



Universidad de Ciencias
y Artes de América Latina

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

El interés de estudiantes de IV ciclo de Comunicaciones en UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

INVESTIGACIÓN FORMATIVA

CARRERA: COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y CINE

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS Y TELEVISIVAS

ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN: CUALITATIVO

Integrante(s): Camino, Sophia; Granados, Domenica;
Huamaní, Stephany; Leveau, Thamara; Llicán, Fabio;
Ruiz, Azul; Salazar, Miguel; Sotomayor, Arnold.

Curso: Metodología de Investigación

Profesora: Dra. Rosario Romero

Fecha de entrega: 03/12/2021

Índice

Introducción	4
I CAPÍTULO	5
1. Planteamiento del problema	5
1.1. Formulación del problema	8
1.2. Objetivos de la investigación	8
1.2.1. Objetivo general	8
1.2.2. Objetivos específicos	8
1.3. Justificación de la investigación	8
1.4. Delimitación del problema	9
II CAPÍTULO	10
1. Antecedentes de la Investigación	11
2. Bases teóricas	14
2.1. Formatos cinematográficos	14
2.1.1. Innovación tecnológica	15
2.1.2. Lenguaje visual	18
2.2. Cortometrajes peruanos	21
2.2.1. Producción	22
2.2.2. Temáticas de cortometrajes	25
3. Sistema de variables	29
3.1. Variable dependiente: Formatos cinematográficos	29
3.2. Variable independiente: Cortometrajes Peruanos	29
4. Sistema de hipótesis	30
4.1. Hipótesis de investigación	30
4.2. Hipótesis nula	31
III CAPÍTULO	31
1. Enfoque de investigación	31
2. Tipo de investigación	31

3. Diseño de investigación	31
4. Población y muestra	32
5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	32
6. Tratamiento estadístico	33
ANEXO N° 1	34
1. Cuestionario: Formatos cinematográficos	34
2. Cuestionario: Cortometrajes peruanos	35
ANEXO N° 2	37
3. Cronograma de actividades	37
ANEXO N° 3	38
ANEXO N° 4	52
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

Introducción

El cine, como medio de comunicación, se ha hecho valer por sus innovaciones constantes en su forma de desarrollar su lenguaje. Este proceso ayuda a diversificar sus códigos y por ende, también su alcance. En esta investigación los investigadores ven cómo los nuevos formatos del quehacer cinematográfico (Producción y Distribución) han dado pauta para continuar con el constante descubrimiento de más métodos de expresión.

En el primer capítulo se repasan los problemas surgidos a partir de las convenciones del lenguaje y cómo las nuevas tecnologías y la mayor accesibilidad en la realización de proyectos audiovisuales pueden significar un cambio a mejor para el séptimo arte. A partir de estos datos se delimita como objetivo el conocer el interés de los estudiantes de comunicaciones de UCAL por estos nuevos formatos a partir de cortometrajes peruanos.

En el segundo capítulo y por medio de antecedentes, los investigadores verifican la importancia del cine como parte de la comunicación diaria en la vida de las personas y el cómo los nuevos formatos se integran a los cambios de nuestro mundo. Se hace un énfasis en cómo ha evolucionado la forma de hacer cine en el Perú y sus nuevos estándares que nos permitieron desarrollar nuevas maneras de apoyo a la realización de proyectos que cimientan a la creciente industria.

En el tercer capítulo se ahonda en la metodología de la investigación, explicando el método de recolección de datos por medio de una encuesta que se realizará en un sólo momento y a un grupo determinado de personas. Gracias al tratamiento cuantitativo, la investigación genera conclusiones a partir de sus respuestas.

I CAPÍTULO

El Problema

1. Planteamiento del problema

El cine es un medio artístico en constante evolución debido a factores como la tecnología y el cambio de consumo de la audiencia. Ya que este está atado al entretenimiento, es razonable que se modifique de acuerdo a las demandas de los espectadores. Mientras va cambiando el medio este incorpora recursos estéticos, narrativos y tecnológicos de los medios digitales e interactivos y busca asimilar otros formatos de entretenimiento para mantener a la audiencia interesada con productos que se alejan de lo tradicional (Fernandez & Fernandez, 2020, p. 54). Las audiencias han cambiado y la forma de atrapar su atención también. Nuevos formatos de cine han surgido para saciar estas demandas como la televisión social, las películas participativas, la hibridación de cine y videojuegos o el live cinema, incluso plataformas como YouTube están facilitando que nuevos creadores de contenido experimente con las formas del medio con mayor libertad (Fernandez & Fernandez, p. 47).

La intención de la distribución es llevar las películas a las audiencias a través de las diversas plataformas o ventanas de exhibición que existen, por su parte, el objetivo de la exhibición cinematográfica sigue siendo la misma en cada una de las ventanas de exhibición, proporcionar al público una experiencia de gran calidad en la pantalla.

Algunas personas afirman que:

“El cine no ha dejado de captar de su entorno las posibilidades de nuevas técnicas para hacerlo más atractivo y, sobre todo, para buscar la forma en la que el espectador se sienta partícipe de la experiencia. De esta manera, para la industria supuso una auténtica revolución la irrupción de las técnicas de la realidad virtual y sus posibilidades de aplicación en el cine. Todos aquellos usos ampliaron las expectativas comerciales, de producción y exhibición. Concretamente, en las últimas décadas, la industria se ha

beneficiado incluso de innovaciones incubadas en ámbitos tan diversos como los videojuegos.” (Jurado, 2020, p. 135)

Esto plantea una posibilidad de innovación al querer combinar elementos de un medio como los videojuegos, al cine. Ciertamente sería un acierto pues las narrativas se verían enriquecidas por ese formato más inmersivo, pero de aplicarse en la industria de un país como Perú, ocurriría un problema logístico al demandar ahora equipos de realidad aumentada.

La repetición de patrones no es ajeno a lo narrativo, el cine nacional se caracterizó desde sus inicios en representar la identidad nacional o para reflejar de forma cruda y veraz una realidad que puede ser ajena para muchos, el cine de demanda social tiene como finalidad poner en agenda temas reales y crudos de la historia, cultura y sociedad peruana, además de generar cierta reflexión en sus espectadores. En el Perú, este tipo de cine tuvo un fijación a la época del terrorismo tras las repercusiones del conflicto armado interno que golpeó en el país en la década de los 80 (Ahumada et al., 2016, p. 1). La diferencia entre el uso y sobreuso de estos recursos, convenciones o temáticas, yacen en las intenciones, mientras que la repetición temática puede tener el propósito de exponer una problemática social o de llevar el tema de nuevo hacia una discusión general, las reiteraciones de códigos visuales sólo pueden surgir a través de dos situaciones: la censura y el estancamiento del medio.

En los últimos años la industria del cine peruano ha tenido un estancamiento en la variedad de sus formatos, cosa propia de la estandarización de fórmulas y códigos dentro de las películas en la cartelera de grandes cadenas de distribución. La norma se encuentra en la ya típica relación de aspecto de 16:9, en la repetición de paletas de colores, en el predecible montaje y musicalización, e incluso en los escasos ejemplos de otros medios de expresión como vendría a ser el cine de animación. El cine, como negocio, debe adaptarse a distintos patrones para asegurarse un beneficio económico; cosa que si bien genera rentabilidad y estabilidad, termina perjudicando la más primaria virtud del arte: la autenticidad y variedad de formas de expresarse.

Si bien el horizonte cinematográfico nacional ha evolucionado hacia una progresiva, aunque ineluctable, profesionalización técnica y económica, muy acorde con lo que

ocurre en otros ámbitos culturales, esto no quiere decir que, desde un inicio, dejaran de manifestarse las características que lo singularizarían frente a la producción cinematográfica de otras latitudes. Por eso, en un primer momento, intentaremos discernir dichas características, las cuales nos permitirán comprender de un mejor modo el momento actual y las problemáticas que le son inherentes.

Enseguida, buscaremos abordar la animación digital peruana a partir de lo que tiene de singular en un contexto - el mundial - caracterizado por una estandarización de patrones formales, tecnológicos y temáticos. (Terrones, 2016, p. 1)

Este texto es referente a los largometrajes de animación y como es que la industria nacional intentó diferenciarse de la competencia extranjera. En un inicio, si bien logró su cometido, con el pasar de los años, esta perdió su atractivo y la atención del público lo que repercutió en un desuso de este formato de *storytelling* para el futuro; aunque esta volvería a hacer presencia en el filme chileno *Condorito* (2017), siendo un estudio de animación nacional el que se encargaría de la mayor parte del trabajo de la animación.

También cabe resaltar que en Perú, hay dos formas para obtener financiamiento en proyectos fílmicos; estos son por medio del Ministerio de Cultura e instituciones internacionales, o por el propio bolsillo del director o guionista. Esta poca variedad de producción, afecta al contenido narrativo (Bedoya, 2017, p. 19).

Sin embargo, el cine peruano en la actualidad está en un proceso de democratización en el que sin importar las limitaciones, las acciones artísticas han logrado que la narrativa digital tenga un sitio en la expresión de los jóvenes cineastas (Valero, 2015, p. 118). Esto, fuera del círculo comercial, crea nuevas formas para experimentar con formatos novedosos, siendo un ejemplo de esto los cortos presentados en la más reciente edición del Festival de Cine de Lima. Esto es importante ya que la naturaleza de un festival se constituye por dar a conocer la agenda de cuestiones a debatir sobre el actual estado del cine, siendo que en sus participantes se guarda el nuevo rumbo a seguir para la evolución del arte cinematográfico (Redondo, 2015, p. 622). El problema radica en la poca utilización de dichos formatos fuera de pocas películas independientes que se estrenan, esta posible pérdida en la variedad del lenguaje cinematográfico y el cómo la regulación

de dichos patrones podrían perjudicar a las nuevas propuestas que pretenden impactar al público general.

1.1. Formulación del problema

¿Cómo afectan los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos al interés que los estudiantes de comunicaciones de IV ciclo de UCAL tienen en productos audiovisuales?

1.2. Objetivos de la investigación

1.2.1. Objetivo general

-Determinar cómo los nuevos formatos cinematográficos popularizados en los últimos años afectan el interés que estudiantes de comunicaciones de IV ciclo de UCAL tienen en los cortometrajes peruanos.

1.2.2. Objetivos específicos

- Identificar los nuevos formatos cinematográficos popularizados en los últimos años.
- Evaluar el interés que existe en la visualización de cortometrajes peruanos.

1.3. Justificación de la investigación

Desde un punto de vista teórico, nuestro estudio mostrará la clasificación de distintos formatos cinematográficos que han surgido debido al auge de nuevas tecnologías y han ganado popularidad entre los realizadores de cine durante los últimos años, especialmente aquellos que son utilizados por cineastas peruanos para diferenciar y destacar sus producciones de entre la vasta cantidad de estrenos.

Además, referente al uso práctico, esta investigación le mostrará a realizadores de cine nuevos formatos que pueden aplicar ellos mismos en sus realizaciones para llamar

más la atención de los espectadores y salirse de las convenciones ya establecidas del medio.

Finalmente, en el ámbito metodológico, nuestro estudio enseñará como el cine es un medio cambiante que ha ido evolucionando y cómo, a través de los años, nuevos formatos han ido apareciendo, dando a entender de esta forma que el cine, como cualquier otro tipo de producción artística, es un medio en constante evolución que se perjudica del estancamiento y beneficia enormemente de innovaciones que van en contra de lo ya establecido.

Agregado a esto, un beneficio que esta investigación reportará será proporcionar datos históricos suficientes para dar a entender que es necesario que el cine evolucione a nuevos formatos para no estancarse en las mismas convenciones y explicar cómo es que la tecnología es una herramienta esencial, no solo para mostrar la forma de las películas, sino también impactar su contenido.

A través de este análisis de la evolución de los formatos por los cuáles la narrativa cinematográfica ha sido mostrado, yendo desde sus inicios hacia los años recientes, nuestro estudio nos permitirá mostrar las nuevas formas de realización de cine que es muy posible que definan las próximas generaciones de cineastas peruanos y sean el futuro de la industria en nuestro país. Asimismo, permitirá dar a conocer a los realizadores que han empleado dichos nuevos formatos y las obras que han creado ya que la distribución de muchas de estas se reservan a circuitos de festival y no son muy conocidos por un público amplio. Explicaremos el posible impacto en la industria cinematográfica.

Concluyendo, esta investigación es importante ya que permite conocer el valor de las películas y cortos que utilizan nuevos formatos cinematográficos para lograr un tipo de narrativo distinta a la convencional.

1.4. Delimitación del problema

El presente estudio sobre el interés de estudiantes de IV ciclo de comunicaciones en UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos está

enmarcado en la línea de investigación: Narrativas cinematográficas y televisivas, y se realizará con cortometrajes peruanos que apliquen formatos cinematográficos innovadores en un período de duración de cuatro meses, comprendidos desde el mes de septiembre hasta diciembre de 2021.

II CAPÍTULO

Marco teórico

1. Antecedentes de la Investigación

Al realizar nuestra investigación de antecedentes encontramos distintos estudios acerca de la producción cinematográfica nacional de cortometrajes y de los distintos y nuevos formatos que se utilizan en la actualidad que nos ayudarán a profundizar más en nuestras variables. Entre estos resaltamos los siguientes.

Primero tenemos el estudio de Lossio (2019). PE: Estudiantes de secundaria de Fe y Alegría N° 28. Intervención pedagógica personalista para mejorar la comunicación familiar, usando cortometrajes, en estudiantes de secundaria de una institución educativa de Chiclayo. Por naturaleza de la especie, el ser humano necesita relacionarse y socializar con otros para sobrevivir, y el único medio que existe para ello es la comunicación, sin importar si es verbal o no verbal. Y como parte de la formación para una buena comunicación, inicia en la familia, esta investigación plantea el cómo usar cortometrajes con temática de comunicación familiar, puede ayudar en la comunicación con los padres de estudiantes de la I.E. Fe y Alegría N°28 del 2020.

Esta tesis muestra la funcionalidad de los cortometrajes en la vida diaria de las personas y como este puede tener un formato educativo. Esto puede extenderse hasta comprender que otros alcances para la investigación o la educación tienen los cortometrajes o productos audiovisuales.

Parente (2015). PE: Estudiantes de Bellas Artes. La forma cine: variaciones y rupturas. Como punto de partida, apoyamos la apuesta de que el concepto de dispositivo nos permite repensar el cine y evitar la fragmentación y los determinismos tecnológicos, históricos y estéticos. A diferencia del cine imperante, muchas obras cinematográficas reinventan el dispositivo cinematográfico, ya sea multiplicando las pantallas y explorando diferentes duraciones e intensidades o cambiando la arquitectura de la sala de proyección y creando diferentes relaciones con el público.

El antecedente nos muestra lo permitido que tiene el concepto de representar el cine, apoyar una idea de distintos términos para dar a conocer el inicio de una nueva forma de

ver cine. Pero eso no es todo lo que los nuevos formatos integran, es un nuevo mundo abierto a diferentes tipos de cine y formatos.

Rodríguez (2017). PE: Estudiantes de la Universidad Continental. Sílabo de Técnica y tecnología audiovisual. Este estudio plantea mostrar fundamentos teóricos y herramientas tecnológicas dentro del campo de la comunicación audiovisual con estándares estéticos canónicos y eficiencia profesional. Además de mostrar cómo este ha evolucionado, tanto en la producción, como en el recibimiento del público.

Sirve de apoyo académico sobre la ejemplificación de cómo ha evolucionado la forma de hacer cine en el Perú y mostrar los estándares que tenía en esos tiempos y ahora.

Aguirre (2018). PE: Migrantes de la sierra a la Victoria. Propuesta de guion de cortometraje de ficción basado en el perfil del inmigrante de la sierra de Perú en el distrito de la Victoria, Chiclayo. Esta investigación tiene como objetivo indagar el fenómeno social de la migración hacia la capital del Perú, con el objetivo de visibilizar a los protagonistas de estas historias. Esto al conseguir datos y testimonios de migrantes, cuyo análisis grupal generará una visión integral para retratarlo en un guión, ya sea de ficción o no ficción.

Muestra la conclusión de varias investigaciones previas que reflejaban las dificultades de las personas marginadas por la sociedad, además de ejemplificar cómo crear un cruce de narrativa no ficcionada con una ficcionada.

Bedoya (2020). El rol de DAFO y la innovación de políticas públicas cinematográficas.

Esta tesis estudia el caso de la Dirección de Audiovisuales, Fonografía y Nuevos Medios (DAFO), dependencia del Ministerio de Cultura, encargada de conducir políticas públicas relacionadas con la cinematografía. En sus actos, la oficina tiene que lidiar con instituciones más poderosas que ella, las cuales obstaculizan el cumplimiento de la ley 26370, que rige el cine nacional. Para llevar a cabo sus proyectos, esta oficina ha organizado su trabajo en tres fases principales: (a) aprovechó momentos críticos para establecer una serie de procesos en su trabajo que permitan mayor certeza sobre el

cumplimiento de la ley, (b) generó una serie de dinámicas, ligadas a la convicción, con el fin de subyugar a las instituciones más poderosas, y (c) buscó, a través de ventanas de oportunidad y modificación de objetivos, oportunidades para variar las políticas públicas relacionadas con el cine y hacerlas más útil para la comunidad cinematográfica.

A partir de la investigación anterior, podemos mencionar que hubo algunos problemas con lo que respecta a la ley. No existía una forma de contender con organismos más grandes sin tener que incumplir específicas formas. Pero, para continuar con proyectos, se establecieron maneras que puedan ayudar con los trabajos, también llevar a cabo convicciones que generen la industria de cine a modificar varias políticas en relación a la cinematografía para mejor.

Alvarado (2021). Competencias críticas de los profesionales técnicos de la industria del cine en el Perú: investigación aplicada para la creación de una carrera profesional técnica en cinematografía.

La presente investigación tuvo como objetivo determinar cuáles son las competencias críticas. La investigación fue cuantitativa, a partir de encuestas, la misma que se aplicó a las personas naturales y representantes de las personas jurídicas inscritas en el Registro Cinematográfico Nacional (RCN) administrado por la DAFO. Las competencias críticas que presentan los profesionales técnicos de la industria del cine en el Perú, están agrupadas en tres grandes áreas que engloban las actividades específicas del quehacer audiovisual en general y de la cinematográfica en particular: competencias en Pre producción, en Realización y finalmente competencias en Montaje y Post producción.

La tesis es un punto de partida en nuestra investigación, de la cual tomamos su reflexión acerca de las complicaciones en el quehacer audiovisual. La previa investigación, recorre sus puntos mediante las competitividad dentro de la industria cinematográfica nacional y las distintas labores que surgen a partir de los procesos de producción. Los cortometrajes, representan el máximo exponente en cuanto a estas competencias, de los cuales surgen distintos realizadores promesa en búsqueda de acceder al mundo audiovisual.

2. Bases teóricas

2.1. Formatos cinematográficos

De acuerdo con Fernández & Fernández (2020, p. 48), los espectadores de cine en la actualidad han cambiado, por lo tanto la forma en la que se busca atrapar su atención también. Para saciar las demandas de esta nueva época, nuevos formatos han surgido proponiendo una mezcla con otros medios como los videojuegos. Los creadores de contenido ya no se limitan a una sala de cine, sino que buscan otros espacios como YouTube, siendo una de las características de estos la mayor libertad que se tiene para la expresión. Esto nos pone frente a una actualidad muchas veces obviada, y es que el cine, hoy más que nunca, está lidiando contra distintos nuevos medios de entretenimiento. Gracias a la reflexión de tomar a estas variables como un apoyo o herramienta más a la hora de evocar sensaciones, podremos comentar como esta competencia por la inmediatez, puede significar también una ventaja al dotarnos de más opciones de las cuales partir para llevar a cabo una obra audiovisual.

Por su parte Moguillansky (2017, p. 22) señala que dispositivos móviles y las múltiples pantallas dónde encontramos estos nuevos formatos de expresión suponen un nuevo reto para los realizadores de cine, afectando la metodología de su trabajo. Ellos han empezado a explorar los consumos, los repertorios y las estrategias de los espectadores con el fin de causar un impacto mayor en estos durante esta época regida por la inmediatez y la gran cantidad de contenido de entretenimiento. Este mismo cambio hace que adaptarse a nuevos formatos sea tan importante y vital para el cine.

Hoy en día, ya directores ya establecidos están tomando el paso hacía distintas formas de presentar su película, aprovechando las capacidades expresivas de distintos formatos para beneficiar el mensaje que quieren comunicar en su narrativa. Como mencionan Noriega & Cajas & Gainle (2018, p. 5) en la película *Happy End* (2017) de Michael Hanake, el director optó por usar un smartphone para narrar una historia, transmitiéndola a través de un *stream* y aumentando la sensación de realismo. Según los autores esta tendencia por explorar medios de expresión distintos genera nuevas formas de ver cine, nuevos formatos y aspectos no convencionales (como el cine vertical). Así es como afirman que el cine de ciertos directores en la actualidad se enfoca en mostrar una sensación de realidad, mucho más empática, a través de lo humano y lo tecnológico.

2.1.1. Innovación tecnológica

De acuerdo con Romano (2018, p. 7) la inserción de nuevas tecnologías en la práctica cinematográfica ha modificado tanto la circulación, difusión y recepción de las obras así como la forma de pensar en este arte, sobre todo en relación al espectador al que se dirigen. Cada cierto tiempo regresa la discusión de si la tecnología está acabando con el negocio de salas de cine presenciales, sin embargo, lo que el autor plantea es que las innovaciones en la tecnología (como el 3D, sistemas de sonido avanzados o pantallas cada vez más grandes) también ayudan a reanimar el interés por el público en ir a asistir a ver una película. Esto nos demuestra que la innovación es algo inherente del cine y nunca va a detenerse ya que es lo que logra capturar la atención de los espectadores y, por consiguiente, trae ganancias.

Asimismo Tello (2019, p. 184) resalta que un factor a tomar en cuenta es como la era digital ha influido en el arte cinematográfico, específicamente en el aspecto técnico. De esta forma, aunque existen convenciones que se han mantenido vigentes durante varias décadas, la digitalización le ha permitido a los realizadores explorar más a fondo aspectos como el color de la imagen y la expresividad que este genera. Esto nos muestra una de las principales ventajas de la innovación tecnológica: la facilidad para llegar a formas de expresión con una mayor sencillez, siendo el etalonaje digital solo uno de los muchos ejemplos.

Ibáñez, L. M. (2017, p. 59) “La revolución digital ha proporcionado a las cineastas la autonomía y autogestión de la experiencia cinematográfica necesarias para materializar trabajos que parten de nuevas premisas técnicas y de producción [...]. Esta tecnología supone un abaratamiento de los costes y una reducción de la maquinaria de filmación que rompe con los condicionamientos básicos del cine analógico: el límite del metraje cinematográfico, la duración cerrada del rodaje y las limitaciones del montaje.”

De aquí tomaremos el cambio radical que supuso la llegada de las cámaras digitales en el medio, consiguiendo abaratar los costes y debilitando el nicho de las producciones individuales para abrirlas hacia nuevos cineastas. A esto sería sumarle las ventajas de lo digital sobre las cámara analógicas, sumando puntos en cuanto a la versatilidad y

factibilidad de los nuevos equipos.

2.1.1.1. Nuevas formas de realizar cine

Işıkman (2018, p. 99) dice:

Con las tecnologías digitales y ahora con la realización de películas con teléfonos inteligentes, el cine se ha convertido en un medio de expresión más asequible. La película toma una forma mucho más rápida y menos costosa de ir a las salas de cine después de filmar con cámaras digitales y editar digitalmente. También películas de ficción afectadas con un cambio en su narrativa estructuras y discursos, además de un gran aumento en la producción de números. Podemos decir fácilmente que los ejemplos de teléfonos inteligentes la realización cinematográfica abre caminos para estos últimos con sus estructuras y discursos. Estas películas tienen narrativas que se desvían de la ideología dominante y dominante; son críticos hacia el poder; presentan una variedad inusual en el tema asuntos; en particular, prefieren diferentes géneros como documentales, docudramas como medio de expresión; ellos son autofinanciados; sus proyecciones se pueden organizar canales de distribución principales; se producen con un lenguaje nuevo y fresco, nuevas representaciones y autorrepresentación; explotan oportunidades tecnológicas de la era digital. Se apoyan fuertemente en la generación comportamiento registrado y puesto a disposición del público en redes sociales para futuras audiencias. Cada intento de explicar el estilo y la estética de las películas hechas con teléfonos inteligentes y mejores comprender que su potencial podría definir las características de un posible nuevo lenguaje. Como ocurre con todas las formas emergentes de medios, el contenido y los temas reflejan y ejemplifican las herramientas de su creación, creando en última instancia nuevas formas de contar historias, nuevos modos de producción y nuevos tipos de audiencia.

Esta cita nos muestra que el hacer cine con otras herramientas como los smartphones no implica solo un cambio de implementos sino también significa la creación de un nuevo lenguaje que se diferencia del cine tradicional debido a la interacción distinta que tiene este medio con la audiencia y las distintas capacidades tecnológicas que posee. Además, la facilidad de grabar con un celular le da la facultad de contar una historia a aquellos que no podían por limitaciones económicas.

Menotti (2019, p. 147) dice:

“Estas iniciativas demuestran que la incompatibilidad con los actuales estándares de circulación no tienen por qué resultar en la supresión de los formatos emergentes de imágenes en movimiento. Por el contrario, las incompatibilidades pueden inspirar la reorganización de los canales de exhibición para adaptarse a las nuevas prácticas de los medios. Geiseler, en particular, subraya cuán adecuados son los videos verticales para el modo de operación actual de nuestros dispositivos móviles. El uso generalizado del formato en aplicaciones de mensajería de video como Snapchat y la popularidad más reciente de la función de historias de Instagram indican una fuerte predisposición que podría aplicarse a otro tipo de contenidos audiovisuales. Es una propuesta que merece una seria consideración, cuanto más se utilicen los dispositivos móviles como medio principal de consumo de medios online.”

Esta cita nos muestra que, a pesar de que hayan nuevos formatos cinematográficos que se alejen de lo popular y lo establecido, como el cine vertical, esto no impide que prosperen ya que siempre aparecerán nuevos medios que los apoyen (las redes sociales en este caso) y consumidores que lo promuevan.

2.1.1.2. Nuevas formas de visualizar cine

Oya (2021, p. 2) dice:

“Una parte importante del nuevo comportamiento del neo-espectador se debe a los rápidos cambios tecnológicos estrictamente relacionados con los precios de digitalización de las obras audiovisuales. En particular, el creciente número de pantallas que permiten el acceso a las películas está provocando una deslocalización de las películas y desplazando al espectador a otros espacios y otros tiempos: la hiper-pantalla. El creciente número de pantallas con nuevas tecnologías y plataformas, como YouTube por ejemplo, ha transformado el antiguo sistema de cine en un nuevo sistema multiplataforma. Aún así, la pantalla de cine no sufre un descrédito por parte del nuevo espectador. La pantalla original ha reconfigurado su valor y ha extendido el trabajo audiovisual más allá del espacio cinematográfico. Uno de los aspectos más significativos de esto es la globalización del producto audiovisual, que se ha adaptado a las nuevas estrategias locales y globales, dando como resultado una nueva lógica económica que se recicla constantemente. Piense, por un momento, en Netflix. Una plataforma de video bajo demanda que produce series y películas lanzadas a nivel mundial pero, al mismo tiempo,

también produce específicamente para cada país donde está presente la plataforma VoD. Como resultado, los espectadores han cambiado sus preferencias para ver películas, lo que cambia su apreciación del Séptimo Arte. Estas preferencias son el resultado de los múltiples usos de las pantallas que nos rodean, ubicándonos enfáticamente en la cultura audiovisual.”

Esta cita nos demuestra que las formas de visualizar cine no es un cambio creado solo por cambios en la tecnología, sino también en el cambio en la forma en que las audiencias consumen contenido.

Aktaş (2018, p. 6) dice:

“Con el aumento de la alfabetización visual y el uso de las redes sociales, la relación entre las películas y el público ha comenzado a evolucionar de diferentes maneras. Como se ha vuelto obvio, para los cineastas el desafío no es solo hacer una película, sino también hacer que las películas sean accesibles a un público más amplio mediante el uso de diferentes plataformas. Hay varias formas en que los cineastas pueden hacer, presentar y distribuir sus películas. A medida que cambian los patrones sociales, las preferencias de observación también evolucionan hacia una más flexible que incluye múltiples interfaces y plataformas.”

Esta cita nos muestra que, en la actualidad, los espectadores son más exigentes con el medio audiovisual ya que están más expuestos a este debido a la convergencia digital. Por esta razón el medio debe evolucionar para lograr adaptarse a las demandas de los consumidores, lo que también significa involucrar más a estos en el proceso de creación.

2.1.2. Lenguaje visual

Delacruz (2019, p. 67) dice

“La consideración del cine como arte plantea una ruptura en las propias formas de comprensión del significado de lo artístico, a raíz de dos factores primordiales: por un lado se trata de un medio nacido desde la reproducción misma, lo que implica la pérdida de un “original artístico”, y por ende, de una forma de contemplación única. Y, en otro término, como nuevo arte, el cine comienza a establecer los cimientos de un nuevo lenguaje, una nueva forma de tratamiento de las materias primas de lo artístico y una

nueva interpretación de la experiencia estética. “

Esto nos hace ver que el cine es un medio muy diferente a otras expresiones artísticas y ha desarrollado su propio lenguaje visual y reglas, que han ido evolucionando a lo largo del tiempo.

Vidal-Gálvez (2016, p. 574) “Asumimos que todo texto extraído del trabajo de campo es un relato que surge de la intersubjetividad y que, por ello, la autoría es compartida en una relación de horizontalidad que debe ser expresada en un lenguaje comprensible para los participantes.”

La idea de intersubjetividad nos ayuda a comprender que un elemento fundamental del lenguaje nace en su accesibilidad y libre interpretación según los criterios del espectador.

Lorán Herrero (2016, p. 100) “El lenguaje audiovisual fracciona la realidad, construye una narración y todo en pro de relatar una historia, generar un determinado sentimiento o provocar una reacción en el público.”

Lo mencionado nos lleva a lo primordial en el lenguaje cinematográfico, sus intenciones. De esta cita podemos extraer lo más básico del medio, su narración. Y por otro lado, su lado expresivo y difícil de dominar, la importancia de la sensibilidad del realizador para transmitir las sensaciones y sentimientos adecuados en el momento más preciso en pos de alimentar el concepto general del cual se apoya la historia narrada.

2.1.2.1 Experimentación

Salama (2014, p. 2) “[...] los cineastas experimentales no se interesaron únicamente por la ilusión del movimiento sino también por mantener una manipulación imperfecta de la máquina y sus mecanismos; no buscaron simular la continuidad mediante el uso del raccord en el montaje sino resaltar la distancia entre un fotograma y otro, el ritmo y las estructuras musicales que se generan a partir de sus diferentes cadencias [...]. Al fin y al cabo, el cine experimental debe ser entendido, ante todo, como un arte personal, en tanto que implica un modo singular de vincular el uso racional de la técnica (experimento) con las condiciones vitales que lo hacen posible (experiencia)”

La cita se relaciona con la naturaleza de la experimentación en el cine, el cómo es algo inherente a la realización gracias al descubrimiento de nuevas técnicas y del lenguaje cinematográfico, para transmitir sensaciones más allá de las palabras.

Santini y Hernández (2016, p. 816). “Hoy en día la producción y proyección del vídeo experimental adquieren paralelamente un lugar importante. El vídeo-arte obtiene un carácter audiovisual-interactivo, que relacionado con el Dadá, hace al espectador partícipe de la experiencia, misma que recae en la proyección de la obra como objeto espacial y sinestésico.”

Comprender la visión dadaísta y el reconocer la búsqueda de una mayor interacción mediante la exploración del lenguaje sinestésico, nos revela el secreto detrás de la inmersión de la audiencia dentro de un proyecto audiovisual experimental.

2.1.2.2. Interactividad

Mora (2016, p. 189) “[...] las narrativas transmedia también funcionan como activadores textuales –configurando la activación de la producción, la evaluación, y archivando la información. Los consumidores se convierten en cazadores y recolectores al moverse de un lado a otro de varias narrativas intentando aunar colectivamente una visión coherente de la información dispersa.“

Gracias al texto, sabemos que es un hecho el predominio de la de las narrativas transmedia sobre las convencionales. En nuestra investigación, nos apoyaremos en esta nueva forma de expresión en auge para demostrar otra herramienta, que por su intertextualidad con otros medios, consigue el mantener a una fiel audiencia.

Bongers y Cortés (2018, p. 19) “[...] la principal transformación se observa en la ruptura con la linealidad y las nuevas formas de interacción con el usuario/espectador, lo que deriva en una experiencia estética diferente. Así, nuestro recorrido transita desde la transmedialidad y las diferentes formas de remediación, donde el elemento principal de experimentación es el propio medio, hasta obras audiovisuales que experimentan con el lenguaje de código para obtener obras que son imposibles de trasladar a los formatos antiguos.”

Con la cita, podremos dar una apreciación más precisa con el por qué de la funcionalidad de las narrativas transmedia, hallando nuestra respuesta en la ruptura de la linealidad y el papel de la audiencia como otro creador más.

2.2. Cortometrajes peruanos

Núñez (2016, p. 8). “...Por otro lado, la realización de cortometrajes que se acogieran a los beneficios de la Ley fue entendida por muchas empresas como una forma de capitalización económica –y de experiencia– para luego asumir la producción de largometrajes.”

Con la cita sustentaremos el cómo la Ley de la cinematografía y el audiovisual peruano (DAFO) ayuda a que los proyectos en formato de cortometraje, tengan un impulso en caso de pretender hacer un largometraje con el mismo concepto. La difusión de estas pequeñas obras hacen que las empresas interesadas en el resultado final, financien el proyecto más ambicioso.

Quesada (2018, p. 196) “Los testimonios audiovisuales constituyen una forma de documentación de la realidad social, cultural y ambiental. Así, los cortometrajes de Valdivia se configuran como documentales de la vida amazónica, con un afán pedagógico por crear una organización que departa la enseñanza y aprendizaje del documental cinematográfico de los nativos de la región.”

Los cortometrajes peruanos, parecen tener una atracción a la representación de vida de los nativos peruanos, ya sea de los andes o la amazonía. Esto con la intención de dar a conocer un aspecto poco conocido para los mismos peruanos o mostrar el lado de los marginados por la sociedad.

Bedoya (2017) “El cortometraje se convirtió en una actividad rentable, de naturaleza empresarial, y fue el formato que permitió a numerosos realizadores y técnicos debutar y afianzarse en el dominio de la expresión fílmica.”

Así mismo, esto dio lugar a muchos cortos tradicionales, pero también creativos y exigentes. La forma de favorecer esta actividad fue de empezar con una mayoría de

producción en mostrar la realidad social que se vive en el país. Sobresalir en el ámbito de expresión fílmica se encuentra en un periodo del cine con bastante evolución, expresando totalmente un cambio notorio; dando así una fuente más para lo empresarial.

2.2.1. Producción

Aragón y Cárdenas (2019, p. 30) “...una producción, aunque a pequeña escala y con bajo presupuesto, explora las temáticas que quiere abordar a lo largo de sus filmes, permite asumir un rol que ponga las pautas para aprender con el mayor profesionalismo posible. Finalmente se puede afirmar que según los autores tratados el cortometraje es por excelencia, el formato adecuado para la formación, experimentación y consolidación de un lenguaje cinematográfico.”

De la cita tomaremos el cómo la producción de cortometrajes resultan ser el formato ideal para la búsqueda de un lenguaje y estilo autoral en las obras cinematográficas, esto gracias a la formación conseguida a partir de la constante realización, sin la necesidad de depender de un presupuesto elevado, sino de más bien de gozar de la creatividad que puede surgir a partir de las limitaciones.

De la Bastida Lasso (2020, p. 16) “En realidad, gran parte del costo de los ítems de cada etapa del proceso ya están cubiertos. Por ejemplo, el costo de los sueldos del personal de los departamentos de producción, dirección, fotografía, arte y sonido en todas las etapas (preproducción, producción y post producción) ya están cubiertos porque cuentan como aportes personales de cada persona que quiere apoyar en la realización del cortometraje sin el objetivo de lucrar de ello.”

Gracias a la alusión de esta realidad ocurrida en los cortometrajes *Aquelarre* y *Dispara*, haremos mención a esta posibilidad, el trabajar sin fines de lucro para llevar a cabo el proyecto. Si bien esta opción no es la ideal, con la cita veremos cómo es que no deja de ser una alternativa para aquellos que quieran probarse así mismos dentro del mundo de la realización cinematográfica.

Jacob-Camaiora y Rios-Munive (2020, p. 8) “...los cortometrajes nacionales predominan las producciones de bajo presupuesto, donde se montan escenarios simples, y decidimos

enfrentar esa constante con una pieza en la que los escenarios son complejos y se requiere una producción bastante elaborada. Un desafío grande y arriesgado en la realización de Marcela fue montar los mundos en los que se efectúan los homenajes, pues si no lográbamos alcanzar el nivel de calidad requerido se sentirían falsos...”

De la cita tomaremos la importancia de los recursos y su fin de apoyar a la historia narrada por encima de las limitaciones. En el quehacer cinematográfico yace la responsabilidad de cumplir con la verosimilitud a partir de los elementos visuales que componen a las obras.

2.2.1.1. Accesibilidad a la tecnología

Barnes y Quintar (2016, p. 5). “El cine comunitario es uno de los ejemplos de apropiación y adaptación de las nuevas tecnologías a las condiciones y necesidades de las organizaciones que encarnan esas prácticas populares. En consonancia con los procesos de democratización social y política, que surgieron en América Latina hacia finales de los años 80’s, las producciones audiovisuales comunitarias apuntaron a democratizar también el campo de las comunicaciones. Cabe destacar que la creciente intervención de la comunidad en ese campo no se restringió al aspecto temático de las producciones sino también a la actividad técnica.”

Con la democratización de la tecnología gracias a los precios accesibles del material digital, en las comunidades de América Latina surgieron entusiastas en el rubro de la comunicación audiovisual. Con esta cita, podemos hacer referencia a dichas épocas de apogeo del cine latinoamericano independiente y hacer un paralelo a cómo el progreso tecnológico actual, nos da lo necesario para desarrollar proyectos independientes.

Barrientos Salinas y Silva Arratia (2018, p. 5) “Esto significa que no se trata simplemente de ver el cine digital como un cine barato o como una práctica artística de bajo costo, sino como el resultado de la conexión entre las innovaciones tecnológicas en los modos de hacer cine con las nuevas propuestas visuales que emergen de estos procesos creativos.”

De la cita tomaremos, el cómo la accesibilidad no significa una devaluación en el quehacer artístico, sino más bien una alternativa con grandes aciertos y ventajas en el caso del cine digital, pudiendo surgir grandes obras a partir de este medio.

2.2.1.2. Financiación

Tamayo y Hendrickx (2018, p. 29) dice:

“a) Autofinanciamiento. Ocurre cuando el productor dispone del dinero necesario para financiar el proyecto.

b) Intervención directa de inversionistas. [...] En el Perú, la mayoría de inversionistas han sido empresarios vinculados a la exhibición o distribución de cine.

c) Fondo de instituciones nacionales e internacionales de ayuda a la producción cinematográfica. Esta forma combina la obtención de fondos de ayuda a la producción cinematográfica de instituciones nacionales e internacionales con la coproducción del proyecto por parte de empresas peruanas o extranjeras. Los fondos otorgan premios sin obligación de devolución o préstamos con intereses promocionales.

d) Auspicios y patrocinios. Aunque son de difícil acceso, se puede recurrir al auspicio o al patrocinio de empresas comerciales e instituciones afines a la producción o a las industrias del entretenimiento y la cultura.

e) Participación de coproductores. Los coproductores son empresas de producción - nacionales o internacionales- que participan en un proyecto y reciben un porcentaje de las utilidades que genere la película, en proporción a su aporte. [...] Existen foros y mercados en los que se presentan proyectos y se propicia el encuentro de interesados en coproducir. Generalmente, se realizan en el marco de los festivales de cine...

f) Premios de guion y postproducción y proyectos en construcción. Estos premios consisten en dinero o en servicios, y suelen entregarse en festivales y otros eventos cinematográficos.”

La cita nos habla de las diversas maneras que hay para la ejecución del financiamiento de los cortometrajes peruanos, al igual que nos explica cómo es que estas se llevan a cabo pasando de grandes empresas hasta solventarse por uno mismo o de los premios que se ganan en concursos de cortometrajes.

Sayán Casquino (2017, p. 36) dice:

“Gracias a tres internautas, que crearon una lista de 95 premisas, en el Manifiesto CLUETRAIN, las empresas tuvieron que adaptarse a las nuevas condiciones de mercado creadas por Internet. En dicho manifiesto, se define al mercado como conversaciones entre seres humanos y no sólo como un conglomerado de sectores demográficos que intercambian bienes y servicios. Internet es la nueva herramienta que hace posible las interconexiones e hiperenlaces. La llamada ‘Juventud global’, nativos digitales y los migrantes digitales, viven en una nueva era donde los mercados están interconectados persona-a-persona, y en consecuencia se pueden considerar mercados más inteligentes, más informados, más organizados y más participativos.

En el caso del cine a nivel mundial, esta telaraña llamada red ha hecho posible que los productores independientes se enlacen por nuevas vías con programadores, críticos y audiencias. Los realizadores de películas crean y poseen sitios web, perfiles en Facebook, seguidores en Twitter, blogs y foros desde los que también interactúan con posibles colaboradores e instituciones que podrían aportar recursos económicos a sus proyectos. El desarrollo de la Web social ha dado pie a varias modalidades de bolsas de producción comunitaria para la obtención de recursos financieros o crowdfunding. En estos casos, la web se transforma en el centro de recaudación de aportes de colaboradores individuales o institucionales.”

Esto muestra cómo la tecnología no solo ha modificado las formas de producción, realización y visualización de una película hacía algo más colectivo, sino también otros aspectos importantes como lo es la financiación. Debido al internet, la audiencia toma cada vez más parte del proceso de creación de un largometraje, siendo productores y consumidores de este e involucrándose más en su culminación.

2.2.2. Temáticas de cortometrajes

de Mora (2017, p. 55) “Según Nora de Izcue: Creo que ahora haría un mayor y mejor manejo de los yacurunas como personajes. Solamente los mostré en una o dos escenas, no los utilicé como protagonistas, los mostré a través de los sueños, de los temores de la chica, pero creo que manejando mejor la dramaturgia hubiera podido jugar más con todos los personajes. Creo que perdí una valiosa oportunidad de tener una mayor riqueza de personajes. Mi error fue mostrarlos únicamente y no jugar con ellos. ”

La señora Izcue muestra una perspectiva de representar una cultura a modo de metáfora como lo son los sueños, pero en estos tiempos esto puede ser visto de una manera poco adecuada.

Jalo y Pérez Albizú. (2019, p. 5). “...suelen tratar temas profundos y trascendentes de un modo creativo y versátil. Este tipo de contenido audiovisual se puede publicar tanto en televisión de manera acortada, como en otros medios masivos de manera íntegra y en los cuales pueden recibir feedback de los usuarios, además de conseguir una gran expansión y viralización.”

La cita expone la importancia de abordar temas trascendentales y su difusión por distintos medios, poniendo a las temáticas en el centro de discusión en la audiencia.

Ayensa y Ventura (2019, p. 3) “Los géneros de los cortometrajes abarcan los mismos tipos que los de las producciones audiovisuales de mayor duración; pero, debido a su coste menor, se suelen usar para tratar temas menos comerciales o en los que el autor tiene una total libertad creativa.”

De la mención, tomaremos las ventajas de formato del cortometraje, al tener un abanico temático del cual sostenerse. Haremos énfasis en cómo la libertad creativa se dispone en los proyectos sin riesgo a grandes pérdidas de inversión y los beneficios que traen consigo la exploración de temas no convencionales.

2.2.2.1. Uso formatos poco empleados

Damasceno et al (2020, p. 28) dicen:

“En conclusión, sistematizamos las transformaciones que los dispositivos se provocan entre sí en cada uno de estos casos. En el primer espacio intermedio, vimos que el uso de archivos puede seguir dos direcciones: en relación con las características del dispositivo smartphone, es producido y difundido como una estética vinculada a la performance en redes sociales, basadas en la producción de selfies de la vida íntima, en aplicaciones como Snapchat, Instagram y similares; sin embargo, en relación con el dispositivo de cine, vimos que estos archivos audiovisuales de las redes pueden ser guión, escenificación y

montaje para componer narrativas del género encontrado imágenes.

(...)

En el segundo espacio, de las obras screenlife, señalamos que el cine contamina el teléfono inteligente a través de una puesta en escena de la interfaz entre usuario y software, que permite la creación de narrativas (ficticias o no) navegación por datos. El dispositivo de teléfono inteligente, a su vez, envía el cine a un estilo de edición que es típico de las interfaces gráficas, que, en lugar de organizar los planes en secuencia, hace una disposición espacial de la información dentro del mismo marco, que cambia a través de movimientos inherente a la navegación, como el arrastre lateral de imágenes en el feed del Instagram o moviendo una barra de desplazamiento.

Finalmente, en el espacio intermedio del cine vertical, notamos cómo la smartphone, al imponer su formato de pantalla, lleva el cine a una adaptación de sus códigos de fotografía, dirección de arte y decoupage, con la opción de procedimientos que valoran la verticalidad; cine, a su vez, instituye una invisibilidad para el dispositivo del teléfono inteligente, cuyas imágenes son las siguientes una estética de transparencia.”

Esto muestra que la tecnología, en este caso, el smartphone, dan pie a nuevos formatos de realización de cine, teniendo un impacto en la edición debido a las nuevas herramientas, la forma en la que el contenido es visualizado de una manera no lineal, y debido al propio formato de la pantalla del celular que le da al los creadores nuevas técnicas para abordar una historia.

Mas (2016, p. 101) dice:

“Entonces, como ha declarado el director Steve McQueen, ¿por qué intentar imitar lo que ya tienes? La misma respuesta se encuentra detrás de la mayoría de los enigmas de Hollywood: el dinero. En los EE. UU., la taquilla logró 11 mil millones de dólares en 2013, que se dividen, más o menos al 50%, entre varios estudios y las miles de salas de cine que proyectan las películas (muchas de ellas dependen de la comida rápida y de la venta de bebidas para aumentar las ganancias).¹⁶ Y el cine digital supone, al menos en teoría, una reducción de costes de producción y de envío de las copias de las películas a los cines. Aquí tenemos la clave. A los grandes estudios les importa poco si la resolución es superior en el negativo, si la sensación que percibe el FILMHISTORIA Online Vol. 26, nº1 (2016) · ISSN: 2014-668X 102 espectador es más real con el cine tradicional, si

el cine digital se ve pixelado o cansa al espectador. Gente como McQueen lo sabe y lo demuestra al afirmar sin tapujos que “toda esta tecnología cambia cada cinco minutos porque alguien está haciendo dinero fuera de ella”, y añade, respecto al cine de negativo: “hay algún tipo de magia, algo romántico en la película, es como si respirase. Siente mucho más... No lo sé. Quizás (es más) «humana»”.¹⁶ Es evidente que hay muchas más cosas para el espectador que la resolución o el lado oscuro de la industria: existen muchos detalles y sensaciones que parecen imperceptibles, pero están ahí, y el espectador las capta en cada proyección.”

Esto nos muestra que la innovación no es sinónimo de éxito. Los nuevos formatos en el cine pueden llamar la atención del público como algo novedoso, pero siempre lo que va a primordiar va a ser la historia que se cuenta ya que esto es lo más importante en el medio.

2.2.2.2. Lugares donde visualizar

Páucar (2018, p. 58) “Frente a todos los obstáculos de distribución de películas en festivales y al margen de circuitos comerciales que siguen el patrón del modelo de producción hollywoodense, muchos autores de cine independiente apuestan por plataformas virtuales al sentirse más próximos con el streaming. [...] Netflix ha acaparado la era del streaming y es una de las más visitadas, superando los 117 millones de suscriptores en el mundo. [...] Estas plataformas han comenzado a apostar por películas autorales que de otra forma no podrían ser realizadas. Una joya como Aniquilación (Annihilation, 2018) de Alex Garland no podría haber sido distribuida si no fuese por Netflix, luego de que Paramount renunció a distribuir la película en salas de todo el mundo por considerarla demasiado intelectual, quedándose únicamente con la distribución en Estados Unidos y China.

Para los cineastas independientes, el streaming es relativamente menos costoso. El espectador habitual no tiene ese interés de ver cine de autor en una sala de cine convencional, lo que afectaría la distribución de estas películas y su duración en cartelera si lo comparamos con lo que les brindan las plataformas de streaming. Por lo tanto, la fragilidad del modelo de distribución de Hollywood se ve afectada.”

Actualmente, las plataformas de streaming facilitan la distribución de ciertas películas

como lo son las de autor. Esto permite que las personas más interesadas puedan acceder a este contenido de forma mucho más rápida. Esto puede provocar un desbalance en el contenido estrenado en el cine tradicional, sin embargo permite una salida para los autores independientes a tener un mejor regreso económico.

Muñoz (2020, p. 9) “Las plataformas han aumentado su cuota considerablemente. De un 10,7% en 2016 a un 37,1% en 2019 según los datos de la CNMC.”

En España las personas han aumentado el consumo de plataformas como Netflix y Amazon Prime, lo que indica que últimamente las personas prefieren ver películas y cortos en lugares reservados en lugar de ir al cine. Esto puede deberse a la comodidad de ver las películas en casa, el ahorrar dinero o por motivos de practicidad.

3. Sistema de variables

3.1. Variable dependiente: Formatos cinematográficos

-Definición conceptual: Los Formatos cinematográficos son el recurso empleado por los realizadores para conseguir que las imágenes y el sonido de las películas lleguen a los cines. Se incluyen no solo desde las cámaras utilizadas en el rodaje, sino también desde los accesorios para las mismas, desde el sensor digital utilizado para grabar la imagen, hasta el sistema de proyección de cine. En lo que respecta al sonido, existen formas de representación muy diferentes, desde el sistema de sonido habitual hasta el digital moderno con diferentes formas.

-Definición operacional: Operacionalmente los formatos cinematográficos se definen con las dimensiones de innovación tecnológica con los indicadores de nuevas formas de realización, y el lenguaje visual con los indicadores de experimentación e interactividad.

3.2. Variable independiente: Cortometrajes Peruanos

-Definición conceptual: Son aquellas obras de ficción cinematográfica con una duración máxima de cuarenta minutos que han sido producidas y realizadas por un equipo de personas en su mayoría de nacionalidad peruana.

-Definición operacional: Operacionalmente los cortometrajes peruanos se definen con las dimensiones de producción con los indicadores de accesibilidad a la tecnología y financiación, y las temáticas de los cortometrajes con los indicadores del uso de formatos poco empleados y lugares donde visualizar.

Cuadro 1. Operacionalización de variables

Objetivo general: Determinar cómo los nuevos formatos cinematográficos popularizados en los últimos años ayudan a darle diversidad a la industria de cine peruano.		
Variables	Dimensiones	Indicadores
Formatos cinematográficos	Innovación tecnológica	- Nuevas formas de realización - Nuevas formas de visualización
	Lenguaje visual	- Experimentación - Interactividad
Cortometrajes peruanos	Producción	- Accesibilidad a la tecnología - Financiación
	Temáticas de cortometrajes	- Uso de formatos poco empleados - Lugares dónde visualizar

Fuente: elaboración propia

4. Sistema de hipótesis

4.1. Hipótesis de investigación

Los formatos cinematográficos aumentan el consumo de la audiencia y esto hace que ayuden a darle diversidad a la industria del cine peruano a partir del Festival de Cine de Lima 2021.

4.2. Hipótesis nula

Los formatos cinematográficos no aumentan el consumo de la audiencia y esto hace que no ayuden a darle diversidad a la industria del cine peruano a partir del Festival de Cine de Lima 2021.

III CAPÍTULO

Marco Metodológico

1. Enfoque de investigación

El estudio tiene un enfoque cuantitativo, ya que según está dirigido a datos medibles y cuantificables y, si se trabaja con muestras representativas, los resultados son generalizables a la población (Cárdenas, 2018, p. 3). En ese sentido, la investigación analizará los resultados de una muestra de la población para hallar cómo el uso de nuevos formatos cinematográficos afectan el interés en cortometrajes peruanos.

2. Tipo de investigación

La siguiente investigación es de tipo descriptiva para mostrar las variables a profundidad y como cada una de ellas afecta el interés que las personas tienen hacia un producto cinematográfico específico, teniendo en cuenta la definición de Ortega (2017, p. 156) que explica que se “utiliza el método de análisis, se logra caracterizar un objeto de estudio o una situación, señalar sus características y propiedades”.

3. Diseño de investigación

La investigación se desarrollará atendiendo un diseño transversal, el cual se refiere “a las investigaciones cuyo objetivo es analizar una variable que ocurre en un momento único

del presente, utilizando para la recolección de la data fuentes vivas y observando la variable en su contexto natural, sin introducir ningún tipo de modificación” (Chumacero, 2019, p. 121).

En consecuencia, en la investigación se realizará una encuesta en un solo momento determinado a un grupo de personas para obtener información necesaria para el estudio, la cual se analizará para generar conclusiones.

4. Población y muestra

La población del estudio es “un conjunto de casos, definido, limitado y accesible, que formará el referente para la elección de la muestra que cumple con una serie de criterios predeterminados” (Arias-Gomez et al., 2016, p. 1). Por ello se considerará como población a los 120 universitarios de IV ciclo de la facultad de comunicaciones de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL).

Por otra parte, “la representatividad de una muestra, permite extrapolar y por ende generalizar los resultados observados en ésta, a la población accesible y a partir de ésta, a la población blanco” (Otzen y Manterola, 2017, p. 2). Particularmente en este estudio la muestra estará representada por 92 estudiantes del IV ciclo de la facultad de Comunicación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL).

Además, utilizaremos el muestreo probabilístico simple que, según Otzen y Manterola (p. 2), “garantiza que todos los individuos que componen la población blanco tienen la misma oportunidad de ser incluidos en la muestra.”

5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para la recolección de datos se utilizará la encuesta como técnica, la cual “es una búsqueda sistemática de información en la que el investigador pregunta a los investigados sobre los datos que desea obtener, y posteriormente reúne estos datos individuales para

obtener durante la evaluación datos agregados” (Díaz, 2017, p. 1).. Por lo cuál se creó un cuestionario que se define como “la herramienta que permite al científico social plantear un conjunto de preguntas para recoger información estructurada sobre una muestra de personas, empleando el tratamiento cuantitativo y agregado de las respuestas para describir a la población a la que pertenecen y/o contrastar estadísticamente algunas relaciones entre medidas de su interés.” (Meneses, 2016, p. 9). El cuestionario es valorado por un experto y consta de 24 ítems con tres alternativas de respuestas tipo Likert (Muy de acuerdo, En desacuerdo, De acuerdo, Muy en desacuerdo, Ni de acuerdo ni en desacuerdo).

6. Tratamiento estadístico

El procesamiento estadístico de los datos se efectuará utilizando métodos estadísticos descriptivos, para lo cual se utilizará *Google forms*, la información obtenida se presentará en un gráfico circular.

ANEXO N° 1

1. Cuestionario: Formatos cinematográficos

N°	Enunciados atendiendo las variables, dimensiones e indicadores	MA	ED	DA	MD	N
-	Variable: Formatos Cinematográficos					
-	Dimensión: Innovación Tecnológica					
-	Indicador: Nuevas formas de realización					
1	Con respecto al cine digital ¿Crees que es más próspero que el formato analógico?					
2	¿Crees que los productos de realización audiovisual tienen un precio asequible hoy en día?					
3	¿Consideras factible hacer proyectos audiovisuales de calidad con los celulares?					
-	Indicador: Nuevas formas de visualización					
4	¿Frecuenta el uso de salas virtuales para ver películas en simultáneo con personas que se encuentran en otros lugares?					
5	¿Las plataformas streaming cubren tu consumo de películas y series a nivel mundial?					
6	¿Crees que el creciente número de pantallas con nuevas plataformas ha transformado el antiguo sistema de cine a un sistema multiplataforma?					
-	Dimensión: Lenguaje Visual					
-	Indicador: Experimentación					
7	¿Consideras que el avance de la tecnología en el medio audiovisual invita a los realizadores a la experimentación?					
8	¿Piensas que la experimentación resalta con diferentes estilos de estructuras narrativas?					
9	¿Crees que la experimentación permite descubrir nuevos códigos dentro del lenguaje audiovisual?					
-	Indicador: Interactividad					

10	¿Piensas que la linealidad de una obra audiovisual limita su interacción con la audiencia?					
11	Crees que la narrativa transmedia transmite una visión coherente respecto a las herramientas de investigación?					
12	Al ver mucho contenido que gira en torno a un producto audiovisual de tu interés ¿estás dispuest@ a adentrarte al resto del material para obtener más información?					

Alternativas de respuestas del cuestionario:

- ❖ Muy de acuerdo (MA)
- ❖ En desacuerdo (ED)
- ❖ De acuerdo (DA)
- ❖ Muy en desacuerdo (MD)
- ❖ Ni de acuerdo ni en desacuerdo (N)

2. Cuestionario: Cortometrajes peruanos

N°	Enunciados atendiendo las variables, dimensiones e indicadores	MA	ED	DA	MD	N
-	Variable: Cortometrajes peruanos					
-	Dimensión: Producción					
-	Indicador: Accesibilidad a la tecnología					
1	¿Piensa que el cine adapta las nuevas tecnologías que encarnan en prácticas populares?					
2	¿Crees que la fácil accesibilidad a la tecnología audiovisual permite realizar nuevas obras a partir del ingenio de sus portadores?					
3	Según las producciones audiovisuales, ¿crees que destaca la intervención temática de las producciones?					
-	Indicador: Financiación					
4	¿Consideras que los patrocinios son una buena medida para llevar a cabo la financiación de cortometrajes nacionales?					

5	¿Consideras que los concursos de proyectos en realización son una buena medida para llevar a cabo la financiación de cortometrajes nacionales?					
6	¿Crees que el <i>crowdfunding</i> es una buena alternativa para la financiación de cortometrajes nacionales?					
-	Dimensión: Temáticas de cortometrajes					
-	Indicador: Uso de formatos poco empleados					
7	¿Cree usted que para componer nuevas e interesantes narrativas se necesita el empleo de nuevos formatos audiovisuales?					
8	¿Piensas que los cortometrajes deben emplear distintas relaciones de aspecto según la plataforma en la que son lanzadas?					
9	¿Crees que los formatos de realización de cine tienen un impacto debido al uso de sus nuevas herramientas?					
-	Indicador: Lugares donde visualizar					
10	¿Crees que las plataformas digitales (Youtube, dailymotion o el streaming) ayudan la visualización de cortometrajes nacionales?					
11	¿El encontrar material nacional dentro de plataformas streaming aumenta tu interés por estas obras?					
12	¿Te sientes cómodo usando las plataformas digitales como medio para descubrir cortometrajes nacionales?					

Alternativas de respuestas del cuestionario:

- ❖ Muy de acuerdo (MA)
- ❖ En desacuerdo (ED)
- ❖ De acuerdo (DA)
- ❖ Muy en desacuerdo (MD)
- ❖ Ni de acuerdo ni en desacuerdo (N)

ANEXO N° 3

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Salazar Soria, Miguel Arian

Código: 2020110888 D.N.I.: 75192505 Teléfono: 945 123 556

Correo electrónico: miguel.arianss@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación audiovisual y cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

Ciclo de edición: 4to, 2021 - 2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: (**)

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un "X" que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	----------

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una "X"

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
---	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Leveau Vela, Thamara Tomiko

Código: U2020111126 D.N.I.: 717121420 Teléfono: 952689014

Correo electrónico: thamaraleveau@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación audiovisual y cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de IV ciclo de Comunicaciones en UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

Ciclo de edición: 4to, 2021 - 2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: (**)

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
--------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
--	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Granados Neciosup Domenica Nicold

Código: 2020110886 D.N.I.: 76240864 Teléfono: 918993342

Correo electrónico: domenicagranados@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicaciones

Carrera profesional: Comunicación Audiovisual y Cine

Curso que desarrolla: Metodología de la Investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos.

Ciclo de edición: 4to, 2021-2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: ()**

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)

- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
--	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Camino Licon, Alexandra Sophia

Código: 2020111279 D.N.I.: 73249531 Teléfono: 955664545

Correo electrónico: alexsophia22402@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación Audiovisual y Cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos.

Ciclo de edición: 4to, 2021-2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: ()**

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
--	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Ruiz Li, Azul Valeska

Código: 2020110898 D.N.I.: 73641801 Teléfono: 970625225

Correo electrónico: azulvaruli@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación Audiovisual y Cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

Ciclo de edición: 4to, 2021 - 2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: (**)

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
--	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Huamani Felipa Stephany

Código: 2020111068 D.N.I.: 61281940 Teléfono: 959 352 093

Correo electrónico: jellyku114@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Ciencias de la comunicación

Carrera profesional: Comunicación audiovisual y cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de IV ciclo de Comunicaciones en UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

Ciclo de edición: 4to, 2021-2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: ()**

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
--	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Sotomayor Arieta, Arnold Enrique

Código: 2020110880 D.N.I.: 75525257 Teléfono: 977969826

Correo electrónico: arnoldescribe02@gmail.com

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación audiovisual y cine

Curso que desarrolla: Metodología de la investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos

Ciclo de edición: 4to, 2021 - 2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: ()**

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
---	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

1. DATOS PERSONALES

Apellidos y nombres: Llicán Díaz, Fabio Gabriel

Código: 2020111458 D.N.I.: 76246267 Teléfono: 940795773

Correo electrónico: fgllicand@crear.ucal.edu.pe

2. DATOS ACADÉMICOS

Facultad: Comunicación

Carrera profesional: Comunicación Audiovisual y Cine

Curso que desarrolla: Metodología de Investigación

3. TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Título: El interés de estudiantes de comunicaciones de UCAL en los nuevos formatos cinematográficos aplicados en cortometrajes peruanos.

Ciclo de edición: 4to ciclo, 2021-2

4. SU OBRA SE PUBLICARÁ EN: (**)

- Repositorio UCAL (<http://repositorio.ucal.edu.pe>)
- Repositorio nacional de CONCYTEC (<http://alicia.concytec.gob.pe>)
- Repositorio internacional La Referencia (<http://lareferencia.redclara.net/>)

Marque con un “X” que tiene conocimiento del proceso:

Tengo conocimiento	X
---------------------------	---

En los siguientes ítems, relacionados con las licencias Creative Commons para condiciones de uso de su trabajo de investigación una vez que esté disponible en internet, puede elegir la modalidad de acceso:

5. ¿Autoriza obras derivadas a partir de su trabajo de investigación? Por favor marque con una “X”

Una obra derivada es una obra transformada (traducida, adaptada, arreglada o incluida en una compilación).

Sí

Sí, siempre que se comparta de la misma manera (licencias idénticas)	
---	--

No

6. ¿Autoriza la publicación completa o restringida? ()**

Sí, la versión completa y de acceso abierto.	X
No, solo el resumen y disponible en biblioteca.	

(*) Se entiende por trabajos de investigación formativa a, artículo de investigación, tesina, proyecto de investigación, ensayo, o cualquier otro trabajo de investigación que no conduce a grado académico o título profesional, etc. (**) debe enviar junto con el trabajo completo el resumen de la investigación.

ANEXO N° 4

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD

Yo Miguel Arian Salazar Soria con DNI N° 75192505, estudiante del curso Metodología de la investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

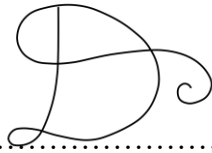
Lima, 3 de diciembre de 2021



.....
Firma del autor

Yo Thamara Tomiko Leveau Vela con DNI N° 71721420, estudiante del curso Metodología de la investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

Lima, 3 de diciembre de 2021



.....
Firma del autor

Yo Domenica Nicold Granados Neciosup con DNI N° 76240864, estudiante del curso Metodología de la Investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

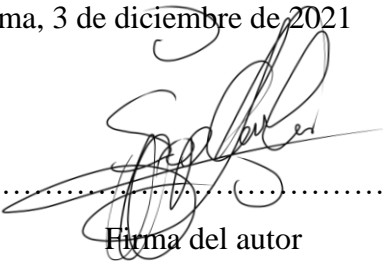
Lima, 3 de diciembre de 2021



.....
Firma del autor

Yo Alexandra Sophia Camino Licona con DNI N° 73249531, estudiante del curso Metodología de la investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

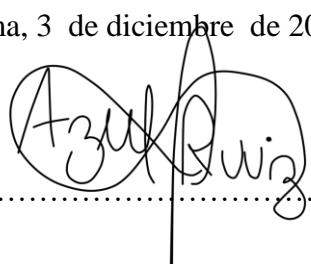
Lima, 3 de diciembre de 2021



.....
Firma del autor

Yo Azul Valeska Ruiz Li con DNI N° 73641801, estudiante del curso Metodología de la investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

Lima, 3 de diciembre de 2021



.....

Firma del autor

Yo Stephany Huamani Felipa con DNI N° 61281940, estudiante del curso Metodología de la investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

Lima, 3 de diciembre de 2021



.....

Firma del autor


Yo Arnold Sotomayor Arieta con DNI N° 75525258, estudiante del curso Metodología de Investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

Lima, 3 de diciembre de 2021


.....
Firma del autor

Yo Fabio Gabriel Llicán Díaz con DNI N° 76246267 estudiante del curso Metodología de la Investigación de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, a efecto de cumplir con las disposiciones de la ley universitaria 30220, declaro bajo juramento que el contenido y la documentación que acompaño es veraz y auténtica. Así mismo, declaro también bajo juramento que todos los datos e información que se presentan en el presente proyecto de investigación son auténticos y veraces. En tal sentido, asumo la responsabilidad **que corresponda ante cualquier falsedad, ocultamiento u omisión tanto de los documentos como de información presentada, por lo cual me someto a las disposiciones del código de ética.**

Lima, 3 de diciembre de 2021


.....
Firma del autor

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, B. (2018). Propuesta de guion de cortometraje de ficción basado en el perfil del inmigrante de la sierra de Perú en el distrito de la Victoria, Chiclayo (Tesis de pregrado, *Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo*).

<http://hdl.handle.net/20.500.12423/1347>

Ahumada, M., Alvariano, L., Mendoza, M., & Vilcapoma, R. (2016). El desarrollo del cine de demanda social en el Perú, expresado en las películas Magallanes, La teta asustada y La hija de la laguna. *En Universidad de Lima, Facultad de Comunicación (Ed.), Concurso de Investigación en Comunicación. 9na. Edición* (pp. 122-141).

<https://hdl.handle.net/20.500.12724/4741>

AKTAŞ, S. (2018). New Social Practices of Audiences: Community Engagement in Filmmaking. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 4(2), 365-379. <https://dergipark.org.tr/en/pub/intjcss/issue/41864/456704>

Arias-Gómez, J., Villasís-Keever, M. Á., & Novales, M. G. M. (2016). El protocolo de investigación III: la población de estudio. *Revista Alergia México*, 63(2), 201-206.

<https://doi.org/10.29262/ram.v63i2.181>

Ayensa, M. N., & Ventura, P. Ú. (2019). The blackout (El apagón): El apocalipsis de las letras en un mundo digital. El cortometraje como propuesta didáctica de lectura y escritura en el aula de ELE. *Revista Estudios*, (39), 17.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7170665>

Barnes, C., & Quintar, A. (2016). Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas. In IX Jornadas de Sociología de la UNLP 5 al 7 de diciembre de 2016 Ensenada, Argentina. *Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología*. <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/ix-jornadas/actas-2016/PONmesa47Barnes.pdf>

Barrientos Salinas, A., & Silva Arratia, M. A. (2018). Lo más bonito y mis mejores años: la mirada oligóptica de un cine emergente y el espíritu de una época. *Revista Ciencia y Cultura*, 22(41), 9-28.

http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232018000200002

Bedoya, R. (2017). El cine peruano en tiempos digitales. *Fondo editorial Universidad de Lima, Fondo Editorial*. 44-53.

https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10739/Bedoya_cine_peruano_tiempos%20digitales.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Cárdenas, J. (2018). Investigación cuantitativa. *Universidad libre de Berlín* (8).

<http://dx.doi.org/10.17169/refubium-216>

Cortés, C. G., & Bongers, W. (2018). El cine digital en Chile y Latinoamérica: genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio. *Cuadernos. info*, (43), 19-30. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1476>

Damasceno, A., Darwich, G., & Torres, H. (2020). Intermedialidades entre cinema e smartphone: Arquivo, Screenlife e Imagem vertical. *ASAS DA PALAVRA*, 17(1), 17-29.

<http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/2112>

De la Bastida Lasso, J. A. (2020). Libros de producción de cortometrajes Aquelarre y Dispara (Bachelor's thesis, Quito). <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/9494>

De la cruz, S. M. L. (2019). El cine y su condición de artisticidad: un acercamiento a la teoría fílmica de Béla Balázs. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, (8).

<https://doi.org/10.22370/panambi.2019.8.1418>

De Mora, G. C. (2017). El cine en el Perú: el cortometraje: 1972-1992. Fondo Editorial *Universidad de Lima*. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/10740>

Díaz, V. (2017). Tipos de encuestas y diseños de investigación.

http://www.unavarra.es/personal/vidaldiaz/pdf/tipos_encuestas.PDF

Fernández, I. B., & Fernández-Ramírez, L. (2020). Cine y youtubers: nuevas audiencias, nuevas experiencias. *Tsafiqui-Revista Científica en Ciencias Sociales*, (15),

45-56. <https://doi.org/10.29019/tsafiqui.v11i15.806>

Forno, R. B. (2020). El rol de DAFO y la innovación de políticas públicas cinematográficas: Perú 2010-2018 (*Doctoral dissertation, Pontificia Universidad Católica del Perú-CENTRUM Católica (Perú)*).

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/15717>

Ibáñez, L. M. (2017). Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida. Comunicación. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02611594/document>

Işıkman, N. G. (2018). A Milestone in Film History: Smartphone Filmmaking. *International Journal of Culture and History*, 4(4), 97-101. <http://www.ijch.net/vol4/129-CH0034.pdf>

Jacob-Camaiora, G., & Rios-Munive, U. R. (2020). Producción y realización del cortometraje Marcela. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/11781>

Jalo, M. L., & Pérez Albizú, M. C. (2019). Diversidad e inclusión a través de cortometrajes en la clase de inglés. *Puertas Abiertas*. <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/117568/Documento.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Jurado, M. (2020). Latin American film festivals of virtual, augmented, and immersive reality: An overview. *Comunicación y medios*, 29(42), 134-145. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.56993>

Lossio, V. C. (2019). Intervención pedagógica personalista para mejorar la comunicación familiar, usando cortometrajes, en estudiantes de secundaria de una institución educativa de Chiclayo (Trabajo de investigación). <http://hdl.handle.net/20.500.12423/3201>

Mas, E. (2016). Del Cinerama al cine digital: del cenit a la decadencia. *Filmhistoria online*, 26(1), 99-106. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/16130>

Meneses, J. (2016). El cuestionario. Recuperado en 15 de noviembre de 2021, de <https://femrecerca.cat/meneses/publication/cuestionario/>

Menotti, G. (2019). Discourses around vertical videos: an archaeology of “wrong” aspect ratios1. *ARS (São Paulo)*, 17, 147-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.140526>

Moguillansky, M. (2017). Cine para ver en el cine, cine para ver en casa: La fragmentación de las prácticas de visionado. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/959>

Molina Arias, M. (2017). ¿Qué significa realmente el valor de p?. *Pediatría Atención Primaria*, 19(76), 377-381.

http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000500014&lng=es&tlng=pt.

Mora-Fernández, J. (2017). Elementos Narrativos que Sirven para Generar Convergencias e Inteligibilidad en Narrativas Transmediáticas o Narrativas Interactivas Lineales. *Icono14*, 15(1), 186-210.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819256>

Muñoz Serrano, A. (2020). El cine del S. XXI: plataformas VOD vs cine de salas.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/61434/>

Nissen, D. J. A. F. (2020, 26 enero). El rol de DAFO y la innovación de políticas públicas cinematográficas: Perú 2010–2018. *PUCP*.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15717>

Noriega, E., Cajas, A., Gainle, L., & XX, X. La representación de la pantalla en la pantalla.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/46318_181081.pdf

Núñez, V. (2016) El cortometraje documental peruano 1972

<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867/767>

Ortega, J. (2017). Cómo se genera una investigación científica que luego sea motivo de publicación. *Journal of the Selva Andina Research Society*, 8(2), 155-156.

http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2072-92942017000200008&lng=es&tlng=es.

Otzen, Tamara, & Manterola, Carlos. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232.

<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022017000100037>

Oya, G. M. (2021). The new and the old in the film industry: cinema, technology and neo-viewers.: An anthropological look at the new cinema. *Journal of Social Sciences: Transformations & Transitions*, 1(1). <https://doi.org/10.52459/josstt3210102>

Palomino Aragón, M. C., & Toro Cárdenas, D. T. (2019). Manual de producción con mecanismos de financiación para cortometrajes universitarios de bajo presupuesto en

Colombia (*Bachelor's thesis, Universidad Autónoma de Occidente*).
<https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/11092/T08587.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

Parente, A. (2016, 16 septiembre). La forma cine: variaciones y rupturas. *SEDICI*.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>

Páucar Vásquez, G. (2018). El cine clásico y de autor en plataformas de streaming. *Ventana Indiscreta*, (020), 54-61.
<https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2018.n020.2688>

Pérez, M. E., Chumaceiro Hernández, A. C., & Acosta Campos, I. C. (2019). Sostenibilidad social en el sector agroindustrial del estado Trujillo–Venezuela. Un constructo relevante para el desarrollo. <https://hdl.handle.net/11323/6124>

Pompilla, N. H., & Tamayo, A. (2019). Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano. *Fondo editorial Universidad de Lima*.
<https://hdl.handle.net/20.500.12724/9508>

Quesada, C. C. (2018). Prolegómenos para una interpretación del cortometraje documental Buscando el azul. *Correspondencias & Analisis*, (8), 195-206.
<https://doi.org/10.24265/cian.2018.n8.09>

Redondo, Fernando (2015) Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso. *Opción* 31(1)
https://www.researchgate.net/publication/284158799_Festivales_de_cine_y_tendencias_de_futuro_Un_estudio_de_caso

Rodriguez, W. (2017). Sílabo de Técnica y tecnología audiovisual. *Editorial de la Universidad Continental*.
<http://repositoriodemo.continental.edu.pe/handle/continental/2714>

Romano, F. (2018, June). Hacia una estética del cine digital: imágenes electrónicas en el relato cinematográfico y nuevas tecnologías. In *IV CONGRESO INTERNACIONAL ARTES EN CRUCE: CONSTELACIONES DE SENTIDO*.
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3422>

Salama, B. (2015). El cine experimental: entre el experimento y la experiencia. Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio. *imagofagia*, (9).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4747105>

Santini, D. E. J., & Hernández, J. C. S. (2016). Entre el Cine y el Video. Manifestaciones Experimentales en el uso del Medio. *JÓVENES EN LA CIENCIA*, 2(1), 812-817.

<https://www.jovenesenlaciencia.ugto.mx/index.php/jovenesenlaciencia/article/view/1201/828>

Sayán Casquino, Yasmín. «Producción, distribución y exhibición del cine desde una nueva mirada: la web social». *Obra digital: revista de comunicación*, [en línea], 2017, n.º 12, pp. 27-51, [Consulta: 11-10-2021].

<https://raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/328394>

Tello, L. (2019). Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. *Arte, individuo y sociedad*, 31(1), 183.

<https://doi.org/10.5209/ARIS.60135>

Terrones, F. (2016). El cine peruano de animación digital o la aparición de un nuevo paradigma audiovisual en América latina. *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, (9). <https://doi.org/10.4000/agedor.1239>

Tobías, C. I., Khan, M. A., & Sawhney, M. Introducción al cine latinoamericano. *Pathshala*.

http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000737SP/P001443/M012787/ET/1506405418P16-M03_e-text.pdf

Valero, C. C. (2015). El cuento al cine de animación: Semiología de una narrativa digital. *Revista de la SEECI*, (38), 133-145. <https://doi.org/10.15198/seeci.2015.38.115-140>

Vidal-Gálvez, J. M., & Téllez-Infantes, A. (2016). El audiovisual como medio sociocomunicativo: hacia una antropología audiovisual performativa. *Palabra Clave*, 19(2), 556-580. <https://doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.9>