera con un movimiento panorámico en contrapicado y al simultaneo se desliza en orden de *traveling*, para Lévi-Strauss, esto es un fino ejemplo hacia su estructuralismo, ya que todas las partes conjugan para atemorizar al espectador y transmitirle síntomas de suspenso. Todos estos movimientos de cámara cumplen la importante función de complementar la voz en off de la juez, que más adelante se pretenderá a profundizar.

La película nos muestra a la juez en un plano general, mientras que un *Dolly in* nos acerca a la más profundo de sus expresiones pero sin detallarnos el rostro, el espectador reconoce que es un juzgado, y que aquí la justicia deberá ser sebera y

correcta, pero la imagen demuestra lo contrario, la juez transmite miedo y peligro, y no solo eso, sino que también impone dominio sobre su ambiente, ella es la ley, y a la ley se la respeta porque tiene poder, y el pensamiento colectivo del público lo sabe, es por eso esa toma extensa en ella dando el veredicto, ella es la única que puede indicar un corte, porque al fin y al cabo, hasta la historia le pertenece.

Tal vez, en su afán por demostrar posesión, las duraciones de las tomas fueron amplias y, aunque al espectador no le cause algún conflicto, esta se desarrolló desde el principio de la secuencia hasta la mitad de la misma, generando así, una descoordinación en torno a tiempos relacionados en el esquema secuencial, haciendo que los cortes sufran síntomas de espacios vacíos y quiebres en el lapso secuencial, no solo en tiempo muerto sensorial, sino también en la narración. Todo lo anterior es imperceptible al panorama de la audiencia, quienes lo denotan como continuo y fluido a su ritmo visual, ya que todos estos fragmentos continúan acoplándose a la voz de la juez.

Durante la secuencia, y como resultado del inesperado veredicto de la magistrada, un plano medio típico nos muestra cómo Andrea busca protegerse, esto tras resaltarnos sus brazos cruzados a modo de simbolismo, en ese sentido, la audiencia acaba de verse violentada, pero poco a poco va entendiendo el verdadero contexto de su realidad. Ahora todo es inestable –esto sugerido por la toma de cámara en mano- y, en cierta parte, genera temor, ya que Andrea dejó su zona de confort para verse con el verdadero rostro de su sociedad. El espectador ya no estará cómodo en lo que resta de la película, y ellos son conscientes de eso.

Rodrigo Altamirano celebra por el desenlace del juzgado. Un corte de escena traslada al espectador hacia la mansión de Los Altamirano, seguido de un plano general, que presume estabilidad y que muestra el poder del dinero, de los grandes poderes socioeconómicos, del lujo, pero también de la soledad, y efectivamente, el padre de Rodrigo está solo, en su silla de ruedas, fingiendo tener el control de lo que no pudo comprar en un principio, el silencio de Andrea.

En una sociedad injusta como la que busca reflejar el largometraje, Andrea deja caer sus brazos después de un juicio cuya legitimidad es encadenada a la corrupción, el plano medio de la toma advierte a la audiencia, como indicándoles el valor de ser “importante” y tener dinero, el plano americano busca recalcar esa idea, no por el concepto del dinero, sino la falsa felicidad de tenerlo a costa de un sentimiento camuflado. Rodrigo está aliviado, sus abogados están aliviados, pero saben que Altamirano cometió delitos y que algún día los pagará. La felicidad de Rodrigo habla con el espectador a modo de primer plano, se burla de ellos y le restriega su poder.

Todo ha culminado, Andrea y Natalia perdieron la poca esperanza que tenían en la justicia y otro corte de toma nos describe el impacto del veredicto de la juez, la

protagonista se quedó sin palabras, enmudecida, el golpe fue tan duro que ambas tuvieron que sentarse, el plano busto cumplió su función, hacer que el espectador decaiga ante su conflictiva sociedad real, con enojo de por medio. Cumpliendo el mismo rol en la toma, la profundidad de campo sobresale por demostrarnos el sufrimiento encapsulado de Andrea y de sus seres queridos, el espectador comprende que el dolor no solo le pertenece a ella, sino que también lo ha compartido con los que la observan, y pues, al igual que la anterior secuencia, el enfoque cambia en la aparición de Jorge y Andrea, en donde esta última denota su importancia.

La profundidad de campo, notoria y coherente, nos repite una toma en particular, en donde resaltan Andrea, Natalia, Jorge y el padre de Andrea, en ese orden, ambas mujeres detrás de una mesa judicial, mientras que Jorge y el padre a sus espaldas. El enfoque sabe lo que quiere lograr en el espectador, transmitir el quebranto de los sentimientos, de las fortalezas y la esperanza, la secuencia revela el llanto del padre sobre el hombro de Jorge durante el desenfoco de Andrea y al mismo tiempo, Andrea es enfocada para desvirtuar esa acción. Andrea se mantiene fuerte y segura, la audiencia lo identifica, pero lo considera continua y no diferenciada por la escasez de cortes.

En ningún momento se presenta una ruptura del ritmo visual, pero el público ya va sintiendo la aceleración de las tomas y, aunque la alternancia de la escena sea pausada en los diálogos y las acciones, estos van notando la gravedad del conflicto con solo percibir los cambios por corte y los movimientos de cámara. Visto de otra perspectiva, el principio de repetición busca remontar la superioridad de Los Altamirano, y es pues, notorio, el dominio que ellos llegan a tener por la misma juez –quien simula ser la audiencia aceptando la corrupción- teniendo como resultado una toma que generaliza un pensamiento social, los ganadores y los perdedores.

Al igual que el corte por movimiento de Jorge saliendo de la casa en plano secuencia y del padre entrando a su habitación, la toma nos acondiciona abruptamente en una conferencia de prensa a la salida del juzgado, causando así, un movimiento secundario, la entrada del padre de Andrea y de Jorge a la zona de confort e inestabilidad –que insinúa la cámara en mano- de Rodrigo. Toda la transición dentro de esos fragmentos es percibida por la audiencia, ya que la profundidad de campo y el ángulo holandés nos encubre la visión de quien ahora siente temor por sus actos. Rodrigo voltea la mirada y hay corte de toma.

Hasta este punto, la secuencia necesita exponer su verdadero objetivo de forma directa y sin rodeos, mostrando el conflicto personal y social que tiene cada uno de los espectadores en su cotidianidad, ha llegado, pues, el momento en que la película recrimina a su público utilizando una metáfora a modo de enfrentamiento, el conflicto entre el padre de Andrea y la persona que violó a su hija, Rodrigo.

Ambos saben que esta por ocurrir, el dialogo a continuación es el reclamo de la película hacia sus espectadores, por aceptar la injusticia y la corrupción, por aceptar todo lo malo de su sociedad.

Papá de Andrea [señalando a Rodrigo]: ¡Tú sabes lo que hiciste, sabes la verdad! ¡Tú lo sabes! Pero no eres hombre, ¡eres una mierda! ¡Haz destruido nuestra familia hijo de puta! ¡Haz destruido a mi hija! Concha de tu madre.



Fotograma 8. *La teoría del dolor*

Esto, sin embargo, no mantendría su posición de lucha si esa propuesta intencional de esquema acromático no reforzara los tonos oscuros, ya que es esa misma manipulación la que otorga determinada asociación a la limitación absoluta y a la negación de determinados resultados, y es verdad, el padre de Andrea acaba de abandonar su personalidad calmada y pasiva para recriminar por su humillación. Retomando lo anterior dicho, esa misma calma y pasividad también le pertenecía a la audiencia, que hasta ahora solo creía en la esperanza de las buenas acciones y de la fe.

Entre los diversos refuerzos cromáticos, el film se aproxima a los tonos azules que resguardan al concepto narrativo del vacío y la soledad, que naturalmente encamina al espectador a la emotividad que se deslinda por completo de la tranquilidad, así pues, la audiencia entra en una etapa de conflicto e inquietud que solo apaciguará la acción de la ley, y por ende, la decisión de la juez, y es la misma decisión que, al simultaneo, los tonos negros resaltan en búsqueda del aumento del dramatismo en los personajes y de la juez. Nótese también la sombra generada por luz manipulada en el rostro de la magistrada al momento de presentarla, desde ese instante, el público deduce que los resultados van a desamparar a los más vulnerables, a Andrea y al mismo público.



Fotograma 9. *La teoría del dolor.*

El desgano, el cansancio y la resignación en Andrea se dejan notar, los aspectos tonales continúan ejecutando su trabajo, surgiendo desde los tonos emocionales fríos presentados dentro de las diversas locaciones en donde la muestran como símbolo de maltrato. Por otra parte, los tonos frescos contraponen esta premisa, que igual de desaturada, nos asienta dentro de la mansión de Los Altamirano, donde todo está presuntamente bajo control. Ambas locaciones son mostradas bajo tonos emocionales oscuros y pálidos, en donde el espectador nota el estado conflictivo no de la narración, sino del orden y la manipulación con las que son presentadas las escenas, con el objetivo de redefinir y seleccionar una preferencia parcial de sus representantes dentro del film.

Respecto al montaje de sonido como tercer proceso de postproducción, es de suma importancia referirnos al diálogo de la magistrada, que en un principio predominaba en la narración dejando que las imágenes se le acoplen, otorgando síntomas de inquietud por saber quién era y cuál era el resultado de la sentencia, hasta que un corte nos la presentó.

Una banda sonora acompaña la voz de la juez, esta es perceptible en la audición de los espectadores, en frecuencia baja, para no interrumpir el veredicto. En su composición, son de resalte los pianos, las campanas y los violines, y son dichos instrumentos los que acompañan durante la mayor parte de la secuencia añadiendo rasgos de melancolía a método de música subjetiva que no es parte de las escenas y que cumple la función de dramatizar los actos. Pero es la misma banda sonora la que denota obligatoriedad y sobrecarga a la composición, al menos por su extensión y su presunta complementariedad, aunque el público lo haya requerido para su satisfacción en el momento del suspenso y el drama.

La efectividad de los diálogos en esta secuencia es significativa, ya que, por su fluidez y dominio narrativo, se transmite con claridad la decisión de la magistrada, y no solo eso, sino también funciona en casi todos los diálogos expuestos durante

las escenas. Por consiguiente, la audiencia entiende el mensaje, el dictamen y el reclamo, ellos están preparados para lo que está por venir.

Las campanas del juzgado, las cámaras de los periodistas, la pequeña reverberación de Rodrigo mediante su enfoque y los golpes de las puertas y del mazo de la juez, son partes de los extensos ejemplos de efectos de sonido presentados durante las escenas de esta secuencia, cuyo cometido es reforzar cada acto, otorgándole naturalidad y credibilidad en búsqueda de una perfecta continuidad, tanto visual y sonora. Asimismo, el ruido producido por los presentes en la corte, sus aplausos tras el fallo y su ímpetu por celebrar la injusticia, nos ubica en el contexto social del largometraje, reforzando lo que la imagen muestra en la visión generalizada de la audiencia.

De nuevo, el silencio en “La teoría del dolor” es incómodo, por el momento en que se desarrolla el hecho, pero adecuadamente indispensable para la integración en la narrativa, su distribución y aplicación en el ambiente de Andrea es impecable, porque el público siente un desierto de emociones, pero a la vez, se concentra en buscar una posible solución tanto social y física, como también imaginaria y fílmica. Pues, “La teoría del dolor” plantea ese paradigma, el de otorgar soluciones que partan del incentivo personal, sin presiones ni estereotipos de una sociedad violenta y corrupta.

En general, esta secuencia se acopla a la idea de reclamo que describen las primeras escenas, un reclamo que se expuso a modo de metáfora, de manera cruda y directa. El espectador es atraído y luego obligado a que abra los ojos ante su sociedad, por lo que postproducción y sus tratamientos se vieron en la obligación de estructurar las tomas conforme el espectador iba entendiendo el conflicto contextual, de tal manera que pueda captar la idea sin ofenderse o alterarse. Eso pues, lo que ahora es mal llamado “edición”, nos otorga coherencia en lo que observamos y escuchamos, dotando de efectos emotivos a las complementaciones de procesos a la que Claude Lévi-Strauss estaría conforme.

4.3 Secuencia 3 – “Canto a los muertos”

En esta siguiente secuencia, la perspectiva del género dramático comienza a mutar, optando por la frialdad mórbida de los hechos más sanguinarios. Andrea toma posesión de las leyes y se revela ante ese estado que prefirió dañarla. Un pseudo-acto de venganza aparece en el camino de nuestra protagonista, y se hacen llamar “Los primos”. Andrea acepta tomar justicia por sus propias manos, aunque este le ocasione secuelas irreversibles.

Después de la muerte de su padre, y la separación de Jorge, Andrea se encuentra sola, se siente sola y está deprimida, aunque eso pareciera. “Los primos”, un grupo de cinco hombres especializados en acciones delictivas, comparten el dolor y la pérdida de Andrea, volviéndose en sus aliados y defensores. Andrea es atraída y protegida por el más sobrio de los primos. Él, su vecino de la infancia, se ha enamorado y no perdonará el delito de Rodrigo, aunque esto le cueste separarse de Andrea.

Los primos organizaron una fiesta vecinal en conmemoración al coraje de Andrea. El momento ha llegado, y sus acciones están siendo encomendadas hacia la imagen de la “Virgen María”, ya es hora de que Los primos busquen justicia para Andrea, comenzando por quienes la traicionaron y olvidaron. Patricia, considerada la mejor amiga de Andrea hasta su traición en la corte a favor de los Altamirano, y Gonzalo Dietrich, mejor amigo de Rodrigo y amante de Patricia, fueron los que decidieron dejar de lado a Andrea cuando estaba siendo violada y maltratada por Rodrigo Altamirano. Por otro lado, Jorge se encuentra en una habitación de hotel, se siente miserable y humillado, se suicida con un potente raticida vertido en un vaso de agua.

Entre balas y persecuciones, Los primos raptan a Rodrigo, asustan a su familia y asesinan al chofer de Los Altamirano. La fiesta acaba, y la venganza está por comenzar.

4.3.1 Guión: secuencia 3 – “Canto a los muertos”

ESCENA 01:41:06 – EXT. FIESTA VECINAL. NOCHE

Planos detalle de los santos y amuletos que se encuentran sobre una mesa que cumple la función de altar. Se observa velas misioneras encendidas, flores de color rojo y blanco, y diferentes estampas de diversos santos. También hay un ekeko, un cuadro de Jesucristo y una figura de la Virgen María un poco desgastada.

Los primos se despiden uno a uno de su líder. El primero, el más loco, lo coge de la mano y lo abraza. El segundo, el más salvaje, coge de los hombros a su líder, le da palmadas en la espalda mientras lo abraza. Planos detalles de los fuegos artificiales.

El tío de los primos es el último en despedirse con un abrazo, el líder le da una palmada en el hombro. Andrea espera al líder de Los primos con una mirada triste y vacía. Hay gente bailando y disfrutando de la fiesta.

ESCENA 01:41:27 – INT. CASA DE GONZALO. NOCHE

Gonzalo sujeta a Patricia por atrás, impidiéndole la visión con sus manos. Patricia toca las manos de Gonzalo. Ambos están felices y visten de negro, muy elegantes. A la izquierda de ambos hay una lámpara alta muy fina. Ellos salen caminando hacia la terraza de la habitación. Patricia continúa con los ojos tapados por Gonzalo.

Plano general desde el interior de la casa. Patricia y Gonzalo celebran desde la puerta hacia la terraza, debajo de una sombrilla blanca, que además cubre una mesa cubierta de una tela blanca y una botella de champán con dos copas de cristal.

Patricia y Gonzalo se besan apasionadamente. Patricia sujeta a Gonzalo del cuello, mientras que él la coge de la cintura. Patricia tiene un ramo de flores blancas en el brazo izquierdo.

ESCENA 01:41:31 – INT. HABITACIÓN DE HOTEL. NOCHE

Jorge intenta abrocharse el primer botón de su camisa blanca, frente a él hay un espejo que trasluce la parte frontal de su cuerpo y una parte de la cama. En la habitación se observa una cama de sábanas blancas perfectamente tendidas, una mesa de noche, una silla, una mesa de madera circular con un vaso de agua encima y dos lámparas empotradas a la cama.

Jorge está sentado en el borde de la cama mientras que diluye un polvo blanco dentro de un vaso con agua que se encuentra posado en la mesa de noche. Jorge sujeta el sobre con la mano derecha y con la izquierda sostiene su pensó al borde de la cama. Jorge observa el líquido mientras vierte el polvo.

Jorge bebe todo el contenido del vaso alzando el brazo. Sube la cabeza mientras bebe.

Jorge está echado sobre la cama, llorando y teniendo mucho dolor. Tiene la mano derecha sobre su vientre y la izquierda debajo de su muslo.

Jorge está muerto sobre la cama, con los ojos abiertos y la boca abierta.

ESCENA 01:41:49 – INT. AUTOPISTA. NOCHE

Tres autos y una camioneta frenan fuertemente generando el ruido característico. El primer auto de los primos cierra el pase a la camioneta donde está Rodrigo Altamirano y su familia. No hay signos de que el lugar sea transitado por otros vehículos.

ESCENA 01:41:06 – EXT. BARRIO DE ANDREA. NOCHE

El líder de Los primos y Andrea observan a la imagen de la Virgen María. Andrea tiene una mirada triste.

LÍDER DE LOS PRIMOS

Solo quiero que sepas y te lo digo delante de la virgen.

(con tono tierno y mirando a Andrea)

Yo sería capaz de todo por ti.

El líder de los primos se coge el rostro en señal de oración. Suelta suspiros de desesperación e impaciencia.

ESCENA 01:42:01 – INT. AUTOPISTA. NOCHE

Los primos salen de sus respectivos autos. Se crea un fuego cruzado entre los guardaespaldas de Rodrigo. La esposa y la hermana de Rodrigo gritan de temor. Dos de los primos tienen la misión de sacar a Rodrigo del asiento del copiloto de la camioneta, el parabrisas está impactado por las balas. El chofer de la camioneta yace muerto. Uno de los primos, el más temeroso, saca a Rodrigo amenazándolo con una pistola en la cabeza, mientras que el primo más salvaje también le apunta.

PRIMO MÁS SALVAJE

(gritando)

¡Bájate! ¡Bájate pituco concha tu madre!

El más temeroso de los primos empuja y le coge la cabeza a Rodrigo. El primo más salvaje cierra la puerta del piloto y abre las puertas traseras en donde están la

hermana y la esposa de Rodrigo, a lado de ella hay un guardaespaldas muerto, cuya sangre del impacto manchó el rostro de la joven esposa. El primo le apunta con la escopeta y ellas gritan.

PRIMO MÁS SALVAJE

(gritando)

¡Cállate mierda! Cállate o quieres que te mate concha tu madre. ¡¿Quieres que te mate pituca concha tu madre?! ¡No me mires!

El primo más loco sostiene el cadáver de uno de los guardaespaldas en su brazo izquierdo, mientras que con el derecho tiene una pistola. El primo abraza y presiona el cadáver gritándole al oído. Continúa la balacera.

PRIMO MÁS LOCO

(gritando)

¡Muérete concha tu madre!

PRIMO MÁS SALVAJE

(gritando)

¡Vámonos, vámonos!

La esposa de Rodrigo llora mientras tiene la cabeza del cadáver sobre sus hombros.

ESPOSA DE RODRIGO

(gritando)

¡Rodrigo!

Los primos se suben a uno de los autos de Rodrigo y prenden la huida.

ESPOSA DE RODRIGO

(gritando y sollozando)

¡Rodrigo!

La calle se tranquiliza. Dos de los carros de Rodrigo están frenados al centro de la pista. Empiezan a transitar más vehículos en la pista contraria.

ESCENA 01:42:56 – EXT. BARRIO DE ANDREA. NOCHE

En una toma general se observa, a la derecha, el líder de Los primos y Andrea, en la izquierda, la imagen de la Virgen María, al centro, la mesa con las estampas religiosas, y en el fondo los fuegos artificiales consumándose al simultaneo con la música. Toda esta escena desde una cámara en contracampo.

Fundido a negro.

FIN DE SECUENCIA

4.3.2 Ficha de observación: secuencia 3 – “Canto a los muertos”

27/09/2017

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia: Canto a los muertos

Orden de secuencia: Tercero

Número de escenas: 7

Duración de secuencia: 2:16

Número de fotogramas en secuencia: 3262

Sinopsis de secuencia: En esta siguiente secuencia, la perspectiva del género dramático comienza a mutar, optando por la frialdad mórbida de los hechos más sanguinarios. Andrea toma posesión de las leyes y se revela ante ese estado que prefirió dañarla. Un pseudo-acto de venganza aparece en el camino de nuestra protagonista, y se hacen llamar “Los primos”. Andrea acepta tomar justicia por sus propias manos, aunque este le ocasione secuelas irreversibles.

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general	X		Nos muestra el afecto de los primos durante la fiesta, “todos hasta el final”, el abrazo es el pacto. Jorge en la habitación de hotel, parece estable, pero la vida le ha dado una mala jugada. Patricia y Gonzalo son presionados por su entorno, y se le suma la cámara de mano. Carretera vacía con autos

			frenando, todo en cámara estática. Mayor uso de Plano general. Líder y Andrea observando el fin de los fuegos artificiales como metáfora a que todo está consumado.
1.1.1.2 Presenta Plano entero	X		El abrazo de los últimos primos, la virgen resalta, y nos refleja la amistad y la fe entre ellos.
1.1.1.3 Presenta Plano americano		-	
1.1.1.4 Presenta Plano medio típico	X		Beso de Patria y Gonzalo con cámara en mano.
1.1.1.5 Presenta Plano busto		-	
1.1.1.6 Presenta Primer plano	X		Rostro de tristeza de la virgen, que también está vulnerable y dañada, sabe el sufrimiento de Andrea. Andrea y primo mirando a la virgen.
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano		-	
1.1.1.8 Presenta Plano detalle	X		Amuletos e imágenes de santos, bien iluminadas por las velas de la mesa, esto demuestra que somos creyentes y tenemos fe. Los fuegos artificiales, que indican el desarrollo de las acciones que cometerán los primos, el lapso de la venganza.
1.1.2 Secuencias y escenas			
1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje		X	No drama en torno a la violación.

1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)		X	No menciona ni da inicios de lo sucedido con Andrea.
1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena		X	Salvo en ocasiones de primeros planos donde se asemejan a Andrea.
1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena	X		En especial cuando la acción empieza y se requiere detalles de conflicto.
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica	X		Nos muestra toda creencia en una sola mesa.
1.2.1.1.1 Es Horizontal		-	
1.2.1.1.2 Es Vertical	X		La toma nos muestra de abajo hacia arriba, mostrando con delicadeza los símbolos de la creencia humana.
1.2.1.1.3 Es De balanceo		-	
1.2.1.1.4 Es Diagonal		-	
1.2.1.2 Presenta Travelling		-	
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena		-	
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena		-	
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena		-	
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena		-	

1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena		-	
1.2.1.3 Presenta Zoom		-	
1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena		-	
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena		-	
1.2.1.4 Presenta Cámara en mano	X		Nos muestra los fuegos artificiales de manera violenta, indicando que algo malo se aproxima. Igual con Patricia y Gonzalo, la felicidad entre ellos es inestable y momentánea, pero tampoco se escapa de la vista del espectador, es por eso que Gonzalo cubre los ojos de Patricia, ellos son la indiferencia. Los primos en la carretera, con el fuego cruzado, en donde la estabilidad que nos sugiere el líder, nos refleja con la inestabilidad de lo real. El conflicto interno de Jorge y el conflicto externo de Los primos, ambos en búsqueda del sufrimiento, propio (Jorge) y por venganza (Rodrigo).
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva		-	
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada		-	
1.2.3.2 Emplea Contrapicada		-	
1.2.3.3 Emplea Toma cenital		-	

1.2.3.4 Emplea Vista de piso		-	
1.2.3.5 Emplea Cámara baja		-	
1.2.3.6 Emplea Cámara alta		-	
1.2.3.7 Emplea Cámara normal		-	
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés	X		El inicio del conflicto, del descontrol.
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo	X		Ambos en el reflejo del espejo, que nos pone en interrogantes existenciales en búsqueda del sentido perdido, Jorge nos prepara para el final, algo importante. Andrea y líder observando el final de los fuegos artificiales.
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno		X	Existen cortes.
2.b. Es Montaje externo	X		Existen cortes durante la secuencia
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes		-	
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes	X		Presenta 33 cortes durante la secuencia.
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes		-	
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)		X	Desarrolla cortes continuos, que nos muestran diversos escenarios en torno a los fuegos artificiales.
2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)	X		Los cortes nos dejan ver la deformación de cada personaje.

2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual	X		Los cambios de cámaras estables e inestables.
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena	X		Los espacios son respetados, aunque el vacío deja mucho que desear.
2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena	X		Volviendo a mostrar a cada personaje en su conflicto personal.
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena		X	En el difuminado a negro, aunque nos muestre el fin de un ciclo, narrativo y visual.
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena	X		En casi toda la secuencia, excepto el final.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario	X		El ingreso y la salida de los primos al despedirse.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario	X		El ingreso de más primos a la escena.
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas		-	
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules		-	
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés		-	
2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepías	X		La secuencia es nocturna, por ello resaltan los negros.
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes	X		En cuanto a la manipulación del rojo en las tomas de los fuegos artificiales.

2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos		-	
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos		-	
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros		-	
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros	X		Son las tomas externas las que más la utilizan.
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos	X		Continúa la saturación de colores.
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes		-	
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático		-	
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo		-	
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque		-	
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario		-	
2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático		-	
2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro	X		Predomina con el negro y disminuye la intensidad de los colores.
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido		-	
2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario		-	
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario		-	

2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria		-	
2.3.1.5 Otros		X	Ninguno.
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)	X		Cortes de tiempo, según cortes de sonidos, incluyendo efectos sonoros.
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)		-	
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios		X	Las tomas son en exteriores, aunque el fogeo de las armas podrían considerarse como efecto no digital.
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			
3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez	X		En toda la secuencia, sería considerado como un videoclip musical.
3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)	X		Las escenas son parte del sonido, y no a la inversa.
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)	X		Nos describe la depresión por la escena.
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa		X	Solo el diálogo del líder era coherente.

3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas		X	Los diálogos casi no tienen respuesta, se resumen en acciones.
3.3 Efectos de sonido			
3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios	X		Sonido de pistola, de los autos frenando, los fuegos artificiales.
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido	X		Mantiene la idea de refuerzo y aumenta intensidad mientras la música se disminuye.
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva		-	
3.4.2 Es Música subjetiva	X		Utilización de música “Canto a los muertos” de Sabor y Control.
3.4.3 Es Música descriptiva		-	
3.5 Ruidos ambientales			
3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)	X		Sonido de autos pasando.
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa		X	No son muy perceptibles.
3.6 Silencio			
3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena	X		Solo en la parte final del desvanecimiento.
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)		X	Podría remplazarse con un solo corte.
3.6.c. Aplica Silencio constante		X	“Canto a los muertos” presente en toda la secuencia.

4.3.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados: secuencia 3 – “Canto a los muertos”

El universo de Andrea ha tomado otro rumbo, la perspectiva del género dramático se abre hacia una perspectiva fría y mórbida que se aísla del pensamiento pasivo de la aceptación de la justicia mal otorgada en un estado corrupto. Andrea, al igual que los espectadores, toman posesión de esas leyes opresoras y se revelan de esa sociedad indiferente que solo considera de importancia el nivel social. De nuevo, el resultado de la injusticia golpea a la audiencia, es momento de que “Canto a los muertos” tome imparcialidad de manera rápida y violenta en búsqueda de la ley de la calle, y tal vez, de la esperanza de los más vulnerables.

Siguiendo el proceso analítico de las anteriores secuencias, en las presentes tomas también se buscará ahondar en los procesos elementales que forman la etapa de postproducción de este fragmento del largometraje. Primero, la imposición ya establecida por las unidades discursivas compuestas en el material producido, al mismo tiempo los planos en orden de la secuencia, de la mano a su configuración visual y complementando a los movimientos de la captura. En general, ese prospecto de composición visual obtenida por el rodaje, cuyo material se convertirá en la principal fuente de abastecimiento para el montaje entre imágenes.

La sociedad posee variables formas de capturar una realidad, ya sea mediante su peculiaridad colectiva o la acción de sus propios pobladores, pues, es esta última la que predomina en la secuencia. Andrea ya no tiene motivos para seguir luchando, su padre murió, los amigos que ella creía tener, ya no están, y la persona en la que ella depositó su amor, la abandonó. Y es en ese lapso donde “Los Primos” entran a la historia, cuando el espectador ya daba por perdido el rumbo emocional de la película, adaptándose a la sumisión y aceptación. Los primos son la encarnación de nuestra protesta, la misma que es adaptada de las intenciones indebidas por la sociedad y delimitadas por una ley inestable. Los primos son las recreaciones vengativas de la audiencia.

La unión de Los Primos a mitad de la fiesta es presentada por un plano general, que no solo nos ubica dentro del contexto, sino que también otorga una significancia de compromiso –a lo que vulgarmente se diría “todos hasta el final”- mostrando lo que nos confirma la idea, un abrazo a orden de pacto. La audiencia va conociendo a sus “vengadores”, a sus representaciones de subconsciencia, a sus deseos de justicia propia.

Santos y amuletos, todos ellos bien iluminados por velas posicionadas en la base de una mesa, son mostrados por un plano detalle con movimientos panorámicos verticales de abajo hacia arriba, al simultaneo que nos muestra suavemente los símbolos de la esperanza humana, y es pues, la connotación de la fe, la que predomina en el colectivo del espectador, que también es parte del fervor creyente.

Paralelamente, el rostro triste de una virgen, entra en detalles por un primer plano que, presuroso, otorga la alegoría que la audiencia necesita para relacionarse con Andrea. La virgen se muestra vulnerable y dañada, al igual que Andrea.

Esta secuencia guarda su orden de tomas abiertas y cerradas, abiertas cuando el público necesita observar acciones al simultaneo, ya sea ambientales o complementarias, y cerradas cuando las acciones requieren de un detalle de suma importancia para la narrativa, y es pues, esa narrativa en el orden de la película, la encargada de suprimir -solo en esta secuencia- el drama en torno a la violación y a la problemática alrededor de Andrea. El espectador ya tuvo tiempo para reflexionar, ahora es momento de observar sus bajos impulsos y que tome su propia justicia, ellos deben tener en cuenta que los hechos ya pasaron y que ahora solo queda su reacción, y, por ende, su defensa. La audiencia ya no debe preocuparse por controlarse, el drama terminó junto con el veredicto de la magistrada.

Pero, aunque se busque ocultar el tema detonante, la audiencia debe entender que los fuegos artificiales son, dentro de su simulación violenta, el conflicto perenne del largometraje, puesto que indican el desarrollo de las acciones que cometen Los Primos en su objetivo de venganza, es por eso el gran cargo que supone mostrar la pirotecnia en largos planos detalle, cuya complementación visual parte de diversos movimientos a cámara en mano, que advierte de una aproximación voluble hacia un resultado –probablemente- fatalista.

Por el contrario, el abrazo de los últimos “Primos” van forjando la percepción de amistad y esperanza, al paralelo, la imagen de la virgen María resalta entre todos ellos, el plano general sugiere al espectador prepararse para su propio conflicto interno, su desquite contra las clases sociales y su represalia hacia su dañada esperanza. Y es pues, esa esperanza la que guía a estos presuntos justicieros, mientras que Andrea solo guarda silencio y acepta los términos.



Fotograma 10. *Canto a los muertos.*

Salvo en ocasiones de primeros planos, la profundidad de campo no es notoria, y es pues, solo en esta secuencia, donde el espectador debe observar a Andrea como un distractor, ya que ahora su conflicto necesita ser más importante, “Los Primos” necesitan ser más importantes. Lo contrario ocurre cuando la acción empieza y se requiere de detalles de conflicto, de modo que la audiencia debe socavar su perspectiva aclarativa para sentirse identificado con, ahora, sus emociones vivientes.

A medida que la secuencia se despliega, el segundo proceso de postproducción se hace visible como montaje externo, y no solo eso, su presentación narrativa por los cortes –que son un total de 33 cortes durante toda la secuencia- nos desarrolla la perspectiva emotiva dentro de su estructuración intencional. Nuevamente, examinar los procesos de edición, construcción de texto, niveles cromáticos modificados y su presentación en la historia, son primordiales para identificar el objetivo de esta investigación.

El corte dentro de esta estabilidad en la toma, nos muestra a Jorge en una habitación de hotel, que refuerza el concepto de soledad, ya que el plano lo sugiere, pero que a su vez contrapone la inestabilidad de Los Primos. La audiencia queda a la merced de una disputa emocional, y es pues, la sensación de equilibrio reflejada en una contraposición de situaciones abatidas en una vida mal jugada. Jorge está decidido de lo que hará y su reflejo expuesto, en campo y contracampo, lo reafirma. El espectador aún mantiene las interrogantes existenciales y va en búsqueda del sentido perdido, el vacío de un hombre culpable a modo de elipsis subjetiva, que nos prepara para un final –inevitablemente- importante.



Fotograma 11. Canto a los muertos.

Entre los cortes de escenas, el largometraje ubica al público en diferentes situaciones –o realidades alternas con posibles soluciones- que muestran el cambio de perspectiva que el público necesita para no cuestionarse sobre las futuras acciones de Los Primos, estas continuidades en los empalmes no solo nos

muestran diversos escenarios, sino que van en coordinación a los fuegos artificiales y a la banda sonora. La duración antes de los cortes cumple un papel muy sofisticado, y es el de darle al espectador esa muestra de deformación de cada personaje a modo más concreto, en pocas palabras, el corte entre escenas es rápido y cumple la función de mostrarnos cómo serían las alternativas del destino de Andrea y de la misma audiencia.

Dentro de la ruptura del ritmo visual causado por el cambio repetitivo de las cámaras estables e inestables, entra a tallar la felicidad insegura y momentánea de Patricia y Gonzalo, inestabilidad que es redimida por una toma de cámara a mano y que se vuelve evidente para la vista del espectador. Igualmente, la escena muestra a Gonzalo cubriendo los ojos de Patricia, gesto que podría denominarse la representación de la indiferencia hacia los pensamientos del espectador.

La relación de Patricia y Gonzalo se deja dirigir por un plano general, que luego culmina con un plano medio típico, esto como resultado de los cortes variantes de cada situación, este mismo plano continua indicando al espectador del vaivén de los estados emocionales, tanto en la narrativa como en la realidad, y es pues, la presión del entorno y del movimiento de la cámara, la causa del conflicto visual -innecesario- de la audiencia, dejando expuesto el apresuro del largometraje por llegar al propósito de la narración.

Los espacios entre escenas cumplen efectivamente el principio de alternancia en la secuencia, respetando el ritmo ya antes propuesto por las acciones en las tomas. En el caso previo de la disolución en negro, el principio se incumple cuando los vacíos temporales son notorios y forzados para la expansión de tiempo. Por su parte, el principio de repetición cumple el trabajo de mostrarle a la audiencia los diversos conflictos de cada protagonista, denotando su personalidad y refirmando su ubicación, en especial cuando las tomas cuentan con tiempo limitado.



Fotograma 12. *Canto a los muertos.*

Por otro empalme de toma, el descontrol, y por consecuente, el inicio del enfrentamiento, es manejado por la perspectiva de un ángulo holandés, el mismo que asegura la desfragmentación total de la narrativa dramática, generando el arquetipo de una película de violencia, y quizá de horror de supervivencia. Es en este segmento de la escena, en donde la audiencia domina a la película, metafóricamente hablando, ya que Los Primos poseen el dominio de la situación, y, por lo tanto, los bajos instintos de los espectadores.

Los ensambles en la escena continúan, ya no existe control alguno, pero contradictoriamente nos muestra la coordinación de Los Primos para desarrollar sus actos. Las emociones de resarcimiento de los espectadores se llevan a cabo en una carretera desolada -demostrada por el plano general-, bajo el fuego cruzado entre Los Primos y los guardaespaldas de Rodrigo. Hasta este punto, la película nos muestra una comparativa, por una parte, la estabilidad que nos sugiere “El Líder” junto con Andrea -quienes demuestran la alegoría de una mente tranquila-, cuyo plano estable se contrasta con la inestabilidad dentro del campo de batalla, generando adrenalina dentro del público.

En un principio, lo que parecía una cámara estática y general de la autopista, se distorsiona por diversas composiciones de cortes entre el conflicto interno de Jorge, el conflicto externo de Los Primos y la toma de control de “El Líder”, todos ellos en búsqueda del sufrimiento, ya sea propio o por desquite de acciones. El público tiene la opción de identificarse con todos los personajes, pero casi siempre predominará el instinto de violencia, el instinto de venganza. Los Primos tienen a Rodrigo, es momento de ajusticiar a Andrea y demostrar que una sociedad también puede hacerle frente a los poderes económicos e influyentes.



Fotograma 13. *Canto a los muertos.*

Por su parte, lo relativo en la estructura de las tomas, es la manipulación de efectos visuales de manera notoria, y no por la dificultad, sino por la multiplicidad de tomas en exteriores. Cabe resaltar que el manejo de armas de fuego cuenta con su lumbre

característica, caso -que por ser ficción- sería considerado como efecto no digital, y es por ende que esta afirmación se vuelve poco consistente, ya que necesitaría la presencia del investigador dentro del set de grabación o en el momento del rodaje, caso que no sucedió por temas independientes a la investigación.

En contraposición a los movimientos primarios -de los primos ingresando a la escena-, los movimientos secundarios se manifiestan por el cambio de toma, y el consecuente corte por movimiento hacia el mando de El líder y Andrea. Aquel pacto entre ambos es el reafirme, y la expresión sobria, del espectador con sus pensamientos. El público aún es vulnerable, pero sabe a lo que la película quiere llegar, entiende las referencias y luego concluye su análisis. La audiencia justifica sus acciones en contra de lo moralmente incorrecto, la violencia y el quebranto a las leyes.



Fotograma 14. *Canto a los muertos*.

Dentro de la construcción cromática y su denominada psicología del color, el investigador denota el principio de tiempo y su aplicación en el difuminado a negro, cuya muestra es desarrollada en consecuencia al contracampo de toma, específicamente, la escena de Andrea y El Líder observando el final de los fuegos artificiales, referenciando el fin de un ciclo visual y narrativo. Y es pues, en el presente fragmento, en donde la secuencia demuestra el refuerzo en sus tonos negros, no como consecuencia en el lapso nocturno, sino por el sentido de abandono y temor que el espectador percibe.

Asimismo, el aspecto con tonos emocionales ardientes, en el remate manipulado de las variantes rojizas, especialmente en las tomas donde los fuegos artificiales - que muestran el ciclo de vida de la acción de Los primos y de los pensamientos de protesta- encaminan a la violencia. A su vez, dentro del marco de aspectos, los tonos oscuros consolidan la percepción de tomas externas y de ambientes abiertos, y son pues, los tonos más significativos durante la mayoría de tomas. Caso similar

es la incesante representación de los tonos pálidos, que continúan, como en toda la película, con la saturación cromática.



Fotograma 15. *Canto a los muertos*.

Caso homologo, es la predominancia dentro de la neutralidad cromática, y es pues, la influencia de los negros en remplazo a la intensidad de los colores disminuidos, los mismos que manejan la exposición, junto con los rojos contrastados, de la ansiedad del público en torno a su estado de atención.

La anterior, solo sería factible tras el imprescindible tercer elemento de la postproducción, el montaje de sonido y la predominancia de la banda sonora como protagonista de toda la secuencia, y es pues, esta misma, la que coordina toda la composición visual estructurada por los cortes, cuya imposición estratégica, presume la alteración de la audiencia en torno al desarrollo de los actos de violencia y los diversos casos presentados como alternativas.

La banda sonora es perceptible durante toda la secuencia, literalmente de inicio a final, constituyendo lo que se conceptualiza como videoclip musical, y es pues, su correcta aplicación, que no denota obligatoriedad, la que toma control de las escenas, las mismas que no son independientes y, al contrario, obedecen a ella. La depresión causada por este único marco musical, trasluce la verdadera caracterización de "Los primos", y como efecto, el aumento de violencia en los espectadores, los mismos que siguen siendo recalcados por las posibilidades - mostrando otros cortes de ambientes- de cometer actos que quebranten la ley, pues eso, en su diminuto concepto de esperanza, también se opone a su búsqueda de la justicia.

Por otra parte, la no fluidez en los diálogos describe el sosiego de los espectadores, quienes ya se dejaron controlar por los actos de Los primos, cuyos actos simulan el alivio gradual del quien se siente identificado con la película, en contraposición a ello, solo las expresiones del Líder de los primos muestra coherencia y frialdad,

demostrando ese aspecto controlado y lógico que recuerda la ilegalidad de los actos que las representaciones del espectador cometen con total normalidad, todas estas imágenes son impulsadas por los cortes de tiempo en relación a los cortes por sonido y por consecuentes efectos sonoros, que continúan por redefinir el aspecto musical de la secuencia.

Pues en efecto, los diálogos no cuentan con respuestas coherentes y la mayoría se resume en acciones, por parte de Andrea, de Los primos u otras protagonistas. Aunque esto sea absuelto por la naturalidad de la situación, los efectos de sonido tallan la evidencia del proceso envolvente, los efectos sonoros de pistolas, los autos frenando y los fuegos artificiales, nos acentúan en la posición conflictiva de la narratividad y la percepción, es decir, con la complementación de las imágenes, el ambiente demuestra ser un enfrentamiento inestable en la intensidad de las emociones del espectador.

Como parte de la música subjetiva, y como fue mencionado en un principio, “Canto a los muertos” compone toda la secuencia, en búsqueda de su estructuración y su reformación, y es pues, este disco de la banda peruana de salsa dura Sabor y Control, la que, con sus líricas partidarias a la crudeza de la realidad, encamina al espectador a la aceptación de la muerte como solución de problemas y de la resignación hacia su inevitable llegada.

Dentro del anterior contexto, el largometraje solo depende de las primeras sonatas de la canción, ya que sus composiciones de instrumentos de cuerdas y acoples rítmicos de salsa, acompañan con efectividad los ruidos ambientales poco perceptibles dentro del momento de acción. Cabe recalcar que la música sufre de desniveles de ganancia sonora al momento de los diálogos o de tomas amplias o generales, en donde el silencio podría resultar emotivo para el espectador.

El silencio cada vez es más notorio mientras que la música llega a su fin, esto es complementado con el desvanecimiento que indica la culminación de la secuencia. Esto en cambio, y a modo de opinión, podría remplazarse con las acciones de corte o transiciones rápidas, haciendo que el corte por silencio sea adecuado y muy productivo para la narrativa, desprendiéndose de la aplicación de una presunta continuidad sonora.

De este modo, esta secuencia se deslinda totalmente de la primigenia percepción de la injusticia, el reclamo de la película se dejó lado para representar los instintos de represalia de los espectadores, y es pues, como lo indica su simbolismo, la percepción más importante, ya que se reforma a la audiencia sobre las posibles soluciones a su conflicto. Andrea, por el momento, ya no es la protagonista, sino más bien, un distractor dentro de la narrativa. Por su parte, la postproducción demostró ser fundamental para el cambio en la dirección de la película,

complementándose, uno a uno con los procesos visuales y sonoros dentro su composición.

Es así que esta secuencia de Atacada La teoría del dolor, marca un hito en la adaptación de las leyes que rigen una sociedad inestable y corrupta, en donde el dinero fragmenta la ideología de posiciones económicas, y el pueblo solo se aqueja de ello aceptando -e integrándose- a lo que le imparten. Pero es también el fino reflejo de la rebelión emocional de los afectados, cuya clase mayoritaria aún vive bajo un régimen de adaptación opresora, que deciden liberarse y contraponerse a lo que denominan ley imparcial. Una rebelión contra un estado dañino e injusto.

4.4 Secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”

Hasta esta última secuencia el género dramático quedó olvidado. Ya no observamos el dolor de Andrea, sino más bien, el dolor de la justicia, el dolor de Rodrigo. Los primos cumplieron su cometido, lograron “purificar” la traición. Ahora es momento de que las culpas se paguen, gritando.

Tras el rapto y la persecución cometida por Los Primos, el ambiente se torna duro. Patricia y Gonzalo son los primeros en padecer la ira de Andrea. Dos de los primos ingresan a un restaurant lujoso, el objetivo es asesinar al que era el mejor amigo de Rodrigo, y herir a Patricia. Lo lograron. Ahora Rodrigo está solo, temeroso y arrepentido, Los primos lo tienen en su poder, del mismo modo que él tuvo a Andrea.

Rodrigo está colgado de brazos en un lugar con aspecto industrial, uno de los primos empieza a herirlo con una navaja. Rodrigo tiene la nariz rota y la cara ensangrentada. El primo lo tortura, lo humilla, lo viola, desgarrar el cuerpo de uno de los hombres más poderosos del país. Rodrigo no hace más que gritar de dolor mientras que los cinco compinches se reúnen. Rodrigo es cercenado con una motosierra. Después de eso llega la policía y la tortura termina. Todo esto grabado desde una cámara de video.

4.4.1 Guión: secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”

ESCENA 01:47:16 – INT. ALMACÉN. DÍA

Glitches simulando cámara de video.

Se ve un primer plano del rostro de rodrigo ensangrentado y colgado de las dos manos desde el techo, tiene la camisa doblegada hasta los codos. Lo están torturando y él llora de pánico. El primo más “salvaje” tiene una navaja en la mano, la misma que inserta dentro de la boca de Rodrigo con el fin de causarle pánico y amenazarlo.

PRIMO MÁS SALVAJE

No te muevas que no te va a doler.

El primo más salvaje, saca la navaja de la boca de Rodrigo y busca mirar a sus ojos. El primo apuñala a Rodrigo en el estómago. Rodrigo grita de dolor y el primo ríe sin perder la mirada fija a su víctima. El primo sigue presionando el puñal de manera desafiante dentro del vientre de Rodrigo, este continúa haciendo gritos apagados de dolor. El primo acerca su rostro a la cara de Rodrigo, sosteniéndolo

con la mano izquierda. El primo grita tratando de presumir y callar el grito de Rodrigo.

PRIMO MÁS SALVAJE

(cogiendo la cara de rodrigo y gritando)

Te gusta hacer el amor ¿No? ¡Te gusta hacer el amor! ¿No? ¡Te gusta hacer el amor! ¡ah! ¿Quieres hacer el amor conmigo? Mamacita, ¿quieres hacer el amor conmigo? ¿Quieres hacer el amor conmigo? ¡Ah!

RODRIGO

(con gritos apagados y confusos)

No. No. Por favor.

PRIMO MÁS SALVAJE

(con tono retador)

¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿No, por favor? ¡No, por favor! ¡No! ¡Por favor!

Dos de los primos ingresan al almacén junto con el líder, “El primo más loco” y “el primo más joven” El primo más joven ríe descontroladamente, mientras que el primo loco cruza los brazos y hace un gesto simulando una sonrisa que se pierde en su barba tupida. El líder de los primos solo observa tranquilo.

PRIMO MÁS SALVAJE

(Dirigiéndose a sus compañeros y gritando)

¡Hey! ¡Hey! ¡Dijo, no por favor! ¿Quieres gritar? ¡Quieres gritar! ¿No? ¿Eh? ¡Ven!

El primo más joven se acerca en donde está Rodrigo, en su trayecto golpea la cámara que graba la escena con la mano izquierda, haciendo que esta dé un giro hacia donde estaba el primo más salvaje.

PRIMO MÁS SALVAJE

(Sosteniendo a Rodrigo de la cara)

¿Quieres gritar? ¿No? ¡Ahora vas a gritar! ¡Tráelo! ¡Ahora vas a gritar!

El primo más joven se acerca a Rodrigo, le sostiene el rostro ensangrentado con las yemas de los dedos y acerca su rostro a la cara de Rodrigo. El primo le muestra un cuchillo mientras levanta la cara de Rodrigo con la mano izquierda. Rodrigo solloza. El primo acerca el cuchillo a la cara de Rodrigo. Rodrigo tiene los ojos cerrados por el dolor.

RODRIGO

(sollozando)

No. Ya no.

El primo más joven se desprende de Rodrigo y, como si golpeará un costal con toda su fuerza, el primo le clava el cuchillo en el vientre.

PRIMO MÁS JOVEN

(con aire contenido)

¡Muérete concha tu madre!

Rodrigo está perdiendo la conciencia y emite gritos apagados de dolor. Por la fuerza del golpe, Rodrigo da vueltas en su propio eje. El primo lo baja y lo deja caer. Luego lo sostiene de los dos brazos, arrastrándolo.

PRIMO MÁS JOVEN

(con tono apresurado)

¡Párate! ¡Párate!

El primo más joven lo arrastra por el almacén de manera brusca. Rodrigo está adolorido. El primo sujeta la cabeza de Rodrigo y la golpea contra una plataforma cubierta por bolsas de plástico industrial. El primo más salvaje se acerca bajándose los pantalones.

PRIMO MÁS SALVAJE

(hablándole al más joven)

¡Ponlo ahí! Ahora vas a gritar mamacita. ¡Ahora vas a gritar!

El primo más salvaje, con los pantalones abajo, sujeta a Rodrigo de la cintura. Rodrigo está bocabajo. El primo penetra a Rodrigo por atrás.

PRIMO MÁS SALVAJE

(conteniendo aire al hablar)

¡Ahora vas a grita! ¿Lista? ¡Lista!

Rodrigo da signo de dolor, gime de dolor e intenta gritar, pero le sale un grito apagado. El primo más salvaje lo enviste, y Rodrigo grita de manera rasposa.

PRIMO MÁS SALVAJE

(gritando)

¡Te gusta! ¿Te gusta concha tu madre? ¿Te gusta?

El primo más salvaje gime de placer. Rodrigo sigue gritando. La cámara enfoca el suelo.

PRIMO MÁS SALVAJE

(girando la cámara hacia él)

¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Grábame concha tu madre, grábame!

El primo más salvaje sostiene a Rodrigo del cuello y lo tira al suelo.

PRIMO MÁS SALVAJE

(gritando)

¡Ven acá, ven acá! ¿Tú crees que ya se acabó? ¡Tú crees que ya se acabó!

El primo más salvaje deja tirado a Rodrigo en el suelo. El primo golpea la cámara indicando que le siga. El primo se dirige hacia una parte del taller en donde “el primo más loco” lo sigue con la mira y con los brazos cruzados. Rodrigo suelta gritos de dolor. El primo más salvaje coge una sierra eléctrica que está en el suelo, encima de una superficie de madera.

PRIMO MÁS JOVEN

(hablando a la cámara y agitando la mano)

¡Huy conchesu...! ¡Ahora si ya te cagaste!

El primo más joven ríe, mientras que el primo más salvaje jala la mecha de la sierra eléctrica para encenderla. El primo más joven hace una exclamación de sorpresa y altanería. El líder de los primos observa tranquilo con las manos en la cintura. La sierra prende al quinto intento.

PRIMO MÁS SALVAJE

(alzando la sierra eléctrica y soltando carcajadas)

¡Te tengo un regalito conchatumadre! ¡Te tengo un regalito! ¡Un regalito!

El primo se dirige a Rodrigo con la sierra eléctrica, detrás de él están todos los primos a la expectativa. La cámara muestra el piso y se escucha alaridos de dolor, simulando la perspectiva del quinto primo, el temeroso. Se escucha el sonido de la motosierra, luego el grito de dolor de Rodrigo. La cámara (el primo temeroso) tiembla mirando al piso, enseguida vomita una especie de líquido blanco con trozos de carne. Mutilan a Rodrigo, él grita desesperado acorde con los rasguños de la sierra eléctrica. Se escuchan disparos.

POLICIA

(gritando y disparando)

¡Alto, policía carajo!

La cámara cae. Se observa a los primos arrodillados con las manos en la cabeza y tirándose al suelo. Hay cuatro policías apuntándoles. La luz del día entra por la puerta.

FIN DE LA SECUENCIA

4.4.2 Ficha de observación: secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”

27/09/2017

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia: ¿Los muertos gritan?

Orden de secuencia: Cuarto

Número de escenas: 1

Duración de secuencia: 3:01

Número de fotogramas en secuencia: 4344

Sinopsis de secuencia: Hasta esta última secuencia el género dramático quedó olvidado. Ya no observamos el dolor de Andrea, sino más bien, el dolor de la justicia, el dolor de Rodrigo. Los primos cumplieron su cometido, lograron “purificar” la traición. Ahora es momento de que las culpas se paguen, gritando.

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general	X		La cámara cambia de dirección y nos muestra el ingreso de los primos al almacén.
1.1.1.2 Presenta Plano entero	X		El primo más salvaje se reúne con el primo más loco em búsqueda de encender la motosierra.
1.1.1.3 Presenta Plano americano	X		La unión de los primos con su líder, quienes solo son espectadores de la tortura.

1.1.1.4 Presenta Plano medio típico		-	
1.1.1.5 Presenta Plano busto		-	
1.1.1.6 Presenta Primer plano	X		El cambio de la cámara tras el golpe del primo más joven.
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano	X		Tortura de rodrigo ocasionada por el primo más salvaje, para sentir el dolor que él siente. La ira y la satisfacción en el rostro del primo más salvaje.
1.1.1.8 Presenta Plano detalle	X		Rodrigo llorando y gritando, tiene sangre en su rostro y su camisa. El vómito de uno de los primos, aquí somos conscientes de que no estamos con ellos y que solo somos simples espectadores del film.
1.1.2 Secuencias y escenas			
1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje		X	Aunque da referencia a la violación, no vemos a la protagonista. Dentro de la escena también se produce una violación.
1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)		X	Nos refleja una temática distorsionada, literal, del como fue el inicio de la película.
1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena	X		Juega con el desenfoque total y parcial en las tomas.

1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena	X		Esto aporta efectivamente a la idea de la visión humana y el temor de presenciar los hechos.
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica		-	
1.2.1.1.1 Es Horizontal		-	
1.2.1.1.2 Es Vertical		-	
1.2.1.1.3 Es De balanceo	X		Podría tomarse como balanceo, el acto de soltar a Rodrigo y trasladarlo a otro sector del mismo almacén.
1.2.1.1.4 Es Diagonal		-	
1.2.1.2 Presenta Travelling		-	
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena		-	
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena		-	
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena		-	
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena		-	
1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena		-	
1.2.1.3 Presenta Zoom		-	
1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena		-	
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena		-	

1.2.1.4 Presenta Cámara en mano	X		Toma estándar y típica para escenas de conflicto que va de la mano con lo subjetivo.
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva	X		Toda la secuencia simula la mirada del espectador. En ocasiones se trata de romper la cuarta pared.
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada		-	
1.2.3.2 Emplea Contrapicada	X		Mostrar el rostro del primo más salvaje y el poder que tiene sobre nosotros.
1.2.3.3 Emplea Toma cenital		-	
1.2.3.4 Emplea Vista de piso	X		Al caer la cámara y quedarnos rendidos al igual que los primos.
1.2.3.5 Emplea Cámara baja		-	
1.2.3.6 Emplea Cámara alta		-	
1.2.3.7 Emplea Cámara normal		-	
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés	X		No solo por la metáfora de los ojos, sino también por la conciencia de que es una cámara. Secuencia termina con ángulo en contra, cámara invertida, indicando que todo está bajo control.
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo		X	Solo campo, vemos el rostro de ambos personajes, y solo seremos espectadores y no parte de ellos. Ahora somos el primo más joven, ya estamos inmersos en el papel de la violencia. Es el que perdura en toda la secuencia. Como espectador debemos aceptar

			y ser conscientes de lo que nos incomoda, la cámara lo sabe, por eso mira a otro lado.
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno	X		Toda la secuencia es una toma continua.
2.b. Es Montaje externo		X	No hay cortes, pero cada golpe en la cámara y cada giro de la misma, podrían ser consideradas como cortes según la emoción del espectador.
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes		-	
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes		-	
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes		-	
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)	X		Existen espacios vacíos, como la caída de la cámara para ver el piso mientras violan a Rodrigo.
2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)		X	Se hubiera utilizado cortes para estar a la altura con los tiempos apresurados, pero también es válida por ser una secuencia metafórica.
2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual	X		En ocasiones, cuando se quiere presentar a los primos, hay golpes literales en la cámara.
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena		-	

2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena	X		Básicamente toda la secuencia se repite.
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena		X	Se desarrolla en un espacio temporal muy exagerado, como una especie de relleno o exageración.
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena		X	No se muestran cortes, pero sí cambios en el movimiento de cámara.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario	X		El ingreso de los primos al almacén.
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario	X		La supervisión y no participación de los demás primos que están inmóviles.
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas		-	
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules	X		Tonos verdosos para equilibrar la abundancia de rojo en la secuencia.
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés		-	
2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepias	X		Van tornándose más negros a medida que cambia ambientes.
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes		-	
2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos	X		La desaturación y la aproximación a los tonos azules nos indican temor,

			pero también como participantes inofensivos de las secuencias.
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos		-	
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros		-	
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros		-	
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos	X		En especial, el decolorado de los tonos rojos que simulan la sangre, disminuyendo los colores fuertes que puedan ser distractores.
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes		-	
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático		-	
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo		-	
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque		-	
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario		-	
2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático		-	
2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro	X		El negro da mayor resalte, el ambiente es tétrico por desaturación.
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido		-	

2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario		-	
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario		-	
2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria		-	
2.3.1.5 Otros		X	Se recomendaría la mejor exposición de los tonos de choque, con colores más explosivos en rojo, pero bien nivelados.
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)		-	
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)		-	
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios		X	La imagen de toda la secuencia es una mirada metafórica del espectador, hay efectos de fallas visuales que simulan una grabación mediante la cámara de un dispositivo portátil, como conscientes que lo vemos, y no podemos hacer nada para detenerlo o remediarlo.
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			

3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez		X	No muestra banda sonora.
3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)		-	
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)		-	
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa		X	De diálogos cortos y violentos.
3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas		X	No hay respuesta para el primo más salvaje, diálogos al vacío.
3.3 Efectos de sonido			
3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios	X		Sonidos de estática en cada efecto de <i>glitch</i> y gritos, la permanencia de un aura espectral que simula los golpes de audio, hay reverberaciones y ecos en los diálogos, sonidos cerrados de golpes en la cámara, golpes físicos, el espectro de audio remarcado, aires siniestros, campanas en reversa, sonidos de pianos remarcados, latidos de corazón, pitidos simbólicos de autos, sonidos de bajos escalofriantes, sonido de motosierra, vomito y efectos sonoros de disparos.
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido		X	Tanto los efectos de: espectro de audio remarcado, al igual que los aires siniestros, campanas en reversa, pianos

			remarcados, latidos de corazón y bajos pronunciados, serían considerados innecesarios, ya que pierde la simulación de la toma secuencia vista desde una cámara que graba, quedado innatural solo los efectos mencionados anteriormente.
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva		-	
3.4.2 Es Música subjetiva		-	
3.4.3 Es Música descriptiva		-	
3.5 Ruidos ambientales			
3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)		X	Algunos no parecen naturales, como los zumbidos, por ejemplo.
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa	X		Cuando nos simula el sonido de los autos en la calle, al igual que los sonidos industriales.
3.6 Silencio			
3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena		X	Casi siempre hay algún efecto desarrollándose.
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)		-	
3.6.c. Aplica Silencio constante		X	Hay sonido y efectos dentro de toda la secuencia.

4.4.3 Descripción, análisis e interpretación de resultados: secuencia 4 – “¿Los muertos gritan?”

El largometraje ha mutado completamente desde su problemática inicial, el drama dejó atrás el conflicto vivido por Andrea y, ahora, solo se busca generarles una revancha a los grandes poderes económicos, a las leyes y a la corrupción. Andrea ya no pertenece a estas escenas, ahora el conflicto es de los espectadores contra la impunidad de las malas decisiones, la audiencia se dejará llevar y pondrá al descubierto qué pasa por sus mentes cuando la sociedad vulnera sus derechos, su libertad y su justicia.

El análisis imita al anterior desarrollo secuencial en busca de profundizar en los procesos necesarios de la postproducción de las presentes escenas. Primero, la obligatoriedad superpuesta por el material grabado y producido, dependiente de los planos, ángulos y movimientos de cámara, pues son estos las configuraciones visuales en la que los demás elementos manipularán para su resultado final. En general, el trabajo a partir del material obtenido en el proceso de grabación, el mismo que abastecerá en el acople de las capturas.

La secuencia parte, fundamentalmente, de la existencia de tomas con cámara a mano, ya que, por modelo, resulta ser una captura muy recurrente para escenas en conflicto. Pero es más que eso, su complementación con cámaras subjetivas, simula, durante toda la mayoría de secuencia -literalmente de inicio a fin-, la mirada activa del espectador, quién por fin dará riendas sueltas a su violencia protestante, en ocasiones, uno de los primos busca romper la cuarta pared a modo de recalco para la audiencia, tratando de indicarle que Los primos son recreaciones de sus subconscientes. El espectador se resigna a reconocer su lado mórbido y vengativo.



Fotograma 16. *¿Los muertos gritan?*

Y es pues, sujetándose de las anteriores tomas, la presentación de Rodrigo en un plano detalle donde resalta su llanto y sus gritos, a su vez, el espectador percibe la

sangre que le brota del rostro, la misma que fue salpicada en la camisa de la víctima. La percepción se completa con la continuidad de un primerísimo primer plano, en donde se reafirma la tortura por parte del Primo “más salvaje”, buscando, en cierta forma, hacer que el público tenga la opción de dar marcha atrás y que sienta el dolor que Rodrigo siente. El espectador entiende la diferencia, y, aunque quisiera detenerse, la película no le dejará.

La temática se muestra como es, distorsionada textualmente. El inicio de la película terminó yendo por otro camino y la problemática del largometraje no se refleja de nuevo, debido a que Andrea no pertenece a esta secuencia. En este momento solo se expresan Los primos, quienes son los representantes emocionales de la audiencia. Los golpes son notorios en Rodrigo, haciendo que este baje la mirada por dolor causado por el Primo “más salvaje”, tras la acción, la cámara también simula arrepentimiento bajando la toma, pero creando una especie de transición para terminar en un plano general que nos muestra el ingreso de los primos restantes al ambiente que finge ser un almacén.

El líder de los primos, ya reunido con su grupo, solo señalan su presencia como espectadores, dejando que el símbolo de la violencia -y brutalidad- haga su trabajo bajo el control de un plano secuencia dentro del plano americano anterior. La audiencia demuestra su afinación por la violencia, pero aún continúa inestable con sus demás emociones, que al igual que los demás primos, solo se encarga de observar la tortura de Rodrigo.

Ser espectadores dentro del límite de la toma y el campo, genera en la audiencia, la divergencia de las acciones y, al mismo tiempo, su definición y aceptación de observadores pasivos sin posibilidad de decisión, y es pues esa significancia, en donde el espectador ya se da cuenta que es solo espectador, y lo que analiza, se desprende, de su realidad emocional, aunque realmente desee sentirse identificado. En otras palabras, el espectador se da cuenta que lo que observa no es real, porque no representa fidedignamente lo que sus emociones le sugerirían si se encontrase en esa situación de revelación. La audiencia rechaza la posibilidad de tener esas reacciones violentas, pero aún continúa aceptándola y siendo parte de ella.

Un primer plano, de la mano con un golpe al lente de la cámara, cambia la dirección del enfoque, a continuación, la audiencia será representada por El primo “más joven”, que, por su rebeldía y desenvoltura con las navajas, actúa como asistencia momentánea para el primo “más salvaje”. La sugestión del contracampo demuestra que el público está inmerso en el papel protagónico de la violencia y el descontrol, dicho papel que es aplicado durante la totalidad de la secuencia.

Rodrigo continúa gritando, colgado de brazos como si demostrase ser un animal. El primo “más salvaje” ordena al “más joven” que lo desate y que lo traslade a otro

ambiente, y en definitiva, el lado más perturbado del espectador tiene el control total de la situación y los pensamientos, los observadores deben aceptar y ser conscientes de su incomodidad, la película necesita otorgar un respiro a sus ya conflictuados seguidores, la cámara sabe de la violencia demostrada, por eso, lo que era un contracampo muy denotado, termina por ser una toma al suelo que busca otorgar alivio y disminuir el ritmo de la fuerte escena.



Fotograma 17. *¿Los muertos gritan?*

La profundidad de campo se distribuye notoriamente en las escenas, y no porque se hayan estructurado de esa forma, sino por esa coherencia de desenfoco total y parcial en las tomas, que, durante el desarrollo de la secuencia, aporta efectivamente a la simbolización de la visión humana -desde una perspectiva directa para la audiencia- y del temor en la presencia de los hechos dentro de la narración del largometraje.

Emplear correctamente el ángulo holandés para generar metáforas, es un proceso sustancial para la secuencia, ya que cumple de manera precisa el emblema de la visualización del espectador y de sus propios ojos, eso sí, sin perder la noción -o la conciencia- de que es una cámara de video. Simulación que cumple las funciones de compenetrar la subjetividad del público y ubicarle dentro del contexto, al simultaneo, les recuerda que ellos no están cometiendo la tortura, sino por el contrario, ellos lo desearon como método de rechazo contra su sociedad, su venganza hacia la impunidad.

Del mismo modo, una toma en contrapicado muestra a la audiencia la alegoría hacia la sumisión y la preferencia, y es pues, de la mano con la anterior, la aplicación de un primerísimo primer plano del primo "más salvaje", que nos expone su ira, pero al paralelo, su satisfacción por liberarse de la justicia y de los poderes socioeconómicos, demostrando que, solo esta vez, lo más vulnerables pueden exigir respeto hacia sus derechos y sus leyes, sosegando la corrupción y delimitando la injusticia, y es pues, ese acto, el que el espectador deberá tomarlo

como señal de conversación directa y personal por parte de la película. La violencia le restriega en la cara al público, quizá, haciéndolo responsable de todo lo cometido hacia ese momento.



Fotograma 18. *¿Los muertos gritan?*

En ningún momento de la secuencia observamos cortes, es pues, aquí, donde el segundo proceso de la postproducción hace el mayor de los trabajos en el montaje de imagen, y en específico, el montaje interno de la misma. Este segmento del largometraje nos demuestra la complejidad de realizar un plano secuencia, desligándose de los empalmes, pero manteniendo referencias a los mismos. Se observa pues, a modo de paradigma, los golpes a la cámara de forma furtiva, cuyo objetivo presume cambiar la dirección de la mirada, y, por ende, generar un corte imperceptible y subjetivo en base a la emoción del espectador.

Los golpes de cámara buscan describir el contexto y reforzar la problemática, que, aunque demuestre advertencia sobre temas de conflicto, injusticia y violación, Andrea, la protagonista, no resalta en ella, por el contrario, deslumbra en su ausencia. Adaptándose al desarrollo de la película, el espectador también siente la necesidad de recordar los actos violentos que dieron pie a la situación, es por eso el ímpetu de hacerle a Rodrigo lo que él cometió con Andrea, y efectivamente, dentro de la escena también se produce una violación.

Ubíquese pues, en la continuidad de la escena, en donde el Primo “más joven” que, por mandato de uno de Los primos dominantes, desata la manos de Rodrigo y lo traslada hacia una especie de mesa improvisada de plástico, con el objetivo de que este, como se señaló hace un momento, pueda sentir lo que sintió la personaje principal al inicio de la narrativa, la transición de ambiente -que simula un corte imperceptible-, se acoge de un movimiento de cámara por balanceo, haciéndole así un seguimiento dentro del de tormento que el espectador es obligado a aceptar.

Internamente de este acto de represalia, la existencia de rupturas continuas se hacen notables, esto debido a la exposición de espacios vacíos dentro de la linealidad de la toma, caso resaltante, es la caída de la cámara para descubrir el piso, esto a modo de reacción durante la violación de Rodrigo, y es pues, la brutalidad de los hechos que atemoriza a la visión del espectador, y es esa caída, esa transición, la estabilidad momentánea del público, su respiro y su voz inconsciente que aún le indica su humanidad.

Ocasionalmente, tanto la ruptura del ritmo visual, como el principio de tiempo en la escena, se nos muestra a Los primos en un espacio temporal muy amplio y exagerado, quizá a necesidad de expansión o relleno cronométrico, por lo que su prioridad en remarcar cada golpe de lente, es su aviso de tiempos precisos sujetos a la línea de secuencia metafórica, por otro lado, si esta secuencia hubiera optado por otro estilo de montaje, es decir utilizar cortes, esta secuencia, aunque corta pero eficaz, estaría a la altura de los tiempos frecuentes en las acciones de violencia, haciendo que el espectador mantenga su concentración en lo que la escena le quiere comunicar, mas no en la identificación del ambiente distractor.



Fotograma 19. *¿Los muertos gritan?*

Aunque forzada a la sobre adaptación de la narrativa, los impulsos salvajes siguen realizando sus cometidos, y esto, en el planteamiento de la escena, se va desarrollando desde un plano entero en donde el primo “más salvaje” se reúne con el primo “más loco”, que solo es un espectador indiferente, toda esta acción en búsqueda de lo que resumirá la secuencia, una motosierra. Es en este lapso de la escena, donde el investigador debe recalcar la preferencia por las siguientes líneas inspiracionales, la misma que demuestra la burla de alguien que disfruta teniendo el poder de vengarse.

Primo más salvaje [alzando la sierra eléctrica y riendo]:
¡Te tengo un regalito conchatumadre! ¡Te tengo
un regalito! ¡Un regalito!

Queda evidente el desligue completo de los cortes por movimiento de escena, acción contradictoria, puesto que, como movimiento de cámara, también se registran cambios por la dirección del enfoque, haciendo que sí se respete el principio de repetición de imágenes, prácticamente, la totalidad de la secuencia es una amplia repetición de lo que se desea comunicar, aunque sin cortes notables, pero con movimientos transitorios. Estos movimientos son destacados por su superioridad en la narrativa, trascendentalmente, el espectador las recuerda como el ingreso de Los primos al almacén -como movimiento primario- para desatar la inmovilidad de ellos al momento de los actos -movimiento secundario-, volviéndose supervisores y no participantes de la acción.

Yendo por otra dirección, las escalas tonales también son partidarias del contexto y la violencia, así pues, la construcción de texto y su denominada corrección de color, nos muestra que esta secuencia no solo se complementa con la expectativa de la audiencia, sino que también es la desarrolladora del ambiente emocional alrededor de los actos y los personajes. Claro ejemplo de ello, es el fortalecimiento, en base a la psicología del color, de los tonos verdosos para el equilibrio y contraste de la abundancia de rojo durante la toma, mismo rojo que simula la sangre y que, sin correcciones cromáticas, el espectador rechazaría la idea de realidad, simplemente ignorándola y distrayéndose.

Por su parte, los tonos negros, que son sujetos por el esquema de color neutro, otorgan más detalle en cuanto a la ambientación tétrica y mórbida de la narración, aunque es más perceptible en la pureza de la cromática oscura a medida que las acciones profundizan. El espectador, a estas alturas, se resignó a la adaptación de la violencia, creyéndola cotidiana y necesaria para mantener el orden social compuesto en la corrupción. El espectador también se ha corrompido.

La desaturación y la aproximación de los tonos azules, nos indican temor e inestabilidad, es por ello que las tonalidades frías emocionales son de mayor predominancia en este plano secuencia, por lo cual la audiencia aún percibe tranquilidad secuencial, y es, por ende, la observación como participantes inofensivos dentro de las actividades que ellos humanizan como represalia.

Como es característico en el desarrollo de la película, los tonos pálidos aún prevalecen, en especial, las desaturaciones en los tonos rojos que simulan la sangre, restringiendo parcialmente la intensidad de los colores fuertes, añadiendo mayor efectividad en el enfoque del espectador. Así, el investigador, inmiscuyéndose dentro de los procesos de manipulación del largometraje, recomienda una mejor exposición de los tonos de choque, a fin de que los colores más explosivos como las variantes rojizas pueda también mantener el control de la violencia percibida por

el espectador, obviamente se espera que los anteriores esquemas puedan presentarse de manera nivelada y correcta dentro de su ambiente aplicado.

De retorno a la narrativa, el dominio total aún le pertenece a Los primos, y esto se torna evidente tras el empleo de un ángulo a vista de piso como resultado de la caída de la cámara que emula la visión del espectador, este ángulo evoluciona coherentemente hasta culminar en un ángulo holandés con la cámara invertida, Dentro de la subjetividad del público, el primer ángulo le mostrada sumisión hacia lo que a ellos conceptualizaban como justicia, mientras que el segundo, mostraba el fin de la secuencia, indicando que todo estaba bajo control, no por el dominio de Los primos, sino por el dominio y rendición ante la ley. De nuevo, aparecen los símbolos de la ciudadanía indiferente y selectiva. El espectador comprende que nada cambiará su situación y su sociedad seguirá siendo igual que antes, corrupta e injusta.



Fotograma 20. *¿Los muertos gritan?*

No dejemos de lado la presentación de los efectos visuales sumamente notorios en la imagen durante toda la secuencia, representado una mirada metafórica del espectador y a su vez continuado con su rol de cámara digital, no solo porque es sujeta por uno de Los primos, sino más bien, por los efectos de fallas visuales que la imponen como una herramienta tecnológica o dispositivo portátil, como resultado a ello, la audiencia es consciente de lo que observa y analiza, sabe que lo mostrado en la película no es la vida real, pero si lo fuese, este no podría hacer nada para detenerlo o remediarlo.

Complementándose, el tercer proceso de la postproducción se presenta a orden de montaje de audio, que, a comparación de la anterior escena, este no cuenta con banda sonora alguna, o al menos no perceptible durante el desarrollo del conflicto general, es por ello, la necesidad de una aplicación adecuada en cuanto a efectos sonoros y de manera notoria.

Muy apegados al audio, las pocas señales de diálogos aún continúan prevaleciendo no de forma fluida ni influenciando a la narrativa, sino que se presenta de manera improvisada, de diálogos cortos y violentos, que no reciben respuesta coherente alguna, generando una especie de diálogos al vacío, tanto en la secuencia como en la percepción del espectador. Es la abundancia de los efectos sonoros los que se llevan el protagonismo dentro de la totalidad de la escena.

Sonidos de estática en cada efecto de *Glitches*, los gritos de Rodrigo, la permanencia de un aura espectral en cada golpe de audio, reverberaciones y ecos en los diálogos, sonidos cerrados de golpes en la cámara, sonidos de golpes físicos, espectros de audio muy remarcados, efectos de aires siniestros, campanas en reversa, sonidos muy atenuados de pianos, latidos de corazón en muy baja frecuencia, pitidos simbólicos de autos, sonidos de bajos escalofriantes, efecto sonoro de motosierra, sonido característico de vómitos y efectos sonoros de disparos, todos ellos como refuerzo importante para la contextualización del espectador dentro de la escena continua.

Paradójicamente, tanto los efectos de espectro de audio notados, al igual que los aires siniestros, las campanas en reversa, los pianos remarcados, los latidos de corazón y los bajos pronunciados, serían considerados innecesarios, ya que el espectador pierde la simulación de la toma continúa vista desde una cámara que graba, y no solo eso, queda innatural, también, una posible emulación de la vista humana percibida desde el público.

Adicionalmente, y como resultado de los anteriores efectos, los ruidos ambientales no se integran en la narración de la película, esto debido al concepto artificial que lo rodea, como por ejemplo, los zumbidos por cada movimiento de cámara y el concepto de la visión humana, por el contrario, los ruidos ambientales sí cumplen el proceso de refuerzo en la narrativa, ya que, como los sonidos de autos, aparentan en el espectador la posición en un lugar poco frecuente, es más, el contexto remarca efectivamente los sonidos industriales que las acciones describen.

Dentro de esa misma descripción, el silencio constante y parcial ha perdido el protagonismo dentro de la narrativa, ya que, durante toda la escena, casi siempre hay algún efecto o diálogo desarrollándose, y como resultado a ello, se observa la velocidad en el conflicto, por lo que el público aun siente la necesidad de darse un respiro dentro de la secuencia.

Esta secuencia busca el acople al rechazo de las leyes inestables que encaminan a la sociedad, su perspectiva desde la visión del mismo espectador nos muestra lo crudo que puede ser tomar la justicia por las propias manos a modo de queja y de reclamo hacia los poderes económicos, todo ello a costa de la defensa de los más vulnerables, o como se quiera justificar, una llamada de atención a los pobladores

para que tomen consciencia de la injusticia que existe dentro de un tema que aún sigue pareciendo común y cotidiano, la violación.

La visión de la cámara no es real, por ende, es una fantasía con sed de venganza, una representación de lo que haría un peruano promedio tras ser violentado y humillado, porque efectivamente, la cultura nacional aún sigue siendo violenta y recriminadora, peor aún, más corrupta.

V. DISCUSIÓN

La actual investigación titulada “Análisis de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017”, mostró como objetivos esenciales el analizar e identificar la importancia de los procesos emotivos otorgados por el desarrollo dependiente de los indicadores dentro de la estructura audiovisual de una película peruana, llevando a cabo la ejecución profunda de una ficha de observación aplicada a cuatro secuencias del mencionado largometraje.

Después del análisis crítico y objetivo de las secuencias de la película, se obtuvo como resultado la identificación de los procesos que componen el material audiovisual producido, el montaje externo y el montaje de sonido, reafirmando la atribución coherente de la narrativa y la integración de emotividad enfocada en los espectadores, los mismos que se introducen en su ámbito de conflicto social y su realidad vigente hacia estos tiempos. Esto a consecuencia del entorno inestable de la misma sociedad y su problemática en el entendimiento de la cultura audiovisual como herramienta de reclamo comunitario.

A comparación de los resultados de Agustín Rubio, Miguel Vidal, Inés Valenzuela y Mercedes García, este análisis afirma que los procesos de postproducción, etapa concluyente del desarrollo audiovisual previa a la distribución de una película, cumple una de las acciones más importantes y fundamentales de la composición del film, ya que son los tratamientos en donde se le otorga emotividad y coherencia a lo que el espectador verá durante el desarrollo del largometraje.

Si bien es un proceso muy general en el sector audiovisual, la postproducción depende de muchos procedimientos, cada uno de ellos están sujetos a otros de igual importancia buscando reafirmar la percepción de la audiencia y, al mismo tiempo, buscan la manipulación de cada sentimiento que pueda ser adquirido durante la proyección del producto fílmico, esta etapa sirve como la representación sinérgica y empática de la subjetividad del espectador en consecuencia a la narratividad ya trabajada dentro de lo que él analizará según el contexto que rodea la película, es decir, la postproducción refuerza la idea que el espectador ya tiene generada por experiencia y busca generar una acción emotiva sujetándose de ella.

Para el término de esta investigación se presentaron diversas dificultades y limitaciones que impedían el cumplimiento de los objetivos propuestos, la mayoría de estos se relacionaban con la falta de información en una realidad nacional que

desconoce del tema. Uno de los más resaltantes se presentó al inicio del proyecto, tras el rechazo unánime del tema por parte del primer asesor universitario, etiquetando el análisis como “impertinente y de bajo aporte social”. A consecuencia, el investigador buscó fortalecer el tema de forma autodidacta, encontrando posibles fallas que puedan ocasionar la mal interpretación de los objetivos propuestos y que impidan el reconocimiento de la postproducción como proceso importante en la cultura audiovisual.

Las cuatro secuencias analizadas fueron resultado de la selección aleatoria de diez secuencias extraídas del largometraje total y que representaban el concepto general de la misma. Debido a la falta de instrumentos sonoros y audiovisuales, se procedió a desarrollar la transcripción directa del guión narrativo del film, con el objetivo de facilitar al lector que tuvo limitación o impedimento de observar el material analizado.

Después de visualizar varias veces la película, se procedió a identificar cada elemento dentro de la selección a través de la ficha de observación. Cabe indicar que no todas las secuencias mostraban todos los ítems del instrumento, permitiendo mostrar un análisis profundo y específico.

Para continuar con el aumento de la cadena hermenéutica, se sugiere a las próximas investigaciones, analizar los procesos que puedan componer cada etapa de la triada audiovisual, partiendo de diversas películas nacionales que representen el sentir de la población y de sus propios conceptos filmicos.

VI. CONCLUSIONES

- Conforme a los resultados obtenidos por las fichas de análisis y los seguimientos basados en su contexto social y audiovisual, se determina que la postproducción en el largometraje Atacada La teoría del dolor, cumple un rol no solo narrativo, sino que también refuerza los conceptos emotivos dentro de lo que el espectador valora como el desarrollo de la película y la similitud de su realidad.
- Se concluyó que los pilares de la teoría estructuralista rigen estrictamente a la identificación de cada esquema que conlleva el proceso de postproducción audiovisual, buscando definir las funciones de cada acción y la importancia encadenada que existen con los otros procesos, todos con el fin de otorgar un refuerzo significativo a la totalidad de la película.
- Aunque exista una relación directa y homogénea entre la etapa de producción y el material audiovisual producido, esta última solo denomina el aspecto visual capturado por el lente de una cámara de video, descartando, por motivos de investigación, el proceso técnico fuera del encuadre de grabación y de registro, dejando así la imagen y el audio de manera original y, posiblemente, sin estructura narrativa.
- Entonces, se determina que la etapa de postproducción audiovisual requiere, indispensablemente, del material original producido y registrado, el mismo que es de suma importancia para la acción de inicio y desarrollo del montaje, ya que sin la existencia prevista por las etapas anteriores (preproducción y producción), este proceso no generaría alguna emotividad planteada por el director, peor aún, no existiría material con el cual fomentar un contenido subjetivo en forma de audio y video.
- El montaje externo de imagen, según la tipología basada en cortes de toma, determina su rol dentro de la película Atacada La teoría del dolor como un recurso netamente enfocado a la estructuración de la narración, el cambio de contextos y las situaciones en donde el espectador es representado mediante personajes dentro del largometraje.
- Cada secuencia analizada son las representaciones estructurales del público dentro de la narrativa del largometraje, y es pues, la inmersión en la realidad perenne de una nación fuertemente relacionada con la corrupción,

la violencia, la injusticia y el machismo, una sátira muy realista de un país en donde la audiencia la identifica como suya, siendo representada como un guiño a la cotidianidad, en donde Andrea, personaje principal, es la que encarna a los espectadores al rededor del reclamo planteado por el desarrollo del film.

- El ámbito multifacético continuo del proceso de postproducción, de la mano con la composición narrativa y la estructura de cada imagen, produce en el largometraje Atacada La teoría del dolor, el cambio de género dramático hacia un género basado en el horror mórbido, en pocas palabras, la manipulación del material de origen parte del reclamo hacia la sociedad peruana y culmina con acciones referenciales de venganza explícita, todo ello sin que el espectador denote un quiebre secuencial dentro del desarrollo del film.
- Debido a la problemática que ciernen en el concepto de edición, cabe señalar que dicho término le pertenece, de manera estructural, a lo determinado como montaje interno o externo, creando una percepción confusa de lo que propone cada proceso según su ámbito de exposición.
- Se concluye que la edición, en su ámbito televisivo, el mismo que es predominante en la sociedad en donde se desarrolló el estudio, cumple un rol alternativo regido por la cronología y su proximidad informativa, basada en la disposición de tomas audiovisuales con objetivos ligeramente narrativos, pero con un alto grado de exposición explicativa.
- Se determinó que el montaje de imagen en una película, refiere, en contraposición de la edición, a la temporalidad en su larga duración de desarrollo, ya que es dependiente de los procesos emotivos aplicados de forma creativa y detallada, otorgando una narración coherente en la trama contextual y en el entretenimiento que esta quiera lograr.
- La inestabilidad propuesta por la película y la depresión representada por la desaturación tonal manipulada, genera en Atacada La teoría del dolor, un ambiente de conflicto social y narrativo, conflictos que durante toda la película prevalecen y que están sujetas por su caracterización con colores negros atenuados y explosivos, todo en búsqueda de reafirmar esa situación de inquietud hacia la emotividad del quien observa el largometraje.
- El rol del montaje de sonido en la película Atacada La teoría del dolor, no solo se presenta a modo de complementación a lo visual o a la narración, sino que también marca el hito emotivo a los cambios de contexto, escenas o personajes, haciendo que cada uno deslumbe en relación a la acción o acto que se lleva a cabo durante el desarrollo de cada secuencia, de tal

manera que se forma una característica única y representativa para cada situación o figura icónica de la audiencia.

- Debido a lo analizado, se reafirma que la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada La teoría del dolor sí cumple un rol narrativo importante dentro de la trama, siendo un proceso que otorga coherencia y subjetividad a los espectadores.
- Se concluye, entonces, que los elementos de la postproducción audiovisual en el largometraje Atacada La teoría del dolor parten más allá de los simples conceptos técnicos definidos por su problemática social o de entendimiento, y es que, sus grandes refuerzos emotivos y creativos son los que, en finas cuentas, generan una narración dramática, una atmósfera cruda o una situación hiperrealista para la empatía del espectador, de tal forma que cada proceso se complementa y se combina con otro de igual importancia, determinando así, la gran carga emotiva que puede estructurarse en la percepción del quién la observa y de quien la entiende como un reclamo hacia la sociedad.

VII. RECOMENDACIONES

- Aunque la emotividad y la narrativa del largometraje nacional *Atacada La teoría del dolor* pudo reforzarse tras la manipulación del proceso de postproducción, es recomendable plantear una estructura coherente reflejada en la composición de grabación y producción, ya que es la etapa que da inicio a todo el proceso de acabados dentro de la película y se limita en el material capturado para su aplicación narrativa y contextual.
- Si bien la generalización de todos los procesos de postproducción es resumida por la predominancia de términos populares ligados al contexto televisivo y al tiempo de desarrollo, se recomienda referirse al término “montaje” cuando el producto audiovisual tenga un proceso narrativo y creativo, de la misma manera, denominar el término “edición” cuando el objetivo sea netamente informativo y con diminuta estructura creativa.
- Del mismo modo, se recomienda analizar el largometraje *Atacada La teoría del dolor* bajo los conceptos predominantes al reclamo social, teniendo en cuenta la realidad que cierne en su país de origen y la complejidad que lleva hacer películas con dicho fin.
- Se recomienda continuar con estudios a profundidad sobre los otros procesos que componen un largometraje y tratar de aumentar la cadena hermenéutica de información con el objetivo de fortalecer los conceptos sociales que giran en torno a la cultura audiovisual.
- El reflejo de la realidad de una sociedad dentro de una película es un punto importante en la inspiración de un director, y es pues, su identificación con el país, la manera de cómo él demuestra su percepción en el desarrollo de su producto, es por ello que se recomienda analizar a partir de un producto audiovisual nacional, que refleje el contexto en donde se desarrolle la investigación. Analicemos películas peruanas, por el simple hecho de identificarnos con nuestra realidad nacional.
- Es recomendable analizar, y por qué no, explicar diversos productos audiovisuales para poder fortalecer la cultura audiovisual poco convencional y con narrativa profunda, dejando de valorar apasionadamente a los largometrajes sin propósitos no más lejanos a los prototipos y conceptos típicos, consumamos películas y series que guarden un concepto sólido más allá del entretenimiento comercial. Seamos buenos cinéfilos.
- Es sumamente recomendable observar y disfrutar la película *Atacada La teoría del dolor* para reforzar y entender con claridad los objetivos, resultados y conclusiones de este análisis profundo.

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andújar, O. (2013). El cine que nunca fue mudo. Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro. *Sineris*, 10. Recuperado de www.sineris.es
- Arredondo, H. y García, F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar*, 11, 101-105.
- Asinsten, J. (2015). “*El sonido. Edición de sonido en computadora, para proyectos en Clic, multimedia y otras actividades educativas*”. [ebook] Argentina: Educ.ar. Recuperado de www.educ.ar
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). “*Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*”. Buenos Aires: Paidós.
- Baccaro, A. y Guzmán, S. (2013). “*El cine y sus lenguajes*”. Ecuador: Signis Alc.
- Barea, M. (2008). El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul. *Frame*, 3, 25-43.
- Block, B. (2008). “*Narrativa visual*” (2a ed.). España: Omega.
- Bohórquez, M. (2007). El diseño audiovisual. *Entreartes*, 6, 154-163.
- Cadenas, H. (2012). El sistema de la estructura. Estructuralismo y teoría de sistemas sociales. *Cinta moebio*, 45, 204-214.
- Campos, E. (productor) y Méndez, J. (director). (2004). *Días de Santiago* [film]. Perú: Chullachaki Producciones.
- Cárcamo, H. (2005). Hermenéutica y Análisis Cualitativo. *Cinta moebio*, 23, 204-216.
- Castro, A. (2016). Estas son todas las películas peruanas que se estrenarán en los cines en lo que queda del 2016. [Blog] encinta.uterop.pe. Recuperado de: <http://encinta.uterop.pe/2016/06/07/estas-son-todas-las-peliculas-peruanas-que-se-estrenaran-en-los-cines-en-lo-que-queda-del-2016/> [Acceso 15 Jun. 2016].
- Chávez, L. (2011). El cine peruano: una mirada desde el presente. *Historik*, 2(4). Recuperado de www.revistahistorik.com

- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual Básico De Lenguaje Y Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Filmaffinity España. (s.f.). Atacada. La teoría del dolor. Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film816796.html> [Acceso 20 Jun. 2016]
- García, J. y García, A. (2014). Publicidad en la era de la postproducción: el producto virtualizado. *Pensar la Publicidad*, 8(1), 73-90.
- García, M. (2015). El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- García, O. y Ramahí, D. (2013). El reto tecnológico en la gestión de los procesos productivos cinematográficos; el director de postproducción como eje para la implementación de efectos visuales en España (finales de los 90 – mayo del 2012). *Fotocinema*, 7, 43-71.
- Gómez, F. y Marzal, J. (2007). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. *Comunicar*, 29(15), 63-68.
- Hernández, R., Fernandez, C. y Baptista, P. (2014). "Metodología de la Investigación". (6a Ed.). México: McGRAW-HILL.
- IMDB (The Internet Movie Data Base). (s.f.). Atacada: la teoría del dolor (2015). Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt4720718/?ref_=ttpl_pl_tt [Acceso 20 Jun. 2016].
- IMDB (The Internet Movie Data Base). (s.f.). Rocanrol '68 (2013). Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt3169690/?ref_=fn_al_tt_1 [Acceso 20 Jun. 2016].
- IMDB (The Internet Movie Data Base). (s.f.). Synopsis for La gran sangre - La película (2007). Recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt1236393/synopsis?ref_=tt_ov_pl [Acceso 20 Jun. 2016].
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine. Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolución digital*. Barcelona: Paidós.
- Klenk, M. (2014). Una dimensión que evoluciona la narrativa audiovisual y a su audiencia. El cine 3D digital. *AMIC*, 26, 361-372.
- Kogan, L., Recalde, G. y Villa J. (2017). *El Perú desde el cine: plano contra plano*. Lima: Universidad del Pacífico.

- López, B. (2010). El tiempo en el diseño: la narrativa en producciones audiovisuales. *Taller servicio 24 horas*, 11(6), 5-16.
- Martin, M. (2002). “*El Lenguaje Del Cine*”. Barcelona: Editorial Gidesa.
- Martínez, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento y gestión*, 20, 165-193.
- Miyashiro, A. [estacionakn segundo]. (2015, Enero 17). Pelicula Atacada el Especial [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=bqYVHDRQEwo>
- Muñoz F., Arvayo K., Villegas C., González F. y Sosa, O. (2013). La química detrás de los efectos especiales mecánicos en cine y televisión: regreso a los clásicos. *Tecnociencia*, 7(2), 58-64.
- Murch, W. (2003). “*En el momento del parpadeo Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*”. España: Ocho y medio.
- Nue, G. (productor) y Miyashiro, A. (director). (2015). Atacada. La teoría del dolor [film]. Perú: Aluzcine.
- Pulecio, E. (2008). “*El cine: Análisis y estética*”. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rajas, M. y Sierra, J. (2010). El tiempo narrativo del montaje interno. *Prismasocial*, 4, 1-23.
- Rodríguez, R. (2011). La cultura en la era de su postproducción digital. *Ámbitos*, 26, 27-39.
- Rubio, A. (2006). La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón.
- Salinas, R. (1994). “*La armonía en el color - Nuevas tendencias Guía para la combinación creativa de colores*”. México: Editora de arte y diseño gráfico.
- Sanchez, R. (1970). “*Montaje Cinematográfico Arte De Movimiento*”. Barcelona: Editorial Pomaire.
- Sarabia, G. y Sánchez, D. (29 de marzo de 2009). Psicología del color. [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://cinemcl.blogspot.pe/2009/03/psicologia-del-color_29.html
- Tam, J., Vera, G. y Oliveros, R. (2008). Tipos, métodos y estrategias de investigación. *Pensamiento y acción*, 5, 145-154.

- Thompson, R. (2001). *Manual De Montaje Gramática Del Montaje Cinematográfico*. España: Plot Ediciones.
- Valenzuela, I. (2012). El poder narrativo del sonido: El sonido como herramienta narrativa en la película El laberinto del fauno (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Vargas, Z. (2009). La investigación aplicada: una forma de conocer las realidades con evidencia científica. *Revista educación*, 33(1), 155-165.
- Velásquez, R. (2007). Entrevista a Ricardo Bedoya: “El cine peruano empieza a abrirse buena opinión en el mundo”. *Revista de comunicación*, 6, 154-159.
- Vidal, M. (2008). Contribución de la animación cinematográfica, al desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

VII. ANEXOS

ANEXO N°1: MATRIZ DE CONSISTENCIA

Nombre de investigación: “Análisis de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima - 2017”

Planteamiento del problema	Objetivos de investigación	Supuesto de investigación	Variable de estudio	Dimensiones	Indicadores	Metodología de estudio
<p>1. Problema General:</p> <p>¿Cuál es el rol que cumple la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?</p> <p>2. Problemas específicos:</p> <p>2.1. ¿Cuál es el rol que cumple el material audiovisual producido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?</p> <p>2.2. ¿Cuál es el rol que cumple el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje</p>	<p>1. Objetivo General:</p> <p>Analizar la importancia de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.</p> <p>2. Objetivos específicos</p> <p>2.1. Analizar el material audiovisual producido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.</p> <p>2.2. Analizar el montaje externo de imagen de las secuencias del largometraje</p>	<p>La postproducción de las secuencias del largometraje ATACADA La teoría del dolor cumple un rol narrativo esencial, otorgándole coherencia a la trama dramática poco convencional– acción y realidad- y dotar de efectos emotivos tanto a la película misma como a los espectadores de ella.</p>	<p>1. Postproducción</p>	<p>1. Material audiovisual producido</p>	<p>1.1 Unidades de discurso</p> <p>1.1.1 Planos</p> <p>1.1.1.1 Plano general</p> <p>1.1.1.2 Plano general corto</p> <p>1.1.1.3 Plano americano</p> <p>1.1.1.4 Plano entero</p> <p>1.1.1.5 Plano busto</p> <p>1.1.1.6 Primer plano</p> <p>1.1.1.7 Primerísimo primer plano</p> <p>1.1.1.8 Plano detalle</p> <p>1.1.2 Secuencias y escenas</p> <p>1.2 Configuración visual</p>	<p>Tipo de investigación</p> <p>El tipo de investigación que se adapta es la Aplicada.</p> <p>Enfoque de investigación</p> <p>El enfoque de investigación es cualitativo de nivel Hermenéutico.</p> <p>Diseño de investigación</p> <p>Se aplica el diseño basado en Estudio de caso.</p>

<p>ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017?</p> <p>2.3. ¿Cuál es el rol que cumple el montaje de sonido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017?</p>	<p>ATACADA La teoría del dolor, Lima – 2017.</p> <p>2.3. Analizar el montaje de sonido de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.</p> <p>2.4. Analizar el desarrollo audiovisual de las secuencias del largometraje Atacada la teoría del dolor, Lima – 2017.</p>				<p>1.2.1 Profundidad de campo</p> <p>1.2.2 Movimiento de cámara</p> <p>1.2.1.1 Panorámica</p> <p>1.2.1.1.1 Horizontal</p> <p>1.2.1.1.2 Vertical</p> <p>1.2.1.1.3 De balanceo</p> <p>1.2.1.1.4 Diagonal</p> <p>1.2.1.2 Travelling</p> <p>1.2.1.2.1 Dolly in</p> <p>1.2.1.2.2 Dolly back</p> <p>1.2.1.2.3 Travelling vertical</p> <p>1.2.1.2.4 Travelling lateral</p> <p>1.2.1.2.5 Travelling de grúa</p> <p>1.2.1.3 Zoom</p> <p>1.2.1.3.1 Zoom in</p> <p>1.2.1.3.2 Zoom out</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

					<p>1.2.1.4 Cámara en mano</p> <p>1.2.1.5 Cámara subjetiva</p> <p>1.2.3 Ángulos de cámara</p> <p>1.2.3.1 Picada</p> <p>1.2.3.2 Contrapicada</p> <p>1.2.3.3 Toma cenital</p> <p>1.2.3.4 Vista de piso</p> <p>1.2.3.5 Cámara baja</p> <p>1.2.3.6 Cámara alta</p> <p>1.2.3.7 Cámara normal</p> <p>1.2.3.8 Ángulo holandés</p> <p>1.2.3.9 Campo y contracampo</p>	
				<p>2. Montaje de imagen</p> <p>2.a. Montaje interno</p> <p>2.b. Montaje externo</p>	<p>2.1 Corte</p> <p>2.2 Edición</p> <p>2.2.1 Continuidad</p> <p>2.2.2 Duración</p> <p>2.2.3 Ritmo visual</p> <p>2.2.3.1 Alternancia</p>	

					<p>2.2.3.2 Repetición</p> <p>2.2.3.3 Tiempo</p> <p>2.2.3.4 Movimiento</p> <p> 2.2.3.4.1 Primario</p> <p> 2.2.3.4.2 Secundario</p> <p>2.3 Construcción de texto</p> <p>2.3.1 Corrección de color</p> <p>2.3.1.1 Psicología del color</p> <p> 2.3.1.1.1 Rojo, amarillo, naranja</p> <p> 2.3.1.1.2 Verde, azul</p> <p> 2.3.1.1.3 Morado, rosa, café</p> <p> 2.3.1.1.4 Negro, gris, sepía</p> <p>2.3.1.2 Aspectos del color</p> <p> 2.3.1.2.1 Tonos ardientes</p> <p> 2.3.1.2.2 Tonos fríos</p>	
--	--	--	--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

					<p>2.3.1.2.3 Tonos frescos</p> <p>2.3.1.2.4 Tonos claros</p> <p>2.3.1.2.5 Tonos oscuros</p> <p>2.3.1.2.6 Tonos pálidos</p> <p>2.3.1.2.7 Tonos brillantes</p> <p>2.3.1.3 Esquema cromático básico</p> <p>2.3.1.3.1 Esquema acromático</p> <p>2.3.1.3.2 Esquema análogo</p> <p>2.3.1.3.3 Esquema de choque</p> <p>2.3.1.3.4 Esquema complementario</p> <p>2.3.1.3.5 Esquema monocromático</p> <p>2.3.1.3.6 Esquema neutro</p> <p>2.3.1.3.7 Esquema complementario dividido</p> <p>2.3.1.3.8 Esquema primario</p>	
--	--	--	--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

					<p>2.3.1.3.9 Esquema secundario</p> <p>2.3.1.3.10 Esquema triada terciaria</p> <p>2.3.2 Elipsis mecánica</p> <p>2.3.2.1 Elipsis objetiva</p> <p>2.3.2.2 Elipsis subjetiva</p> <p>2.3.2.3 Elipsis simbólica</p> <p>2.3.2.4 Elipsis de contenido</p> <p>2.4 Efectos visuales</p>	
				<p>3. Montaje de sonido</p>	<p>3.1 Banda sonora</p> <p>3.2 Diálogo</p> <p>3.3 Efectos de sonido</p> <p>3.4 Música</p> <p>3.4.1 Música objetiva</p> <p>3.4.2 Música subjetiva</p> <p>3.4.3 Música descriptiva</p> <p>3.5 Ruidos ambientales</p> <p>3.6 Silencio</p>	

ANEXO N°2: INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN APLICADA PARA INVESTIGACIÓN

//_

FICHA DE OBSERVACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN “ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA – 2017”

Nombre propuesto de secuencia:

Orden de secuencia:

Número de escenas:

Duración de secuencia:

Número de fotogramas en secuencia:

Sinopsis de secuencia:

N° de dimensiones e indicadores	SI	NO	DESCRIPCIÓN
1. MATERIAL AUDIOVISUAL PRODUCIDO			
1.1 Unidades de discurso			
1.1.1 Planos			
1.1.1.1 Presenta Plano general			
1.1.1.2 Presenta Plano entero			
1.1.1.3 Presenta Plano americano			
1.1.1.4 Presenta Plano medio típico			
1.1.1.5 Presenta Plano busto			
1.1.1.6 Presenta Primer plano			
1.1.1.7 Presenta Primerísimo primer plano			
1.1.1.8 Presenta Plano detalle			
1.1.2 Secuencias y escenas			

1.1.2.a. La secuencia (como “todo”) refleja la temática del largometraje			
1.1.2.b. La problemática del largometraje se refleja en la escena (como “parte”)			
1.2 Configuración visual			
1.2.1 Profundidad de campo			
1.2.1.a Profundidad de campo se distribuye notoriamente en la escena			
1.2.1.b. Profundidad de campo refuerza adecuadamente la coherencia de la escena			
1.2.2 Movimiento de cámara			
1.2.1.1 Presenta Panorámica			
1.2.1.1.1 Es Horizontal			
1.2.1.1.2 Es Vertical			
1.2.1.1.3 Es De balanceo			
1.2.1.1.4 Es Diagonal			
1.2.1.2 Presenta Travelling			
1.2.1.2.1 Presenta al menos un Dolly in en la escena			
1.2.1.2.2 Presenta al menos un Dolly back en la escena			
1.2.1.2.3 Presenta al menos un Travelling vertical en la escena			
1.2.1.2.4 Presenta al menos un Travelling lateral en la escena			
1.2.1.2.5 Presenta al menos un Travelling de grúa en la escena			
1.2.1.3 Presenta Zoom			

1.2.1.3.1 Utiliza al menos un Zoom in en la escena			
1.2.1.3.2 Utiliza al menos un Zoom out en la escena			
1.2.1.4 Presenta Cámara en mano			
1.2.1.5 Presenta Cámara subjetiva			
1.2.3 Ángulos de cámara			
1.2.3.1 Emplea Picada			
1.2.3.2 Emplea Contrapicada			
1.2.3.3 Emplea Toma cenital			
1.2.3.4 Emplea Vista de piso			
1.2.3.5 Emplea Cámara baja			
1.2.3.6 Emplea Cámara alta			
1.2.3.7 Emplea Cámara normal			
1.2.3.8 Emplea Ángulo holandés			
1.2.3.9 Emplea Campo y contracampo			
2. MONTAJE DE IMAGEN			
2.a. Es Montaje interno			
2.b. Es Montaje externo			
2.1 Corte			
2.1.a. Presenta entre 10 a 20 cortes			
2.1.b. Presenta entre 20 a 50 cortes			
2.1.c. Presenta de 50 a más cortes			
2.2 Edición			
2.2.1 Desarrolla ruptura de Continuidad (cortes innecesarios)			

2.2.2 Muestra Duración adecuada (cortes en tiempo preciso)			
2.2.3 Desarrolla ruptura de Ritmo visual			
2.2.3.1 Cumple principio de Alternancia en la escena			
2.2.3.2 Cumple principio de Repetición en la escena			
2.2.3.3 Cumple principio de Tiempo en la escena			
2.2.3.4 Cumple principio de corte de movimiento en la escena			
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Primario			
2.2.3.4.1 Registra al menos un movimiento Secundario			
2.3 Construcción de texto			
2.3.1 Corrección de color			
2.3.1.1 Psicología del color			
2.3.1.1.1 Refuerza con tonos Rojos, amarillos o naranjas			
2.3.1.1.2 Refuerza con tonos Verdes o azules			
2.3.1.1.3 Refuerza con tonos Morados, rosas o cafés			
2.3.1.1.4 Refuerza con tonos Negros, grises o sepias			
2.3.1.2 Aspectos del color			
2.3.1.2.1 Se representa con tonos emocionales ardientes			

2.3.1.2.2 Se representa con tonos emocionales fríos			
2.3.1.2.3 Se representa con tonos emocionales frescos			
2.3.1.2.4 Se representa con tonos emocionales claros			
2.3.1.2.5 Se representa con tonos emocionales oscuros			
2.3.1.2.6 Se representa con tonos emocionales pálidos			
2.3.1.2.7 Se representa con tonos emocionales brillantes			
2.3.1.3 Esquema cromático básico			
2.3.1.3.1 Utiliza esquema de color acromático			
2.3.1.3.2 Utiliza esquema de color análogo			
2.3.1.3.3 Utiliza esquema de color en choque			
2.3.1.3.4 Utiliza esquema de color complementario			
2.3.1.3.5 Utiliza esquema de color monocromático			
2.3.1.3.6 Utiliza esquema de color neutro			
2.3.1.3.7 Utiliza esquema de color complementario dividido			
2.3.1.3.8 Utiliza esquema de color primario			
2.3.1.3.9 Utiliza esquema de color secundario			

2.3.1.3.10 Utiliza esquema de color de triada terciaria			
2.3.1.5 Otros			
2.3.2 Elipsis mecánica			
2.3.2.1 Muestra Elipsis objetiva durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.2 Muestra Elipsis subjetiva durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.3 Muestra Elipsis simbólica durante la secuencia (“todo”)			
2.3.2.1 Muestra Elipsis de contenido durante la secuencia (“todo”)			
2.4 Efectos visuales			
2.4.a. Presenta Efectos visuales notorios			
3. MONTAJE DE SONIDO			
3.1 Banda sonora			
3.1.a. Banda sonora perceptible al menos una vez			
3.1.b. Correcta aplicación de Banda sonora (no denota obligatoriedad en la escena)			
3.1.c. Adecuada relación de Banda sonora y narrativa (refuerza el contexto o la acción)			
3.2 Diálogo			
3.2.a. Presenta Diálogo fluido y con influencia narrativa			
3.2.b. Diálogo entre al menos dos personas			
3.3 Efectos de sonido			

3.2.a. Refuerza con Efectos de sonido notorios			
3.2.b. Adecuada aplicación de Efectos de sonido			
3.4 Música			
3.4.1 Es Música objetiva			
3.4.2 Es Música subjetiva			
3.4.3 Es Música descriptiva			
3.5 Ruidos ambientales			
3.5.a. Adecuada aplicación de Ruidos ambientales (integración en narrativa)			
3.5.b. Cumple refuerzo en narrativa			
3.6 Silencio			
3.6.a. Aplica Silencio notorio durante escena			
3.6.b. Aplica Silencio adecuadamente (integración en narrativa)			
3.6.c. Aplica Silencio constante			

ANEXO N°3: COEFICIENTE DE VALIDACIÓN DE “V DE AIKEN”

- **Experto 1:** Rodolfo Talledo Sánchez
- **Experto 2:** Héctor Villa León
- **Experto 3:** Pablo Hernández Menéndez

Preguntas	experto 1	experto 2	experto 3	Suma	V
ITEM 1	1	1	1	3	100%
ITEM 2	1	1	1	3	100%
ITEM 3	1	1	1	3	100%
ITEM 4	1	1	1	3	100%
ITEM 5	1	1	1	3	100%
ITEM 6	1	1	1	3	100%
ITEM 7	1	1	1	3	100%
ITEM 8	1	1	1	3	100%
ITEM 9	0	0	1	1	33%
ITEM 10	0	0	1	1	33%
ITEM 11	1	1	1	3	100%
					88%

ANEXO N°4: TABLA DE EVALUACIÓN DE EXPERTOS

TABLA DE EVALUACIÓN DE EXPERTOS

Apellidos y nombres del experto: Talleo Sánchez, Rodolfo Fernando

Título y/o Grado: _____

Ph. D.....() Doctor.....(X) Magister....() Licenciado....() Otros. Especifique

Universidad que labora: Universidad Cesar Vallejo - Lima Este

Fecha: 18-09-2017

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN:

ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA - 2017

Mediante la tabla para evaluación de expertos, usted tiene la facultad de evaluar cada una de las preguntas marcando con "x" en las columnas de SI o NO. Asimismo, le exhortamos en la corrección de los ítems indicando sus observaciones y/o sugerencias, con la finalidad de mejorar la coherencia de las preguntas sobre clima organizacional.

ITEMS	PREGUNTAS	APRECIA		OBSERVACIONES
		SI	NO	
1	¿El instrumento de recolección de datos tiene relación con el título de la investigación?	X		También analiza la producción Debe incluir claramente la parte de postproducción.
2	¿En el instrumento de recolección de datos se mencionan las variables de investigación?	X		
3	¿El instrumento de recolección de datos, facilitará el logro de los objetivos de la investigación?	X		
4	¿El instrumento de recolección de datos se relaciona con las variables de estudio?	X		
5	¿La redacción de las preguntas es con sentido coherente?	X		
6	¿Cada una de las preguntas del instrumento de medición, se relacionan con cada uno de los elementos de los indicadores?	X		
7	¿El diseño del instrumento de medición facilitará el análisis y procesamiento de datos?	X		
8	¿Del instrumento de medición, los datos serán objetivos?	X		
9	¿Del instrumento de medición, usted añadiría alguna pregunta?		X	
10	¿El instrumento de medición será accesible a la población sujeto de estudio?		X	
11	¿El instrumento de medición es claro, preciso, y sencillo para que contesten y de esta manera obtener los datos requeridos?	X		
TOTAL				

SUGERENCIAS: Para precisar el instrumento se puede omitir la parte de producción.

NOMBRE Y APELLIDOS: Rodolfo Fernando Talleo Sánchez



 FIRMA

TABLA DE EVALUACIÓN DE EXPERTOS

Apellidos y nombres del experto: Villa León Héctor

Título y/o Grado: Licenciado en Comunicación Social

Ph. D.....() Doctor.....() Magister....() Licenciado....(X) Otros. Especifique

Universidad que labora: Corporación Zhuanq

Fecha: 20-09-2017

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN:

ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA - 2017

Mediante la tabla para evaluación de expertos, usted tiene la facultad de evaluar cada una de las preguntas marcando con "x" en las columnas de SI o NO. Asimismo, le exhortamos en la corrección de los ítems indicando sus observaciones y/o sugerencias, con la finalidad de mejorar la coherencia de las preguntas sobre clima organizacional.

ITEMS	PREGUNTAS	APRECIA		OBSERVACIONES
		SI	NO	
1	¿El instrumento de recolección de datos tiene relación con el título de la investigación?	X		
2	¿En el instrumento de recolección de datos se mencionan las variables de investigación?	X		
3	¿El instrumento de recolección de datos, facilitará el logro de los objetivos de la investigación?	X		Aunque puedes considerar aspectos de producción.
4	¿El instrumento de recolección de datos se relaciona con las variables de estudio?	X		
5	¿La redacción de las preguntas es con sentido coherente?	X		En el momento de aplicar el instrumento, dar detalles a la población
6	¿Cada una de las preguntas del instrumento de medición, se relacionan con cada uno de los elementos de los indicadores?	X		
7	¿El diseño del instrumento de medición facilitará el análisis y procesamiento de datos?	X		
8	¿Del instrumento de medición, los datos serán objetivos?	X		
9	¿Del instrumento de medición, usted añadiría alguna pregunta?		X	
10	¿El instrumento de medición será accesible a la población sujeto de estudio?		X	
11	¿El instrumento de medición es claro, preciso, y sencillo para que contesten y de esta manera obtener los datos requeridos?	X		
TOTAL				

SUGERENCIAS:
~~Evaluar el proceso de pre y producción, pueden aportarte datos que te brinden más recursos para tu investigación~~

NOMBRE Y APELLIDOS:



 FIRMA

TABLA DE EVALUACIÓN DE EXPERTOS

Apellidos y nombres del experto: Hernández Menéndez, Pablo César

Título y/o Grado: Licenciado en Periodismo

Ph. D.....() Doctor.....() Magister.....() Licenciado....() Otros. Especifique

Universidad que labora: Universidad Jaime Bausate y Meza

Fecha: 25/09/17

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN:

ANÁLISIS DE LA POSTPRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LAS SECUENCIAS DEL LARGOMETRAJE ATACADA LA TEORÍA DEL DOLOR, LIMA - 2017

Mediante la tabla para evaluación de expertos, usted tiene la facultad de evaluar cada una de las preguntas marcando con "x" en las columnas de SI o NO. Asimismo, le exhortamos en la corrección de los ítems indicando sus observaciones y/o sugerencias, con la finalidad de mejorar la coherencia de las preguntas sobre clima organizacional.

ITEMS	PREGUNTAS	APRECIA		OBSERVACIONES
		SI	NO	
1	¿El instrumento de recolección de datos tiene relación con el título de la investigación?	X		
2	¿En el instrumento de recolección de datos se mencionan las variables de investigación?	X		
3	¿El instrumento de recolección de datos, facilitará el logro de los objetivos de la investigación?	X		
4	¿El instrumento de recolección de datos se relaciona con las variables de estudio?	X		
5	¿La redacción de las preguntas es con sentido coherente?	X		
6	¿Cada una de las preguntas del instrumento de medición, se relacionan con cada uno de los elementos de los indicadores?	X		
7	¿El diseño del instrumento de medición facilitará el análisis y procesamiento de datos?	X		
8	¿Del instrumento de medición, los datos serán objetivos?	X		
9	¿Del instrumento de medición, usted añadiría alguna pregunta?	X		Sobre efectos visuales.
10	¿El instrumento de medición será accesible a la población sujeto de estudio?	X		
11	¿El instrumento de medición es claro, preciso, y sencillo para que contesten y de esta manera obtener los datos requeridos?	X		
TOTAL				


SUGERENCIAS: Sugiera añadir algunas preguntas sobre efectos visuales.

NOMBRE Y APELLIDOS: Pablo César Hernández Menéndez



 FIRMA

ANEXO N°5: PORCENTAJE DE SIMILITUD EN TURNITIN



UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO

40
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

**ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

“Análisis de la postproducción audiovisual de las secuencias del largometraje
ATACADA La teoría del dolor, Lima - 2017”

30
**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LINCENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

Resumen de coincidencias ×

4 %

< >

Se están viendo fuentes estándar


Ver fuentes en inglés (Beta)

Coincidencias

1	www.scribd.com Fuente de Internet	<1 % >
2	eprints.ucm.es Fuente de Internet	<1 % >
3	hernanmontecinos.com Fuente de Internet	<1 % >
4	www.coursehero.com Fuente de Internet	<1 % >
5	issuu.com Fuente de Internet	<1 % >
6	Entregado a Universida... Trabajo del estudiante	<1 % >

Página: 1 de 187

Número de palabras: 44425



ÍNDICE DE FOTOGRAMAS

- Pág.81 *El dolor de la justicia* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.82 *El dolor de la justicia* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.83 *El dolor de la justicia* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.84 *El dolor de la justicia* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.104 *La teoría del dolor* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.105 *La teoría del dolor* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.106 *La teoría del dolor* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.109 *La teoría del dolor* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.110 *La teoría del dolor* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.127 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.128 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.129 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.130 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.131 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.132 *Canto a los muertos* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.150 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.150 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.152 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.153 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.154 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.
- Pág.156 *¿Los muertos gritan?* © Aluzcine y AMA Producciones.