

Análisis de los aspectos formales de la creación cinematográfica con un software especializado y entrevistas semiestructuradas

Analysis of the Formal aspects of Film Creation Using Specialized Software and Semi-structured Interviews

María Alejandra Pérez Quintana. Universidad de Guayaquil (Ecuador)
Licenciada en Comunicación Social, actualmente es contratada predoctoral (FPU) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con un en Máster en Teatro y Artes Escénicas. También es miembro del Grupo de Investigación Historia e Imaginarios Audiovisuales.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8338-1721>

Artículo recibido: 15/02/2026 – Aceptado: 09/04/2026

Resumen:

En este trabajo se propone una metodología para el abordaje del fenómeno de la creación cinematográfica como proceso y como obra terminada. En primer lugar, se emplea un software especializado, ELAN, para la correspondiente anotación/segmentación y recopilación de información de las variables elegidas (y sus categorías) —número de planos, tipología, movimientos, ángulos, composición, blocking, iluminación, características del sonido— facilitando su posterior traspaso a un programa para su tratamiento. Asimismo, se contempla el uso de una ficha técnico-artística y contextual sobre el desarrollo del filme, así como otra enfocada en determinados elementos narrativos. Además, se plantean entrevistas semiestructuradas a los realizadores, con la finalidad de profundizar en las razones de la elección de ciertas técnicas de planificación y dirección de actores, configuración de los equipos de trabajo, sistemas de rodaje, ópticas, temas/historias, y los desafíos que se presentan en el entorno para la ejecución de sus proyectos.

Palabras clave:

Creación cinematográfica; Análisis formal; ELAN; Entrevistas semiestructuradas; Elementos narrativos

Abstract:

This paper proposes a methodology for approaching the phenomenon of film creation both as a process and as a finished work. First, specialized software, ELAN, is used for the corresponding annotation/segmentation and collection of information on the chosen

variables (and their categories) —number of shots, type, movements, angles, composition, blocking, lighting, sound characteristics— facilitating their subsequent transfer to a program for processing. Likewise, the use of a technical-artistic and contextual sheet on the development of the film is considered, as well as another one focused on certain narrative elements. In addition, semi-structured interviews with the filmmakers are proposed, with the aim of delving into the reasons for the choice of certain planning and directing techniques, the organization of the work teams, shooting systems, optics, themes/stories, and the challenges that arise in the field for carrying out their projects.

Keywords:

Film creation; Formal analysis; ELAN; Semi-structured interviews; Narrative elements

1. Introducción

El estudio de la creación cinematográfica representa un vasto panorama: complejidades, desafíos, recursos, equipos, planificación y procesos que conducen a la plasmación de una obra audiovisual, y que no siempre son fáciles de descifrar o conocer en detalle. En este sentido, como apunta Rafael Rodríguez Tranche (2015, p. 30), cuando una película está terminada muchas veces sus materiales preparatorios desaparecen, los análisis suelen centrarse en el producto final, y si existe interés por abordar el arcano de la creación el investigador debe emprender un trabajo detectivesco y arqueológico.

En esta línea, Jacques Aumont y Michel Marie (2019, pp. 258-263) al exponer los análisis genéticos de las obras audiovisuales, es decir, el estudio de todas las fases que componen la elaboración de una película señalan que —si bien pueden resultar de interés e incluso ayudar a clarificar aspectos que durante mucho tiempo se han dado por sentados y en algunos casos refutarlos, gracias a los materiales que se podrían consultar (guiones técnicos, informes del rodajes, bocetos, etc.)— no se puede obviar el valor del análisis propiamente dicho; por lo que abogan por una complementariedad de estos planteamientos y sus abordajes.

Y es que el análisis fílmico históricamente ha sido una de las perspectivas de investigación más empleadas en los estudios cinematográficos (Elsaesser y Buckland, 2002, p. 2). En sus más variadas vertientes y tópicos, los análisis de este tipo han contribuido a comprender mejor las representaciones, temas, críticas, visiones de los autores y un sinfín de cuestiones sobre sus contextos, sistemas de producción y posicionamientos en el mundo actual. Es importante manifestar que todo análisis implica una parte de descomposición y recomposición como apuntan Casetti y di Chio (1991, p. 17), así como de interpretación de los datos recogidos bajo los enfoques que escoja el investigador (Bordwell, 1995); por lo que estos procedimientos deben estar claramente definidos y apuntar a los objetivos que se busca alcanzar (establecidos).

Por ello, el presente artículo propone una metodología para el estudio de la creación cinematográfica, como proceso y como obra terminada, desde una óptica centrada en los aspectos formales y que combina ambos intereses: el análisis fílmico —a través de una

serie de parámetros y utilizando un software— y la ejecución de entrevistas semiestructuradas, enfocadas en ejes temáticos concretos.

Los conceptos y enfoques de los que se nutre este trabajo, especialmente para su diseño, nos remiten a la teoría neoformalista de David Bordwell y Kristin Thompson, la teoría cognitiva aplicada al cine, el análisis textual (Casetti y di Chio, 1991), la crítica de puesta en escena (Elsaesser y Buckland, 2002), los análisis estadísticos de estilo (Salt, 1974; 1992), y las proposiciones de Pierre Bourdieu (1993) sobre los agentes culturales y sus trayectorias. Además, la investigación es atravesada por una perspectiva de género, un compromiso que se atisba en la fase de análisis/interpretación de los datos con atención a las presencias/ausencias y representaciones reflejadas en la conformación de los equipos y dentro de las narrativas.

2. Estado de la cuestión

El estudio de las películas a través de diversos softwares nos remite a un marco amplio de programas: algunos diseñados con este propósito específico y otros que, aunque inicialmente se concibieron para investigaciones en áreas distintas, han demostrado ser provechosos en el análisis fílmico. Las nuevas tecnologías están permitiendo estudios cada vez más rigurosos, y posibles, que antes parecían inabarcables (Melgar Estrada *et al.*, 2017, p. 42). Es así como reconoce Charles O'Brien (2018, p. 149-150) que, con el desarrollo de las humanidades digitales, se han producido significativos avances en la incorporación de métodos de carácter estadístico en los análisis, con herramientas como Cinematics, Shot Logger o Lignes de Temps (aunque el segundo ha sido declarado obsoleto y el tercero ha dejado de actualizar el programa quedando en una versión beta); algo que, como también apunta, históricamente se viene realizando desde sus inicios cuando se requería conocer las duraciones de las películas por temas de producción y distribución -como los impuestos que se impusieron en Estados Unidos basados en este criterio en torno a 1910- hasta las prácticas de críticos que han empleado técnicas estadísticas y medios rudimentarios para su consecución y los actuales recursos que contribuyen en esta labor.

No obstante, no sólo con una visión cuantitativa se ha contemplado la utilización de programas de anotación, ya que como propone Melgar Estrada *et al.* (2017, pp. 45-46), en un estudio sobre la anotación en el análisis fílmico, existen una variedad de programas que obedecen a diferentes objetivos y pueden ser clasificados en diversas categorías: herramientas de notación basadas en el tiempo (ANVIL, ELAN, Cinematics, Clipper, Rekall, OHMS, EXMARalDa, PM2Go), software de investigación cualitativa (Atlas.ti, MaxQDa, NVivo, Transana), programas de edición (Premiere Pro), herramientas automáticas de análisis de imágenes/video (ImageJ, MATLAB), colecciones audiovisuales (YouTube, LinkedTV Editor Tool, MyEUscreen, Semantic annotation Tool (SaT), INa Video Dataset for Research, CLARIAH MediaSuite), y plataformas que apuestan por el crowdsourcing (es decir, aprovechan las contribuciones externas al proyecto); conviene señalar que únicamente se han citado las plataformas que siguen activas. En España, el profesor Jesús González Requena diseñó el programa informático Encuadres para el estudio de los textos audiovisuales (Gutiérrez Martínez, 2018, p. 49),

permitiendo su segmentación y el tratamiento de los aspectos que desee fijar el investigador.

Llegados a este punto, conviene subrayar la existencia de propuestas de análisis cinematográficos que cubren un número amplio de variables y categorías. Ernesto Pérez Morán (2015) plantea el estudio ‘plano a plano’ considerando 22 variables con la finalidad de encontrar significados y sentidos a través de los análisis individualizados de dichos planos y las conexiones que se establecen entre ellos; esta metodología fue probada en su tesis doctoral que versó acerca del cine de Patricia Ferreira. Giménez Sarmiento y Cerdán Martínez (2022), por su parte, exponen para el estudio de la forma documental la complementariedad de su modelo mixto de cuatro fases: ficha técnico-artística, análisis del contexto, análisis formal e interpretación; en este caso, la metodología fue ejecutada en la tesis de Giménez Sarmiento (2023), quien recurrió a algunas de las funcionalidades de Premiere Pro para la contabilización de los planos y luego exportó las listas de corte, complementando los datos manualmente que le permitieron los análisis y la obtención de porcentajes y gráficos visuales.

Una búsqueda por las bases de datos Web of Science o Scopus en relación con los estudios de tipo formal de los filmes, con los términos "formal analysis AND cinema*", arrojan resultados de más de 700 y 400 documentos, respectivamente, atendiendo a criterios de selección como su pertenencia a estudios sobre cine, televisión, comunicación, artes, humanidades, estudios culturales, ciencias sociales, historia, así como otras áreas afines. Una rápida revisión por varios de ellos muestra la inclusión de diversas soluciones informáticas para la contemplación de los elementos formales de los contenidos audiovisuales examinados; lo que una vez más pone de relieve la importancia/ayuda o eficacia de las nuevas tecnologías en este campo.

Para esta propuesta se ha considerado el uso de ELAN, un software de anotación audiovisual, puesto que ya ha sido previamente empleado para el análisis de procesos creativos: en la danza para el estudio de las estructuras coreográficas y análisis musical (Giménez Morte *et al.*, 2013), en el estudio de las puestas en escena de las transmisiones televisivas —de danzas olímpicas— (Ramírez Serrano, 2018), o el uso de la música en piezas audiovisuales, es decir, la relación entre partituras e imágenes (Mateo Hidalgo y Ramírez Serrano, 2024). La segmentación y anotación que se ejecuta en este programa luego puede ser exportada en tablas para ser analizadas en distintas hojas de cálculo y obtener indicadores, porcentajes o gráficos. Además, es una herramienta gratuita de código abierto, lo que también suele convertirla en una opción atractiva en esta área.

Es pertinente señalar que, pese a que ELAN fue diseñado en principio para el abordaje de “la forma en que se produce y entiende el lenguaje” (Mateo Hidalgo y Ramírez Serrano, 2024, p. 344) es ya una herramienta de anotación audiovisual usada en los estudios cinematográficos y de artes escénicas, como los que aquí se han reseñado. ELAN, tal y como aparece en su sitio web, facilita la incorporación de comentarios diversos: una palabra, una oración, frase, etc.; en diferentes niveles/tiras.

En lo concerniente a la aplicación de entrevistas, se considera que es un recurso esencial que en este campo ha resultado de gran ayuda para comprender las decisiones de varios

realizadores y/o de distintos miembros del equipo. Desde libros de entrevistas de carácter: más divulgativo/formativo como *Lecciones de cine* (Tirard, 2003), *El cine según Hitchcock* (Truffaut, 1974), o inclusive analítico como *Documental(es): Voces... Ideas* (Silva Rodríguez y Kuéllar, 2015) o *Primer Corte. Entrevistas a montadores de cine y televisión* (Lara y Lara-Martínez, 2025); hasta artículos científicos en los que se constituye en una pieza fundamental para la exploración de formaciones y recorridos profesionales (Duplá López-Dóriga y Utray, 2021) o en tesis que, como parte de sus metodologías, las han empleado para profundizar en sus procesos de creación, condicionantes del entorno para la producción (Maldonado Espinosa, 2021; Ramírez Serrano, 2018) y cambios en el sector al que se adscriben ciertos departamentos, como el de fotografía, y las transformaciones que implica lo digital (Manzano, 2020). Igualmente, una búsqueda tanto por Web of Science o Scopus, con términos como "interview* AND cinema*" y delimitándolos a ciertas áreas de conocimiento como cine, radio, televisión, artes, humanidades, estudios culturales, ciencias sociales y de campos de conocimiento similares, revela un significativo número de publicaciones donde se aplican entrevistas como técnica de investigación para aspectos relacionados al cine. En torno a 1700 y 1500 resultados fueron hallados en cada una de estas bases (entre los que constan artículos científicos, tesis, libros y capítulos), lo que denota una amplia base científica que respalda la utilidad y pertinencia de la realización de entrevistas para investigaciones en este ámbito.

3. Planteamientos teóricos/conceptuales

3.1. El análisis formal

El análisis de los filmes desde la tradición formativa puede remitirnos a destacados teóricos del siglo pasado como Sergei Eisenstein, Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, o Béla Balázs, quienes —ya sea desde el estudio de determinados elementos del filme o de los efectos e impacto en la percepción de los espectadores— subrayaron la importancia de varios componentes de las piezas audiovisuales y sus interacciones (Andrew, 1993, pp. 37-135). De esa herencia surgieron otros investigadores prominentes como es el caso el caso de David Bordwell y Kristin Thompson, reconocidos por su versión teórica neoformalista, base de la poética histórica (Stam, 2001, p. 70).

Estos autores, a través de sus postulados y criterios, nos legaron perspectivas de análisis y contribuyeron a un prolífico estudio de diversas etapas y estilo del cine, especialmente del estadounidense. Libros como *El arte cinematográfico* (Bordwell y Thompson, 1995), *On the History of Film Style* (Bordwell, 2018), *The way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies* (Bordwell, 2006), *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Bordwell, Thompson y Staiger, 1997); son ejemplos de este enfoque cuyos planteamientos aún repercuten en los trabajos de analistas hoy en día. Por ejemplo, *La narración en el cine de ficción* de Bordwell (1996) es considerado uno de los textos por excelencia de la teoría cognitiva aplicada al cine. Allí, se remarcan la relevancia de los inicios de los filmes para evocar las claves del filme, su tono y la configuración de las hipótesis iniciales. Asimismo, la idea del exceso cinematográfico propuesta por Thompson (1977) ha sido interesante para las discusiones sobre el quehacer cinematográfico.

En esta línea, conviene resaltar el sistema formal de Bordwell y Thompson (1995, p. 144) que abarca una serie de variables: por un lado, la forma narrativa y, por el otro, el sistema estilístico compuesto por la puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. Desde una vertiente más general, la *mise-en scène criticism*, sin las divisiones expuestas anteriormente, puede ser entendida como la “relación entre tema y estilo” y el estudio de todos los componentes que “el espectador ve y oye” (Elsaesser y Buckland, 2002, pp. 80-82), o como todos los elementos que aparecen en el encuadre con sus disposiciones, interacciones y su relación con la cámara (Gibbs, 2002, p. 5). Adrian Martin (2014) expone determinados tipos de puesta en escena: una clásica, otra de enfoque excesivo que no sólo apoya la narración, sino que atrae la atención sobre sí misma, y sistemas que alternan entre ellos o que se decantan por un trabajo manierista (Elsaesser y Buckland, 2002); conceptos que nos invitan a reflexionar sobre las particularidades de las decisiones de los realizadores.

Desde el panorama de los estudios cuantitativos podemos señalar a Barry Salt (1992) y sus análisis estadísticos del estilo cinematográfico, algunos de los cuales se han basado en comparativas de películas por periodos. De la misma manera, otros han procedido a la aplicación de métodos estadísticos para estudiar periodos musicales, como es el caso de Charles O’Brien (2019). Es así como esta búsqueda por una mayor precisión y el trabajo con datos muestran formas interesantes para la observación de ciertos rasgos en un autor, tiempo, o género y posibles patrones o correlaciones entre variables/categorías establecidas.

3.2. La entrevista semiestructurada

La entrevista es una técnica de investigación conversacional que permite la obtención de información sobre diversos fenómenos, temáticas, conocimientos y experiencias. Esta herramienta, que convoca a distintos agentes (entrevistador, entrevistado/s) enmarcados en un contexto concreto, se erige en un pilar de los procesos de búsqueda y recolección de datos, especialmente, en el ámbito de los estudios cualitativos. Sin embargo, cabe mencionar la existencia de entrevistas que, por su constitución y enfoque, pertenecen al campo de lo cuantitativo, dando relevancia al instrumento y a un proceso estandarizado (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, pp. 234, 404).

Como señala Robert E. Stake (2010, p. 95) a través de las entrevistas los investigadores pueden encontrar aspectos que previamente no habían sido capaces de observar. De igual forma, es la oportunidad para acceder a información “más completa y profunda” que puede ser de gran utilidad en los “en los estudios descriptivos y en las fases de exploración” (Díaz-Bravo *et al.*, 2013, p. 163). Por ello, es importante resaltar las diferentes tipologías a las que se puede hacer referencia dependiendo de su composición y objetivos.

Miguel Valles Martínez, considerando las proposiciones de distintos investigadores, postula diferentes tipos de entrevistas en el campo de la investigación social: “1) entrevista focalizada, 2) entrevista estandarizada no programada, entrevista no estandarizada, 3) entrevista especializada y a elites, 4) Entrevista biográfica; intensiva;

individual abierta semidirectiva; larga; etc.” (1999, pp. 183-190). Por otro lado, si tenemos en cuenta los medios para su ejecución podríamos apuntar a: las entrevistas donde los agentes del proceso comunicativo se encuentran frente a frente en un espacio físico determinado; las que permiten una interacción parecida al caso anterior, pero que vienen mediadas por diversas herramientas tecnológicas, como las plataformas para videollamadas; y las que se realizan por teléfono (Creswell y Poth, 2018, p. 164).

Si tenemos en cuenta su articulación y grado de flexibilidad se pueden catalogar en estructuradas, semiestructuradas, y no estructuradas o abiertas/libres (Hernández Sampieri *et al.*, 2014; Lázaro Gutiérrez, 2021). Las entrevistas estructuradas siguen un guion de preguntas y un orden establecido (De Miguel, 2005; Lázaro Gutiérrez, 2021). Las semiestructuradas parten de un conjunto de preguntas determinadas que orientan la conversación, sin embargo, ofrecen la posibilidad de incluir/indagar otras cuestiones que resulten de interés durante la conversación y a la profundización en torno a elementos valorados como relevantes (Díaz-Bravo *et al.*, 2013; DiCicco-Bloom y Crabtree, 2006). Por su parte, las entrevistas no estructuradas, aunque cuenten con una guía de contenido, se adaptan al sujeto entrevistado, y podrían distanciarse de los temas inicialmente concebidos, pues los entrevistados son escogidos por su rol, conocimiento y/o experticia en los tópicos dispuestos en la investigación (DiCicco-Bloom y Crabtree, 2006; Hernández Sampieri *et al.*, 2014) y se procura recoger todo lo que saben al respecto.

En cuanto al entrevistado, su elección, en cualquiera de las modalidades citadas, corresponde a los propósitos del estudio, considerando las preguntas de investigación a las que se pretende dar respuesta (Creswell y Poth, 2018, p. 164), al cumplimiento de ciertos criterios que ha estimado el investigador (Lázaro Gutiérrez, 2021), y las relaciones (de poder) que existen o se pueden establecer entre el informante y el entrevistador (Becher y Fernández Hellmund, 2020). A más de tener en cuenta las distintas fases para la aplicación de esta técnica, Creswell y Poth (2018, p. 165) también recomiendan el diseño de un protocolo o guía para la entrevista, así como la identificación de los medios que se requerirán para su registro.

Siguiendo lo que proponen Grinnell, Williams y Unrau, Hernández *et al.* (2014) expone los tipos de preguntas de las entrevistas cualitativas: generales —que recogen el tema/s que son esenciales para el estudio—, de ejemplificación —orientadas a la concreción con la exposición de eventos o hechos específicos—, estructurales —intentan que el entrevistado apunte a una lista de elementos o conceptos—, de contraste —con el establecimiento de similitudes, diferencias y categorías. Sea cual fuera tipo de preguntas que se planteen, tal y como se ha mencionado, se hace manifiesta la necesidad de que se ajusten a los propósitos de la investigación y promuevan un acercamiento a aspectos que, de otra manera, no son de fácil obtención.

Siguiendo lo que manifestaba Pierre Bourdieu (1993) acerca de los campos culturales y la relevancia de las trayectorias de los agentes que lo integran, se ha considerado inicialmente la entrevista a los directores/as de los proyectos cinematográficos, para conocer de qué manera trasladan el guion a la pantalla y las decisiones que orientan su trabajo. No obstante, queda abierta la posibilidad, con las modificaciones a las que hubiere lugar, de la aplicación del instrumento a otros miembros del equipo, como

productores, guionistas, actores, para recopilar información sobre sus modos/rutinas de trabajo y enfoques artísticos.

4. Propuesta metodológica para el análisis de aspectos formales de la creación cinematográfica

4.1. Ficha técnico-artística y de contexto

En este apartado se recoge información de la película que contribuya a entender mejor el contexto de su realización y exhibición. Cabe subrayar que en lo concerniente al equipo técnico-artístico se atenderá principalmente a los roles de decisión/dirección de departamentos.

- Nombre del filme: Se indica el nombre con el que se estrenó, y sus posibles traducciones a otros idiomas, de acuerdo con sus productores.
- Género: Aunque la cuestión del género cinematográfico al que se adscribe una película puede venir determinada por los distintos intereses de quienes intervienen en el proceso (Altman, 2000), es posible identificar ciertas características en su tema, tratamiento narrativo, técnica/s o en sus claves estilísticas (Pinel, 2009).
- Año de estreno: Se procede a señalar el lugar y año en el que se estrenó, tanto en el contexto de festivales, si corresponde, como en el entorno local.
- Equipo técnico-artístico: director, guionista, productor general, productores ejecutivos, editor/montajista, director de fotografía, director de arte/diseñador de producción (en algunos casos se trata de figuras diferentes, en otros de una persona), música, director de sonido/ posproductor de sonido (se debe considerar la etiqueta que figura en los créditos), vestuario, maquillajes y efectos visuales.
- Actores/actrices: Nombres de quienes interpretaron a los personajes principales y secundarios del filme analizado.
- País de origen y nacionalidad/es: País que ostenta el mayor porcentaje de la producción, así como los países coproductores que participan en el proyecto y que, por ende, otorgan sus nacionalidades al filme.
- Coproductores: Empresas productoras que forman parte del proyecto.
- Financiamiento/Presupuesto: Indicar las estrategias de financiación aplicadas (fondos concursables, apoyo de la empresa privada u otras entidades, préstamos, etc.). Asimismo, se apunta el presupuesto de la película y, si es posible, sus desgloses por etapas.
- Premios/participaciones en festivales y espectadores: Esta aparente disyuntiva invita a reflexionar acerca del impacto del filme en ámbitos que, en ocasiones, pueden parecer contrapuestos; por un lado, el alcance en las audiencias locales y, por otro, el prestigio que se ha forjado en los eventos cinematográficos internacionales/nacionales.
- Lugar de la obra en la producción del autor: Advertir si se trata de su ópera prima o de su segunda, tercera o cuarta película, según corresponda. De igual forma, conviene puntualizar otros trabajos artísticos o producciones en las que haya participado el/la director/a.
- Sinopsis: Recoge los aspectos más relevantes de la historia planteada y el tono de la misma.

- Contexto político-social y económico del momento en que se empieza a ejecutar el proyecto hasta su finalización: Sucesos que enmarcaron las distintas fases de la producción.

4.2. Análisis formal

4.2.1. Ficha narrativa

- Historia: Todos los hechos que transcurren en un periodo de tiempo y espacio definido por la película, independiente de la forma en que se narran (Sánchez Noriega, 2018, p. 47).
- Tema: Cuestión/es sobre la/s que orbita la obra, provenientes de diversos ámbitos (Sánchez-Escalonilla, 2014, p. 63) y que expresa la/s idea/s de la pieza cinematográfica (García Jiménez, 1996, p. 149).
- Personajes: tipología —planos o redondos, estáticos o dinámicos, protagonistas/principales o antagonistas— (Caminos, 2007, pp. 26-27); tipos de protagonistas —único, dúos, múltiples, plural— (Mckee, 2022); arcos de transformación —plano, radical (cuando se produce un cambio en una tendencia vital o temperamental), moderado (afianzamiento en el carácter o determinada inestabilidad), traumático (cambio de personalidad o superación de un trauma), circular (un regreso a la situación inicial)—, como apunta Sánchez-Escalonilla (2014).
- Espacios: lugares donde se filmó —si se pueden identificar—, así como los exteriores e interiores que configuran la narración.
- Estructura: modelo en actos (Field, 2005; Seger, 1991), estructura puzzle (Buckland, 2009), o lógica de videojuegos (Elsaesser, 2021).
- Modos narrativos: Definir si estamos frente a una arquitecra, minitrama, antitrama, tramas múltiples o la no trama (Robert Mckee, 2022, pp. 67-82).
- Tiempo: Considerando lo que formulan Casetti y di Chio (1991, pp. 151-163) tendríamos, por un lado, el tiempo-colocación, es decir, el tiempo en que se producen los distintos acontecimientos de la historia; y, por otra parte, el tiempo-devenir constituido por factores como el orden, duración y frecuencia. Para efectos de este trabajo en la segunda clasificación, se toma en cuenta, específicamente, el eje orden y sus categorías —circular, cíclico, lineal y acrónico y sus implicaciones a nivel visual.

4.2.2. Categorías de análisis con el software ELAN

Con la creación de una serie de tiras en ELAN resulta posible la inclusión de comentarios codificados que servirán para exportar dicha información a un software de procesamiento de datos como Excel o SPSS y proceder a la obtención de porcentajes y gráficas que nos ayuden a comprender esos datos y a determinar patrones específicos, correlaciones o tendencias. Para este análisis se proponen las siguientes categorías:

- Número de plano: En esta tira, que nos servirá como base para la generación de futuras copias modificables, se indica el número de plano/corte. De esta manera,

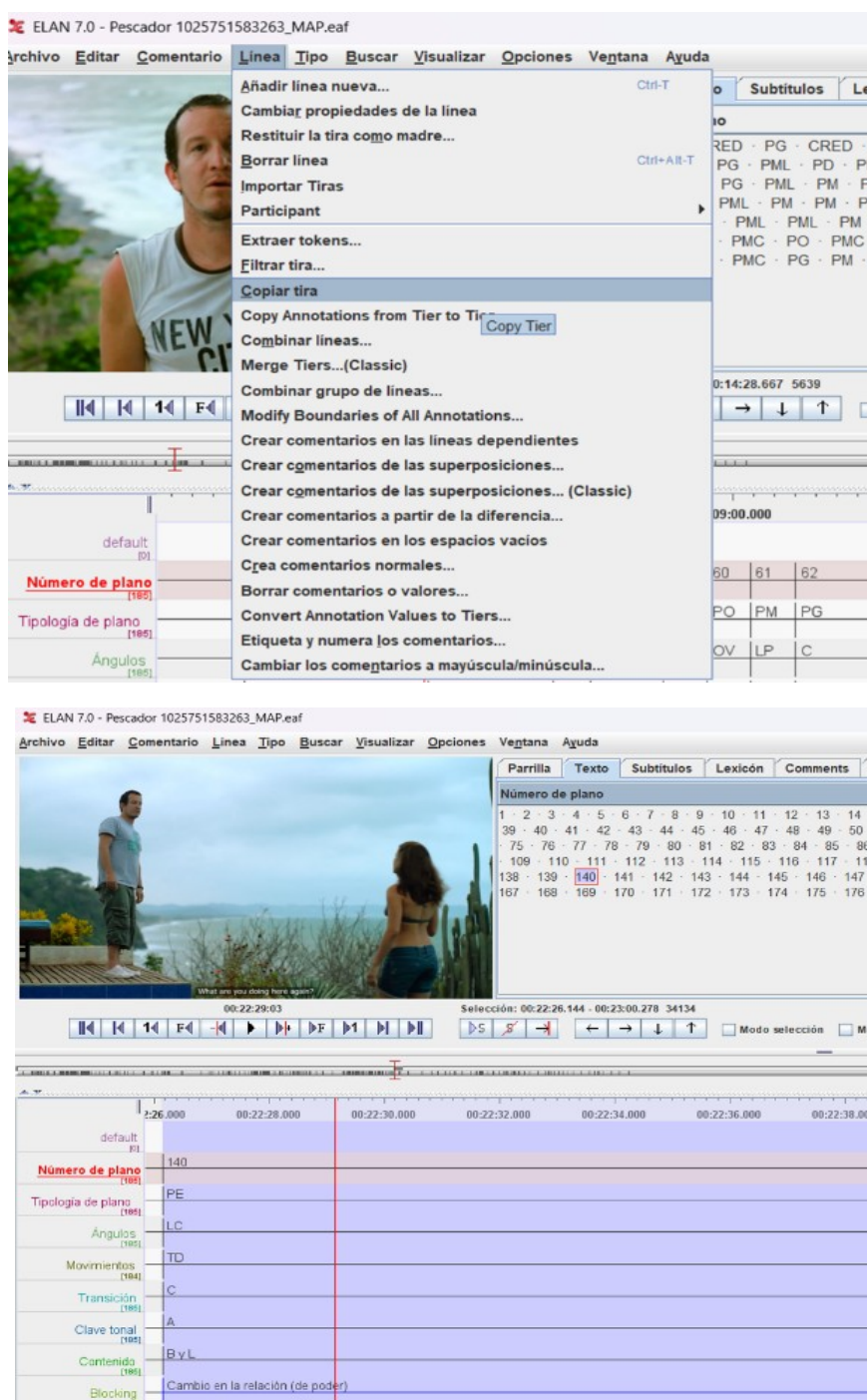
a más de servirnos como referencia de la cantidad de planos del filme, tenemos un primer acercamiento sistemático al objeto de estudio.

- Tipo de plano: Apuntar el encuadre empleado por el realizador. Gran plano general (GPG), plano general (PG), plano entero (PE), plano americano (PA), plano medio largo (PML), plano medio (PM), plano medio corto (PMC), primer plano (PP), gran primer plano (GPP), primerísimo primer plano (PPP), plano detalle (PD), plano over shoulder (PO) (Giménez Sarmiento y Cerdán Martínez, 2022; Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999). Conviene resaltar que, debido a los movimientos internos en el plano o a los que se generan por la cámara, en ocasiones, el plano se puede subdividir.
- Ángulos de los planos: En relación con el sujeto/s que aparece/n en pantalla, podemos estar ante un ángulo normal (N), picado (P), ligeramente picado (LP), contrapicado (CP), ligeramente contrapicado (LCP), holandés (H). Al igual que ocurre con el tipo de plano, es posible hacer una subdivisión si se considerase necesario establecer distintos valores.
- Movimientos de cámara: Foto fija (FF), paneo a la derecha (PD), paneo a la izquierda (PI), tilt up (TU), tilt down (TD), cámara en mano (CM), barrido (BA), travelling in o de acercamiento (TRI), travelling out o de alejamiento (TRO), travelling de acompañamiento (TRA), grúa (G), zoom in (ZI), zoom out (ZO), movimiento digital (MD).
- Transición: Corte (C), fundido (F), encadenado (E), desenfoco (D), barrido (B), cortinillas (CO) (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).
- Clave tonal: Identificar si es una clave tonal alta (TA), baja (TB) o moderada (TM) según corresponda (Bordwell y Thompson, 1995).
- Profundidad de campo: Establecer si existe gran profundidad de campo (GPC), poca o corta profundidad de campo (PPC), o una profundidad de campo moderada (PCM).
- Paleta de colores: Aclarar si se trata de una paleta tendiente a la monocromía, bicromía, tríada o policromía (Sánchez-Escalonilla, 2016).
- Composición: Líneas -sinuosas (LS), verticales (LV), horizontales (LH), diagonales (LD), guía (LG)-, triángulos (T), bordes de la imagen (BI), espacio positivo (EP) o negativo (EN), frame within a frame (FF), regla de los tercios (RT), proporción áurea (PA) (Brown, 2022), círculos (C), patrones (P) o ruptura de patrones (RP), centro del encuadre (CE), yuxtaposición (Y), otras formas que aparezcan.
- Contenido: Especificar lo que aparece en el plano, es decir, personaje/s (PER) -y la adhesión de su número, objeto (OBJ), espacio/lugar (ES), paisaje (PAI), animación (ANI).
- Blocking: disposición de actores en el espacio, así como los desplazamientos que ocurren frente a cámara, y sus connotaciones/significaciones (Català Domènech, 2019; Gibbs, 2002).
- Tipo de sonido: Expresar si son diálogos (D), sonido ambiental (A), música. Si el caso lo amerita, se puede crear otra tira para puntualizar si la música es diegética (MD), o si es extradiegética (ME).
- Observaciones/notas: Indicar algún aspecto interesante y pertinente del plano analizado y que no ha sido cubierto en las variables inicialmente escogidas.

Cuando no sea posible acogerse a alguna de las categorías reseñadas, se puede colocar indefinido (IND), y en el caso de los créditos (CRED) se debe proceder a señalarlos como tales, en especial, cuando no hay trabajo con imágenes de la película. Adicionalmente, si el caso lo precisa, se podrían fusionar ciertas categorías cuando se trata de una característica recurrente.

Figura 1

Capturas de pantalla de ELAN, usado en el análisis de Pescador (Sebastián Cordero, 2011)



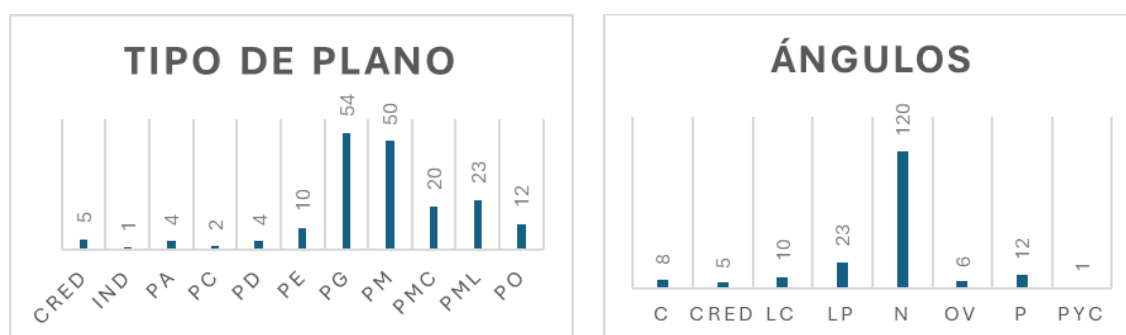
4.2.3. Aplicación del software

Con la ayuda del software ELAN, en tiempo real, estableciendo si se trata de formato PAL o NTSC, y con comentarios alineados a los frames del video, se procede a segmentar la película en planos. Una vez elaborada la primera tira, es posible copiarla tantas veces como se considere necesario y modificar los comentarios/valores introducidos, de acuerdo con la variable/categoría que se pretenda abordar. Finalmente, se exportan los datos para ser tratados en un programa de cálculo, obtener estadísticas y elaborar gráficos; conviene indicar que es factible, en dicho proceso, contar con las duraciones específicas de cada plano si se requiere.

A continuación, a modo de ejemplo de las potencialidades del programa y de la propuesta metodológica, se muestran los resultados obtenidos del estudio de los primeros 36 minutos de un filme ecuatoriano (Figura 1 y Figura 2).

Figura 2

Resultados del análisis de Pescador (Sebastián Cordero, 2011)



4.3. Entrevistas semiestructuradas

Para el presente estudio se ha elaborado un guion para las entrevistas que recoge aspectos básicos como fecha, hora, entrevistador/a, entrevistado/a, introducción (breve explicación del proyecto), características de la entrevista (duración, medios de registro) y las temáticas que se abordarán. Igualmente conviene puntualizar que se ha determinado que para estos casos —para el análisis de los procesos de creación—, la tipología más adecuada de entrevistas es la semiestructurada, por su dinámica, flexibilidad y por favorecer la precisión y tratamiento de conceptos/ideas y recolección de mayor cantidad de datos (Díaz-Bravo *et al.*, 2013; Hernández Sampieri *et al.*, 2014), lo que promueve la reflexión sobre otros asuntos que conviene ser analizados, pese a que inicialmente no hayan sido planteados o porque el informante recalque su relevancia. En este sentido, se han propuesto cinco ejes que recopilan diversos aspectos del trabajo de los directores/as de los filmes seleccionados: trayectoria, estrategias de creación, configuración de los equipos de trabajo, producción (y coproducción), y panorama del sector cinematográfico al que se adscribe.

El abordaje de la trayectoria nos remite a sus inicios, formación profesional y las motivaciones subyacentes en cada proyecto realizado, es decir, los temas, historias y personajes que pueblan sus filmes. En cuanto a las estrategias de creación, se tratan aspectos relacionados a la construcción de personajes, a las herramientas empleadas en la preproducción —storyboard, guion técnico, planta de luces y cámaras, bocetos, ilustraciones— que podrían ser empleadas para orientar la filmación, los sistemas de filmación, los principios de su puesta en escena/imagen, y la elección de valores de plano y lentes, en conjunto con el director/a de fotografía. No obstante, también es factible revisar otras posibilidades según el perfil y respuestas del entrevistado. En lo concerniente a las técnicas de dirección de actores, se constata sus tácticas para la búsqueda de los intérpretes, ensayos y planteamiento de las escenas.

La conformación de los distintos departamentos, así como de sus encargados, se instaura como un punto que contribuye a la comprensión de ciertas rutinas, dinámicas y redes de trabajo; al igual que los criterios que orientan la selección de los miembros del equipo, la colaboración que se establece entre el director y los jefes de cada departamento, para los resultados que se persiguen. El eje de la producción engloba las oportunidades y desafíos que presenta el entorno cinematográfico del que participan: fuentes de financiamiento, presupuestos, marco legal y experiencias concretas; y, si corresponde, se ahonda en la coproducción internacional, con sus ventajas y desventajas, y los retos que comporta a nivel creativo. En panorama del cine nacional, se plantea la oportunidad para que el entrevistado comente los principales retos del sector y manifieste sus ideas para promover la actividad del área y aquí, contemplando la perspectiva de género que permea al estudio, es posible preguntar sobre la participación de las mujeres y propuestas para impulsar su inclusión.

Con estas entrevistas se pretende contrastar los datos que nos proporciona el análisis fílmico de las piezas y, a su vez, ahondar en cuestiones que desde esa perspectiva no podemos obtener; favoreciendo un acercamiento a los procesos de creación, contexto, motivaciones y aspectos de la producción que contribuyen a una mirada holística de la obra; pues como apunta Sánchez Noriega “conocer las ideas del creador nos ayuda a penetrar en la obra, sintonizar con ella, apropiárnosla mejor, comprender su propuesta o sus preguntas, en fin lograr una experiencia estética de mayor calado o más gratificante” (en Gutiérrez Aragón, 2024, p. 7).

5. Posibles vías de interpretación

El estudio de todos los componentes y temas estipulados en este trabajo, ofrecen la posibilidad de atender a: aspectos narrativos y estilísticos de la/s obra/s del realizador/a; el tipo de puesta en escena, en alguna de las referencias que ha planteado Martin (2014), y las interacciones personaje-espacio en un esquema núcleo/periferia como estima Bordwell (1995); un cine de realidad o alejado de ella, y su relación con el panorama en el que se circunscribe; los condicionantes en la producción (la poética de producción) y su repercusión en la creación; herramientas y técnicas de creación/planificación de cada director y su uso en el tiempo; las ideas controladoras, es decir, los temas y filosofía que sostienen a la película (Mckee, 2022); y las presencias/ausencias de mujeres en el equipo y en la representación (Scholz y Álvarez, 2018). A este respecto, es posible explorar con

la ayuda del software el tiempo que aparecen en pantalla determinados personajes o la representación de determinadas acciones que tengan alguna incidencia sobre esta cuestión.

6. Discusión y conclusiones

Partiendo de distintas fuentes teóricas y planteamientos (Bordwell y Thompson, 1995; Casetti y Di Chio, 1991; Salt, 1974), la propuesta trazada remite a un análisis integral, casi genético, del filme (Aumont y Marie, 2019). La recopilación/análisis de las categorías esbozadas en la ficha narrativa y contextual —y su revisión de condicionantes del entorno— nos permiten conectar/cruzar los datos con aquellos obtenidos a través del software —con una profundización en los elementos formales de la cinta—, y la información conseguida en las entrevistas, para lecturas diversas sobre las relaciones/incidencias en el proceso creativo. Esta técnica ha permitido indagar y sumergirnos en las motivaciones/razones de cada realizador/a detrás de sus proyectos, en sus modos de trabajar (herramientas y técnicas de planificación, dirección actoral, configuración de equipos...), y en sus percepciones del campo en el que participa (Bourdieu, 1993). Tanto es así que, a más de los datos recolectados en las fichas, las entrevistas, aplicadas en el caso de estudio elegido, permitieron enriquecer la investigación con información acerca de los desafíos del sector y de cómo ciertos factores, entre ellos, el económico o los compromisos de coproducción, influyen en la fase del guion o en la selección de equipo o actores, con resultados apreciables en la obra finalizada.

ELAN ha demostrado, en varios trabajos y en la presente propuesta, ser un software apropiado para el análisis de producciones audiovisuales gracias a las posibilidades de segmentación y notación en tiempo real que ofrece, permitiendo un estudio más sistemático. En ese despliegue de análisis de aspectos formales, cabe señalar que sería factible añadir otras tiras de comentarios para determinar el tiempo en pantalla de ciertos personajes, si el caso lo amerita; y en cuanto a la paleta de colores se puede optar por dividir en secciones, y no por planos. La contemplación del tiempo devenir (Casetti y Di Chio, 1991), para el análisis planteado, resulta esencial por su relación con el estilo visual, el cómo se trazan los planos iniciales y finales (composiciones, colores, tipos de planos, angulación y significación); conforme al valor que tiene, por ejemplo, el principio de una película para introducirnos a su mundo posible (Bordwell, 1995), y el reto que presenta su conclusión.

La relación exacta entre los datos provenientes de las entrevistas y aquellos derivados del análisis formal del filme nos ayudan a comprender la planificación y ejecución de ciertas películas en sus correspondientes niveles —escenas, secuencias, actos—, y todos los hechos que recubren al fenómeno de la creación, sin perder de vista el contexto y las implicaciones personales de los realizadores. Es así como la aportación de esta propuesta, a más de contribuir a un análisis sistemático y exhaustivo de los filmes (Giménez Sarmiento y Cerdán Martínez, 2022; Pérez Morán, 2015), reside en la articulación del análisis plano a plano con la ayuda de un software (que facilita el procesamiento de ciertos datos y su posterior tratamiento), la ejecución de entrevistas semiestructuradas en profundidad y la aplicación de fichas técnico-artísticas, contextuales y narrativas, que

favorecen un estudio holístico de los filmes y una posible comparación entre distintas piezas cinematográficas. De la misma manera, cabe apuntar a que a través de esta técnica conversacional se reivindica la importancia de una mirada hacia los agentes que intervienen en los procesos de creación de una obra audiovisual.

Por tanto, esta propuesta metodológica combinada, diseñada para el análisis de los procesos de creación de filmes de ficción, y que está siendo probada en el estudio de filmes ecuatorianos, puede ser transferible al análisis de diversas producciones —documentales, series de televisión y otros contenidos audiovisuales— cuando se intente estudiar la creación con un enfoque sustancial en lo formal; igualmente, este modelo puede ser modificado para la inclusión/exclusión de ciertos parámetros, según las necesidades del investigador. Además, en lo que respecta a programas como ELAN, que invitan a la experimentación (Melgar Estrada *et al.*, 2017) y a estudios pormenorizados, es clara su viabilidad para la aproximación a diferentes piezas (filmadas) como aquellas procedentes de las artes escénicas y otros medios.

7. Limitaciones

En la presente metodología, la disección que se plantea, en algunas situaciones, puede no ser necesaria y requerir la adopción de otras agrupaciones o categorías (beats, escenas, actos...), considerando los objetivos que persiga el trabajo. Asimismo, en ocasiones, dentro del análisis, es probable encontrarse con casos de cierta ambigüedad al momento de aplicar los criterios aquí reseñados. Ante tales circunstancias, sería conveniente repensar algunos criterios y ajustarlos a las necesidades del estudio, con el fin de evitar una excesiva subjetividad en la categorización de variables y garantizar su consistencia. Por ejemplo, se podría incluir la categoría *punto de vista*, para aclarar un elemento sustancial en cuanto a la diferencia con el tamaño del encuadre/valor de plano y manifestar desde dónde/quién observa.

El proceso de análisis plano a plano de un largometraje puede convertirse en una tarea tediosa, que puede incluso complejizarse por el número de películas fijadas para el trabajo. Por ello, es importante considerar qué variables son indispensables atender para la consecución de los objetivos. Además, el acceso desigual a entrevistas, materiales de producción o información presupuestaria puede limitar la investigación e impedir el alcance de todos los objetivos inicialmente planteados.

En lo referente a este tema, si bien las entrevistas se han diseñado principalmente para los directores, se podrían adaptar y enfocar para su empleo con otros miembros del equipo como directores de fotografía, montadores/editores, diseñadores sonoros; lo que amplificaría el conocimiento sobre la invención de la obra. De este modo, en el desarrollo de la investigación, sería factible incluir a otros agentes, como destacados representantes de determinadas instituciones, debido a sus experiencias y claves que aportarían acerca del campo cinematográfico que integran.

8. Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Aumont, J., y Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. La marca editora.
- Becher, P. A., y Fernandez Hellmund, P. (2020). La entrevista como herramienta metodológica en ciencias sociales: reflexiones, alcances y desafíos. En P. Becher y B. Nieto (Comps.). *Territorios, movimientos sociales y conflictividades. Experiencias en el sudoeste bonaerense*, 93-124.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: Inferencia y retórica de la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press.
- Bordwell, D. (2018). *On the history of film style*. (2nd. Ed.) Irvington Way Press.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge Polity Press.
- Brown, B. (2022). *Cinematography theory and practice: for cinematographers and directors*. (4th ed.). Routledge.
- Buckland, W. (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Wiley-Blackwell
- Caminos, A. (2007). La construcción de personajes. Perspectiva general. En P. Sangro Colón y M. A. Huerta Floriano (Eds.), *El personaje en el cine. del papel a la pantalla*, (pp. 20-49). Calamar Ediciones.
- Casetti, F., y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Català Domènech, J. (2019). *La puesta en imágenes: Conceptos de dirección cinematográfica*. Shangrila.
- Creswell, J. W., y Poth, C. N. (2017). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches*. Sage.
- De Miguel, R. (2005). La entrevista en profundidad a los emisores y los receptores de los medios. En MR Berganza y JA Ruiz San Román (Coords.), *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*, 251-264.
- DiCicco-Bloom, B., y Crabtree, B.F. (2006). The qualitative research interview. *Medical Education*, 40(4), 314–321. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2929.2006.02418.x>
- Duplá López-Dóriga F., y Utray F. (2021). La formación de los directores de fotografía de cine en España (2001-2016). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 21(1), 25-44. <https://doi.org/10.5209/arab.71976>
- Elsaesser, T. (2021). *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. Routledge.
- Elsaesser, T., y Buckland, W. (2002). *Studying contemporary American film: a guide to movie analysis*. Bloomsbury Academic.

- Fernández Díez, F., y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.
- Field, S. (2005). *Screenplay: the foundations of screenwriting*. Delta Random House.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa Audiovisual*. Cátedra.
- Gibbs, J. E. (2002). *Mise-en-scène: film style and interpretation*. Wallflower.
- Giménez Sarmiento, Á. (2023). *Contexto, narración y estilo en la obra televisiva de no ficción de Orson Welles. Orson Welles' Sketch Book (1955), Portrait of Gina (1958) y Filming Othello (1978)* [Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos]. <https://hdl.handle.net/10115/71477>
- Giménez Sarmiento, A., y Cerdán Martínez, V. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación. *Comunicación & Métodos*, 4(1), 9-25. <https://doi.org/10.35951/v4i1.151>
- Giménez Morte, C, Cloux, C., y Serrano Martí, J.. (2013). Propuesta del uso del software e-lan para el análisis coreográfico: la consagración de la primavera de nijinsky. *Artseduca*, (6), 90-119.
- Gutiérrez Aragón, M. (2024). *En busca de la escritura fílmica*. Cátedra.
- Gutiérrez Martínez, B. (2018). *Dialécticas de la diferencia sexual en Mad men* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15935>
- Hernández Sampieri, R., Baptista Lucio, P., y Fernández Collado, C. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.
- Lara, A., y Lara-Martínez, M. (2025). *Primer corte: entrevistas a montadores de cine y televisión*. Fragua.
- Lázaro Gutiérrez, R. (2021). Entrevistas estructuradas, semi-estructuradas y libres: análisis de contenido. En J.M. Tejero González (Ed.), *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario* (pp. 65-83). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Maldonado Espinosa, M. (2023). *El cine ecuatoriano de ficción entre 2008 y 2018: una mirada sobre lo característico de su lenguaje* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26207>
- Manzano, J. A. (2020). *El director de fotografía y el departamento de cámara en producciones cinematográficas españolas tras la llegada de la tecnología digital: Transformaciones, análisis y valoración entre los implicados* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid]. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/c80b0145-fd9c-4e77-be12-14b03c1f6f46/content>
- Mateo Hidalgo, J. y Ramírez Serrano, J. (2024). “La música incidental de Erik Satie a través del prisma de las humanidades digitales”, en T. Araez Santiago, Y. Nommick y E. Torres Clemente (Eds.), *Erik Satie ¿música en los márgenes?* (pp. 333-350). Comares Música.
- Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Palgrave Macmillan.
- McKee, R. (2022). *El guión story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.

- Melgar Estrada, L., Hielscher, E., Koolen, M., Olesen, C. G., Noordegraaf, J., y Blom, J. (2017). Film Analysis as Annotation: Exploring Current Tools. *The Moving Image*, 17(2), 40-70. <http://muse.jhu.edu/article/701953>
- O'Brien, C. (2018). Film Analysis and Statistics: A Field Report. En S. Hidalgo (Ed.), *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory* (pp. 149–168). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zqrmrh.11>
- O'Brien, C. (2019). *Movies, Songs, and Electric Sound: Transatlantic Trends*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77nbx>
- Pérez Morán, E. (2015). El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico. *Observatorio (OBS*)*, 9(2), 93-118. <https://doi.org/10.15847/obsOBS922015822>
- Ramírez Serrano, J. (2018). *La danza en las ceremonias olímpicas: análisis de las interacciones entre imagen y danza en la retransmisión de las inauguraciones olímpicas (1972-2018)* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/17284>
- Rodríguez Tranche, R. (2015). *Del papel al plano: el proceso de la creación cinematográfica*. Alianza Editorial.
- Salt, B. (1974). Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly*, 28(1), 13–22.
- Salt, B. (1992). *Film style and technology: history and analysis* (2nd ed). Starword.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia*. Editorial Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del guion a la pantalla. Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Editorial Ariel.
- Scholz, A., y Álvarez, M. (2018). *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*. Iberoamericana.
- Seger, L. (2022). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Ediciones Rialp.
- Silva Rodríguez, M., y Kuéllar, D. (2015). *Documental(es): Voces...Ideas*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Stake, R. E. (2010). *Qualitative research: studying how things work*. Guilford Press.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós.
- Thompson, K. (1977). The concept of cinematic excess. *Cine-Tracts, journal of film, communication, culture and politics*, 1(2). 54-63
- Valles Martínez, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.

Financiación: Este trabajo ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, en el marco de las ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) 2022.

Conflicto de intereses: la autora declara que no existen.

Traducción al inglés: aportada por la autora.

HOW TO CITE (APA 7ª)

Pérez Quintana, M. (2026). Análisis de los aspectos formales de la creación cinematográfica con un software especializado y entrevistas semiestructuradas. *Comunicación & Métodos*, 8(1), 52-70.
<https://doi.org/10.35951/v8i1.271>