

Interpretación del lenguaje cinematográfico: Caso estudiantes de la escuela de música de una universidad peruana

Interpretation of cinematic language: Case study of students at a Peruvian university music school

Interpretação da linguagem cinematográfica: Caso dos estudantes da escola de música de uma universidade peruana



Gabriel Cabrera Moscoso

psbgabriel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2041-3016>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú

<https://doi.org/10.59993/simbiosis.V.5i12.110>

Artículo recibido 4 de agosto 2025 | Aceptado 15 de septiembre 2025 | Publicado 22 de octubre 2025

RESUMEN

Palabras clave:

Lenguaje
cinematográfico;
Música para cine;
Literacidad audiovisual;
Educación
cinematográfica

Introducción. El lenguaje cinematográfico constituye un recurso fundamental para la construcción de significado, ya que organiza la manera en que los eventos, los personajes y los objetos se disponen y se relacionan en la pantalla. Objetivo. Analizar la interpretación del lenguaje cinematográfico, en el caso de estudiantes de la escuela de música de una universidad peruana. Metodología. El estudio fue de enfoque cualitativo con diseño de estudio de caso que permitió analizar la categoría lenguaje cinematográfico en estudiantes de la Escuela de Música. La muestra estuvo conformada por estudiantes de una universidad peruana. La técnica fue el análisis documental permitiendo interpretar los discursos realizados en evaluaciones escritas por los alumnos. Conclusión. La participación de los alumnos en un curso sobre la historia de la música en el cine y el desarrollo de la evaluación escrita, consistente en el análisis fílmico de una película encargada, les permitió incrementar su formación en interpretación del lenguaje cinematográfico y por ende acceder a una mayor literacidad audiovisual. Pero presentan dificultades para entender la intertextualidad y el contenido simbólico de obras cinematográficas que no forman parte del canon dominante que proviene del cine de Hollywood.



ABSTRACT

Introduction. The cinematographic language constitutes a fundamental resource for the construction of meaning, as it organizes the way in which events, characters, and objects are arranged and related on the screen. **Objective.** To analyze cinematographic language with the case of students from the music school of a Peruvian university. **Methodology.** The study used a qualitative approach with a case study design that allows for the analysis of the cinematographic language category in music school students. The sample consisted of students from a Peruvian university. The technique was documentary analysis, allowing for the interpretation of the speeches made on cards filled out by the students. **Conclusion.** Taking part in a subject about history of film music and producing an assessment, consisting in the film analysis of an appointed movie for each student, allowed them to improve their training in interpretation of film language and audiovisual literacy. But the students also presented difficulties in understanding intertextuality and the symbolic content of cinema artworks that mostly are not part of the dominant canon of Hollywood commercial production.

Keywords: Film language; Music for cinema; Audiovisual literacy; Film education

RESUMO

Introdução. A linguagem cinematográfica constitui um recurso fundamental para a construção de significado, uma vez que organiza a forma como os eventos, as personagens e os objetos são dispostos e se relacionam no ecrã. **Objetivo.** Analisar a interpretação da linguagem cinematográfica, no caso de estudantes da escola de música de uma universidade peruana. **Metodologia.** O estudo foi qualitativo, com um desenho de estudo de caso que permitiu analisar a categoria linguagem cinematográfica em estudantes da Escola de Música. A amostra foi composta por estudantes de uma universidade peruana. A técnica utilizada foi a análise documental, que permitiu interpretar os discursos realizados nas avaliações escritas pelos alunos. **Conclusão.** A participação dos alunos num curso sobre a história da música no cinema e o desenvolvimento da avaliação escrita, consistente na análise fílmica de um filme encomendado, permitiu-lhes aumentar a sua formação na interpretação da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, aceder a uma maior literacia

audiovisual. No entanto, apresentam dificuldades em compreender a intertextualidade e o conteúdo simbólico de obras cinematográficas que não fazem parte do cânone dominante proveniente do cinema de Hollywood.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica; Música para cinema; Alfabetização audiovisual; Educação cinematográfica

INTRODUCCIÓN

Los avances en los modelos de lenguaje de gran escala han transformado la forma en que las personas interactúan con los contenidos audiovisuales. Sin embargo, aún existe el reto de comprender los factores que influyen en la interpretación y apreciación del cine, ya que las experiencias narrativas pueden variar según las perspectivas y la interacción con distintos agentes (Ryu et al., 2025).

Se encontró a través de estudios que, aunque el cine ha mantenido desde sus inicios un vínculo directo con la pintura y la historia del arte, los estudios que analizan esta relación de manera sistemática siguen siendo escasos, lo que dificulta comprender plenamente su aporte estético y narrativo (Godoy y Tavares, 2021).

En otro estudio, Elyamany et al. (2025) analizaron de manera rigurosa las funciones emocionales y narrativas de *Let It Go* (*Frozen*) y *Show Yourself* (*Frozen II*), abordando un vacío en los estudios que suelen basarse principalmente en interpretaciones cualitativas. De esta forma, se supera el análisis unimodal tradicional, que tiende a simplificar la complejidad emocional. El estudio propone un marco metodológico que integra análisis textual (con BERT y VADER), análisis visual (reconocimiento de emociones faciales) y análisis auditivo (técnicas de recuperación de información musical), lo que permite una comprensión más amplia de la expresión emocional.

Por otro lado, Shen et al. (2024) indicaron que las narrativas desempeñan un papel fundamental en la comprensión del mundo, la formación de la identidad, el desarrollo de la empatía y la transmisión de lecciones morales. Se resalta la complejidad de la historia y la habilidad del autor para construir relatos envolventes con escenarios vívidos y personajes multifacéticos, desde Lady Mannering hasta figuras secundarias como el posadero. El análisis de “B24” revela cómo el conflicto central entre las dificultades del ladrón y la búsqueda de libertad de Lady Mannering permanece abierto, reflejando tensiones entre verdad y engaño. Asimismo, Doyle emplea recursos narrativos, técnicas literarias, elementos gramaticales y un lenguaje preciso para transmitir una enseñanza moral sobre la confianza en desconocidos y la importancia de la cautela.

La pregunta de investigación fue ¿Cómo es la interpretación del lenguaje cinematográfico por parte de los estudiantes de la escuela de música, de una universidad peruana? En ese sentido el objetivo del estudio fue analizar las características más importantes y el alcance de la interpretación del lenguaje cinematográfico por parte de los estudiantes de la escuela de Música.

El lenguaje cinematográfico puede entenderse como el conjunto de recursos visuales, sonoros y narrativos teniendo en cuenta la duración de los planos, la presencia o ausencia de personajes en escena y la relación entre géneros. Esto permite construir significado en el cine. Estos elementos no solo organizan la forma en que se cuenta una historia, sino que también influyen en la percepción del espectador, mostrando cómo técnicas específicas, por ejemplo, los planos vacíos, cumplen distintas funciones dentro del relato audiovisual. (Song et al., 2025).

De igual manera, el lenguaje cinematográfico también se puede definir como el sistema de recursos audiovisuales que incluyen imagen, sonido y su integración técnica mediante los cuales el cine construye significado y genera una experiencia inmersiva en el espectador. Este lenguaje no solo abarca la organización visual de los planos, sino también la dimensión sonora y espacial, que contribuyen a transmitir emociones, guiar la atención y enriquecer la narrativa cinematográfica (Zbyszyński et al., 2023).

La importancia del lenguaje cinematográfico radica en su capacidad para construir significado y reflejar cambios sociales, culturales y tecnológicos a través de recursos como el encuadre, el montaje y el sonido. Su evolución, desde el cine mudo hasta la era digital ha ampliado las posibilidades narrativas y expresivas, influyendo en la manera en que los públicos perciben las obras audiovisuales. Además, el lenguaje cinematográfico no solo enriquece el arte de contar historias, sino que también actúa como vehículo de valores culturales y sociales, promoviendo el intercambio cultural y ofreciendo nuevas perspectivas críticas, como las aportadas por el feminismo en el análisis de las representaciones de género (Jumabekov et al., 2025).

Asimismo, la importancia del lenguaje cinematográfico radica en su capacidad para construir identidades culturales y ofrecer nuevas formas de representación frente a visiones estereotipadas. En el caso del cine tibetano contemporáneo, por ejemplo, el uso del lenguaje cinematográfico permite a los jóvenes realizadores narrar su cotidianidad, expresar emociones individuales y mostrar la tensión entre tradición y modernidad. Así, el lenguaje del cine se convierte en una herramienta de negociación simbólica entre “el yo” y “el otro”, favoreciendo la

autenticidad y la diversidad cultural, más allá de visiones reduccionistas o binarias impuestas desde miradas externas (Li y Zhuo, 2023).

El lenguaje de los planos cinematográficos constituye un eje fundamental dentro de la narrativa audiovisual, pues permite transmitir la historia, las emociones y los temas de manera visual, convirtiendo al cine en un arte altamente expresivo y sugestivo. Los planos no solo organizan lo que el espectador ve, sino que también dirigen su atención hacia elementos significativos, generan atmósferas y determinan el modo en que se experimenta la acción en pantalla. De esta manera, un mismo relato puede adquirir diferentes matices dependiendo de la elección del encuadre, la escala, el ángulo o el movimiento de cámara.

En investigaciones recientes se ha profundizado en el análisis de los atributos de los planos, que tradicionalmente se habían estudiado a partir del movimiento y la escala, pero sin ofrecer resultados interpretativos lo suficientemente claros. Estos nuevos enfoques han comenzado a reconocer la relevancia de identificar los objetos clave que determinan los atributos de un plano y, con ello, ampliar la comprensión de cómo se construye el lenguaje visual del cine. A partir de bases de datos especializadas y herramientas de análisis, se ha demostrado que la composición de un plano depende de múltiples factores interrelacionados, como la distribución de los elementos en la imagen, la dinámica del movimiento entre cuadros y la jerarquía visual que guía la percepción del espectador (Lu et al., 2024).

El espacio en el lenguaje cinematográfico constituye un recurso fundamental para la construcción de significado, ya que organiza la manera en que los eventos, los personajes y los

objetos se disponen y se relacionan en la pantalla. La representación espacial se articula a través de esquemas como fuente, camino, meta, centro-periferia, arriba abajo o cerca, lejos, que permiten al espectador comprender trayectorias, interacciones y jerarquías dentro de la narración visual.

Estos patrones espaciales no solo determinan la estructura narrativa diferenciando entre eventos ambientales, interacciones humano-ambiente o interacciones interpersonales, sino que también generan una experiencia perceptiva que trasciende lo meramente visual para convertirse en una forma de discurso multimodal. En este sentido, el espacio fílmico no es un mero contenedor de la acción, sino un aspecto específico del lenguaje cinematográfico que moldea la interpretación de la historia, define la relación entre imagen y palabra, y establece vínculos emocionales y cognitivos con el espectador (Ovagimian y Kiose, 2024).

MÉTODO

El estudio fue de enfoque cualitativo con diseño de estudio de caso que permite analizar la categoría lenguaje cinematográfico en estudiantes de educación superior en música. La muestra estuvo conformada por estudiantes de una universidad privada peruana. La técnica fue el análisis documental permitiendo interpretar los discursos realizados en fichas llenadas por los alumnos, con preguntas abiertas que luego fueron analizadas e interpretadas para la elaboración de resultados.

Se utilizaron las Fichas de Análisis de Banda Sonora, en adelante (FABS) y la Ficha de interpretación cinematográfica en adelante (FIC), las cuales son dos componentes de evaluación sincrónica de la asignatura Historia de la música en el cine. En los fragmentos extractados de las

respuestas de los alumnos, utilizaremos como nomenclatura las iniciales del tipo de ficha con el nombre de la película a que se refiere en cada caso.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En el caso del primer objetivo fue comprender la interpretación de los elementos técnico-estéticos cinematográficos por parte de los estudiantes. En cuanto a la primera subcategoría, narrativa y estructura del guion, los resultados de ambos tipos de fichas muestran que un aspecto difícil de captar es justamente la estructura narrativa.

En tal sentido, son los alumnos que han detallado de manera más rica su análisis de banda sonora los que tienden a presentar las ideas más desarrolladas sobre estos componentes referidos al análisis fílmico. Además, la utilización de los paradigmas de construcción del guion explicados en clase contribuye en muchos casos a un mejor análisis de esta dimensión estructural del cine (Carriere y Bonitzer, 2002). Al respecto, se presenta algunos fragmentos de las respuestas de alumnos en ambas fichas:

En este sentido, la trama de la película se desarrolla no por etapas, sino como una secuencia, que tiene inicio y final, siguiendo la vida de este personaje (FABS ¡Viva Zapata!).

De esta manera se puede clasificar al filme bajo el paradigma de Syd Field con sus tres etapas definidas, ya que coinciden también con el tiempo propuesto para cada una de esas tres secciones. Minutos más y minutos menos, en promedio, la introducción, el conflicto y la resolución se pueden subdividir en los tres grandes momentos dentro de la línea temporal del filme. Lo que más sorprendió fue el dinamismo del guion y la

verosimilitud de los actores el giro argumental y la toma de decisiones planificada de Rick para ayudar a Lazslo, es sencillamente magnífica pues era la única posibilidad para un personaje como Rick de poder solucionar el dilema (FABS, Casablanca).

Siempre se quiere ver una película donde el personaje principal no sea solo una persona, en esta película se tiene más de 4, lo que la hace más interesante de verla, apreciarla, recomendarla y disfrutarla. Es como si 3 películas la hubiesen puesto en una sola (FABS, Amores perros).

La película cumple con el paradigma de Carriere y Bonitzer, ya que la obra juega con los tiempos y perspectivas de personajes de manera paralela o no. Son historias conectadas que presentan hechos en común, por lo que no cumple un desarrollo común para el público (FABS, Amores perros).

Es muy importante mencionar el alto contenido reflexivo en cuanto a la escritura del guion, esto se puede presenciar al inicio de la película con la frase “No trato las enfermedades físicas, soy psiquiatra”, que se puede entender como el comienzo de dicho experimento, pero sin prevenir las consecuencias (FABS, El rostro ajeno).

Sin embargo, cuando una película sigue más el paradigma europeo se dificulta sustentar esta constatación. En todo caso, la música ayuda en ese objetivo de alguna manera, es decir, que la apreciación o descripción de la banda sonora es un componente diferencial para que los alumnos puedan identificar el paradigma narrativo en las películas:

Como se puede apreciar en la película, estos diferentes momentos de desarrollo no han sido establecidos con un tiempo tan preciso (por ejemplo, un primer gran punto de quiebre como la captura de Giorgio y el asesinato de su prometida ocurre pasada la mitad del tiempo de la obra, y no

en la tercera parte), y además, resultan ser relativamente difusos: las diferentes aunque ligadas historias y conflictos de los distintos personajes se desarrollan paulatinamente, evitando la existencia de giros dramáticos que señalizan claramente las “etapas” a lo largo de la trama, cosa que sí es recurso común en las películas del paradigma de Syd Field (FABS, Roma ciudad abierta).

El paradigma presentado en *A space odyssey*, representa una línea temporal abstracta, pero que puede entrar en la categoría del paradigma de Syd Field. Tiene un inicio, un conflicto y un final (...) Del guion es rescatable: no se rige en una línea temporal, sigue varias líneas temporales en las que el conflicto es presentado de maneras distintas y la música acompaña esos momentos (FABS, 2001: *Odisea del espacio*).

Haciendo ahora una descripción de lo hallado específicamente en las FABS, los elementos más aludidos fueron: fotografía, actuación, edición, guion. Por otro lado, algunos alumnos valoran los guiones concisos más que los recargados.

En cuanto a la subcategoría elementos visuales, las FIC se detalla mucho más la descripción de la fotografía que la edición, el guion, las actuaciones, el vestuario, el maquillaje o la dirección artística. Esta última se confunde con la fotografía. Es curioso que en las preguntas de contenido de la FIC la mayoría de los alumnos valoran la pertinencia de los escenarios y sin embargo esto no se reconoce como un mérito de la dirección artística. Por ende, el elemento fotográfico es más evidente o es más valorado que otros componentes de la forma cinematográfica.

Dentro de este campo de la fotografía, en las FIC, se mencionan principalmente los planos (en algunos alumnos existe confusión entre primeros

planos y planos generales); solo en algunos casos los movimientos de cámara; y aun en menor medida los ángulos. Además, se hace claro que es mucho más accesible para los alumnos entender la función de la fotografía en relación con la narrativa y el contenido de las películas, a diferencia, por ejemplo, del diseño de producción:

Los planos generales como el primer plano son usados para contextualizar las calles angostas o las vistas del pueblo como también para reflejar los sentimientos de los personajes principales. Me pareció increíble el uso del primerísimo plano para mostrar los rostros en conversaciones que marcan la historia del filme (FIC, *Cinema Paradiso*).

En el aspecto fotográfico del filme, lo que resalta muy a la vista es el uso de diversos planos que, quizás para la época, no eran tan convencionales o comunes. Por ejemplo, el plano que se utiliza a través de las ventanas durante momentos importantes en la vida de Kane y los movimientos de cámara cuando le sucede algo. Además, la iluminación es muy atractiva: esto se evidencia especialmente en las escenas de la mansión en Xanadú como la del inicio del filme (FIC, *Ciudadano Kane*).

Los planos más usados son el primer plano, pues le da más sentimiento a cada personaje; la iluminación, también, sólo en casas o lugares cerrados, por ejemplo; el color enteramente en blanco y negro y los sobrios movimientos de cámara, además algunos notables ángulos como el ojo de pájaro, entre otros (FIC, *Los ojos sin rostro*).

Los alumnos que detallaron más en el análisis incluyeron el uso de categorías visuales para describir más rigurosamente la estética de la película. Sin embargo, es muy probable que, en algunos casos, hayan copiado directamente los comentarios detallados sobre la fotografía de algunas críticas o reseñas de los filmes. Otro

elemento que se valora es la combinación de imágenes animadas con imágenes documentales reales. Y es que, además, hay una buena valoración del uso de la animación para la narración realista:

Diversos planos en la película: planos secuencia (Ejemplo: Octavio lleva al coche a su perro después de ser baleado), planos detalle, planos medios cortos (Ejemplo: la madre de Octavio le informa que su hermano y Susana se fueron de la casa), plano general (Ejemplo: Cuando aparece por primera vez El Chivo), entre otros. (...) Diversos Ángulos en la Película: Ángulo Perfil (Ejemplo: Cuando Octavio y Susana hablan a solas en el velorio de Ramiro), Ángulo Escorzo, Ángulo Contrapicado, Ángulo Dorsal, Ángulo Frontal (Ejemplo: Cuando Octavio maneja la camioneta hacia el hospital) y Ángulo Indirecto (Ejemplo: Cuando Susana supuestamente habla con su mamá y se puede ver a Octavio que lo había planeado todo para que ella deje de tener relaciones sexuales con su hermano) (FABS 1, Amores perros).

El recurso de la animación en lugar de la acción real sirve bien como aporte a la incertidumbre y a lo difuso de los recuerdos de Folman mientras que la transición a imágenes de archivo al final de la película hace una perfecta sincronización con el momento final de recuperación de su memoria, y lo cruda que esta era.

La imagen no emplea recursos que no necesita o que no aportan demasiado a la historia (compárese con películas de acción de Hollywood, por ejemplo), característica que comparte con la música y el guion. Es decir, son concisos y todo lo que hacen sirve directamente al propósito de la historia o a la emoción de esta (FABS, Vals con Bashir).

Son pocos los alumnos que hacen referencia al diseño de producción, sin dar mayores explicaciones y también sobre todo en producciones de época. En ocasiones escasas se menciona la relación específica entre música y fotografía ángulos y timbre musical, por ejemplo. Además, muy ocasionalmente, los alumnos mencionan o valoran en las fichas la relación entre el contenido de la película con el elemento del vestuario sobre todo cuando es una película de época.

El vestuario y maquillaje está muy bien escogido para los personajes del filme. Por ejemplo, los trajes elegantes y brillantes que utiliza Kane en su vida cotidiana muestran los lujos que era capaz de darse. En adición, el maquillaje que Welles utilizó contribuye a crear una mejor imagen de elegancia y belleza en Kane, lo cual es una característica importante también en el personaje, tanto de joven como de adulto. Además, los vestuarios y maquillaje que utilizan los demás personajes se ajustan bien a la época y complementan lo que el filme quiere transmitir con cada escena (FIC, Ciudadano Kane).

Respecto al vestuario, algunas fotos de la revolución mexicana real y no se diferencian tanto del vestuario visto en la película, lo cual me parece bueno. Creo que en ciertos aspectos sí es mejor apegarse a la historia, porque es historia en sí (FIC ¡Viva Zapata!)

Además de la fotografía con grandes planos generales al inicio de la película que nos muestra el lugar donde se desarrollarán los personajes hasta los planos de las batallas donde muestran la grandeza de los reinos, hasta el vestuario que se identifica con la personalidad y simbología que se le da a cada personaje (FABS, Ran) [El subrayado es nuestro].

En este último fragmento, a pesar de que se menciona que el vestuario tiene un elemento simbólico, no se especifica o señalan ejemplos concretos para sustentar. En las FABS se suele describir a los personajes, sus características o su evolución, pero casi nunca se hace una valoración de los méritos actorales y dramáticos; pocas veces también se mencionan a los actores.

Acerca de la subcategoría montaje y ritmo, este elemento aparece mucho más en las FIC al estar explicitado en una pregunta. Cuando el desarrollo de las historias posee un ritmo más lento, hay más dificultad en los alumnos para distinguir las características y méritos de la edición de las películas; a diferencia de las películas con cambios más bruscos en la trama. Lo cierto es que los ritmos diferentes en un filme no significan trabajos de edición menos o más elaborados:

Para el año en que fue rodada, las secuencias están bien hechas y hay coherencia entre ellas. No he encontrado falta de concordancia en tiempo o espacio. Las escenas también tienen coherencia entre sí. No he encontrado algún aspecto novedoso (FIC, El séptimo sello).

La edición es simple, pues en aquel entonces se estaba en plena evolución y aceptación del contenido presentado (FIC, Los ojos sin rostro). El aspecto de edición también es muy llamativo. Por ejemplo, las escenas de secuencia que se dan en la película son tan novedosas y creíbles, que pareciera que fueran realizadas hoy en día, como la escena en la que las ventas del periódico de Kane comienzan a crecer y se utilizan secuencias dirigidas al público. También, las diversas escenas en el filme están muy enriquecidas tanto por el contexto en el que se encuentran como por los elementos que pertenecen a ella (FIC, Ciudadano Kane).

También los primerísimos primer plano que se utilizan en las diversas escenas durante toda la película son utilizados de una manera fantástica que no tienen la necesidad de que los personajes hablen o digan algo durante ese plano y tan solo con sus expresiones faciales dicen todo lo que sienten durante la escena: como la de la escena del duelo en la que expresan esa tensión, concentración y espera de realizar el primer disparo (FABS, El bueno el malo y el feo).

Como síntesis de lo mencionado hasta ahora, y en cuanto a la subcategoría comprensión de los lenguajes visuales y sonoros del cine, en primer lugar, se debe mencionar que la ficha de interpretación cinematográfica ayudó notoriamente a que los estudiantes puedan distinguir y reconocer los diferentes aspectos estéticos y técnicos de una película. Es decir, que contribuye directamente con el análisis y síntesis fílmicos.

En los comentarios de las fichas de análisis de banda sonora, en contraste con lo anterior, las ideas sobre el material trabajado tienden a ser más desordenadas e incompletas (afectando la estimación de la función de la música). En este caso, además, se observa que los alumnos priorizan los comentarios y el desarrollo sobre el contenido de la película, dejando menos espacio a la valoración propiamente estética (excepto en el caso de la parte musical, que es el meollo de la ficha).

En las FIC, la mayoría de los alumnos desarrollaron con mucho más detalle la sección del contenido que la de los aspectos estéticos. Algunos, incluso, dejaron en blanco esta última parte. En ese sentido, es necesario que los estudiantes, previamente al curso o como parte del contenido de este, puedan adquirir conocimientos de los aspectos técnico-estéticos,

más allá del musical o sonoro. La dificultad para identificar una técnica narrativa, visual, dramática o musical trunca el poder mostrar con detalle la relación entre fondo y forma; y por lo mismo, percibir los momentos clave en el desarrollo de las películas.

Los resultados relacionados al segundo objetivo, comprender cómo es la percepción e interpretación del lenguaje sonoro por parte de los alumnos en las películas utilizadas en el curso Historia de la música en el cine, están vinculados a la subcategoría de lenguaje sonoro dentro de la categoría de análisis fílmico, así como la subcategoría comprensión de los lenguajes visuales y sonoros del cine, de la categoría literacidad cinematográfica. En este objetivo, de manera transversal se analiza también la subcategoría de cine y su relación con otras formas de literacidad, ya que se pone en juego la competencia de vincular los lenguajes visuales y narrativos de las películas con el lenguaje sonoro y musical. Esta última competencia se relaciona con la capacidad de percibir la función de la música en el cine.

En general, se observa que, al final del curso y luego de llenadas una o ambas fichas con la película encargada, los alumnos son capaces de interpretar de manera medianamente satisfactoria la función de la música en el cine, tanto en su variante narrativa como emocional. Pero, esto se aprecia sobre todo en aquellos que hacen un análisis más detallado del segmento musical escogido y de los aportes del(los) compositor(es) de la película, así como el periodo de la música en el cine en el cual se inserta la banda sonora respectiva. Por esto, que la FABS es una herramienta eficaz para tales fines.

Por ejemplo, la escena del desayuno de Kane y Emily en el cual la música comienza de una

forma casual, alegre y elegante, mientras que ellos sonrían y se ven llenos de amor y alegría. Sin embargo, esta va cambiando de tono a medida que pasan las secuencias y llega el aburrimiento y estrés por parte de Kane con su relación con Emily, volviéndose todo más oscuro. (FIC Ciudadano Kane).

Fue compuesta por Erik Nordgren, exponente de la decadencia del sinfonismo. Otorga un carácter siniestro y oscuro a la película. Uso recurrente de cuerdas y dodecafonismo para lograr esos ambientes tensos (FIC El séptimo sello).

En esta última cita, la mención al dodecafonismo es excepcional pues no se suelen mencionar características melódicas o armónicas en las respuestas sobre la música de las películas en las FIC.

En cuanto a la FABS, la sección de análisis del segmento musical escogido por el alumno es una de las que mejor contribuye a desentrañar la función de las diferentes partes de la banda sonora, lo que a su vez aporta a la percepción de la estructura narrativa de cada película. Incluso, ayuda a entender los momentos de ausencia de música, los silencios, y su razón de ser. La periodización sobre la historia de la música en el cine desarrollada en clases e incluida en la FABS también es importante para entender las funciones de la banda sonora. Sin embargo, algunos alumnos confunden los periodos con las características de la banda sonora al guiarse solo por un criterio cronológico. Por esto, que solo desarrollan un análisis más completo de la banda sonora los alumnos que investigan a mayor profundidad sobre los compositores, su obra y su estilo, pues esto permite superar la rigidez estética de la periodización.

Algunos estudiantes han optado por hacer una descripción de la música del fragmento elegido sin

mencionar su relación con la escena, secuencia o elemento de la película en la cual se presenta dicha pieza musical. Es decir, que se limitan a describirla:

En *Hell's Picture Scroll* el desarrollo del motivo musical lo toman principalmente los vientos en un comienzo, primero las maderas y luego los metales. Las cuerdas generan un colchón armónico que van en relación con los sucesos en desarrollo. Un ambiente tenso, agobiante y perturbador. Todo el desarrollo musical en la escena (más de 5 min) tiene un constante movimiento que busca el clímax de tensión y se estabiliza en la incertidumbre (en la que se repiten el motivo inicial) apoyado con una mayor instrumentación y el refuerzo por parte de los graves en la segunda. Rítmicamente, el colchón armónico formado se basa en notas largas, generando contraste con el motivo y los adornos a lo largo del tema (FABS 1, Ran).

En este fragmento, solo hay dos ocasiones en las que se menciona la función de la música para acompañar o propiciar emociones. Sin embargo, no se hacen referencias concretas al contenido de las secuencias o de los elementos visuales y narrativos del filme. Por otro lado, algunos estudiantes representan el caso opuesto: hacen descripciones muy generales y someras de los elementos musicales, priorizando la descripción de la secuencia de la película o explicando la música solo en función de las emociones que supuestamente esta genera. Se considera que ambas formas son insuficientes y no permiten entender de manera integral la función de la música en el cine:

La canción es triste y muy suave debido a que Margo se siente traicionada y con deseos de escuchar algo que vaya con su estado de ánimo. La música también ayudó a Margo a pausarse

para ordenar sus pensamientos y reflexionar acerca de Eve. La música se detiene cuando ella apaga la radio del carro ya con sus ideas claras. (FABS, Eva al desnudo).

Entonces, los estudiantes que vinculan de alguna manera la banda sonora con los elementos narrativos o cinematográficos con frecuencia se refieren a estos últimos solo de manera general o abstracta, sin especificar las implicancias de los acontecimientos o de algunos personajes concretos. La vinculación, se hace solo al nivel de la descripción de climas o emociones generadas.

Por lo anterior es que a menudo se relaciona el uso de la música sinfónica (sinfonismo) con la función emocional de la música para cine; no obstante, se puede dar carga emocional o acompañar el significado de una película con muchos otros estilos y corrientes musicales diferentes del sinfonismo. Además, es poco frecuente que se entienda el sentido conceptual de las melodías insertadas en las películas:

Pertenece al periodo Del Sinfonismo a la Decadencia del Sinfonismo ya que la película fue hecha en 1948. Además, está influenciado por Wolfgang Korngold ya que establece un vínculo de unión junto a las imágenes. Así también, está vinculado al tardo-romanticismo por reunir materiales melódicos, y expresiones sinceras del sentimiento humano. La música no se encuentra durante toda la película sino es utilizada como refuerzo a algunas escenas importantes de la película para enfatizar las emociones de los personajes o el contexto donde se encuentran (FABS, Ladrón de bicicletas).

Muchos alumnos aprecian el uso controlado y no excesivo de música en las películas visionadas, sobre todo cuando se trata de cine no estadounidense. Presentamos aquí una primera verificación importante de crítica a la forma de

banda sonora del cine dominante, que tiende a la saturación sonora del filme:

Otro factor muy importante para considerar es el empleo de la música: ésta no es utilizada ni en todo momento ni con una excesiva carga emocional; por el contrario, su uso se reserva únicamente para momentos claves y se omite en el resto de la obra, y su tratamiento orquestal (como se explicará posteriormente) y melódico-armónico está dedicado enteramente a manifestar la emoción situacional que se desea generar en el espectador (FABS, Roma ciudad abierta).

La música en Memento aparece en momentos seleccionados a lo largo de la obra, la mayoría de las escenas de la película no cuentan con musicalidad y solo con sonido ambiental para así entrar de manera más familiar a lo que sucedía en sus hechos diarios, al igual que en sus trances y en su desorientación (FABS, Memento).

Uno de los elementos dentro del análisis musical que coadyuva a la tarea de interpretación de la narración es la identificación de los leitmotivos y sus cambios/evolución. Y ocurre también al revés: entender la dinámica de los acontecimientos acerca a los alumnos a la descripción de los leitmotivos de la mejor manera. Dentro de nuestro universo analizado, tenemos que han sido muy pocos los alumnos que han considerado o hecho referencia a los leitmotivos como elementos presentes en el diseño de las bandas sonoras. Incluso en la mayoría de los casos en los que las películas tenían un(os) leitmotiv(s) identificable(s) y protagonistas claros, estos no han sido mencionados. A continuación, mostramos uno de esos pocos casos:

Este leitmotiv representa la relación entre los samuráis en distintos momentos de la historia y lo hemos escuchado ya varias veces durante la

película (Six Samurai, Wild's Warriors Coming, Flag, etc.). Esta es su versión más trágica, porque cuatro de siete han caído y para los sobrevivientes, eso no significa un triunfo. En pocas palabras, que para ellos no es "un final feliz" (FABS, Los siete samuráis).

En general, se observa la siguiente tendencia: los alumnos que aprecian o describen tanto aspectos de fondo como de forma son aquellos cuyas fichas están más detalladas en cuanto al análisis musical, y que, además, logran hacer interpretaciones más completas o agudas del lenguaje cinematográfico:

Este momento musical ocurre cuando Renato espía erotizado a Malena. La escala menor con las alteraciones en el quinto grado y sexto grado, le proveen una pequeña inestabilidad y tensión melódica, acorde con lo que sucede en la escena, donde, si Renato hace un mal movimiento o se deja llevar por la emoción, podría meterse en problemas. La música de "Visióni" logra encarnar varias características del personaje, las cadencias dulces del solo de flauta podrían corresponder a la inocencia del niño, así como las alteraciones en la escala de estilo cromático podrían corresponder a emociones nuevas, nunca antes experimentadas, riesgos de que la melodía adquiera otro carácter y el mismo riesgo de que Renato sea descubierto (FABS, Malena).

El fragmento anterior corresponde a la ficha de análisis de banda sonora de otro de los alumnos que hizo la descripción más detallada e integral del fragmento musical que escogió de la película que le fue designada; así como la mejor descripción de la banda sonora en general del filme y un exhaustivo análisis de sus elementos visuales, narrativos y simbólicos. Nótese como consiguió identificar la correlación entre composición musical y guion.

La cuestión del sonido (diferenciado de la música propiamente dicha) también se plantea en el presente objetivo, como se señaló, así como en las categorías y subcategorías involucradas en su análisis respectivo. En realidad, algunos autores han planteado que en los medios audiovisuales y en el arte cinematográfico en específico y, por ende, en el lenguaje que le es propio la distinción entre la música -a fin de cuentas, una forma sonora- y el sonido como se le conoce propiamente, puede ser una distinción arbitraria: ambos componentes, en realidad forman parte de una continuidad simbólica, sensorial y hasta estética (Cuadrado Méndez, 2022). Incluso, originalmente el concepto de banda sonora -soundtrack- incluía tanto la música como los efectos de sonido considerados en conjunto.

Aquí es pertinente volver a distinguir lo encontrado en cada tipo de ficha, dado que solo las FIC incluyen una pregunta explícita referida al sonido. Aún dada esta circunstancia, se observa que la mayoría de las respuestas al respecto son escuetas y poco detalladas: se centran, además, en consideraciones sobre todo técnicas, pero no estéticas o narrativas

Los sonidos de escena fuertes, ladridos, no hay mucho (FIC, Los ojos sin rostro). Para el año 57, está correcto. El sonido de los diálogos es pregrabado, teniendo en cuenta que el cine comenzó a tener sonido en los diálogos el año 27. (FIC, El séptimo sello). Perfectamente alineados a los sonidos de la época (FIC, Cinema Paradiso).

A diferencia de estos tres extractos anteriores, que representan la mayoría de los casos en las FIC, solo en un caso, un alumno presentó una respuesta analítica en este tipo de fichas:

Los efectos sonoros y la edición de sonido fueron muy enriquecidos. Esto se debe a que

Orson Welles tenía mucha experiencia del tema por todo su trabajo que tuvo en la radio antes de realizar el filme. Esto se hace presente en los diversos sonidos que contribuyen a crear o amplificar las atmósferas y emociones que se dan en las diversas escenas. Por ejemplo, los sonidos de lluvia y de los carros que rodean a Kane en la noche que conoce a Susan, creando una atmósfera de incertidumbre y soledad en él antes de hablar con ella (FIC, Ciudadano Kane).

El tercer objetivo implica analizar la comprensión del contenido de las películas, lo que se expresa en tres subcategorías: simbolismo y metáforas visuales; códigos y convenciones cinematográficas; así como estilo y géneros cinematográficos. Con respecto al simbolismo y las metáforas visuales, con frecuencia, los alumnos distinguen solo las temáticas más evidentes o explícitas en los largometrajes.

Muchas de ellas, vinculadas a los sucesos que ocurren en la vida de los protagonistas o en los sucesos de tipo interpersonal. Sin embargo, se puede apreciar que se les dificulta proyectar las realidades colectivas, históricas o estructurales de dichos sucesos que son sugeridas por las metáforas visuales y narrativas empleadas en las películas. Esto también afecta la valoración ética de las acciones potencialmente más importantes, al menos como las proyecta cada director.

A menudo, faltan referentes de conocimiento histórico en películas de época para entender el trasfondo social, existencial y crítico que pretenden mostrar las imágenes en su sucesión. Por ejemplo, en el film El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957), no se estima en el análisis los efectos humanos de Las Cruzadas, que son el trasfondo histórico que articula permanentemente la actitud de los personajes; sobre todo la del protagonista:

El lugar geográfico es Suecia. La clase socioeconómica es pobre, ya que se sitúa en una comarca pobre de la época, que además está devastada por la peste bubónica; sin embargo, durante las escenas dentro del castillo de Antonius Block, lo consideraríamos de una clase acomodada. El medio cultural es el típico medio pueblerino y nativo de la Suecia del siglo XIV. Los escenarios y las atmósferas tienen dos partes: (1) Hasta transcurrida la primera hora de la película, la atmósfera es alumbrante, y hasta podría mencionar que tranquila y pasiva (no hago excepción a la muerte), aunque se mantiene la tensión (2) El resto de la película es de atmósfera lúgubre y oscura, ya que se sitúan en un bosque y de noche (FIC, El séptimo sello).

En la interpretación, el tema principal es netamente existencialista: elude a el cuestionamiento sobre ideas, pensamientos y costumbres que se nos han ido enseñando a lo largo de nuestra vida; cuestionar la existencia de Dios en la película es solo una forma de representarlo. A opinión personal, creo que Bergman fue bastante acertado en elegir aquella época y en elegir el tema religioso para presentar su idea (además por la significancia de la religión de la época) (FIC, El séptimo sello).

Discusión

Los alumnos evaluados les han dado preferencia a los componentes de la fotografía (encuadres, planos, ángulos, movimientos de cámara, iluminación, color, etc.), en muy pocas ocasiones se ha indicado la correlación entre dichos elementos y la dimensión sonora o narrativa de las películas. Además, solo en el caso de las FIC se han señalado otros elementos visuales como el diseño de producción. Entonces se adolece de una sensibilidad estética visual que

permita establecer los paralelismos con la música y el sonido. Siguiendo la noción de Thompson y Bordwell (2012), se capta de manera parcial la dimensión expresiva de los elementos visuales escogidos por los creadores.

Pero, de todas maneras, se evidencia que los resultados entre los estudiantes son muy dispares, existen algunos pocos casos en que los alumnos han conseguido en gran parte acceder a dicha dimensión expresiva visual, conectada con las otras. Cuanto más se incorporan en el discurso los elementos técnicos individuales en que se descompone lo visual mucho mejor se puede percibir su función estética. He ahí la importancia del ejercicio de disección que provee el análisis fílmico.

Otro elemento importante relacionado con el primer objetivo de la presente investigación es evaluar en qué grado distinguen o valoran el montaje cinematográfico. Ha estado muy escasamente presente en las FABS y ha sido abordado de manera un tanto superficial en las FIC. Tomando en cuenta, según Dancyger (2011), que el montaje, marca el ritmo del filme en lo narrativo, visual, sonoro y hasta en lo simbólico, la limitación de los alumnos en poder caracterizar las formas de montaje en cada película les resta la posibilidad de ubicar los patrones temporales y sensoriales que lo vinculan con la banda sonora. El no considerar a cabalidad el montaje, limita la comprensión integral del uso de la música y hasta del sonido en las películas seleccionadas.

Existe entonces un impase para que los alumnos puedan tener una lectura crítica de los aspectos estéticos del lenguaje cinematográfico, que es una de las competencias necesarias para ejercer la literacidad (Reia-Baptista et al., 2014). Dicho impase consiste en no poder identificar y valorar con total concreción y profundidad cada

dimensión o elemento de dicho lenguaje. En el cine, como en cualquier expresión artística, las decisiones técnicas van a menudo relacionadas con una opción estética, que a su vez canaliza una intención simbólica o ideológica.

En cuanto al análisis del lenguaje del sonido, el desarrollo de la dinámica del curso en el aula, así como los diferentes componentes evaluativos, y en específico las películas encargadas y analizadas en las dos fichas, permiten a los alumnos acercarse de manera integral al componente musical y, en menor medida, sonoro de las películas. El análisis musical que han realizado, tomando como referencia las etapas de evolución de la música para cine les ha permitido además poder entender mejor los otros elementos de fondo y forma.

Sin embargo, las limitaciones en su experiencia de visionado de cine arte -diferenciado del cine comercial dominante- y la casi nula formación previa en el lenguaje cinematográfico, con frecuencia no les permite desentrañar en todo su alcance las funciones de la música en el cine y en el meollo de las películas. En ese sentido, entonces, siguiendo la noción de literacidad cinematográfica de Thompson y Bordwell (2012), se cumple de manera parcial el reconocimiento de la lógica sonora implícita de una película y por ende solo se entiende parte de la función de sus recursos expresivos.

Un elemento clave que se busca desarrollar en el curso Historia de la música en el cine es la capacidad de identificar y valorar las relaciones intertextuales que construyen una obra cinematográfica, y el énfasis del curso se pone en la relación de lo visual y narrativo con lo sonoro (música y sonido). Comprender la interacción de los diferentes componentes expresivos y estéticos de un filme nos lleva por ende a comprender lo

que se conoce como la función de la música en el cine. Tomando los términos de Chion (2019), se trata de ejercer la audiovisión, que lleva a entender la construcción integral del filme.

En cuanto a las conclusiones de Moya (2019) sobre el uso de un canon eurocéntrico de películas en la educación cinematográfica en España, en el curso Historia de la música en el cine en nuestro caso estudiado se ha optado por una oferta variada en cuanto al país de origen de las películas. Pero sin duda, se han priorizado películas consideradas clásicas, no solo en la historia del cine y de la música en el cine, sino en la educación cinematográfica en sí misma. Si bien las películas europeas son la mayoría de las incluidas en nuestra investigación y en la evaluación del curso, también están presentes casos del llamado "otro cine", referidas a las producciones asiáticas, africanas o latinoamericanas.

Se puede derivar de la experiencia del curso Historia de la música en el cine y de lo investigado en el presente trabajo que este tipo de cursos y evaluaciones de alguna manera emulan la dinámica de los cineclubes y en tal sentido Silva Arias (2020) sostuvo que el cineclub, con una mediación docente permanente y adecuada, convierte al cine en una potente herramienta pedagógica, contribuyendo de manera crucial a la alfabetización cinematográfica y audiovisual.

Asimismo, Oliva (2020) indicó que la enseñanza cinematográfica y el ejercicio de la literacidad, aunque sea en un nivel inicial o intermedio desarrolla competencias discursivas y culturales, lo que se evidencia en los argumentos contruidos por los estudiantes en nuestra investigación. La reflexión estética, humanística y hasta filosófica debe traducirse en discursos mínimamente sólidos, detallados y coherentes.

También se ha constatado en el presente estudio lo señalado por Romero-Walker (2022) de que el análisis de discurso que los estudiantes han realizado de los filmes visionados y sus reflexiones les permitieron cuestionar algunas representaciones cinematográficas tradicionales, como por ejemplo el uso excesivo e impostado de música en el cine hollywoodense o la forma lineal clásica de narrar las historias. En contraste, es necesario en el curso hacer más énfasis en las representaciones de género que se dan tanto del cine comercial como en el cine arte, para cumplir el objetivo de la educación cinematográfica crítica de mostrar los rezagos del patriarcalismo y promover una cultura visual inclusiva (Gutiérrez, 2021).

CONCLUSIONES

Podemos concluir que en nuestra población de alumnos analizada, la participación en las sesiones de clase del curso Historia de la música en el cine así como el llenado de la Ficha de interpretación cinematográfica (FIC) y la Ficha de análisis de la banda sonora (FABS), -ambas modalidades de evaluación asincrónica-, les permitió iniciarse en el análisis fílmico de la forma de las películas y contrastar las estructuras del cine comercial de Hollywood -que había sido el de su mayor consumo previo- con otras opciones de lenguaje audiovisual como el llamado “cine arte” o “cine de autor”. Sin embargo, la identificación o apreciación parcial o limitada de las opciones estéticas de los creadores, a su vez, no les permitió entender todas las conexiones entre los elementos de forma (intertextualidad) o de estos con el contenido de las películas.

Por otro lado, también constatamos que existe una relación estrecha entre la comprensión crítica del lenguaje cinematográfico en general, es

decir el grado de literacidad cinematográfica alcanzada, y la comprensión del lenguaje musical y sonoro, es decir, la función de la música en el cine. Por ende, la mayoría de los alumnos no han accedido a todas las funciones implícitas de las bandas sonoras al no haber percibido todas las capas del lenguaje visual, de la estructura narrativa y de las propuestas simbólicas e ideológicas de los autores. Es decir, que queda “pendiente” la experimentación de una audiovisión que se pueda llamar plena.

Los alumnos en sus análisis le dan prioridad a la valoración del contenido de las películas por encima del análisis técnico-estético. En ese sentido, es claro que la experiencia de cine foro del curso, la profundización en la evolución del lenguaje sonoro y el llenado de las fichas los acerca a entender la simbología, las convenciones y las propuestas ideológicas, humanísticas y filosóficas de la obra cinematográfica. Sin embargo, esta comprensión, según lo sostenido aquí, se consideraría limitada, pues pasa por alto varios aspectos que dan significado implícito a los filmes - como las causas sociales de los comportamientos de los personajes.

Como conclusión general, entonces, sostenemos que los estudiantes de la Escuela de Música de la universidad peruana estudiada manifiestan limitaciones en la apreciación/interpretación del material cinematográfico utilizado como tarea de análisis. Sin embargo, también es claro que, tanto el acercamiento a la historia de la música en el cine y de la historia del cine, así como el uso de ambas fichas de análisis, contribuyen de manera significativa a elevar la capacidad de diseccionar, identificar y apreciar la función y el valor artístico de los diferentes elementos que conforman el fenómeno cinematográfico.

REFERENCIAS

- Carriere, J. y Bonitzer, P. (2002). *Práctica del guion cinematográfico*. <https://es.scribd.com/document/635296110/Carriere-Y-Bonitzer-Practica-Del-Guion-Cinematografico>
- Chion, M. (2019) *Audiovision. Sound on film screen*. <https://cup.columbia.edu/book/audio-vision-sound-on-screen/9780231185899/>
- Cuadrado Mendez, F. (2022). Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática, *Comunicación*, 1(31). <https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/18763>
- Dancyger, K. (2011). *The technique of film and video editing: History, theory, and practice* (5ª ed.). <https://archive.org/details/ken-dancyger-auth.-the-technique-of-film-and-video-editing.-history-theory-and-p>
- Elyamany, N., Omar, Y. y Hafez, M. (2025). Unheard melodies and emotional peaks in *Let It Go* and *Show Yourself*: A multimodal sentiment analysis. *Language and Semiotic Studies*, 8. <https://doi.org/10.1515/las-2025-0032>
- Godoy, M. Jy Tavares, M. (2021). The contribution of art history in the construction of the film space. *Rotura: Journal of Communication, Culture*. <https://doi.org/10.34623/40gt-me50>
- Gutiérrez, P. (2021). *Educación cinematográfica aplicada. Representaciones de las mujeres en videojuegos, muñecas, robots y películas de ciencia ficción*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/187>
- Jumabekov, Y., Nogerbek, B., Mursalimova, G., Boribayeva, D., y Izimova, A. (2025). The concepts of film language and style in film theory. *Rotura: Journal of Communication, Culture and Arts*, 5(1), 1–15. <https://doi.org/10.34623/agy5-3w17>
- Li, Y. y Zhuo-Ma, D. (2023). The speaking of “the minor”: Film making and cultural expression of Tibetan youths in the Amdo region. *Mass Communication Research*, 23(4), 1–25. <https://doi.org/10.30386/MCR.202304.008>
- Lu, F., Li, Y., y Tian, F. (2024). Exploring challenge and explainable shot type classification using SAM-guided approaches. *Signal, Image and Video Processing*. <https://doi.org/10.1007/s11760-023-02928-x>
- Monaco, J. (2009). How to read a film: Movies, media, and beyond. https://nibmehub.com/opac-service/pdf/read/How%20to%20Read%20a%20Film%20_%20movies-%20media-%20and%20beyond.pdf
- Moya, J. (2019). *Hacia un canon de la alfabetización cinematográfica*. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/download/37827/32062/>
- Oliva, I. (2020). La enseñanza del cine en la Educación Superior: El caso de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. *Tarbiya. Revista de Investigación e innovación Educativa*, (48), 99–107. https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/tarbiya2020_48_006
- Ovagimian, N. A., y Kiose, M. I. (2024). Event construal through spatial relations in science documentaries: Language and image. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 15(3), 664–683. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2024-15-3-664-683>
- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M., y Cannon, M. (2014). Literacia cinematográfica: Reflexión sobre los modelos de educación cinematográfica en Europa. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 354–367. <https://nuevaepoca.revistalatinacs.org/index.php/revista/article/view/947/1541>
- Romero-Walker, A. (2022). A more equitable film pedagogy: Including media literacy in higher education film classrooms to result in better media practitioners. *Journal of Media Literacy Education*, 14(1), 153–167. <https://digitalcommons.uri.edu/jmle/vol14/iss1/11/>
- Ryu, J., Kim, K., Heo, D., Song, H., Oh, C., y Suh, B. (2025). Cinema Multiverse Lounge: Enhancing film appreciation via multi-agent conversations. In *Conference on Human Factors in Computing Systems – Proceedings (CHI 2025)* (Article 409). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3706598.3713641>
- Shen, Z., Zhao, M., y Zaib, K. (2024). Unearthing the art of storytelling: A closer look at Sir Arthur Conan Doyle’s *B24*. *International Journal of English Language and Literature Studies*, 13(2), 109–118. <https://doi.org/10.55493/5019.v13i2.5005>
- Silva Arias, C. (2020). *El cineclubismo: hacia una alfabetización en el cine en espacios*

- educativos. *Rastros Rostros*, 22(1), 1–15. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9584420.pdf>
- Song, Y., Li, W., Wang, Z., y Hu, Y. (2025). Visual storytelling through the void: A quantitative analysis of empty shot distribution across film genres. *Humanities and Social Sciences Communications*, 12, 4527. <https://doi.org/10.1057/s41599-025-04527-2>
- Thompson, K. y Bordwell, D. (2012). *El arte cinematográfico: una introducción*. https://books.google.com.pe/books/about/Film_Art_An_Introduction.html?id=FUNBpwAACAAJ&redir_esc=y
- Zbyszyński, M., Déjardin, H., Marston, D., y Le Nost, G. (2023). ADM-OSC: An industry initiative for communicating object-based audio data. In *2023 Immersive and 3D Audio: From Architecture to Automotive (I3DA 2023)*, 1–6. IEEE. <https://doi.org/10.1109/I3DA57090.2023.10289605>