



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Politécnica Superior de Gandia

Generación de empatía a través del montaje: Campaña de comunicación de la atención primaria del departamento de salud de Xátiva-Ontinyent.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

AUTOR/A: Máñez Manzaneque, Ignacio

Tutor/a: Terol Bolinches, Raúl

Cotutor/a externo: VICENTE RODRIGO, SARA

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado forma parte de la campaña de comunicación lanzada desde los centros de salud de la población de Ontinyent, con el objetivo de que la ciudadanía disponga de una mayor información sobre el funcionamiento de estos y conseguir un acercamiento entre pacientes y sanitarios, debido a que las diferentes olas de la pandemia causada por el coronavirus han afectado negativamente a la relación entre ambos.

Un elemento crucial de esta campaña de comunicación es la realización una serie de vídeos corporativos cuya finalidad es poner en valor el trabajo que desempeñan las diferentes figuras profesionales que confluyen en la atención primaria de un centro de salud. El montaje de estos vídeos tiene un papel fundamental a la hora de generar la empatía que se desea y producir ese acercamiento. Es por ello por lo que, en esta memoria, se presenta un acercamiento al concepto de empatía, se repasa la historia del montaje, se detalla cuáles son las características de los vídeos corporativos, se explica cómo se puede generar empatía a través del montaje y se relata cómo se puso en práctica en la campaña de comunicación.

PALABRAS CLAVE: atención primaria; Ontinyent; campaña de comunicación; montaje; empatía.

Abstract

This Final Degree Project is part of the communication campaign launched from the health centers of the town of Ontinyent, with the aim of providing the public with more information about the operation of these and to achieve a rapprochement between patients and health care professionals, because the different waves of the pandemic caused by the coronavirus have negatively affected the relationship between the two.

A crucial element of this communication campaign is the production of a series of corporate videos whose purpose is to highlight the work carried out by the different professionals involved in the primary care of a health center. The editing of these videos plays a fundamental role in generating the desired empathy and producing that approach. For this reason, this report presents an approach to the concept of empathy, reviews the history of the montage, details the characteristics of corporate videos, explains how empathy can be generated through the montage and describes how it was put into practice in the communication campaign.

KEY WORDS: primary care; Ontinyent; communication campaign; montage; empathy.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 5 |
| 1.1. Justificación | 5 |
| 1.2. Objetivos | 5 |
| 1.3. Metodología | 6 |
| 1.4. Estructura | 6 |
| 1.5. Problemas encontrados | 7 |
| 2. La empatía | 8 |
| 2.1. Definición de empatía | 8 |
| 2.2. Tipos de empatía | 10 |
| 3. El montaje audiovisual | 12 |
| 3.1. Historia del montaje | 12 |
| 3.2. Técnicas del montaje | 27 |
| 3.3. El montaje de los vídeos corporativos | 31 |
| 4. Empatía a través del montaje | 32 |
| 4.1. Banda sonora: creadora de emociones | 32 |
| 5. Campaña de comunicación: una mirada empática | 37 |
| 5.1. Preproducción | 38 |
| 5.2. Producción | 40 |
| 5.3. Postproducción: montaje | 42 |
| 6. Conclusiones | 45 |
| 7. Bibliografía | 48 |
| 8. Anexos | 52 |

Índice de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Definición de empatía según la Real Academia Española | 8 |
| Figura 2: Hermanos Lumière | 13 |
| Figura 3: Viaje a la Luna (1902, G. Méliès)..... | 13 |
| Figura 4: La Vida de un Bombero Americano (1902, E. S. Porter) | 15 |
| Figura 5: Asalto y Robo a un Tren (1903, E. S. Porter)..... | 16 |
| Figura 6: El Nacimiento de una Nación (1915, D. W. Griffith) | 17 |
| Figura 7: Intolerancia (1916, D. W. Griffith) | 17 |
| Figura 8: Efecto Kuleshov..... | 19 |
| Figura 9: Ejemplo de montaje por contraste | 20 |
| Figura 10: Ejemplo de montaje por paralelismo | 20 |
| Figura 11: Ejemplo de montaje por similitud | 21 |
| Figura 12: Ejemplo de montaje por sincronismo..... | 21 |
| Figura 13: Ejemplo de montaje por leitmotiv..... | 22 |
| Figura 14: Ejemplo de montaje métrico | 23 |
| Figura 15: Ejemplo de montaje rítmico | 24 |
| Figura 16: Ejemplo de montaje tonal | 24 |
| Figura 17: Ejemplo de montaje sobretonal | 25 |
| Figura 18: Ejemplo de montaje intelectual..... | 25 |
| Figura 19: Ejemplo de action cut | 28 |
| Figura 20: Ejemplo de jump cut..... | 28 |
| Figura 21: Ejemplo de cut away..... | 28 |
| Figura 22: Ejemplo de cross cut | 29 |
| Figura 23: Ejemplo de L cut y J cut..... | 29 |
| Figura 24: Ejemplo de match cut | 29 |

1. Introducción

1.1. Justificación

Durante los últimos años, la relación entre pacientes y médicos se ha ido deteriorando cada vez más. Por ello, desde el departamento de salud de Xàtiva-Ontinyent, se ha tomado la iniciativa de organizar una campaña audiovisual basada en la realización de unos vídeos corporativos explicando las diferentes funciones que realiza el personal sanitario de la atención primaria: celadores, auxiliar administrativo, médico familiar y enfermería, para que la población pueda conocer mejor su labor.

El resultado final de estos vídeos corporativos es muy importante, pues lo que se busca es la empatía del paciente hacia el sanitario, que vea lo que no se ve a simple vista, que sienta lo que ellos sienten, pero, sobre todo, que la próxima vez que visiten un centro de salud, prevalezcan la comprensión y la cercanía. Por esto, el montaje desempeña una gran función en esta campaña, porque es a través de éste por el que se puede conseguir tal fin.

En la presente memoria, se expondrán diferentes conceptos e ideas relacionados con el montaje audiovisual y la empatía, y de qué manera éstos se complementan.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo consiste en comprender de forma clara los conceptos de empatía y montaje, y cómo se combinan ambos para, de esta forma, poder montar los vídeos correctamente, atendiendo al objetivo de la campaña de comunicación: que la ciudadanía empatice con el personal sanitario de los centros de salud de la localidad de Ontinyent.

Como objetivos secundarios para conseguir el principal encontramos:

- Definir y comprender el concepto de empatía.
- Tener constancia de los procesos que se llevan a cabo.
- Conocer cómo nace y se desarrolla el montaje cinematográfico.
- Definir las técnicas de montaje que existen.
- Saber cómo aplicar el montaje en los vídeos corporativos.

- Aprender cómo se puede generar empatía a través del montaje.
- Exponer estas ideas en un caso práctico mediante la realización de una campaña de comunicación.

1.3. Metodología

Para el desarrollo de esta memoria se procedió a buscar información relativa a la definición de empatía. Se investigaron diversas fuentes y se expusieron definiciones de diferentes teóricos como Sigmund Freud, Theodor Lipps, Edward B. Titchener, etc, con el fin de ofrecer una concepción más clara sobre la empatía. También se investigó sobre las categorías de empatía que existen y la relación que tienen entre ellas.

Igualmente se explicó, en base a numerosos documentos académicos, vídeos explicativos y artículos, cuándo y por qué nace el montaje cinematográfico, cómo se fue desarrollando a lo largo de la historia y cuáles fueron sus máximos exponentes.

Se buscó y se aportó información sobre las diferentes técnicas que se utilizan en la fase de montaje.

Se investigó cómo se aplica el montaje en los diferentes formatos audiovisuales, haciendo hincapié en los vídeos corporativos.

Se indagó en varios blogs y páginas web para poder explicar qué elementos del montaje favorecen la empatía, más específicamente elementos de la banda sonora como la música y la voz.

En el caso práctico, en primera instancia, se utilizó la herramienta *Google Drive*, para plasmar las ideas y generar los guiones. Para realizar las reuniones con el equipo se utilizó el programa *Microsoft Teams*. Más adelante, en la fase de producción, con el material solicitado, se acudió a la localidad de Ontinyent para grabar los vídeos. Por último, en la fase de postproducción, se hizo uso del software de edición de vídeo *DaVinci Resolve*, para montar y editar los vídeos.

1.4. Estructura

La estructura que siguió el presente trabajo es la siguiente:

En primer lugar, se detalló una explicación exhaustiva de lo que significa empatía, pues es el concepto base y el eje sobre el que giraba la campaña de comunicación. Se investigó sobre la definición de empatía por diversos teóricos y de cómo ésta funciona.

En segundo lugar, se hizo hincapié en las teorías del montaje, se repasó la historia del montaje audiovisual y los tipos de montaje que se desarrollaron.

Tras indagar por la historia del montaje, se definieron las técnicas de montaje que se utilizan para construir el producto audiovisual.

También, cómo se aplica el montaje a los diferentes formatos audiovisuales, más particularmente al vídeo corporativo.

Una vez entendido cómo funcionan ambas partes por separado, es decir, empatía por un lado y montaje por otro, se combinaron ambos conceptos y se explicó cómo se puede generar empatía a través del montaje, concretamente a través de los elementos que se han utilizado en el caso práctico: elementos de la banda sonora.

Finalmente, se relató cómo se llevó a cabo la realización de la campaña de comunicación, desde su idea hasta el visionado de los vídeos, pasando por las fases de preproducción, producción y postproducción.

1.5. Problemas encontrados

Entre los problemas que surgieron se deben diferenciar entre problemas en la realización del marco teórico y problemas en la realización del caso práctico.

En cuanto al caso práctico, el principal problema que hubo fue la falta de participación por parte del personal sanitario. Se necesitaba grabarlo para la finalidad de los vídeos, pero a la hora de grabar hubo poca gente que quisiera involucrarse. Al final, con la insistencia de la médico familiar y comunitario, Sara Vicente Rodrigo, se consiguió que más personal sanitario interviniera en la grabación y así obtener un buen resultado de los vídeos.

También surgieron pequeños problemas durante los distintos rodajes: en el rodaje del vídeo del celador, se necesitaba que algunos pacientes salieran en los planos. Muchos no querían, pero finalmente se consiguió; en el rodaje del vídeo del auxiliar administrativo, se iba a grabar primero en el centro de salud de El Barranquet, pero allí no había nadie, ni pacientes ni personal sanitario, así que se tomó la decisión de grabar este y el resto de los vídeos en el Centro de Salud II. Se tuvo que falsear el espacio de trabajo del auxiliar administrativo ya que, atendiendo a las necesidades de grabación, los espacios que había no eran los idóneos; en todos los rodajes, pero sobre todo en los vídeos de medicina familiar y comunitaria, y enfermería, se tuvo que adaptar el plan de rodaje a la demanda de trabajo de cada personal sanitario.

Por último, surgieron pequeños problemas en el montaje y la edición de los vídeos como un error en una frase corporativa del vídeo de medicina familiar y comunitaria, pequeños fallos en el etalonaje y en el orden de los planos, que se solucionaron sin mucha dificultad.

Hubo una objeción por parte del personal sanitario en cuanto al vídeo del celador, y es que el celador que aparece en realidad es médico y la población lo sabe. Que el médico hiciera el papel de celador en el vídeo fue el único remedio, pues de los celadores que había ese día, ninguno quería aparecer en el vídeo. Por motivos de indisponibilidad de los estudiantes, no se pudo volver a grabar y se intentó solucionar desde la fase de montaje, intentando que apareciese lo menos posible.

En el marco teórico, algunos apartados se han visto comprometidos ya sea por falta de información, por evitar la redundancia o por la extensión de la memoria. Se tuvo que eliminar el apartado inicial *Claves para generar empatía*, debido a que no se encontró información relevante, el apartado *Tipos de montaje*, debido a que ya se habló de ello en el apartado *Historia del montaje*, el apartado *El montaje de los diferentes formatos audiovisuales*, debido a que alargaría demasiado la extensión de la memoria, así que se sustituyó por *El montaje de los vídeos corporativos*, y se reemplazó *Generar empatía a través del montaje* por *Banda sonora: creadora de emociones*, acortando así la extensión del apartado y enfocando la información en un elemento que se utilizó en el caso práctico.

2. La empatía

Para poder generar empatía a través del montaje, primero hay que conocer y entender lo que significa el sentimiento de empatía. En este apartado se va a exponer una base teórica sobre la concepción de la empatía para diversos autores a lo largo de la historia y sobre los tipos de empatía que existen.

2.1. Definición de empatía

Figura 1: Definición de empatía según la Real Academia Española



The image shows a screenshot of the Real Academia Española (RAE) website. At the top, there is the RAE logo and the text 'REAL ACADEMIA ESPAÑOLA'. Below this, there is a navigation bar with 'Diccionario de la lengua española', 'Edición del Tricentenario', and 'Actualización 2021'. A search bar is present with the text 'Consulta posible gracias al compromiso con la cultura de la' and the Fundación 'la Caixa' logo. The search bar contains the word 'empatía' and a 'Consultar' button. Below the search bar, the word 'empatía' is displayed in blue. Underneath, there is a definition: 'A partir del gr. ἐμπάθεια *empátheia*.' followed by two numbered definitions: '1. f. Sentimiento de identificación con algo o alguien.' and '2. f. Capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos.'

Fuente: Real Academia Española

La definición de empatía siempre ha estado en la mente de muchas personas y si tuvieran que definirla, la describirían como ponerse en el lugar de la otra persona. Ésta es una forma muy superficial de concebirla, es una definición muy pobre. Por eso, en este apartado se van a exponer varias definiciones de diferentes autores para obtener un concepto más acertado y completo sobre la empatía.

En primer lugar, se debe hablar del nacimiento de la palabra empatía. Según recogen Pablo Olmedo Carrillo y Beatriz Montes Berges (2010), esta palabra, etimológicamente, nace del término griego *επαθον*, en español sentir, y de su prefijo *εν*, en español dentro. (p. 1)

Atendiendo al artículo de Enrique V. Muñoz Pérez (2017), Theodor Lipps desarrolló su teoría sobre la *einfühlung*, en español empatía. Lipps la comprende como la unión entre objeto y sujeto, y como unión experimental entre las acciones de dos sujetos. Así la empatía ofrece la posibilidad de percibir de forma subjetiva a otros seres, objetos o la propia realidad. Dicho de otra manera, es una característica humana compuesta por el instinto de imitación y el instinto de manifestación vital, por los cuáles se tiende a imitar lo que se ve.

Olmedo y Montes (2010) afirman que Edward Bradford Titchener fue quien tradujo la palabra del alemán *einfühlung* al inglés *emphathy* y cuyo significado es, sentir adentrándose en el otro, compenetrarse.

Según el catedrático en Psiquiatría, José Guimón (2010), Sigmund Freud habla de empatía como el mecanismo por el cual somos capaces entender la vida psíquica de los demás.

En el libro *Meditaciones Cartesianas*, de Edmund Husserl (1931), se refleja la empatía como un tipo de acto aperceptivo singular, constituido originariamente a partir de una transferencia analogizante pasiva del sentido de corporalidad viviente o propia (*Leiblichkeit*) a un cuerpo ajeno (*Fremdkörper*) percibido. La verificación de esta apercepción originaria se desarrolla posteriormente gracias a la asistencia de la imaginación, la cual permite, modificando la experiencia personal, transportarse imaginariamente dentro del cuerpo del otro y vivir sus vivencias como si fuesen las propias.

Según recoge Enrique V. Muñoz Pérez (2017), Edith Stein da al concepto de empatía un enfoque religioso. No solo entiende la empatía como la experiencia del sujeto ajeno y de vivencia con los demás seres humanos, sino también con Dios.

En el ámbito terapéutico, Julieta Olivera, Magdalena Braun y Andrés J. Roussos (2011), aportan que Carl Rogers define la empatía como “sentir las emociones de otro, como si fuera ese otro”. Según la psicóloga Marta Guerri (s.f. actualizado en 2022), para Rogers ésta es una cualidad fundamental para la escucha terapéutica.

Se podría seguir hablando sobre la trascendencia que ha tenido el significado de empatía para muchos pensadores, pero con todas estas definiciones en diversos ámbitos, ya se puede comprender mejor este fenómeno.

2.2. Tipos de empatía

En este apartado se va a hablar de cuáles y cómo son los diferentes tipos de empatía. En su tesis doctoral, Sara Lorente (2014) refleja que:

“diversas investigaciones plantean como la empatía alcanza respuestas tanto con elementos afectivos como cognitivos. Es más, se ha distinguido entre un tipo de empatía emocional que requiere de la involucración emocional del sujeto que presencia la situación vital de otra persona, también llamada empatía afectiva y otra denominada cognitiva. Esta última está vinculada con la capacidad de entender cómo se encuentra la otra persona.” (p. 51)

De este modo, se pueden distinguir dos tipos de empatía:

➤ **Empatía afectiva**

Según recogen la Fundación Universitaria de Las Palmas y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (s.f.), este tipo de empatía nos da la posibilidad de ponernos en el lugar de la otra persona hasta tal punto, que nos permite sentir y experimentar lo mismo que siente la otra persona desde un punto de vista psíquico.

Esta es una forma de sintonía que solo puede funcionar si es a través de los circuitos cerebrales automáticos y espontáneos, propios del sistema neuronal ascendente. El nivel de comprensión en este tipo de empatía puede ser el mismo, pero aquí el recorrido es diferente y hay una respuesta fisiológica muy similar a la de la otra persona.

La empatía afectiva se produce a un nivel emocional, cuando alguien es capaz de sentir en mayor o menor medida las sensaciones que siente la otra persona:

“La empatía emocional es cuando yo realmente soy capaz de sentir o de entender a un nivel profundo, cómo puede estar sintiéndose esa persona. Con la empatía emocional se produce un fenómeno que es el contagio emocional y es que yo puedo ser tan empático que llego a experimentar la misma emoción que está experimentando la persona con la que estoy, es decir, si yo tengo una persona delante que está profundamente triste y llorando, si soy muy empático yo me

voy a contagiarse de esa tristeza y probablemente acabe llorando también. Esto se conoce como contagio emocional.” (Perona, 2021)

Para que se produzca ese contagio emocional, se debe prestar atención a ciertos factores:

“El contagio emocional tiene que ver con las neuronas espejo, es decir, las neuronas espejo me permiten ser empático y me permiten conectar emocionalmente con lo que el otro está sintiendo. También tiene que ver con la compasión. La compasión es una de las cualidades más elevadas del ser humano, la capacidad de ser compasivo de manera espontánea. Es algo que se puede trabajar, más bien el altruismo que es la parte pragmática de la compasión, pero la compasión genuina es muy difícil de que sea impostada o aprendida, y va muy de la mano de la empatía. Las personas que son muy empáticas emocionalmente suelen ser muy compasivas porque se hacen cargo de la emoción del otro, comparten esa emoción y pueden llegar a experimentarla, y, además, se conmueven y les mueve a cuidar de esa persona, a hacerse cargo o empatizar de una forma mucho más profunda.” (Perona, 2021)

➤ **Empatía cognitiva**

Entendiendo lo que describen la Fundación Universitaria de Las Palmas y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (s.f.) sobre la empatía cognitiva, ésta permite ver a través de la perspectiva otras personas, entender su estado mental desde un punto de vista no tan profundo como lo hace la empatía emocional, sino con un enfoque más racional, y posibilita la autogestión de las emociones propias, a la vez que se valoran las de la otra persona. Dicho de otra manera, se tienen en cuenta tanto los sentimientos propios como los de los demás.

En este tipo de empatía, los pensamientos lógicos y racionales se imponen sobre las emociones. Esto es un mecanismo de defensa primitivo para evitar posibles riesgos. En esta fase de empatía no se produce la respuesta fisiológica, algo que sí ocurre en la empatía afectiva. “Yo entiendo lo que esta persona puede estar pensando, puede estar sintiendo o puede estar experimentando, y lo entiendo a un nivel cognitivo, es decir, soy capaz, racionalmente, de entenderlo.” (Perona, 2021)

Aunque se hayan distinguido dos tipos de empatía, éstos se deben etiquetar como dos procesos que suelen estar bastante relacionados entre sí. Éstos son complementarios y no se puede concebir la empatía sin pasar por estas dos

fases que se producen de forma lineal: reconocimiento emocional (empatía afectiva) por la cual el sujeto se identifica con las emociones ajenas, y la integración emocional (empatía cognitiva) por la cual, a través de esas emociones, se comprende el verdadero problema.

Por otro lado, según Lorente (2014), se encuentra la preocupación empática o simpatía, ligada a los sentimientos de compasión y preocupación.

➤ **Preocupación empática o simpatía.**

La Fundación Universitaria de Las Palmas y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (s.f.) dicen que, aunque la empatía cognitiva o emocional permita reconocer lo que otra persona piensa y sentir lo que ella siente, no van ligadas directamente a la simpatía, es decir, no siempre que exista empatía va a existir una preocupación.

En resumen, esta preocupación empática no es algo que vaya intrínseco en la empatía, sino que se puede o no se puede dar en función de si la persona empática siente la necesidad de actuar. Este esfuerzo por ayudar a los demás puede ser, según el doctor en psicología clínica Joaquín Mateu-Mollá (2019), de tipo social para ganarse el respeto del entorno social o aliviar un sentimiento de culpa, o de tipo altruista, cuando la intención de la acción va dirigida al alivio del dolor ajeno.

3. El montaje audiovisual

El montaje cinematográfico como se entiende hoy en día no siempre ha estado presente en el séptimo arte. Éste ha nacido y se ha ido desarrollando por las diferentes necesidades de generar un discurso audiovisual, de contar una historia.

En este apartado se va a hablar sobre el cómo y por qué nace el montaje audiovisual, se va a definir el montaje atendiendo a diferentes autores, se van a exponer los tipos de montaje que existen, cómo se realiza en los diferentes formatos audiovisuales y más específicamente en la creación de vídeos corporativos.

3.1. Historia del montaje

Antes de hablar de cómo y por qué surgió el montaje, hay que remontarse resumidamente al nacimiento del cine en 1895. Según explica Víctor García Guerrero (s.f.), éste nace en París, de la mano de los hermanos Lumière, quienes grababan películas de muy corta duración y con la peculiaridad de que el plano no cambiaba, la cámara se situaba fija en un lugar y captaba lo que ocurría en ese momento. No existía la necesidad de montaje, pues lo que se

grababa eran pasajes de la vida cotidiana: *La Mar* (1895), *Demolición de un Muro* (1895), *Los Herreros* (1895), *La Llegada de un Tren a la Estación de la Ciudad* (1895), *El Regador Regado* (1895), *La Salida de los Obreros de la Fábrica* (1895), *Las Calaveras* (1895), *La Llegada de los Congresistas* (1895), *La Salida del Puerto* (1895), *La Comida del Bebé* (1895). “En un año los hermanos Lumière filmarían más de diez películas, todas ellas marcadas por la ausencia de montaje y la posición fija de la cámara. No había historia, ni edición”. (Treintaycincomm, 2021)

Figura 2: Hermanos Lumière



Fuente: Wikipedia

Según María Buss (2020), George Méliès con su película *Viaje a la Luna* (1902), revolucionó el cine de la época. Méliès fue un experimentador en el cine ya que innovó y fue implantando numerosos trucos cinematográficos como, según afirma García Guerrero (s.f.), la sobreimpresión, el fundido el *flou* o el *travelling*. En palabras de Buss (2020), Méliès fue quien realizó los primeros montajes de la historia.

Figura 3: *Viaje a la Luna* (1902, G. Méliès)



Fuente: eCartelera

Según afirman José Luis Sánchez Noriega (2018) y Víctor García Guerrero (s.f.), el primer acercamiento al montaje cinematográfico se sitúa en Inglaterra, en 1901, bajo la tutela de la escuela inglesa de Brighton. Esta escuela fue fundada por James Williamson, George Albert Smith, A., Esmé Collings y Alfred Darling, siendo, según García Guerrero (s.f.), J. Williamson y G.A. Smith los principales promotores al utilizar la alternancia de planos. Ismael Juárez (2009) aporta que éstos cambiaron el estilo implantado por los hermanos Lumière, es decir, no grababan relatos estáticos y exprimieron las técnicas de Méliès, pero ofreciendo una función narrativa. Atendiendo a Juárez, a estos pioneros del cine les interesaba la temática social y con un estilo realista, por eso grababan en escenarios naturales.

Juárez declara que, en contraposición a Méliès, los fundadores de la escuela de Brighton daban movilidad al relato debido a que no solo grababan un único tiro de cámara, sino que cambiaban el punto de vista de la cámara aportándole a la obra un gran dinamismo.

Algunos ejemplos cinematográficos de la escuela inglesa son:

→ *The Big Swallow* (1901, J. Williamson)

En la primera escena se hace uso del primer plano y se puede apreciar al sujeto acercándose a la cámara y, mediante un corte y situando la cámara en otro sitio, hace creer al espectador que se ha comido la cámara y a su operario. “*The Big Swallow* supuso uno de los primeros intentos en explotar deliberadamente el contraste entre el ojo de la cámara y el del espectador.” (Juárez, 2009)

→ *Stop the Thief!* (1901) y *Fire* (1902, J. Williamson)

Sánchez Noriega (2018) expone que Williamson en estas películas “plantea la continuidad de la acción -una persecución y un rescate, respectivamente- en las sucesivas escenas.” (p. 229)

→ *The Kiss in the Tunnel* (1899, G.A. Smith)

“La sinopsis podría resumirse en como una pareja disfruta de un momento de pasión mientras el tren en el que viajan entra en un túnel.

Lo novedoso en este filme es la forma en que el director sitúa al cámara, al frente del tren, mostrando la entrada y la salida del túnel. En medio de estas dos tomas, otra en la que los dos amantes se besan.” (Juárez, 2009)

→ *As Seen Through the Telescope* (1899, G.A. Smith)

“Esta es su segunda obra en la que Smith alterna planos en una misma escena al emplear planos generales medio y plano detalle.

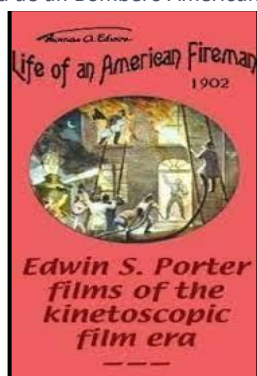
La alternancia de planos en una misma escena constituye el principio del corte – pasar de una toma a otra separando escenas o separando tomas dentro de una misma escena -, con lo que Smith origina la primera compaginación verdadera, en el sentido en que en la actualidad se define como “corte”, por cuanto Lumière, y los restantes pioneros a ese momento, estaban condicionados obligatoriamente a la unidad de punto de vista -por lo que una escena integral se pegada a otra escena integral-, al que luego Méliès le otorga un criterio artístico, es decir una concepción estética – estética teatral.” (Juárez, 2009)

→ *Grandma's reading glass* (1900, G.A. Smith)

“Smith gustaba de los planos generales largos y medianos, pero advirtió que con ellos no podía mostrar todo lo que le interesaba, tuvo entonces la idea de alternar planos generales con otros menores en una misma escena. La primera obra en que lo pone en práctica fue en “La lupa de la abuela.” Un niño se apodera de la lupa y jugando con ella el realizador va alternando tomas en plano americano largo con planos detalles, y es así que nos muestra sucesivamente utilizando una mascarilla circular sobre la pantalla un reloj, la jaula con un canario, el ojo de la abuela, la cabeza de un gato.” (Juárez, 2009)

Por otra parte, según publica Jesús Aguado (2008), en Estados Unidos, Edwin S. Porter también comenzó sus andadas en el montaje cinematográfico con su película *La Vida de un Bombero Americano* (1902). Porter buscaba dar un nuevo significado a la película y experimentó con ella cortando y empalmado diferentes escenas.

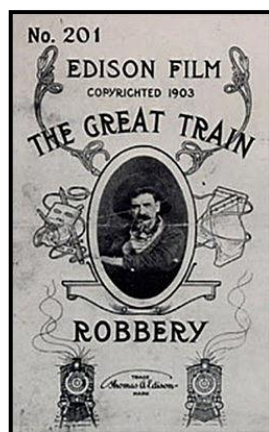
Figura 4: *La Vida de un Bombero Americano* (1902, E. S. Porter)



Fuente: aBaNDoMoVieZ

Fue él, según García Guerrero (s.f.), el primero en combinar planos de diferente procedencia, produciendo y generando una narrativa con significado. Esto se materializa en su película *Asalto y Robo a un Tren* (1903), primera historia cinematográfica contada mediante la alternancia y agrupación de imágenes, lo que significa, según Aguado (2008), que con Porter dio comienzo la verdadera historia del cine.

Figura 5: *Asalto y Robo a un Tren* (1903, E. S. Porter)



Fuente: Wikipedia

Otro pionero del montaje, también de la escuela americana, fue David Wark Griffith. Éste fue un gran revolucionario en cuanto a las técnicas de montaje se refiere. Según describe Aguado (2008), D. W. Griffith estableció las reglas del montaje clásico que derivaron en un montaje que pasaba desapercibido, un montaje donde el espectador no se diera cuenta de que la película estaba montada y que acercaba aún más el relato a la realidad. Así nació el concepto de montaje transparente, hacer creer al espectador que los acontecimientos ocurren de forma continuada.

Para conseguirlo, se debían cortar y empalmar los diferentes planos siguiendo y atendiendo a los movimientos de los personajes, las miradas o cualquier otro elemento de la escena, y así no se pierda la continuidad entre planos.

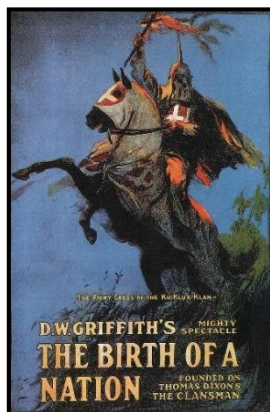
En definitiva, el descubrimiento de D. W. Griffith se basaba en grabar los mismos planos desde diferentes puntos de vista y con la misma acción de los personajes, para después organizarlos atendiendo a las necesidades dramáticas. Por tanto, el montaje de Griffith se caracteriza por “la sucesión de imágenes de diferentes encuadres en un orden de planos y la utilización del montaje simultáneo o paralelo, incluso entre secuencias de distintas épocas (Flashback)”. (García, s.f., p. 2)

Entre sus obras más destacadas encontramos:

→ *El Nacimiento de una Nación* (1915, D. W. Griffith)

“es una narración compleja y extensa, con coherencia, ritmo y agilidad narrativa, donde la velocidad en el montaje se incrementa hacia la culminación, aumentando con ello la tensión dramática.” (García, s.f.)

Figura 6: *El Nacimiento de una Nación* (1915, D. W. Griffith)

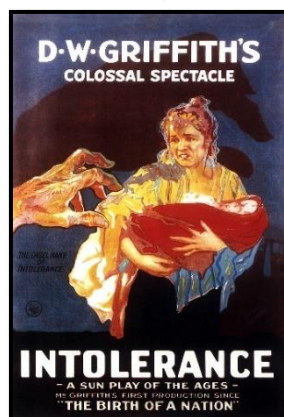


Fuente: Wikipedia

→ *Intolerancia* (1916, D. W. Griffith)

Según redacta Fernando Prieto Arellano (2016) en el periódico *La Vanguardia*, D.W. Griffith quería despegarse de la ideología racista y demostrar el amor y el respeto al otro. En plena I Guerra Mundial (1914 – 1918) esto no cayó muy bien, lo que significó un gran fracaso para la película. Además, su proyección en Europa supuso realizar un montaje con muchos cortes por la extensión de la película, tantos que para el público la historia era ininteligible. “Quizá por eso, además de por su larga duración, y por lo complejo de la narración, la película no cuajó.” (Prieto, 2016)

Figura 7: *Intolerancia* (1916, D. W. Griffith)



Fuente: Wikipedia

En Europa también surgieron numerosos e importantes influyentes que hicieron grandes aportaciones al montaje cinematográfico. Uno de ellos fue Dziga Vértov, el cuál trabajó primero para Cine-semana, fue director del noticiario Cine-verdad y creador de la teoría Cine-ojo.

Según explica Arturo Serrano (2020) en su vídeo, Vértov, en 1918, primero trabajó en los noticiarios semanales Cine-semana; más adelante, en 1922 tomará los mandos del noticiario Cine-verdad hasta 1925; y por último, en 1924, desarrollará el Cine-ojo, nombre de la teoría que se explica a continuación y de una serie de filmes llamada *La Vida de lo Improvisto* (1924).

A Vértov, según García Guerrero (s.f.), no le entusiasmaba falsear la realidad para producir cine artístico, como ocurría en Norteamérica, sino que buscaba contar la verdad a través de la cámara. Fue entonces cuando creó la teoría del Cine-ojo, mediante la cual escapaba de lo ficticio y defendía la vida captada de improvisto, al natural. Por esta razón, en sus grabaciones prescindía de todos aquellos elementos que no reflejaran la realidad tal cual era y se limitaba simplemente a observar y grabar.

Así, Vértov entendía y distinguía el montaje cinematográfico en tres etapas o fases:

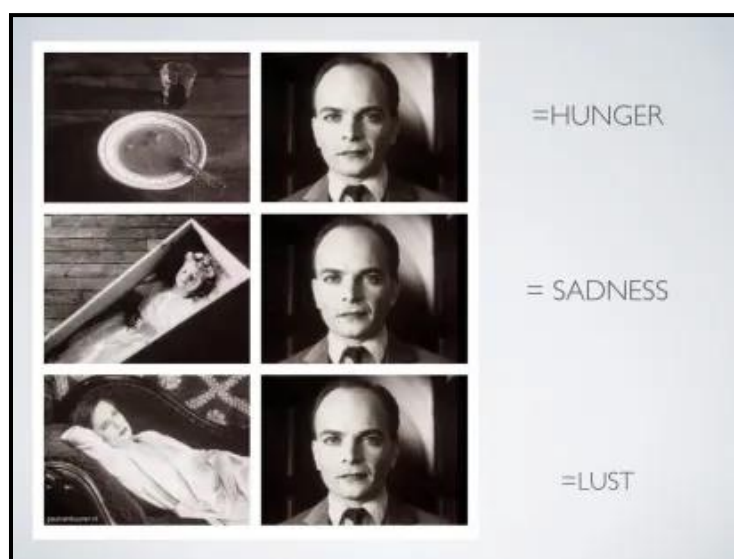
- 1) El montaje en el momento de la observación (encuadrar la imagen)
- 2) El montaje durante el rodaje (qué se rodaba y en qué momento)
- 3) El montaje después del rodaje (montar las imágenes)

Otro ejemplo europeo carismático e imprescindible para el desarrollo del montaje es Lev Kuleshov. Según afirma García Guerrero (s.f.), Kulechov es el padre de lo que se conoce como montaje estructural. En otras palabras, el montaje de un plano (A), en conjunto con otro (B), produce un resultado (C) de la suma de los dos anteriores.

Para comprenderlo mejor se expone un ejemplo que llevó a cabo el propio Kuleshov según informa García Guerrero (s.f.):

Kuleshov seleccionó el plano de una película de su maestro Bauer y lo combinó con tres fotografías. El plano de la película encuadraba a un actor con la cara totalmente inexpresiva y las otras tres imágenes eran de una niña muerta, un plato de comida y una mujer posando en un sofá. Aplicando la yuxtaposición de, primero imágenes y luego el plano del hombre, se conseguía generar un sentimiento respectivamente a cada suma de plano más imagen: tristeza, hambre o deseo. A esto se le llamó efecto Kuleshov.

Figura 8: Efecto Kuleshov



Nota: Montaje estructural: A + B = C

Fuente: Psicología para Todos

“Kuleshov había comprendido a lo largo de su experiencia que la principal fuerza del cine, la fuerza básica, estaba en el montaje y que con él era posible tanto la fragmentación como la reconstrucción del material filmado.” (García, s.f.)

En la escuela soviética surgieron dos innovadores del montaje, Serguéi Eisenstein y Vsévolod Illarianovich Pudovkin, ambos discípulos de Lev Kuleshov.

Según se publica en el blog de la página web Escuela Popular de Cine (2015), Pudovkin no seguiría los pasos de su compatriota Vértov, no concebía el cine como una realidad, sino como una construcción artificial a través del celuloide. “Si la materia prima es el celuloide, el medio cinematográfico es el montaje.” (Escuela Popular de Cine, 2015).

Atendiendo al trabajo de García Guerrero (s.f.), habla de que Pudovkin, que también se contraponía a los orígenes americanos del montaje, se oponía a la técnica de Griffith, a pesar de ser un gran referente para él. En vez de ordenar la secuencia primero desde el plano general y luego los planos dramáticos, Pudovkin construyó toda su obra en base a los planos detalle.

Volviendo a lo que se explica en el blog de la Escuela Popular de Cine (2015), Pudovkin era muy meticuloso, plasmaba todo al detalle en sus guiones: escenarios, iluminación, personajes, posicionamiento y movimiento de la cámara e, incluso, el montaje que se iba a realizar. De ahí que a estos guiones se les llamara “guiones de hierro”.

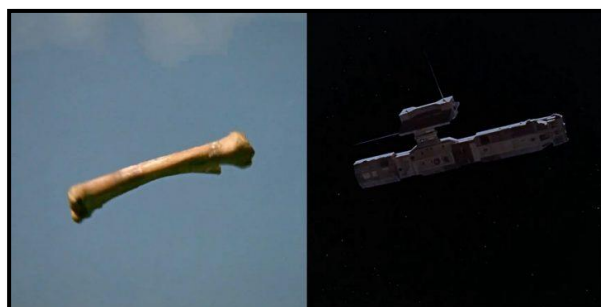
Cuando él veía una película, veía una obra de arte, no por el cómo estaba rodada la película, sino el cómo estaba montada. Las escenas no eran más

que el producto en bruto que cobra vida gracias a la composición y el montaje. Esta es la teoría del montaje constructivista.

Según publica en un blog Ricardo González Iglesias (2014), ayudante y auxiliar de dirección, Pudovkin clasificó cinco técnicas de montaje que ha dejado como legado en la historia del cine:

- **El montaje por contraste:** montaje de dos planos consecutivos que funciona como comparación entre dos imágenes diferentes.

Figura 9: Ejemplo de montaje por contraste



Nota: Odisea en el Espacio (1968, S. Kubrick). En la famosa escena de Kubrick, se contrastan, mediante el hueso y la nave, dos escenarios completamente distintos en el tiempo.

Fuente: Presenza

- **El montaje por paralelismo:** se muestran dos acciones diferentes de forma alternativa sin relación entre ellas.

Figura 10: Ejemplo de montaje por paralelismo



Nota: Jurassic Park: The Lost World (1997, S. Spielberg). En la escena inicial de la película, la mujer grita asustada, mientras que en el plano que le sigue, el hombre está bostezando tranquilamente. Son dos acciones completamente diferentes, que no guardan relación una con la otra, pero donde la gestualización es parecida y sirve como nexo entre ambas.

Fuente: YouTube

- **El montaje por similitud:** en este tipo de montaje, con la unión de dos planos consecutivos, uno de ellos da un significado simbólico al otro.

Figura 11: Ejemplo de montaje por similitud



Nota: Modern Times (1936, C. Chaplin). En esta escena, la imagen del rebaño de ovejas es la que da el significado a la siguiente. Los hombres acuden al trabajo en masa, como si fueran borregos.

Fuente: YouTube

- **El montaje por sincronismo:** es muy parecido al montaje por paralelismo, pero con la peculiaridad de que en éste los hechos ocurren a la vez y están relacionados.

Figura 12: Ejemplo de montaje por sincronismo



Nota: The Walking Dead, T10, E12 (2020, G. Nicotelo). En esta escena Lydia está aprisionada en una cabaña. Alpha, su madre, en compañía de Negan, se dirige hacia una cabaña, no con buenas intenciones. La tensión va en aumento a medida que Alpha se acerca a la cabaña y Lydia se desespera por zafarse de sus ataduras. En el último momento, cuando ambas abren la puerta, se observa que el exterior de los planos cambia. Al principio parecía que iba a haber un único desenlace, pero, hasta el final no se descubre lo que realmente iba a ocurrir.

Fuente: YouTube

- **El montaje por *leitmotiv* o tema recurrente:** ocurre cuando a un personaje se le atribuye un sonido o un objeto que lo acompañará durante toda la película. De esta manera, el espectador cada vez que escuche ese sonido o vea ese objeto, automáticamente lo asociará con ese personaje.

Figura 13: Ejemplo de montaje por leitmotiv



Nota: Star Wars: The Empire Strikes Back (1977, G. Lucas). Desde la 5ª película de la saga, se le ha atribuido a Darth Vader la melodía de The Imperial March (1980, J. Williams). De este modo, cada vez que sonaba esta melodía, el espectador ya sabía que iba a aparecer Darth Vader. Fuente: YouTube

Entre su filmografía, destacan:

➔ *La Madre* (1926, V. I. Pudovkin)

En esta película, aspiraba a mostrar la psicología del personaje a través del montaje. Por ejemplo, en la escena donde la madre va a visitar a su hijo a prisión y le da una nota por la que se entera de que sus amigos lo van a liberar. El ambiente psicológico del personaje se construye mediante la intercalación de los primeros planos del hijo y la madre, que esbozan una sonrisa, y el plano detalle de las manos que aporta un gran peso dramático a la escena.

➔ *El Fin de San Petersburgo* (1927, V. I. Pudovkin)

➔ *Tempestad sobre Asia* (1928, V. I. Pudovkin)

Estas películas, según se explica en el blog de Cine y Trabajo (2015), también se enfocan sobre la personalidad de los personajes. Es a partir de éstas, cuando la obra de Pudovkin comenzó a tambalearse debido a que la película *Tempestad sobre Asia* (1928) reflejaba los procesos de exterminio que paralelamente ocurrían en la realidad de Rusia, y a que tuvo bastantes dificultades en la transición al cine sonoro.

Siguiendo a los cineastas rusos y desarrolladores del montaje cinematográfico en la historia se encuentra, como se ha mencionado anteriormente, Serguéi Eisenstein. Eisenstein, al igual que Pudovkin, tuvo como maestro y referente a Lev Kuleshov, del que tomó la yuxtaposición de planos para la construcción narrativa. Para él, al igual que L. Kuleshov, los planos por sí solos no tenían sentido, sino que era la suma un plano con el siguiente la que generaba el significado. Esto es a lo que, según Irene G. Reguera (2013), Eisenstein denominó el montaje de atracciones.

Lo que Eisenstein buscaba con esta técnica de acoplamiento y encadenamiento de planos, atendiendo a Víctor Cubillos Puelma (2005), era el de atraer al espectador e inducirle una determinada reflexión ideológica. “Según Eisenstein, el montaje de atracciones era la llave para conseguir un dominio estético e ideológico total y así establecer la ansiada conciencia social en el espectador.” (Cubillos, 2005)

Cubillos declara que en la teoría no se esclarecía completamente lo que era el montaje de atracciones, sino que para entenderlo en su totalidad habría que verlo expuesto en la película. Esto sucede en su película *El Acorazado Potemkin* (1925), donde se puede apreciar perfectamente en qué escenas se pone en práctica el montaje de atracciones debido a que contiene escenas que no producen la carga sorpresiva característica de éste.

El montaje de atracciones fue un hito histórico, se propuso con esta teoría cambiar el mundo a través del cine. Hoy en día, el cine carece de esa labor: “El cine ya no es utilizado para esparcir ideologías (o al menos no aparentemente), ni menos entendido como herramienta para influir a las masas.” (Cubillos, 2005)

Según cuenta García Guerrero (s.f.) en su trabajo, Eisenstein diferenciaba entre cinco tipos de montaje:

- **El montaje métrico:** se unen los planos según sus longitudes, siguiendo una fórmula similar al compás en la música. “Los clips de vídeo son empalmados de acuerdo a su longitud como si fueran un compás de música, independientemente del contenido que estos tengan.” (Sotres, 2020)

Figura 14: Ejemplo de montaje métrico



Nota: *Psicosis* (1960, A. Hitchcock). En la emblemática escena de Hitchcock, la métrica de los planos se va acortando a medida que entra la presencia del asesino.

Fuente: ABC

- **El montaje rítmico:** se basa tanto en la duración de los planos como en el contenido de los mismos. Los cortes y cambios de plano en este tipo de montaje dependen del ritmo musical, efectos de sonido o acciones dentro del plano.

Figura 15: Ejemplo de montaje rítmico



Nota: Baby Driver (2017, E. Wright). El montaje de la escena inicial está marcado por la música, diegética y extradiegética, que escucha Baby. El montaje y la actuación de los personajes van al compás de la música.

Fuente: La Tercera

- **El montaje tonal:** Aquí, el movimiento es percibido en un sentido más amplio. El concepto de movimiento va a estar ligado al/los sentimiento/s que aborden la pantalla en ese momento.

Figura 16: Ejemplo de montaje tonal



Nota: Joker (2019, T. Phillips). En esta escena de la película, el movimiento del montaje viene dado por la violencia, la locura intermitente, la violencia y la tensión.

Fuente: YouTube

- **El montaje sobretonal:** es el máximo esplendor del montaje tonal. Además del factor afectivo, también incorpora música.

Figura 17: Ejemplo de montaje sobretonal

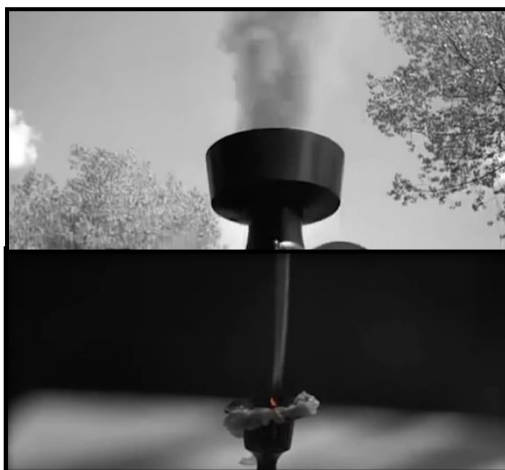


Nota: El Padrino (1972, F. F. Coppola). La música que acompaña esta escena es una melodía oscura de órgano y que sirve de nexo entre planos. Michael Corleone está bautizando a su hijo, mientras sus secuaces, mandados por Michael previamente, se deshacen de los enemigos de la familia Corleone. La música se va intensificando a la vez que la tensión por lo que va a suceder. Todo esto se ve reflejado mediante la yuxtaposición de imágenes de los asesinatos con el bautizo y el semblante pensativo y tranquilo de Michael.

Fuente: CineBuffet.

- **El montaje intelectual:** este tipo de montaje no sigue un orden narrativo, sino que crea una continuidad dejando al lado la narración y centrándose en el significado intelectual. “No es lo que ves, es lo que percibes de las imágenes yuxtapuestas y lo que te transmiten.” (Sotres, 2020)

Figura 18: Ejemplo de montaje intelectual



Nota: La Lista de Schindler (1994, S. Spielberg). En la escena inicial, todo es blanco y negro, salvo el brillo cálido de la vela justo antes de apagarse. En el momento en el que se apaga, ya todo es gris y se pasa del humo de la vela al vapor de un tren. Con esto se pretende lanzar el mensaje de que, a partir de ahora, todo va a ser tristeza, dolor y pena.

Fuente: YouTube

De su montaje de atracciones se encuentran películas destacadas como:

→ *El Acorazado Potemkin* (1925, S. Eisenstein)

Si algo hay que destacar de este filme es la escena de la escalinata de Odesa. Gracias a sus 170 planos unidos en el montaje que narran como la guardia del zar ataca a la población rusa, se consigue transmitir un mensaje hacia el espectador y lo hace reflexionar. “Las inteligentes relaciones que Eisenstein provoca entre ellos convierte esta escena en la más representativa del montaje de atracciones.” (Reguera, 2013)

→ *La Huelga* (1925, S. Eisenstein)

La escena más importante y donde más se ve reflejada la teoría de Eisenstein es la escena final. Mediante la yuxtaposición de imágenes alternas de los obreros huyendo y del matadero de vacas, se entiende que los están matando. Así se lanzaba el mensaje de que el ejército ruso estaba yendo contra los trabajadores.

→ *Ivan el Terrible* (1944, S. Eisenstein)

En esta película asociada a la teoría del montaje de atracciones:

“es señalable el talento del director para asociar ideas a través de la yuxtaposición de planos, por ejemplo, cuando un plano de un tapiz de la Virgen María va inmediatamente seguido por un plano de la zarina, estableciendo una asociación inconsciente entre ellas.” (Reguera, 2013)

→ *Octubre* (1927, S. Eisenstein)

Además de *El Final de San Petersburgo* (1927, V. I. Pudovkin), esta película también fue hecha por encargo:

“Algunos aseguran que ver la película Octubre es como ver la Revolución Soviética en persona. Esta película trascendió porque rebasa incluso los objetivos de un documental, pero no es un objeto histórico como tal, es como si se tratase de la fotografía de un recuerdo. Ésta fue una película de encargo, quien la pidió fue el mismo Stalin en persona, pues después de ver algunas películas del cineasta, el secretario general del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética se dio cuenta del poder del cine.” (Luna, 2017)

En conclusión, Eisenstein y Vértov, defendían la idea de contar la verdad a través de la cámara, pero al contrario que Vértov, que se limitaba a colocar la cámara y grabar lo que había, Eisenstein quiso mostrar la verdad de una manera más artística. Fiel a su maestro Kuleshov, acogió la idea de la yuxtaposición de planos y la transformó en un megáfono de ideologías y mensajes sociales, lo que se denominó la teoría del montaje de atracciones.

Atendiendo al trabajo de García Guerrero (s.f.) y al artículo de Jesús Aguado (2008), otros pioneros del montaje europeos son los directores alemanes Dupont, Murnau y Pabcs y el francés, Jean Luc Godard que introdujo el *jump-cut* en el mundo del montaje con su película *Al Final de la Escapada* (1960). En Estados Unidos también destacaron King Vidor y Howard Hawks que perfeccionaron el montaje de continuidad; Dede Allen que revolucionó el montaje con la escena final de *Bonnie & Clyde* (1967, A. Penn) mediante la cámara lenta y un montaje rítmico encabezado por el sonido de una metralleta; y Oliver Stone, quien en su película *JFK* (1991), mezcló imágenes de archivo con material propio, haciendo creer al público que todo eran imágenes de archivo y sosteniendo así el argumento de la película.

3.2. Técnicas del montaje

Se entienden técnicas de montaje como las herramientas utilizadas para la creación del montaje. Estas herramientas se ofrecen en los programas / *software* de montaje y edición de vídeo. Entre las técnicas de montaje más comunes, según se publica en la página Aprendercine (s.f.), se encuentran el corte y la transición.

➤ **Tipos de corte**

“El montaje más básico que podemos hacer es el corte. Consiste en cambiar simplemente de plano, cambiando la perspectiva, y haciendo avanzar la historia.” (Aprendercine, s.f.)

Atendiendo al trabajo realizado por Andrés Burbano, Cristian García, Daniela Buitrago y Paula Escarria (2017), se distinguen varios tipos de corte:

- **Corte básico:** es la base del montaje. Es un corte sencillo utilizado en cualquier tipo de plano. Esto por ejemplo ocurre en *El Árbol de la Vida* (2011, T. Malick), en la escena donde suena el réquiem *Lacrimosa* (1791, W. A. Mozart), se hace un viaje por el espacio y la historia de la vida en la tierra a base de cortes de planos.

- **Action cut:** “Consiste en pasar de un plano a otro cuando el personaje está realizando una acción.” (Aprenderdecine, s.f.)

Figura 19: Ejemplo de action cut



Nota: *Spiderman* (2002, S. Reimi). En esta escena, con varios cortes en acción, Peter Parker prueba su telaraña lanzándose de un edificio a otro.

Fuente: YouTube

- **Jump cut:** “Consiste en hacer pequeñas elipsis con un mismo plano. Se utiliza principalmente para dar dinamismo al montaje.” (Aprenderdecine, s.f.)

Figura 20: Ejemplo de jump cut



Nota: *Spiderman* (2002, S. Reimi). Atendiendo a la escena del ejemplo anterior, Peter Parker, previamente, realiza varios gestos para descubrir cómo lanzar su telaraña.

Fuente: YouTube

- **Cut away:** según la página web Aprendercine (s.f.), consiste en insertar un plano de lo que ve el personaje y luego se vuelve a él. También sirve para mostrar los pensamientos de alguien.

Figura 21: Ejemplo de cut away



Nota: *Pulp Fiction* (1994, Q. Tarantino). Butch llega a su casa y sospecha de que alguien ha entrado en ella. Coge un arma y espera pacientemente frente a la puerta del baño a que salga Vincent, el intruso. Mediante esta técnica, se percibe lo que ven ambos personajes antes de que Butch lo acribille a tiros.

Fuente: YouTube

- **Cross cut:** “se muestran dos o más secuencias en lugares diferentes que están ocurriendo al mismo tiempo. Es una forma de entrelazar acciones distintas.” (Burbano *et al.*, 2017)

Figura 22: Ejemplo de cross cut



Nota: *Jurassic Park III* (2001, S. Spielberg). En esta escena donde Allan Grant llama en busca de auxilio, pero esa llamada es acogida por un niño que poco puede hacer. Se entrelazan dos espacios distintos, el de Allan Grant repleto de caos y tensión, y el del niño, Charlie, donde reina la tranquilidad.

Fuente: YouTube

- **L cut y J cut:** tal y como describen Burbano *et al.* (2017), el corte en L se produce cuando, al cambiar de plano, el sonido del anterior se mantiene en el nuevo. Por el contrario, en el corte en J, el sonido del siguiente clip se introduce antes que el propio plano. Esto se suele utilizar en conversaciones.

Figura 23: Ejemplo de L cut y J cut



Nota: *The Wolf of Wall Street* (2013, M. Scorsese). En esta conversación entre Belfort y Hanna se juega con este tipo de corte.

Fuente: YouTube

- **Match cut:** “Consiste en pasar de un decorado a otro, o de una secuencia a otro, con una composición del encuadre prácticamente idéntica, o continuando una acción.” (Aprendercine, s.f.)

Figura 24: Ejemplo de match cut



Nota: *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989, S. Spielberg). En este momento, la película pasa de un Indiana Jones joven a un Indiana Jones adulto a través de su sombrero.

Fuente: YouTube

➤ **Tipos de transición**

“La transición es, además, la forma de aplicar la elipsis entre diversas escenas y se aplica en el momento de la edición”. (Aprendercine, s.f.)

- **Encadenado:** según Burbano *et al.* (2017), a medida que un plano desaparece poco a poco, el siguiente aparece poco a poco. De esta manera, el espectador recibe el mismo peso visual de las dos imágenes.
- **Fundido (*fade in / fade out*):** la imagen aparece desde negro o desaparece hasta negro paulatinamente.
- **Desenfoco:** “desenfoca dos planos entre sí. Se utiliza, sobre todo, para cambios espaciales.” (Burbano *et al.*, 2017)
- **Corte:** como se ha mencionado anteriormente, es un sencillo ensamblado de una imagen con otra y existen diferentes tipos.
- **Barrido:** “es un movimiento de cámara tan rápido que no se distingue con claridad el contenido de la imagen. El efecto en el espectador es muy parecido al de desenfoque.” (Burbano *et al.*, 2017)
- **Cortinillas:** “es una técnica de invasión de una imagen a otra, desde cualquier ángulo, pasos de página, etc. Un nuevo plano aparece y empuja al anterior que es reemplazado.” (Burbano *et al.*, 2017)

Otras modalidades de transición que describen Burbano *et al.* (2017) son:

- **Visual match-cut:** “Consiste en unir dos escenas mediante la similitud, o contraste, de las imágenes (forma, color, movimiento, etc). Se puede hacer también utilizando la similitud en la posición del cuerpo de los actores o de sus movimientos.” (Burbano *et al.*, 2017)
- **Audio match-cut:** “Transiciones que se hacen por similitud o contraste de sonidos.” (Burbano *et al.*, 2017)
- **Match-cut on a idea:** “La transición se hace por similitud o contraste de una idea.” (Burbano *et al.*, 2017)

Desde la página Aprendercine (s.f.), introducen otros dos tipos de corte como transición:

- **Invisible cut:** es el corte utilizado en las películas de plano secuencia para dar sensación de que no hay elipsis. Un claro ejemplo de ello es la película *1917* (2019, S. Mendes).
- **Smash cut:** “Es un corte que impacta al espectador, por el cambio brusco. Por ejemplo, cuando el personaje despierta de un sueño.” (Aprendercine, s.f.)

3.3. El montaje de los vídeos corporativos

En primer lugar, hay que definir el concepto de vídeo corporativo. Éste, según publica el licenciado en publicidad y representación pública, Alonso Abellán (2021), es una obra audiovisual que se centra en la construcción de una percepción empresarial y en la comunicación de la marca, tanto de forma interna como externa. El objetivo de estos vídeos es el de lanzar un mensaje que englobe diferentes aspectos referentes a la empresa.

Para lograrlo y crear un buen vídeo corporativo, Abellán (2021) afirma que el formato debe recoger los siguientes elementos:

- **Mensajes claros y concisos.**
- **Identificación del público al que se dirige.**
- **Profesionalidad en imagen y sonido.**
- **Dinamismo.**
- **Brevedad.**

Por otra parte, Pedro (2022), también aporta los factores necesarios para crear un buen vídeo corporativo:

- **Una historia.** Explicar los productos o servicios que ofrece.
- **Definición del público.** Hay que definir muy bien hacia quien va a ir dirigido, pues será él el que tendrá que captar el mensaje que se comunique.
- **Estructura sencilla y clara.** Se debe crear una estructura sencilla, clara y comprensible para captar la atención del espectador.

- **Organización.** Se debe mostrar la información correctamente ordenada para que el espectador no se pierda y deje de observar el vídeo.
- **Corta duración.** Lo ideal es que no sobrepase los dos minutos. El mensaje debe contener solo lo más interesante y clave.
- **Ritmo ágil.** Para evitar que el vídeo corporativo sea aburrido, hay que dotarlo con un ritmo notable y que, incluso, despierte emociones en el espectador.

4. Empatía a través del montaje

En el primer apartado se ha hablado de diferentes conceptos de empatía, pero no de la empatía en el ámbito audiovisual. Una vez comprendidos los conceptos de empatía y montaje audiovisual, en este apartado, se combinaron ambos conceptos y se explicó de qué forma se puede generar empatía a través del montaje.

Según lo establecido en páginas anteriores, la empatía es la capacidad de comprender y compartir los sentimientos de otra persona. Por otro lado, el montaje audiovisual es la creación de una secuencia de imágenes y sonidos que se combinan para producir un efecto específico.

La empatía es esencial para el montaje audiovisual, ya que ayuda a los cineastas a comprender cómo se sentirán los espectadores al ver su obra.

El montaje audiovisual también ayuda a los espectadores a comprender y compartir los sentimientos de los individuos que aparecen en pantalla.

4.1. Banda sonora: creadora de emociones

La relación de empatía que se establece entre el personaje y el espectador es posible gracias a los estímulos emocionales que infunden los protagonistas de la película.

Sin embargo, y como se vio reflejado en la campaña de comunicación, el equipo encargado no contaba con la presencia de actores profesionales que fueran capaces de transmitir una u otra emoción, por tanto, se ha tenido que recurrir a otros elementos, pertenecientes al montaje, para conseguir tal fin.

En este sentido, entre los elementos del montaje que pueden ayudar a generar emociones y así buscar la empatía con el espectador, se va a hablar de la banda sonora. “La banda sonora nos permite ilustrar y transmitir emociones en determinadas escenas y personajes.” (Senra, 2019)

Según afirma Andrés Claudio Senra Barja (2019), dependiendo del tratamiento que se le dé al sonido, ya sea música, sonido ambiente, ruido o voz, éste puede provocar unas emociones u otras.

En este apartado, el trabajo se va a enfocar en los elementos de la banda sonora que ayudan a generar emociones, sobre todo, en la música y la voz.

➤ **La música**

Senra Barja (2019) describe la música como función dramática y como función narrativa. Como función narrativa, la música sirve para unir planos y secuencias suavizando así los cortes del montaje, y produciendo una sensación de continuidad. Como función dramática o expresiva, la música refuerza unas ideas o emociones y que, por ejemplo, dependiendo del ritmo de ésta, puede producir, con un ritmo muy rápido, estrés, y con un ritmo más lento y pausado, calma y relajación. En cuanto a esta última función de la música, el artículo *Los efectos de la música en el cine y las series. Desde Psicosis hasta The Mandalorian* publicado en EMA Escuela de Música (2021) desvela que hay tres objetivos que cumple esta función:

- 1) **Mayor visibilidad de los personajes.** La música ayuda a conocerlos más a fondo y saber lo que sienten en cada momento.
- 2) **Implicación emocional.** Tiene que ver con la experimentación de sentimientos y emociones del espectador sobre lo que está viendo. También sirve para adelantar hechos futuros, como ocurre en las películas de miedo.
- 3) **Variación de emociones.** La música puede hacer que, por ejemplo, una escena romántica se convierta en una comedia.

En un artículo publicado en Grupo Motiva (s.f.) se cita lo siguiente:

“Pero la música no solo transmite emociones al espectador, sino que también es también capaz de transmitir lo que el personaje siente, su carácter, y su personalidad. Si se emplea una melodía agradable y relajada mientras alguien se acerca a la cámara, provoca una sensación positiva respecto a esa persona. Pero si lo que suena es estridente, angustioso o tenso, lo que nos dice es que va a causar algún problema y, que no es de fiar. Este método puede ser utilizado por el director para engañar al espectador haciendo justo lo contrario.”
(Motiva, s.f.)

En el episodio *Música, emociones y neurociencia*, del programa *Redes* emitido en Televisión Española y presentado por el científico Eduard Punset Casals (2012), el músico y compositor de bandas sonoras de teatro y películas, Ivaldo, llevó a cabo un experimento sobre la música en el cine.

“La música básicamente lo que hace es resaltar las emociones, es como una especie de guía para el espectador, para indicarle por qué territorio de sensaciones nos vamos a mover. A veces la música avanza el susto, o a veces dilata una escena para hacerla más larga, o a veces una persecución es mucho más trepidante.” (Ivaldo, 2012)

Mediante la música, tocada en directo, creó dos atmósferas diferentes para una misma escena. Esta escena consistía en el encuentro entre un chico y una chica en una biblioteca. Ambos intercambiaban miradas en repetidas ocasiones hasta que la chica cogió el móvil y, de repente, otro chico se acerca a ella, la saluda y se interponía entre el primer chico y ella.

En primera instancia, el músico, con notas perceptiblemente suaves y armonizadas, creó un clima romántico entre ambos que no cuajó por la presencia del segundo chico en pantalla.

En una segunda ocasión, Ivaldo se sirve de notas disonantes, de sonidos chirriantes y extraños para el oído, para generar un ambiente de tensión y suspense entre ambos personajes. En palabras de Ivaldo:

“Estos sonidos producen cierta angustia al espectador que está oyendo y que codifica la imagen como una escena en la que va a pasar algo malo. Sería una sensación parecida a cuando una persona entra en un bosque de noche, que no conoce y empieza a oír ruidos de todas partes y sonidos que le son extraños, y que por eso mismo pueden dar miedo.” (Ivaldo, 2019)

Un buen ejemplo filmográfico donde la música cumpla con su función expresiva es *Tiburón* (1975, S. Spielberg). En esta película se le atribuye el tema principal de la banda sonora al tiburón a modo de *leitmotiv*, cada vez que suena, el espectador ya sabe que el monstruo está ahí en alguna parte. Este tema principal sigue un patrón de dos notas que se va repitiendo cada vez con más cercanía entre ellas, generando así una sensación inquietante de agobio y tensión. Esto se puede apreciar muy bien en la escena de la playa, donde la gente disfruta tranquilamente de un caluroso día de verano. Esa tranquilidad se rompe cuando suena la música, el tiburón se está acercando y justo antes de que ataque la música se detiene en seco, evidenciando que el ataque es inminente.

➤ La voz

Atendiendo al trabajo académico de Adrien Faure Carvallo, Diego Calderón Garrido y Josep Gustems Carnicerol (2022), un elemento a tener en cuenta sobre la voz es la diferencia de altura o tesitura. Esta se traduce como el rango de voces más agudas a más graves: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Las voces más agudas, es decir, soprano en mujeres y tenor en los hombres, suelen estar ligadas a la juventud, la energía y el nerviosismo, y desempeñan un gran papel en el mundo audiovisual, pues poseen un alto grado de comunicación, acción, claridad y positividad. Están atribuidas a personajes protagonistas. Por otro lado, las voces más graves, como contraltos y bajos, indican mayor seriedad, edad más adulta y autoridad, de modo que este tipo de voces suelen estar ligadas a villanos, reyes, jueces... También se suelen utilizar este tipo de voces para personajes de gran tamaño. (p. 24)

Otros elementos a tener en cuenta, según Faure *et al.* (2022), sobre la presencia de la voz en el cine, son el ritmo y el tempo. Se suelen asociar diferentes velocidades a diferentes factores (p. 24):

- **Habla más lenta:** se asocia, en cuanto a factores sociales, a enfermos, ancianos y nobles; en cuanto a emociones, se atribuye al cansancio, el aburrimiento o la tristeza.
- **Habla más rápida:** ésta se empareja con el miedo, la rabia y la alegría.
- **Variedad en el tempo:** el ritmo irregular se asigna a emociones como la inseguridad, la sorpresa, el querer llamar la atención, etc. Por el contrario, si el ritmo es monótono, la voz da impresión de burla, insistencia o reiteración. Si hay presencia de pausas, hay evidencias de mala salud o ignorancia, o puede impregnar de elegancia y dignidad al personaje.
- **Cadencia:** con la prolongación de las sílabas y los acentos, el habla se vuelve más enfática y emotiva. Con ello, y con ayuda de la reverberación, se consigue transmitir solemnidad, trascendencia y grandiosidad.

El timbre es una característica que contiene mucho valor y significado en cuanto a lo que expresividad y singularidad se refiere, pues solo escuchando la voz ya se puede llegar a identificar un personaje o actor.

“Entre las características tímbricas que mejor definen un personaje tenemos: su nasalidad, el ruido acompañante o voz ronca/rasposa, la tensión, el aire que la acompaña, etc.” (Faure *et al.*, 2022)

Entre algunos ejemplos más reconocidos del cine español se encuentra Carlos Ysbert, reconocido actor de teatro, cine y doblaje, por donarle la voz a multitud de personajes, incluido el mundialmente conocido *Homer Simpson* de la serie animada *Los Simpson* (1989 – actualidad) versión castellano, aunque, según un artículo de la página web Treintaycincomm (2020), Ysbert acogió a este personaje en el año 2000; otra voz carismática de nuestro país es la del actor de doblaje Luis Posada, voz habitual, según se publica en El Doblaje (s.f.), de Johnny Depp, Jim Carrey y Leonardo DiCaprio; y Claudio Serrano, atendiendo también a la página El Doblaje (s.f.), es la voz habitual de Christian Bale, Patrick Dempsey y Ben Affleck.

La última cualidad de la voz expuesta por Faure *et al.* (2022), es para ellos la más simple e intuitiva, es la intensidad. Las variaciones en la intensidad vocal permiten distintos registros comunicativos, distintas interpretaciones, lo que se traduce como la expresión de múltiples emociones. Con esto, distinguen entre alta intensidad para escenas de alegría, rabia o pánico, baja intensidad para escenas de miedo, ternura, calma o tristeza, y cambios forzados de una a otra para momentos de locura o pánico. (p. 25)

“La intensidad en la voz denota presencia, cercanía o secretismo, impotencia o grito, entusiasmo desbordado o ira, clase social y estatus, intimidad y confianza.” (Faure *et al.*, 2022).

Estas características de la voz no solamente se aplican dentro de la pantalla, sino también en sus alrededores mediante la voz en *off*. Según publica Adrián Rodríguez Mira (2020), un buen planteamiento de la voz en *off* la puede convertir en un elemento indispensable que sitúa al espectador en un periodo concreto, marca el tono del relato, conecta historias o llena de emociones.

“Una actriz o actor de doblaje, cuando interpreta una voz en *off*, narra ciertos contenidos usando solamente su voz y con una función específica y concreta. Estas voces se pueden usar como recurso descriptivo, reflexivo, para situar un contexto concreto o como recurso narrativo para provocar diferentes sensaciones al espectador.” (Rodríguez, 2020)

Atendiendo a Rodríguez (2020), en el cine se suele utilizar este recurso para crear discursos audiovisuales donde se presenta a los personajes, se sitúa al espectador en un momento y ambiente determinado, o se indaga en los sentimientos y motivaciones de los personajes.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la película *Inside Out* (2015, P. Docter). En esta película, las voces de los personajes varían en función de la emoción básica que representan:

- **Alegría:** este personaje se caracteriza por tener una voz aguda, enérgica, emotiva, de alta intensidad y enfatizando los acentos.
- **Tristeza:** la voz de este personaje mantiene un ritmo lento, monótono, careciendo de énfasis en las sílabas.
- **Ira:** posee una voz grave, ronca, de intensidad alta y con un ritmo acelerado.
- **Miedo:** se denota cierta inseguridad y nerviosismo en su habla. Su tesitura es aguda, de ritmo rápido y con cambios bruscos en la intensidad de la voz.
- **Asco:** Su voz no es tan aguda como la de alegría, no mantiene un ritmo constante, sino que tiene pausas, en cuanto a la cadencia, habla con cierta dejadez salvo en momentos puntuales que aumenta la intensidad.

5. Campaña de comunicación: una mirada empática.

Una vez sabidos todos los apartados anteriores, es momento de poner estos conocimientos en práctica.

Se creó una campaña de comunicación basada en la realización de unos vídeos donde se explicaron y se mostraron las funciones que realiza el personal sanitario de la atención primaria.

Esta campaña tomó su inicio en octubre de 2021, cuando desde el departamento de salud de Xàtiva-Ontinyent se implantó la necesidad de informar a la población de Ontinyent sobre las funciones que se desempeñan en la atención primaria, con el objetivo de acercar posturas entre pacientes y sanitarios.

Se planteó y se promovió esta idea por medio de Sara Vicente, médica residente en medicina familiar y comunitaria en uno de los centros de salud de la localidad de Ontinyent, y de Raúl Terol, doctor en comunicación y profesor en la Universitat Politècnica de València. Para poder construir esta campaña, se acudió a un equipo de alumnos de la universidad conformado por Marcel Martí, Pau Chanzá e Ignacio Máñez, todos estudiantes de Comunicación Audiovisual.

Desde el primer momento, el proyecto se acogió con mucha ambición y entusiasmo por parte de los estudiantes. Se trabajó contando en todo momento con la supervisión y ayuda de R. Terol, en la parte de comunicación, y de S. Vicente, en el ámbito sanitario. Se facilitó un documento por parte de la médico familiar, donde se retrataban las funciones que realizaba el personal sanitario perteneciente a la atención primaria: coordinación, celador, medicina familiar y comunitaria, auxiliar administrativo, enfermería, auxiliares de enfermería, servicios sociales, equipo de

pediatría, matrona, planificación familiar y consulta sobre salud sexual y reproductiva (Anexo I), además de un vídeo corporativo que se realizó anteriormente. (Anexo II)

A partir de aquí, atendiendo a toda esta información y contando con la implicación de los responsables en comunicación y sanidad, pudo dar comienzo la preparación de los vídeos que se iban a realizar.

5.1. Preproducción

Lo primero que se tuvo que hacer era plantear el enfoque del proyecto, es decir, qué era lo que se quiso contar, qué se quiso mostrar y de qué manera.

Para ello, de entre todo el personal sanitario de la atención primaria, se escogieron aquellos roles con los que la gente tiene más trato día a día: celadores, medicina familiar, auxiliar administrativo y enfermería. Para el vídeo de enfermería se tomó la decisión de englobar auxiliar de enfermería, debido a que se complementan de manera directa. Entre todas las funciones que realizaba cada personal, se seleccionaron las más importantes, pues para mostrar toda la información posible en vídeos de poca duración y se debió priorizar las funciones principales.

Una vez seleccionados el personal sanitario y sus respectivas funciones, hubo que idear la estructura que seguirían los vídeos. Durante una de las reuniones entre el doctor Terol, la médico Vicente y el equipo de estudiantes, se propuso la idea de hacer un formato híbrido, es decir, que la primera parte del vídeo fuera ligeramente más artística, donde poder mostrar, de forma subjetiva y con cierta connotación negativa, cómo se siente cada personal sanitario. Es algo que la gente no aprecia y se pasa por alto, pero que puede afectar negativa e indirectamente a la dinámica del trabajo. Pese a ello, atienden a los pacientes con la mayor disposición y profesionalidad; para la segunda parte se pensó empezar con la frase “Un (personal sanitario que corresponda) es eso y mucho más”, y continuar mostrando, esta vez de forma objetiva y con una mayor connotación positiva y conciliadora, las funciones que desempeñan mediante una voz corporativa (Anexo III) que acompaña a la imagen; para la última parte del vídeo, se pensó en varias frases a modo de slogan, pero finalmente se reutilizó la frase “Somos especialistas en ti”, que aparece en el vídeo corporativo mencionado anteriormente.

Teniendo la estructura clara, conociendo el lugar y sabiendo la información que se quiso dar, se comenzó a dar forma a los guiones literarios.

1) Celador (Anexo IV)

En la primera parte del vídeo, se quiso apelar a la soledad que siente un celador por las noches. Para conseguirlo, se planteó de la siguiente manera:

- Celador solo en la sala de descanso viendo la televisión.

- Diferentes voces en off describiendo lo que hace un celador.
- Celador levantándose para atender a una paciente.

La segunda parte se planificó así:

- Frase “Un celador es eso y mucho más” acompañada por la voz corporativa.
- Descripción de las funciones destacadas.

2) Auxiliar administrativo (Anexo V)

En la primera parte del vídeo se quiso mostrar el estrés constante que puede llegar a sufrir un auxiliar administrativo. Se tomó como referencia la escena del atasco de la película *Falling Down* (1993, J. Schumacher) y se ideó lo siguiente:

- Llegada de un paciente al centro de salud.
- Cámara recorriendo el pasillo de recepción con pacientes y al fondo el auxiliar administrativo en su puesto de trabajo.
- Confluencia de numerosos sonidos.
- Clímax interrumpido por un paciente.

El planteamiento de la segunda parte fue este:

- Frase “Un auxiliar administrativo es eso y mucho más...”.
- Cámara recorriendo el pasillo de recepción, pero a la inversa.
- Funciones destacadas del auxiliar administrativo.

3) Medicina familiar y comunitaria (Anexo VI)

El tratamiento para el comienzo de este vídeo consistió en apelar a la monotonía y el cansancio que puede generar el atender a muchos pacientes al día. Para representar esto, se propuso:

- Varios pacientes en la consulta.
- Médico familiar cada vez con la expresión más agotada.
- Fin de la jornada laboral interrumpido por una llamada de última hora.

La segunda parte se resolvió de esta forma:

- Frase “Un médico familiar y comunitario es eso y mucho más...”.
- Funciones destacadas de la medicina familiar y comunitaria.

4) Enfermería (Anexo VII)

El guion literario de enfermería fue quizá el más tedioso de plantear, pues los/las enfermeros/as y auxiliares de enfermería abordan multitud de responsabilidades. Esto se quiso reflejar en la primera parte, la gran cantidad de funciones que puede realizar un solo enfermero en un día y lo cargante que puede llegar a ser. Atendiendo a esto, se planteó lo siguiente:

- Planos recurso de la enfermera llegando al centro de salud y realizando multitud de tareas.

Para la segunda parte se expuso la siguiente idea:

- Frase “Un enfermero es eso y mucho más...”.
- Mismos planos recurso que antes pero ahora viendo el trato con el paciente.

La parte final de todos los vídeos siguió el mismo patrón:

- Desenfoque del vídeo, aparición de los logos de los colaboradores (Departamento de salud de Xàtiva-Ontinyent y la Universitat Politècnica de València) y del slogan “Somos especialistas en ti” acompañado por el logo de la atención primaria del centro de salud de Ontinyent.

Una vez terminados los guiones literarios, se continuó con los guiones técnicos, donde se describieron los planos a grabar y los recursos sonoros (Anexos VIII, IX, X, XI), y los planes de rodaje (Anexos XII, XIII, XIV, XV) donde se recogió el orden en que se grabarán, aunque posteriormente, en la producción, se tuvo que modificar y adecuar a la disponibilidad de los trabajadores.

Por último, se tuvo que solicitar el material necesario para el rodaje (Anexo XVI) a la Universitat Politècnica de València.

5.2. Producción

Con todo el material de la preproducción y material de grabación preparado, se inició la fase de producción o rodaje.

El rodaje del vídeo del celador tuvo lugar el 18 de mayo de 2022 en el centro de salud II de la localidad de Ontinyent. A la llegada, se puso a salvo el material en la habitación habilitada para el descanso del celador. Se explicó la metodología que se iba a seguir a los trabajadores de allí y se procedió a comenzar la grabación de los diferentes planos, atendiendo al plan de rodaje preestablecido. Durante el rodaje se contó desde un principio con la

supervisión de la médico familiar S. Vicente y con la ayuda y disposición de los trabajadores del centro de salud.

La duración del rodaje fue un total de 6 h aproximadamente, desde las 18:00 hasta las 0:30. Una vez terminado el rodaje, se recogió y se aseguró el material, y se devolvió al día siguiente a la Universitat Politècnica de València.

El 6 de junio de 2022 se rodó el vídeo perteneciente al auxiliar administrativo. Se iba a rodar en el centro de salud El Barranquet, pero por falta de personal y por las necesidades que se requería, se decidió grabar en el centro de salud II. Se concluyó entonces que el resto de los vídeos también se grabarían allí. El procedimiento fue prácticamente el mismo, es decir, a la llegada se dejó el material en lugar seguro, se explicó a los trabajadores del centro lo que se iba a hacer y se comenzó con el rodaje, pero con la peculiaridad de que para este rodaje hubo que diseñar un espacio en un lugar que no estaba habilitado para ello, es decir, se tuvieron que colocar un par de mesas al final de un pasillo a modo de espacio de trabajo del auxiliar administrativo, y varios asientos a lo largo del pasillo a modo de sala de espera. En este rodaje no solo se contó con la supervisión y ayuda de la médico familiar S. Vicente y el doctor en comunicación R. Terol, sino también con su participación. Por otro lado, también se recibió colaboración por parte de los trabajadores del centro.

Se tardaron aproximadamente 5 h desde que se comenzó a diseñar el espacio hasta el fin del rodaje. Finalmente se recogió el material y se devolvió al día siguiente.

El día 8 de junio de 2022 se grabó la voz corporativa para los cuatro vídeos. La estudiante y graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València, Andrea Salvatierra, fue la que prestó su voz a esta campaña. Se grabó en las cabinas de sonido de la Escuela Politécnica Superior de Gandía y se tardó un total de 3 h y media aproximadamente, desde las 16:00 hasta las 19:30.

El día 21 de junio de 2022 tuvo lugar el rodaje del vídeo de medicina familiar y comunitaria. Esta vez no se pudo contar con la presencia del doctor Terol ni de la médico familiar Vicente por indisponibilidad, pero ya se facilitó previamente la toma de contacto entre el equipo de estudiantes y el personal sanitario. Al llegar al centro, se contactó con el personal sanitario, más concretamente con la médico de guardia Gabriela, y se le explicó lo que se iba a grabar y cuál sería su papel en el rodaje. Además, también se contó con la ayuda y participación de otras trabajadoras del centro. Hubo interrupciones debido a que la médico de guardia tuvo que cumplir con sus obligaciones y se tuvo que amoldar el rodaje a sus prioridades.

Tras 4 h y con la satisfacción por el trabajo realizado, se dio por concluido el rodaje, se recogió el material y se devolvió al día siguiente.

El día 27 de junio de 2022 se produjo el rodaje del último vídeo, el vídeo de enfermería. A la llegada, se contactó con los trabajadores del centro y qué era lo que íbamos a hacer. Se avisó a la enfermera Mireya para que hiciera de

enfermera protagonista en el vídeo. Hubo gran disposición y colaboración por su parte, pero siempre primando por su trabajo. También se recibió ayuda por parte de otro trabajador del centro. Se contó con la presencia del responsable de comunicación y la médico familiar, e incluso la médico Vicente se prestó a participar en uno de los planos.

Finalmente, tras 3 h de rodaje, se dio por concluida la grabación, se recogió el material y se devolvió al día siguiente a la Universitat Politècnica de València.

Con la grabación de este último vídeo, se puso fin a la fase de producción.

5.3. Postproducción: montaje.

Ésta fue la última fase del producto audiovisual y de la campaña de comunicación. Se fue alternando el montaje de los vídeos con la preparación de los nuevos y así amenizar la carga de trabajo.

Primero se montó el vídeo del celador, luego el del auxiliar administrativo, en tercer lugar, el de medicina familiar y comunitaria, y por último el de enfermería.

La fase de montaje audiovisual comenzó con el volcado de imágenes y sonidos. En total fueron 143 archivos de vídeo, contando con los originales y material cedido por Luis Ferrer, 34 archivos de audio, contando con los grabados en el rodaje, recursos externos, la música y la voz corporativa grabada en estudio, y 3 recursos gráficos correspondientes a los logos del departamento de salud de Xàtiva-Ontinyent, de la Universitat Politècnica de València y una animación del logo de la atención primaria del centro de salud de Ontinyent cedida por Eduardo Mateos.

Volcado e introducido el material en el programa de edición *DaVinci Resolve*, empezó la fase de montaje. Se crearon cuatro proyectos independientes, relativos a los cuatro perfiles de la atención primaria: celador, auxiliar administrativo, médico familiar y comunitario, y enfermería. Aunque fueron cuatro proyectos planteados de diferente manera, tenían elementos en común:

- **Voz corporativa:** se decidió que fuera una voz femenina (soprano). Como se ha visto anteriormente, este tipo de voz posee un alto grado de comunicación. A su vez, la actriz de doblaje jugó con la cadencia y el énfasis de las frases para emanar más emotividad al discurso.
- **Recursos:** los recursos siempre fueron los mismos. El texto "... es eso y mucho más" se introducía a mitad del vídeo, dando comienzo a la parte de éste donde se explicaban las funciones de cada sanitario. Al finalizar el vídeo, aparecían en pantalla el texto "En colaboración con", junto los logos del departamento de salud de Xàtiva-Ontinyent y la Universitat Politècnica

de València, y acto seguido, aparecía la animación del logo de la atención primaria del centro de salud de Ontinyent junto con el texto “Somos especialistas en ti” acompañado por la voz corporativa. Cada vez que aparecían estos recursos se difuminaba la pantalla para poder apreciarlos mejor.

➤ **Celador** (Anexo XVII)

Para la primera parte del vídeo, el objetivo fue el de hacer sentir la soledad que siente el celador. Para ello se jugó con los planos estáticos y en cámara lenta de un solitario centro de salud. A su vez, se intercalaban unas voces en off que explicaban lo que creían que hacen los celadores. En un momento determinado, aparecía una paciente y entonces también el celador. A continuación, se suceden unos planos recurso con un montaje métrico acompañados por música y voz. La música escogida fue una melodía de piano que denotaba tranquilidad y, a su vez, era conciliadora. Las transiciones al principio son en forma de encadenado, pues es la forma más sutil y tranquila de pasar de un plano a otro. Después se pasaba de un plano a otro mediante el corte, a modo de enumeración de las funciones que realizan los celadores. La última transición consistió en un montaje por contraste, se pasó de un plano de día, al mismo encuadre, pero de noche.

➤ **Auxiliar administrativo** (Anexo XVIII)

Para el comienzo de este vídeo se planteó crear un ambiente de caos que fuese, paulatinamente, más estresante. De esta manera se quiso que el espectador percibiera el estrés que puede acarrear este puesto de trabajo. A medida que la cámara se iba acercando al puesto de trabajo, el montaje iba siendo cada vez más rápido, a base de cortes simples, intercalando el plano general con primeros planos y planos detalle, planos aberrantes, un teléfono sin parar de sonar, un murmullo constante, el auxiliar administrativo tecleando a toda velocidad... de cara al final de esta primera parte, el montaje se limitó a la intercalación muy rápida de primeros planos del auxiliar administrativo con un pequeño *zoom in* y planos recurso del ambiente. Todo ello estuvo acompañado por una música inquietante y angustiante. Llegando al clímax todos estos elementos se intensificaron, pero la voz de un paciente rompió con ese ambiente estresante y todo volvió a la normalidad. Es ahora, cuando la cámara realizó el mismo recorrido, pero a la inversa, mientras la voz corporativa repasaba las funciones del auxiliar administrativo. Era un ambiente más distendido y relajado, ya no había cortes entre planos, sino un fundido encadenado.

➤ **Medicina familiar y comunitaria** (Anexo XIX)

Comenzó con un montaje parecido al inicio de la película *Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles), un recorrido desde el exterior del centro de salud hasta la consulta del médico familiar a base de fundidos encadenados entre planos, unos planos lentos y descriptivos. En la película de Welles, al llegar a la habitación del protagonista, éste murió; en este caso, el médico familiar y comunitario no murió físicamente, pero sí que se fue agotando cada vez más. Éste es el sentimiento que se quiso infundir, el agotamiento reiterativo que puede llegar a sufrir el médico familiar y comunitario. Esto se vio reflejado con un montaje estructural donde la cara del sanitario, cada vez más cansada, y los planos de varios pacientes contándole sus dolencias, se yuxtapusieron. A su vez, la saturación de la imagen va en decadencia hasta llegar al final de este montaje estructural con la imagen en blanco y negro, y finalmente, fundido a negro expresando con ello el fin de la jornada laboral. Todo ello estuvo acompañado por una música lenta, melancólica y triste. Una vez terminada la jornada laboral, el médico familiar y comunitario salió de la consulta dispuesto a irse a casa, pero en el último momento llamaron al teléfono y, pese a estar completamente agotado, acudió a su deber. A partir de ahora el montaje pasó a ser descriptivo, a base de cortes básicos entre planos para enumerar las funciones de la medicina familiar y comunitaria, salvo en una transición que se utilizó el encadenado debido a que ambos planos formaban parte de la misma función. Este montaje descriptivo estuvo acompañado por una música alegre y emotiva. El vídeo termina con un fundido a negro cuando acaba la música.

➤ **Enfermería** (Anexo XX)

El montaje de este vídeo se caracterizó desde el principio por ser un montaje métrico. Para la primera parte del vídeo se quiso mostrar la gran cantidad de tareas que puede llegar a realizar tanto una enfermera como el auxiliar de enfermería, pero esta vez, al contrario que en el caso anterior, acogiendo un sentimiento de energía y positivismo, pues no es un puesto de trabajo tan monótono como el de medicina familiar y comunitaria. En la segunda parte del vídeo se mostró el trabajo de la enfermera junto con el trato con los pacientes. El montaje métrico abordó todo el vídeo, acompañado por una música emotiva y alegre que lo dotó de energía y, de transiciones en forma de corte que aportaron dinamismo al producto audiovisual.

En cuanto a lo referido a las características de los vídeos corporativos, estos vídeos contaban una historia, contaban los servicios que ofrece el personal sanitario de la atención primaria de una manera cercana al espectador, al público al que se dirige, en este caso, la población de Ontinyent. Los vídeos no

sobrepasaron los dos minutos, manteniendo un ritmo dinámico. Su estructura es muy sencilla, es decir, el vídeo, como ya se explicó, se dividía en dos partes: en la primera se mostraba el puesto de trabajo en sí de una forma global a modo de introducción, y luego se explicaban las funciones del personal sanitario.

6. Conclusiones

Los objetivos planteados en la introducción de la memoria del presente trabajo se completaron con éxito a lo largo de todo el proceso. Se comprendieron los conceptos de empatía y montaje, y de qué forma ambos se pueden llegar a complementar.

A modo de resumen, se entendió empatía como el proceso mediante el cual, el ser humano es capaz de percibir y entender el mundo que le rodea, permitiéndole experimentar vivencias, emocionales y físicas ajenas como si fueran las suyas propias, y que para que se produzca primero hay que pasar por dos fases o procesos: la empatía afectiva, es decir, se entienden y se pueden llegar a compartir las emociones y los sentimientos de la otra persona, y la empatía cognitiva, se comprende el por qué de esas emociones.

En lo que se refiere al montaje, se comprendió mucho mejor cuál es el objetivo del montaje cinematográfico gracias a un breve, pero intenso repaso por la historia del montaje. Numerosos exponentes y cineastas experimentaron y crearon sus propias teorías en torno a esta técnica cinematográfica. Desde Méliès con sus innovaciones en el celuloide e implantando trucos como la sobreimpresión, el travelling o el fundido *flou*; pasando por la escuela inglesa de Brighton, donde farmacéuticos y fotógrafos convertidos en cineastas como James Williamson y George Albert Smith jugaron con la alternancia de planos para narrar sus historias de temática social; en Estados Unidos, Edwin S. Porter, pionero en alternar planos de distinta procedencia, y no como se hacía en la escuela inglesa donde los planos pertenecían al mismo escenario; también en este país nació el montaje invisible o, como se conoce hoy en día, montaje de continuidad, de la mano de David Wark Griffith, tratándose de un montaje que pasaba desapercibido para el espectador apelando al cambio de plano y siguiendo la acción de los personajes; el montaje dio un salto de continente, llegando a la escuela soviética donde se cambió completamente el significado cinematográfico que entonces tenía, es decir, el cine pasó de ser una modalidad artística a convertirse en un “ojo de la realidad”. Así Dziga Vértov, creador de la teoría del Cine-ojo, defendía y veía el cine como una manera de mostrar la realidad tal cual era, prescindiendo de todo elemento ficticio; por otro lado estaba Serguéi Eisenstein que, con su teoría del montaje de atracciones y criticando la metodología de Vértov, quiso mostrar la realidad de una manera más artística e infundir pensamientos ideológicos mediante la yuxtaposición de planos; como mentor de estos cineastas resarcía la figura de Lev Kuleshov, padre del montaje estructural basado en la yuxtaposición de planos; Pudovkin renegaba la idea del cine como herramienta para mostrar la realidad, así como de su gran referente, D. W. Griffith, de intercalar primero

los planos generales y luego los dramáticos, dando más importancia a los planos detalle. El creador de los “guiones de hierro” dotó al montaje de técnicas que otorgan un gran significado al relato y que hoy en día son imprescindibles en el cine: montaje por contraste, montaje por paralelismo, montaje por similitud, montaje por sincronismo o montaje por *leitmotiv*; Así fueron surgiendo nuevos pioneros y revolucionarios del montaje, tanto en Europa como en Estados Unidos, incorporando al mundo cinematográfico técnicas como el *jump-cut*, la cámara lenta y el montaje rítmico o el montaje con material grabado y material de archivo. Cada uno se especializó en una modalidad o tipo de cine, pero todos hicieron grandes aportaciones y dejaron su legado en la historia del montaje.

Gracias a este repaso que se hizo sobre la historia del montaje, se descubrió el avance más importante de este trabajo: mediante la utilización de los diferentes tipos de montaje que introdujeron los revolucionarios del montaje cinematográfico, como el montaje tonal o sobre tonal, se podía generar emociones en el espectador. Para ello se suele recurrir a diferentes técnicas de montaje como el corte simple, *action cut* (montaje de continuidad), *jump cut*, *cut away*, *cross cut*, *L cut* y *J cut*, *match cut*, y transiciones como el encadenado, el fundido, el barrido, etc. No solo sirve con el tipo de montaje para generar emociones, sino que existen ciertos elementos que refuerzan aún más la intención dramática: la música y la voz.

De esta manera, se comprendió que la música en el cine tiene una gran aportación emotiva pues, dependiendo de la armonía que haya, de las disonancias, de las notas, etc., se puede construir el relato sobre una u otra emoción según se desee: música disonante para generar tensión, melodía armónica para la tranquilidad o música al ritmo de la percusión para la acción. A su vez, la voz también juega un papel fundamental en este aspecto, y es que, dependiendo de la tesitura, el tempo, el timbre, la intensidad y las combinaciones que pueda haber entre ellos, la voz puede producir unos tipos de emociones u otros: voz grave para los malos, voz más rápida y aguda para la alegría, voz lenta para la tristeza o voz con cambios en el tempo para denotar inseguridad.

Por otra parte, se obtuvo la noción de cuáles son los elementos necesarios para crear un buen vídeo corporativo: que cuente una historia, que defina al público objetivo, que tenga una estructura sencilla, cierta organización, con ritmo ágil y de corta duración.

Todos estos conocimientos se llevaron al caso práctico, en la realización de la campaña audiovisual. Al no disponer de actores profesionales para, mediante su actuación, transmitir emociones, se tomaron el tipo de montaje, la música y la voz como recursos principales para poder transmitir las emociones deseadas. La música fue variando, dependiendo del tipo de emoción que se quiso mostrar en cada vídeo: música conciliadora y tranquila para el vídeo del celador, música estresante al principio y más calmada en la segunda parte del vídeo del auxiliar administrativo, melodía triste al principio y más emotiva al final del vídeo de medicina familiar y comunitaria, y una música enérgica que aporta dinamismo al vídeo de enfermería. A esto, le acompaña una voz soprano, pues posee un alto grado de poder comunicativo y cumple los requisitos para proyectar correctamente el mensaje que se quiso transmitir. Respecto al tipo de montaje, se utilizaron el montaje métrico que, en

conjunto con la música, refuerza la emoción requerida, como en el vídeo de enfermería, el máximo representante del montaje métrico en el caso práctico; también para generar estrés y tensión a medida que éste iba siendo más rápido, como en el vídeo del auxiliar administrativo, y lento junto con fundidos encadenados para producir tranquilidad, pena o tristeza, como en los vídeos de medicina familiar y del celador; o el montaje descriptivo a modo de cortes simples para enumerar las funciones del personal sanitario en cada vídeo. Así mismo, se cumplieron con los requisitos para la creación de unos buenos vídeos corporativos: se describen los servicios que ofrece el personal sanitario de la atención primaria; el público objetivo es la ciudadanía de Ontinyent, pues se sienten identificados con el lugar que aparece en los vídeos; la estructura de los vídeos es sencilla, es decir, primero se introdujo el puesto de trabajo, después se habló de sus funciones y terminó con el slogan “Somos especialistas en ti”; el ritmo del montaje es notable, pues constantemente está introduciendo información nueva; y la duración de los vídeos no supera los 2 min.

En definitiva, con este trabajo se obtuvo mucha información de interés, sobre todo información referida al montaje audiovisual, que sirvió para cultivar al autor y dotarlo de conocimientos para el futuro.

Por último, hay que anotar que hubo un apartado que se quitó y se quedó pendiente de aclaración: la aplicación del montaje en los diferentes formatos audiovisuales debido a la extensión que suponía hablar de ello, así que se tomó la decisión de quitarlo y focalizar ese apartado en el montaje de los vídeos corporativos.

7. Bibliografía

Referencias

- Abellán, A. (10 de enero de 2021). *Vídeo corporativo: ¿qué es y por qué debería hacerlo?* Video Marketing. <https://bit.ly/3PjjSLD>
- Aguado, J. (2 de septiembre de 2008). *Breve historia del montaje cinematográfico*. El Tamiz. <https://bit.ly/3RpByah>
- Aprendercine (s.f.). *Técnicas de montaje cinematográfico: corte y transición*. Aprendercine. <https://bit.ly/3yzM8Th>
- Burbano, A.; Buitrago, D.; Escarria, P. y García, C. (2017). *Tipos de corte y tipos de transición* [Diapositivas de Presentación]. Prezi. <https://bit.ly/3c4qPBX>
- Buss, M. (1 de septiembre de 2020). *El Viaje a la Luna de Georges Méliès que revolucionó al cine*. Cinemasaturno. <https://bit.ly/3PjzfDS>
- Cubillos Puelma, V. (2005). *La teoría del montaje de atracciones (parte II)*. La Fuga. <https://bit.ly/3nV3cOU>
- El Doblaje (s.f.). *Ficha básica - Doblajes realizados*. <https://bit.ly/3PffoRp>
- El Doblaje (s.f.). *Ficha - Doblaje*. <https://bit.ly/3PlsZvs>
- EMA Escuela de la música (6 de mayo de 2021). *Los efectos de la música en el cine y las series. Desde Psicosis hasta The Mandalorian*. EMA Escuela de la música. <https://bit.ly/3AFC5ib>
- Escuela Popular de Cine (7 de octubre de 2015). *Clase 3 de Teorías y Conceptos del Montaje Cinematográfico: “De Griffith a Pudovkin o cómo nació el montaje narrativo”*. Escuela Popular de Cine. <https://bit.ly/3uDNw6m>

Empatía a través del montaje

- Faure-Carvalho, A., Calderón-Garrido, D. y Gustems-Carnicer, J. (2022). *Escuchar el cine*. [Documento docente, Universidad de Barcelona]. Depósito Digital de la Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/182308>
- García Guerrero, V. (s.f.). *Historia del montaje*. <https://bit.ly/3nQAYF1>
- González Iglesias, R. (1 de octubre de 2014). *Clasificación del montaje (II): Pudovkin*. Blog CPA Online. <https://bit.ly/3c4peMt>
- Guerri, M. (30 de enero de 2022). *¿Qué es la empatía? Características principales y su uso en terapia*. PsicoActiva. <https://bit.ly/3axt28n>
- Guimón Ugartechea J. (2010). *Empatía, Creatividad y Psicopatología*. Norte de salud mental, vol. VIII, nº. 36: 131-142.
- Husserl, E. (2005). *Meditaciones Cartesianas*. (Gaos, J., Trad.). Fondo de cultura económica de México. (Obra original publicada en 1931). Recuperado de <https://bit.ly/3aqYpSh>
- Lorente Escriche, S. (2014). *Efecto de la competencia social, la empatía y la conducta prosocial en adolescentes*. [Tesis doctoral, Universitat de València]. Repositorio institucional de la Universitat de València. <https://roderic.uv.es/handle/10550/36209>
- Luna, M. (24 de octubre de 2017). *Octubre: el proyecto cinematográfico de Stalin y Sergei M. Eisenstein*. Tomatazos. <https://bit.ly/3nSkCvv>
- Marc. C. [NM Traducciones]. (2021, noviembre, 28) *Normas de SUBTITULADO | Aprende las REGLAS de subtitulación*. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3awT7Vi>
- Marc C. (s.f.). *Normas para un subtulado profesional: la guía definitiva*. Nuria Masdeu. <https://bit.ly/3Pkxru6>
- Mateu-Mollá, J. (23 de diciembre de 2008). *Los 4 tipos de empatía (y sus características)*. Psicología y mente. <https://bit.ly/3uGEANv>

Empatía a través del montaje

- Ministerio de Empleo y Seguridad Social. (2020). *Empatía. El arte de comprender las emociones*. Sta Cruz de La Palma: Fundación Universitaria de Las Palmas y Universidad de las Palmas de Gran Canaria. <https://bit.ly/3Plw1zQ>
- Motiva (s.f.). *Influencia de la música en el cine*. Grupo Motiva. <https://bit.ly/3IrzA5b>
- Muñoz Pérez, E. V. (2017). *El concepto de empatía (Einfühlung) en Max Scheler y Edith Stein. Sus alcances religiosos y políticos*. Veritas, núm. 38: 77-95.
- Olivera, J., Braun M., Roussos A. J. (2011). *Instrumentos Para la Evaluación de la Empatía en Psicoterapia*. Revista Argentina de Clínica Psicológica, vol. XX, nº. 2, 121-132.
- Olmedo Carrillo, P., & Montes Berges, B. (2010). *Evolución conceptual de la Empatía. Iniciación a La Investigación*. Recuperado de <https://bit.ly/3yuuvEr>
- Pedro (8 de enero de 2022). *Vídeo corporativo: características*. Bamboo Audiovisual. <https://bit.ly/3yYJ3Om>
- Perona, U. [Psicoactiva]. (2021, abril, 05). *La diferencia entre la empatía cognitiva y la empatía emocional* [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3IrCDdq>
- Prieto Arellano, F. (4 de agosto de 2016). *“Intolerancia”, cien años de uno de los más geniales fracasos del cine*. La Vanguardia. <https://bit.ly/3yTLeT4>
- Rodríguez Mira, A. (11 de noviembre de 2020). *¿Qué es la voz en off en doblaje y cuándo se utiliza?* Campus Training. <https://bit.ly/3nUx9hT>
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine, Teoría y Géneros Cinematográficos, Fotografía y Televisión*. Alianza Editorial.
- Sánchez S. y Sánchez D. [Salvador Sánchez]. (2020, abril, 29). *Tipos de Montaje Segun Pudovkin y Einstein*. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3yXOr4k>
- Senra Barja, A. C. (2019). *Banda sonora: música, sonido, ambiente, voz*. Art Toolkit. <https://bit.ly/3aoZl9P>

Empatía a través del montaje

Serrano, A. [El Profe de Cine]. (2020, mayo, 14). *El cine según Vertov* [Vídeo]. YouTube.

<https://bit.ly/3yVKHzX>

Sotres, G. [Filmadores]. (2020) *Los montajes de Eisenstein* ✂ - Escuela para Cineastas.

[Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3uCKP4W>

Tamara Moya, J. (16 de marzo de 2013). *Eisenstein y el montaje de atracciones*. Entretanto

Magazine. <https://bit.ly/3Irpnp>

Televisión Española (2012, agosto, 26). *Música, emociones y neurociencia*. [Vídeo].

Televisión Española. <https://bit.ly/3OYOnGZ>

Treintaycincomm (11 de noviembre de 2020). *Carlos Ysbert: mucho más que la voz de Homer*

Simpson. Treintaycincomm. <https://bit.ly/3auv1ud>

Treintaycincomm (16 de abril de 2021). *Historia del montaje*. Treintaycincomm. <https://bit.ly>

[/3P8Hx1g](https://bit.ly/3P8Hx1g)

8. Anexos

Anexo I. Conoce tu atención primaria

Anexo II. Vídeo “¿Conoces tu atención primaria de salud?”

Anexo III. Guion voz corporativa

Anexo IV. Guion literario Celador

Anexo V. Guion literario Auxiliar administrativo

Anexo VI. Guion literario Medicina familiar y comunitaria

Anexo VII. Guion literario Enfermería

Anexo VIII. Guion técnico Celador

Anexo IX. Guion técnico Auxiliar administrativo

Anexo X. Guion técnico Medicina familiar y comunitaria

Anexo XI. Guion técnico Enfermería

Anexo XII. Plan de rodaje Celador

Anexo XIII. Plan de rodaje Auxiliar administrativo

Anexo XIV. Plan de rodaje Medicina familiar y comunitaria

Anexo XV. Plan de rodaje Enfermería

Anexo XVI. Material de rodaje necesario.

Anexo XVII. Vídeo “Un celador es eso y mucho más”.

Anexo XVIII. Vídeo “Un auxiliar administrativo es eso y mucho más”.

Anexo XIX. Vídeo “Un médico familiar y comunitario es eso y mucho más”.

Anexo XX. Vídeo “Una enfermera es eso y mucho más”.