

Cine peruano en disputa: derecha radical en medios digitales contra documentales de la historia reciente

Peruvian Cinema in Dispute: Radical Right Wing in Digital Media against Documentaries of Recent History

Mónica Grisell Delgado Chumpitazi

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: monica.delgado1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1203-8634>

RESUMEN

Desde el análisis del discurso, en este estudio se desmenuza un grupo de artículos de opinión publicados en medios digitales con relación a la situación del cine peruano en el contexto de discusión de un proyecto de ley surgido desde un movimiento de derecha radical. Estos discursos, provenientes de autores de diversas ramas ajenas al entorno cinematográfico, expresan una posición dentro del imaginario más amplio de las derechas radicales vinculado a una función social del cine. La "batalla cultural" deviene en una narrativa de oposición, donde diversas expresiones del ámbito artístico y cultural son asumidas como "agresiones" o como antagonistas que hay que combatir. La figura del adversario que se debe eliminar se encarna en cuatro documentales: *La Revolución y la Tierra*; *Hugo Blanco, río profundo*; *El viaje de Javier Heraud*; y *Rojo profundo*, financiadas parcialmente con fondos públicos y que abordan a cuatro figuras de la historia reciente asociadas a las izquierdas y al contexto del conflicto armado interno. Desde la aplicación de algunas categorías propuestas por Halliday, se confirma un discurso unificado, generando un versus entre los intereses del cine y su propia concepción de la ciudadanía, con el fin de desacreditar o anular las propuestas expresivas de los filmes mencionados.

Palabras claves: Cine; Subsidios culturales; Batalla cultural; Documental peruano; Derecha; Conflicto armado.

ABSTRACT

From the analysis of discourse, this article breaks down a group of opinion articles published in digital media in relation to the situation of Peruvian cinema in the context of the discussion of a bill that emerged from a radical right-wing movement. These discourses, elaborated by authors of diverse branches outside the cinematographic environment, express a position within a broader imaginary of the radical right in relation to a social function of cinema. The "cultural battle" becomes a narrative of opposition, where diverse expressions of the artistic and cultural sphere are assumed as "aggressions" or as antagonists to be fought. The figure of the adversary to be eliminated is embodied in four documentaries: *La Revolución y la Tierra*; *Hugo Blanco, río profundo*; *El viaje de Javier Heraud*; and *Rojo profundo*, partially financed with public funds and dealing with four figures of recent history associated with the internal armed conflict. From the application of some categories proposed by Halliday, a unified discourse is confirmed, generating a versus between the interests of cinema and its own conception of citizenship, with the purpose of discrediting or annulling the expressive proposals of the mentioned films.

Keywords: Film; Cultural Subsidies; Cultural Battle; Peruvian Documentary; Right-Wing; Armed Conflict.

1. Introducción

El cine peruano se ha convertido en un asunto de interés político y económico en la agenda legislativa, superando a otros temas de implicancias sociales más amplias. A raíz del estreno en años recientes de algunas películas producidas con apoyo estatal que abordan temáticas asociadas a las izquierdas o progresismos, como *Magallanes* (2015), *La casa rosada* (2017) o *La revolución y la tierra* (2019), según los sectores más conservadores de la esfera pública, es que el Congreso nacional ha recibido para la discusión algunas iniciativas de sus propios integrantes, con el fin de intervenir en las políticas de estímulos vigentes, pero también en los argumentos o temas que desarrollan estas obras y que para ellos podrían estar afectando la construcción de las memorias e historia reciente. Dicha demanda se afianza también desde los pedidos para eliminar fondos o reformular los que son publicados en algunos medios y redes sociales.

Cuando hablamos de cine peruano nos referimos a la delimitación que aparece en la norma vigente que lo regula, y que señala que la obra debe ser “producida o coproducida por una o más personas naturales de nacionalidad peruana o por una o más personas jurídicas constituidas en el Perú” (Decreto de Urgencia 022, 2019, art. 4) y donde la mayoría del equipo que la produce debe ser peruano, sobre todo, directores y guionistas. Esta delimitación incluye tanto a las obras producidas con financiamiento privado, como a aquellas que contienen subvenciones, incentivos u otro tipo de ayuda desde el Estado, así como a las que poseen recursos mixtos y también a las coproducciones con apoyo internacional, aunque fuera de campo existan las autofinanciadas (Tamayo y Hendrickx, 2018). Sin embargo, a lo largo de varios años, este interés político desde el Congreso de la República ha originado proyectos que buscan generar condiciones para el desarrollo y promoción de un tipo de películas con fines más comerciales y con financiamiento privado, subordinando a aquellas que son percibidas como no rentables, que crean una deficiente imagen del país o que contienen temas que atentan contra el “orden jurídico público, la moral y las buenas costumbres” (Ministerio de Cultura, 2024b).

1.1. El cine peruano visto desde proyectos legislativos

Como parte de este interés político, entre 2016 y 2024 se publicaron 19 proyectos de ley para la promoción

del cine y del audiovisual. Ello a diferencia de otras propuestas del sector artístico: por ejemplo, sobre el ámbito del teatro, ninguna, y sobre la situación de la música, se presentó solo un proyecto de promoción y difusión en 2022 según la página de proyectos de ley del Congreso de la República. Estos 19 proyectos surgieron dentro de dos períodos parlamentarios distintos: uno, entre 2016 y 2021, que incluye al Congreso de la mesa directiva presidida por Francisco Sagasti (entre 2020 y 2021), y dos, entre 2021-2026, que aún siguen en curso. Los proyectos propuestos en estos dos períodos fueron firmados tanto por congresistas de bancadas de movimientos políticos conservadores, como de otros de cariz progresista. Ambos se diferencian en la intención: los primeros propusieron cambios sobre aspectos económicos y de control de contenidos de películas peruanas independientes, y los segundos, para fortalecer al cine indígena, al cine regional o para normar sobre los derechos de trabajadores audiovisuales. Del lado conservador, los proyectos de estos dos períodos, algunos ya archivados, pertenecieron a las siguientes bancadas: Frente Popular Agrícola del Perú (Frepap), Podemos Perú, Fuerza Popular, Acción Popular, Alianza para el Progreso y Avanza País. Y del lado progresista, aparecieron las propuestas de las bancadas de Nuevo Perú, Juntos por el Perú, Frente Amplio y Perú Libre, aunque esta última bancada ha virado hacia el conservadurismo en meses recientes. De los 19, doce proyectos fueron propuestos por grupos conservadores del Parlamento, y de ellos siete entre 2022 y 2024.

Algunos de los proyectos del primer período mencionado contribuyeron indirectamente a la construcción de la actual norma ya citada que rige al cine peruano, promulgada como Decreto de Urgencia 022-2019 durante el gobierno del presidente Martín Vizcarra. Por otro lado, durante el segundo período, uno de los proyectos presentados para evaluación a la Comisión de Cultura del Congreso fue elaborado por la bancada de Avanza País, un movimiento político con miembros ideológicamente orientados a la derecha radical, aunque en su texto de fundación sostienen que buscan “continuar con la obra de ilustres compatriotas como César Vallejo, Jorge Basadre, José María Arguedas, Gustavo Mohme Llona, Alfonso Barrantes Lingán” (Avanza País, 2024, parr. 2), algunas de ellas figuras emblemáticas ligadas a la izquierda tradicional. El proyecto de Avanza País, li-

derado por la parlamentaria Adriana Tudela Gutiérrez, desencadenó una ola de comentarios en la esfera pública tras la publicación, en septiembre de 2023, del proyecto de ley 05903/2023-CR. Esta propuesta consignaba una reducción en el monto de la asignación de estímulos para el cine, sobre todo destinado en la actualidad para películas de bajo presupuesto y de temáticas diversas sin intención comercial o industrial. La congresista acusó al Estado de aplicar una “discriminación positiva” al considerar categorías que premian a producciones en lenguas indígenas u originarias (Tudela, 2023). Por ende, el proyecto puso en tela de juicio los resultados económicos alcanzados por un tipo de cine independiente, destinado a festivales, y hecho también fuera de Lima, frente a un cine industrial que generaría más dividendos al país, y que no crece debido a trabas burocráticas que permiten que “seamos un país poco atractivo para la industria, perdiendo oportunidades de inversión en diversos sectores relacionados, como el turismo, la hotelería y el audiovisual” (Tudela, 2023, p. 12).

Las quejas de algunos productores, entre ellos Sandro Ventura, sobre la decisión de que una secuela de la película británica *Paddington en Perú* se grabaría en Colombia y no en nuestro país debido a los altos costos de producción (La República, 2023) tuvo eco en algunas personalidades del Congreso. Algunos parlamentarios, entre ellos Adriana Tudela, vieron este anuncio como preocupante al atentar contra el desarrollo productivo del país, más aún tras el éxito de las grabaciones de *Transformers. El despertar de las bestias* (2023) en las regiones de Cusco y San Martín, y que dejó 5 millones en gastos de producción (Andina, 2023). Tal situación invitó a algunos parlamentarios a presentar sus proyectos de ley con el fin de modificar los actuales estímulos y promover el desarrollo de un cine más comercial, como la propuesta de la mencionada congresista Tudela, Carlos Anderson o Patricia Juárez, todos de bancadas vinculadas a las derechas radicales del parlamento.

1.2. *La política de estímulos versus condiciones para un cine industrial*

La política de estímulos existente —y que algunos integrantes del Congreso cuestionan a través de los proyectos y de declaraciones en medios de comunicación— se formaliza con la dación del Decreto de Urgencia 022-2019, y pone en limpio una estrategia

amparada en la Ley de Cinematografía Peruana (Ley N.º 26370), dada en el gobierno de Alberto Fujimori. La Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura aplica y gestiona esta ley desde 2013, a través de concursos anuales de estímulos a la producción. Los concursos de estímulos responden a la adopción de una línea de gestión en consonancia con agendas que fortalezcan dinámicas internas de producción dentro de las denominadas industrias culturales, planteando una relación entre consumo cultural y fortalecimiento de la identidad colectiva (Morley y Robins, 2002). Sin embargo, también surgen para hacerle frente a una hegemonía hollywoodense y como una manera de incentivar y proteger las cinematografías nacionales, donde los “responsables legislativos deben analizar detenidamente las razones de esta limitada producción y considerar medidas concretas” que implican creación de redes, incentivos, entre otros (Egeda, 2023, p. 23). Por ejemplo, en 2022, en 688 pantallas se estrenaron 270 películas en general, de las cuales solo 26 fueron peruanas, y estas convocaron a 972.000 espectadores frente a 29.715.000 de espectadores (Egeda, 2023, p. 63) que, en su mayoría, asistieron a ver producciones estadounidenses.

Sobre los montos asignados vía estímulos, también ha habido una evolución significativa. Según el Plan Anual para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual, en 2023 el presupuesto anual para la promoción del cine y audiovisual fue de S/7.990.000, mientras que en 2022 esa suma ascendió a S/24.834.000 (Ministerio de Cultura, 2023). Por otro lado, desde un panorama más amplio, en 2018 y 2023 se otorgaron 93 millones de soles a proyectos beneficiarios de convocatorias de producción, 16 millones de soles a proyectos de acceso y 12 millones de soles a proyectos de distribución y promoción internacional (Ministerio de Cultura, 2024a). No obstante, este monto es ínfimo considerando los 197.000 millones de soles de presupuesto para el año fiscal 2022, de los cuales S/514 millones se destinaron al sector Cultura (Ministerio de Cultura, 2022). Es decir, el presupuesto destinado al cine en ese año se tradujo a un 4,67% de todo el monto destinado a este rubro.

Por otro lado, a partir del otorgamiento de dichos estímulos bajo la gestión de DAFO, varias películas peruanas circularon en festivales internacionales, como el premio principal en el trigésimo octavo

Festival de Mar de Plata a la película cusqueña *Kinra* (2023) de Marco Panatonic, logro relevante similar al Oso de Oro de Berlín para *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, obtenido en tiempos del Consejo Nacional de Cinematografía (Conacine), que funcionó desde 1994 hasta 2011. Así, en este contexto de tensión entre las producciones independientes (algunas hechas en lenguas originarias, con participación de actores y actrices no profesionales, con temáticas que interpelan realidades de inequidad o exclusión, como aquellas que se realizan en torno al contexto del terrorismo o del conflicto armado interno, que circulan en festivales de diversas partes del mundo) versus las producciones de corte comercial, de géneros asequibles, con actores y actrices reconocidos de la televisión y el teatro, está el deseo de explotar otra veta de un cine peruano industrial que llegue a los circuitos de *streaming* y que explore la imagen e identidad del país de otra manera, sin feísmos o “discriminación positiva”.

Desde la repercusión que tuvo el estreno de *Transformers. El despertar de las bestias*, se fortaleció desde los medios de comunicación una narrativa donde se puso como antónimo del cine comercial con miras a industrializarse a ese cine más joven y de horizonte alternativo, creando de esta forma dos bandos, uno de ellos desde la derecha radical y ultraderecha y su posición en torno al cine.

1.3. *El cine desde la derecha radical*

Esta urgencia por intervenir en las normativas y presupuestos del cine no es un caso aislado. En la historia reciente de la derecha radical latinoamericana, el cine como expresión cultural es concebido como un adversario. Tras un proceso de desmarginalización (Antón-Mellón y Boado, 2023) y apenas tomado el poder, gobiernos recientes de la derecha radical dieron medidas instantáneas para desfinanciar las políticas y estrategias de producción y promoción de las cinematografías nacionales. En Brasil, Jair Bolsonaro eliminó el Ministerio de Cultura y limitó los fondos para la producción de películas brasileñas, acusadas por sus operadores de ser un “arte de izquierda y de adoctrinamiento” (Domingues y Paula, 2019). O como dijera la cineasta Clara Linhart, se trató de la política de un presidente que “ha convertido a los artistas en enemigos de la nación” (en Planas, 2019). Mientras que, en Argentina, Javier Milei recortó dramáticamente recursos y funciones al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, medida que

también pone en riesgo la realización de festivales y el funcionamiento de una escuela nacional de cine (INCAA, 2024). Ambos ejemplos permiten mencionar un par de propósitos: uno —de tipo presupuestal— para acabar con el uso inadecuado de recursos públicos destinados a la realización de filmes, como también se argumenta desde los proyectos legislativos en Perú, y otro —de tipo ideológico— que propone recortes que permiten el control y disminución de los contenidos o tramas de películas asumidas como contendientes.

De esta manera, el cine funciona como un objeto de disputa, desde los planes y acciones de gobiernos, pero también en la esfera pública desde la llamada extrema derecha 2.0 (Forti, 2021)¹, cuyas redes sociales adquieren la figura —infinita— del campo de batalla. Por otro lado, a diferencia de los fascismos históricos de entreguerras y de los totalitarismos de la Guerra Fría, el cine ya no continuó siendo una relevante herramienta de manipulación de masas y de propaganda producida desde estos mismos regímenes. Ello debido a que en la actualidad ha sido desplazado por la diversidad de emisores que producen contenidos audiovisuales, a los nuevos consumos de medios (Pizarroso, 2005), a la dispersión de temáticas en redes sociales, y a las vías de distribución y exhibición en tiempos de *streaming*. Sin embargo, el paradigma de la propaganda conserva un rol en el ámbito digital, sobre todo desde las derechas radicales, dado que los contextos siguen siendo influenciados por estructuras de poder y jerarquías sociales. Además, es necesario que este modelo se ajuste y se expanda para dar cuenta de las particularidades del capitalismo en el entorno digital y de los medios que lo conforman (Fuchs, 2018).

El cine es percibido por la derecha radical como un vehículo capturado por entes opositores, a los cuales hay que desacreditar y eliminar. Así, el cine se mantiene como un terreno cultural en disputa, a partir de relatos que ponen en tela de juicio el apoyo económico estatal, sus financiamientos, sus sistemas de exhibición y, sobre todo, sus representaciones o construcciones de la realidad. El cine se comprende como “un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina” (Rancière, 2019, p. 13), pero también como “documentos que median los hechos”

(Sorlin, 2008, p. 18) o fuente para espectadores que consumen “imaginarios para reanimar lo real” (Gordard, 2011, p. 77). Sin embargo, sobre la naturaleza manipulada de la imagen filmica “[s]ólo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre” (Didi-Huberman, 2013, p. 13). Es decir, “todo film es político”, en la medida “que está determinado por la ideología particular que lo produce” y donde la teoría de la transparencia “es eminentemente reaccionaria” (Comolli, 2016, pp. 113-114). Ante ello, la derecha radical percibe este derecho a la transparencia en el cine como una condición necesaria para su supervivencia, libre de intervenciones o tergiversaciones, y que ellos identifican como cualidad intrínseca del cine comercial, comprendido solo como entretenimiento.

Para la derecha radical, entendida como reformista, populista, nativista y autoritaria, que se opone a los derechos de las minorías (Mudde, 2021), nacionalpopulista (Eatwell y Goodwin, 2019), que ataca al orden liberal mediante una “erosión paulatina desde dentro del propio sistema” (Delle Donne, 2022, p.53), y que se inscribe dentro de un populismo cultural estrechamente ligado al concepto del consumidor soberano dentro de la economía neoclásica y la ideología del libre mercado (McGuigan y Muñoz, 2000), el cine es un elemento dentro de una confrontación más amplia. El concepto de batalla cultural se ha alineado a los imaginarios de los ideólogos de la derecha radical, con el fin de atacar expresiones relacionadas con temas de género, justicia social o ambiente. Podemos comprender esta batalla o “guerra cultural” como una supremacía de relatos, pero también como un esfuerzo astuto por sustituir un modelo cultural por otro, a partir del uso de tácticas como la mentira, la manipulación mediática, el control del discurso y la influencia social (Ibáñez y Pulido, 2023), o como un método para erradicar la presencia del otro a través de una retórica del odio, desde la cual se crea y demoniza a un adversario con el fin de justificar su deshumanización y eliminación (De Castro, 2021). Aproximaciones que permiten también asociar esta guerra cultural a elementos presentes como rezagos del fascismo histórico o de lo que se podría denominar como nuevo fascismo basado en el fanatismo, que construye una estigmatización de aquellos considerados como “otros”, y que adopta una mentalidad paranoica acerca de los supuestos enemigos del pueblo que causan

la decadencia de la sociedad y, por ende, deben ser excluidos o eliminados (Griffin, 2019).

Por otro lado, comprendemos a la cultura, siguiendo a Edward W. Said, como un sistema dinámico de significados, prácticas y símbolos que se construyen y se transmiten a través de interacciones sociales, políticas e históricas, ya como prácticas de comunicación y representación, fuente beligerante de identidad o como “especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas” (2004, pp. 12-14). Desde esta tensión, en la disputa cultural impulsada por las facciones de derecha radical, los elementos culturales que utilizan desempeñan un papel crucial, ya que hacen posible la organización y difusión de ideas y mensajes sociales, así como la formación de conexiones e identidades, y la promoción de la participación política. De esta manera, diversos productos y contenidos digitales —entre ellos libros, y también películas— actúan como herramientas fundamentales para la configuración y fortalecimiento de culturas políticas (Saferstein, 2023). Una batalla llena de paradojas, puesto que la derecha radical se concibe abiertamente antiintelectual, “pues consideran que todos los ‘intelectuales’ son ‘marxistas culturales’” (Mudde, 2021, p. 47). Sostienen que “el cine fue utilizado, desde sus orígenes, como instrumento de penetración cultural que deliberadamente se puso al servicio de las necesidades nacionales e ideológicas” (Laje, 2022, p. 173), y cuyo lugar dentro de la cultura no ha sido cuestionado.

2. Sobre el objeto de estudio

En el entorno de estas argumentaciones de la mentira y en el contexto del proyecto de ley Tudela, el cine peruano ha cobrado un interés dentro de los discursos de diversos agentes de la esfera pública, sobre todo desde las interacciones de medios digitales y como parte de una “batalla cultural” que, a diferencia de otras expresiones artísticas, ha capitalizado temáticas de artículos de opinión en la segunda mitad del año 2023. En dicho marco, este artículo tiene como objeto de estudio a un conjunto de textos de opinión publicados en medios digitales durante el período de discusión del proyecto Tudela y que se muestran a favor de su aprobación a través de una argumentación en contra de un tipo de cine peruano. El objetivo del artículo es identificar las características de la oposición en los discursos en medios digitales en contra del

cine peruano realizado vía estímulos, sobre todo de documentales retrato y de reflexión sobre pasajes de la historia reciente. Ante ello, la pregunta que realizamos es: ¿cuáles son las características del discurso de oposición en torno a este tipo de cine peruano? La conjetura principal de esta investigación sostiene que hay un discurso unificado que construye un opo- nente conformado por películas asociadas de manera peyorativa al marxismo cultural y a la propaganda, generando un versus entre los intereses del cine y los intereses de la ciudadanía, encarnada desde los de- seos de la derecha radical. También señalamos que estos discursos se insertan en una retórica del odio, plena de agresividad en algunos casos, y desde una visión liberal del mercado, dentro de la llamada ba- talla cultural.

2.1. Marco interpretativo

Este artículo describe e interpreta los discursos en un grupo de artículos o notas de opinión en medios di- gitales surgidos en el contexto de la publicación del proyecto de la congresista Adriana Tudela. Se realiza bajo el enfoque de los estudios críticos de discurso, que sitúa a los investigadores interesados en el análi- sis de la (re)producción discursiva del abuso de poder (Van Dijk, 2016, p.169), y asumen que los discursos son “semiotic ways of construing aspects of the world (physical, social or mental) that can generally be iden- tified with different positions or perspectives of diffe- rent groups of social actors” (Fairclough, 2017). Y para comprender cómo se organizan y se interpretan tales discursos desde medios de comunicación en con- textos específicos, aplicaremos un método adaptado de la estructura semiótica de la situación (Halliday, 2001). Según este autor, las estructuras del lenguaje son un reflejo de tres dimensiones: la intención co- municativa del hablante, en este caso desde las co- lumnas o notas en medios analizados; la función de la expresión como medio de conexión entre hablante y oyente, en este caso desde el papel que asigna el co- lumnista o periodista al interlocutor, su idea de ciuda- dano; y, finalmente, la calidad textual del intercambio comunicativo y su organización simbólica.

Sobre la descripción del corpus, se determinó que el período de los artículos seleccionados corres- ponde al contexto de debate sobre cine peruano a par- tir de la difusión del proyecto de ley de la congresista Tudela, publicado el 13 de septiembre de 2023. Se

realizó un mapeo en medios digitales a escala nacio- nal, tanto de Lima como publicados desde las regio- nes, que difundieran posiciones o percepciones sobre la ley Tudela. Es decir, se obviaron notas informativas sobre el proyecto de ley en sí o con declaraciones de la misma congresista Tudela. Se consideraron tanto en- trevistas, como informes con declaraciones y colum- nas de opinión más definidas, donde se pudiera com- probar dos posiciones, en contra y a favor de la ley Tudela. Se identificaron 54 textos en medios digitales que abordaron frontalmente el tema. Los textos en contra se encarnaron en opiniones de personas vin- culadas al ejercicio del ámbito audiovisual (cineastas, productores, actores, críticos de cine, filósofos, escri- tores, entre otros), mientras que las opiniones a favor de la ley provenían de personas no relacionadas con el mundo audiovisual (abogados, periodistas, economis- tas, consultores, entre otros).

Luego del mapeo, se decidió solo analizar tex- tos en apoyo al proyecto de ley, debido a que el objeto de este análisis es identificar las características en el discurso de la oposición de las derechas en este tema. Por otro lado, se identificó que surgió en medios un grupo de textos previos a la publicación del proyec- to de ley, lo que ayuda a caracterizar este momen- to como etapa preliminar para la generación de una opinión pública que viera como favorable o positiva la propuesta de la congresista Tudela. Denominamos a este primer tramo como la antesala, y recoge seis artículos en medios digitales desde el 15 de julio al 29 de agosto de 2023. Dichos artículos fueron los únicos en contra del estado actual del cine peruano, y fueron identificados tras un mapeo de medios digitales, en *La República*, *El Comercio*, *Expreso*, *El Montonero* y *Perú21*. Se decidió trabajar con la idea de una antesala, en la me- dida que ayuda a comprender algunos procesos que buscan generar ambientes idóneos para el recibimien- to de determinadas normas como parte de estrategias de comunicación política.

Tras la publicación del proyecto de ley Tude- la, consideramos para el análisis veinte textos, entre notas de opinión y columnas, los únicos identificados tras el mapeo de medios digitales realizado desde el 16 de septiembre al 18 de octubre de 2023. Se eli- gió el mapeo en medios digitales por un criterio de accesibilidad y gratuidad, ya que permite acceder a una gama más amplia de perspectivas y fuentes de información sin restricciones geográficas y financie-

ras. Como se estudian las argumentaciones, también se incluyen dos videocomentarios, puesto que no se trata de reportajes, sino de personas que leen textos ante cámaras, y que cumplen los criterios de selección que mencionamos a continuación.

Para seleccionar los textos se formuló un tipo de “muestreo” intencional, ya que se eligieron 20 textos que permiten la comprensión de la posición estudiada. Por otro lado, la naturaleza de los textos escogidos responde a la nota de parte que busca dar cuenta de una sola postura, y también de textos adscritos al género de la editorial o columna de opinión. El mapeo se realizó de acuerdo con los siguientes criterios: cri-

terio temático o de coyuntura, puesto que se trata de textos en medios digitales que se publicaron durante un período específico con relación al debate sobre el financiamiento del cine peruano y sobre la propuesta del proyecto de ley mencionado; criterio escritural, ya que se trata de textos publicados en sí, aunque algunos hayan sido producto de diálogos en programas emitidos de TV o radiales; y, por último, un criterio de argumentación en oposición, ya que si bien cada texto permite identificar una idea sobre un mismo tema, admite construir lecturas sobre las particularidades de cada opinión, incluso entre voces publicadas en un mismo medio. En la tabla 1 se detallan los textos seleccionados y algunos datos de identificación.

Tabla 1. Corpus del objeto de investigación

N.º	Título de artículo o nota	Autor(a)	Medio digital	Fecha
Período de antesala al proyecto de ley: financiamiento				
1	La ley de cine que no fue	Luis Llosa Urquidi	El Comercio	15/07/2023
2	El Ministerio de Cultura se viste todo de rojo	Sin firma	El Montonero	31/07/2023
3	Estado peruano sigue financiando “cine rojo”: ahora estrenará película sobre Javier Diez Canseco	Sin firma	Expreso	01/08/2023
4	“Con tu dinero financian propaganda roja”	Aldo Mariátegui	Perú21	01/08/2023
5	“Joyitas” del cine peruano	El Búho	El Trome	04/08/2023
6	“Cine malo y de mala leche”	Aldo Mariátegui	Perú21	29/08/2023
Período posterior a publicación del proyecto: ley Tudela				
7	Subsidios, argolla y acción	Diego Gutiérrez	El Reporte	27/09/2023
8	Aldo Mariátegui respalda proyecto que busca cambiar ley de cine: “Que se acabe la propaganda comunista”	Aldo Mariátegui	Willax página web	27/09/2023
9	No más mediocridad en el cine: (videocomentario)	Ernesto Álvarez	El Montonero	28/09/2023
10	Ernesto Álvarez sobre “Ley Tudela”: “Oponerse delata apoyo interesado a la argolla que vive de impuestos”	Ernesto Álvarez (Tweet)	Willax página web	28/09/2023
11	La batalla cultural por un cine de calidad en el Perú	Sin firma	El Montonero	29/09/2023
12	Para variar, el mercado	Patricio Krateil	El Reporte	29/09/2023
13	Cine peruano: subsidios y fracasos	Diego Ato	Perú21	30/09/2023
14	El orgasmo de una niña es la última creación del cine peruano	Sin firma	Expreso	30/09/2023
15	Cine peruano: con S/ 3'464,553 difunden “género” y comunismo	Sin firma	Expreso	03/10/2023
16	¿Qué busca el proyecto de ley de Adriana Tudela? (videocomentario)	Hans Rothgiesser	Ilad Media	03/10/2023
17	El cine peruano y un proyecto de ley: 3 mensajes	Freddy Molina	Ilad Media	05/10/2023
18	¿Por qué subsidiar la actividad cinematográfica en el Perú?	Guillermo Cabieses	El Comercio	06/10/2023
19	Qué pensar de la ley Tudela	Dante Wong	El Reporte	10/10/2023
20	¿Cine o posta médica? El dilema de la mala gestión	Maite Vizcarra	El Comercio	18/10/2023

3. Análisis: la propuesta de un deber ser del cine peruano desde la derecha radical

En este terreno de disputa, los medios que acompañaron las demandas de los cineastas en contra de la ley Tudela fueron *La República*, *El Búho* de Arequipa, *Caretas*, *Infobae*, *RPP*, *Inforegión*, *Noticias SER*, *La Industria*, *Radio Cutivalú* de Piura, *Diario La Jornada* de Ayacucho, *Mano Alzada*, *Otra Mirada*, entre otros, mientras que las informaciones a favor de la ley de Tudela aparecieron en *Perú21*, *Expreso*, *El Montonero*, *El Reporte*, *Ilad Media*, la página web de *Willax* y *El Trome*. El papel del diario *El Comercio* fue de mediador entre ambos puntos de vista, aunque dio paso a dos textos que cuestionan el otorgamiento de estímulos, acorde a su línea editorial de derechas (Sagástegui, 2021), siendo “un medio que conserva y asume su papel de actor político con abiertas preferencias, antipatías y sesgos en los cambios de sus líneas editoriales” (Munguía, 2019, p. 283). Por otro lado, tanto *El Montonero*, *Ilad Media* o *El Reporte*, al igual que medios televisivos como *Willax*, que se han convertido en representantes de un sector reaccionario y afiliado ideológicamente a la derecha radical, se muestran con posiciones ajenas a la clase dominante tradicional, por lo que “buscan con estas ideas abrirse paso en la disputa por el dominio cultural de la sociedad, y colocan expectativas detrás de políticos de derecha radical en una pretensión de ascender en la distribución de poder” (Goldstein, 2022, p. 135).

A diferencia de otras artes o expresiones culturales, el financiamiento del cine por parte del Estado peruano se inscribe en una disputa ideológica dentro de un neoliberalismo económico, donde la incertidumbre se vuelve una característica ante la falta de una industria y ante fondos limitados para un cine independiente cuasi superviviente (Vich y Barrow, 2022). El debate que surge desde la derecha tradicional para cuestionar el rol del Estado, en cuanto garante de un desarrollo y promoción del cine y audiovisual, se acrecentó con el estreno de *¡Asu Mare!* (2013) y su exitoso paso por la taquilla. Mientras unos indicaban que este filme como hecho cinematográfico era irrepetible por ser un fenómeno sociológico (Caleo, 2013), otros encontraron la oportunidad de exaltar la nueva fórmula de hacer una película taquillera sin el proteccionismo del Estado (El Comercio, 2013). Si bien los argumentos vigentes coinciden parcialmente con esta lectura de hace más de diez años, los términos del debate se fueron radicalizando, en la medida que

películas como *¡Asu Mare!* o *Cementerio General* (2013) se consideraban como aliadas de un sistema del cine basado en la inversión privada y en una creativa estrategia de *marketing* que incluía estudios de mercado, mientras que las películas ganadoras de estímulos se veían como resultado de cineastas ociosos dependientes del apoyo estatal. Con el tiempo, efectivamente *¡Asu Mare!* se volvió un fenómeno sociológico, pero su éxito sirvió de catapulta para la realización de más películas comerciales y para el surgimiento de nuevas productoras de comedias comerciales.

También la promesa del cine industrial como vía de desarrollo económico se fue difuminando, hasta el punto de que a partir de la discusión del proyecto de ley de la congresista Adriana Tudela, la derecha radical ha celebrado el papel que tendrá el Estado para impulsar capitales para un cine que propicie más inversión nacional y extranjera, y con ello más trabajo y turismo. Los añadidos del proyecto de ley N.º 5903/2023-CR al actual Decreto de Urgencia 022-2019 mencionan incentivos, pero para empresas que tengan garantizado un 50% del costo de producción (Tudela, 2023). En la actualidad solo un grupo de empresas podrían acceder a este tipo de condición: aquellas que tengan ya un conjunto de auspiciadores fidelizados o que cuenten con coproducción garantizada, sobre todo extranjera. De todas formas, este tipo de propuesta confirma que ha habido un cambio en el sentido común de la derecha radical en torno a la necesidad de los subsidios o estímulos. Se pasó del pedido de su total ausencia a una demanda parcial, puesto que son percibidos como necesarios, siempre y cuando aporten a generar condiciones para la inversión extranjera y se pueda hacer transparente su asignación. Un proyecto de película de ficción obtiene 800.000 soles, cifra insuficiente para cualquier filme que desee insertarse dentro de una lógica de producción industrial. Una película mediana suele costar un millón y medio de dólares en Argentina.

Por otro lado, en su texto para *El Comercio*, Maite Vizcarra (2023) sostuvo que lo preocupante no es que existan incentivos, sino garantizar la calidad de ese gasto: “Una gestión pública de calidad es clave para asegurar la recuperación de cada sol que destinamos a actividades de promoción, estímulo y/o ayuda”. Vizcarra menciona la urgencia de una recuperación, cuando en la actualidad los estímulos no implican devolución ni préstamo alguno, mucho

menos la exigencia de cumplir con un monto en la taquilla. La devolución es simbólica en la medida que se trata de otra perspectiva del valor del cine, como parte de una expresión cultural que permite diversidad y acceso a otras construcciones o representaciones para el espectador.

3.1. De la derecha tradicional a la derecha radical en el debate sobre cine peruano

Los seis artículos que conforman la antesala a la difusión del proyecto de ley Tudela recuperan aspectos del viejo debate del contexto de la película comercial *¡Asu Mare!* sobre el rol del Estado en la promoción o no del cine peruano. Por ejemplo, en el artículo que da inicio a la antesala del debate, “La ley de cine que no fue”, escrito por el cineasta Luis Llosa Urquidi, aparece una serie de motivos que se mantendrán a lo largo de los demás textos analizados: la urgencia de incentivar leyes para la inversión extranjera desde el Estado, la mención a una batalla por la ley del cine peruano desde esta lógica mercantil y la industria de EE. UU. como un referente. Llosa no suele ser un articulista frecuente en *El Comercio*, por lo que se asume que respondió a una invitación especial o propuso un espacio para dar a conocer su punto de vista. Por ello, se reconoce como determinante para generar una corriente de opinión a favor de proyectos de ley que incluyan a la inversión privada como un actor en el desarrollo del cine hecho en Perú. Es decir, la necesidad de instalar el tema en la esfera pública dentro de la agenda compatible con este diario tradicional.

Si bien Luis Llosa no es considerado afín a la derecha radical, los motivos económicos y políticos que expone en su artículo son retomados también en los discursos sobre cine peruano publicados en *Perú21*, *El Trome*, *Expreso* y *El Montonero*, todos medios de derecha radical. Si comparamos algunas entrevistas brindadas por el CEO de Tondero, Miguel Valladares², publicadas apenas días después en diversos medios del texto de Luis Llosa, se hallan los mismos motivos: falta de apoyo a la industria por parte del gobierno y falta de inversión de producciones extranjeras en el Perú. En tal sentido, el discurso de una derecha tradicional, que confía en el papel del Estado como garante de inversiones extranjeras dentro de un libre mercado, será retomado por autores de la derecha radical, demostrando así una línea delgada que apenas los diferencia.

Entre el 31 de julio y el 4 de agosto de 2023 se publicaron cuatro artículos previos a la ley Tudela: “El Ministerio de Cultura se viste todo de rojo”, publicado sin firma en *El Montonero*; “Estado peruano sigue financiando ‘cine rojo’: ahora estrenará película sobre Javier Diez Canseco”, sin firma en *Expreso*; “Con tu dinero financian propaganda roja”, firmado por Aldo Mariátegui y publicado en *Perú21*; y “‘Joyitas’ del cine peruano”, firmado por El Búho (seudónimo de Víctor Patiño) en el diario *El Trome*. El campo del discurso se mantiene en los códigos del debate al abordar temas de financiamiento, pero sobre todo cuestionando el destino de los estímulos para películas consideradas como “rojas”. Estas adjetivaciones al cine peruano se vienen convirtiendo en un sentido común que se extiende por redes sociales, donde “[l]os medios de comunicación tienen una parte nada desdeñable de responsabilidad en el avance de la extrema derecha, convirtiéndose consciente o inconscientemente en altavoces de sus discursos” (Forti, 2021, p. 353), aunque la diferencia es que los medios son parte intrínseca de esta derecha radical y no solo mediadores o simples reproductores del mensaje.

Los otros catorce artículos y videocolumnas del corpus en el segundo tramo son respuestas a comunicados y posiciones de cineastas en contra del proyecto de Tudela en sí, situados en una lógica de desprestigio del apoyo estatal y del cine que desarrolla tramas sobre problemáticas sociales o históricas. Aplicando el concepto de asunto “como un elemento en la estructura del ‘campo’ en aquellos contextos en que la acción social es de naturaleza inherentemente simbólica y verbal” (Halliday, 2001, p. 188), se puede afirmar que la mayoría de los textos se inscriben dentro de un asunto de la beligerancia, en el interior de un campo de debate donde se alude a un contrincante imaginario, desde el uso de términos confiscadores. Los editorialistas, articulistas o periodistas asumen la acción del debate, ya sea a modo de defensa o ataque, como si el estado del cine dependiera de su arrebato interpelador, aunque no formen parte de la actividad cinematográfica. Y apuestan por dejar al lector o lectora con una interrogante, sobre si exigir o no la transparencia de la calidad de gasto de los estímulos. No solo hay un llamado de atención al Estado, que en este caso es visto solo como un administrador, sino al lector para que demande un cambio.

3.2. *El cine peruano dentro de una economía liberal*

Uno de los primeros textos de opinión a favor de la posible ley Tudela salió en un medio digital joven e independiente, *El Reporte*, de línea liberal y conservadora, y dirigido por Santiago Carranza-Vélez Chirinos, politólogo, hijo de la congresista fujimorista Patricia Chirinos. En el artículo “Subsidios, argolla y acción”, el abogado Diego Gutiérrez realiza una crítica al sistema de estímulos que brinda el Ministerio de Cultura. El título del artículo satiriza la frase clásica de la producción cinematográfica “¡Luces, cámara, acción!”, con el fin de sustituir sus palabras, que aluden a los elementos técnicos básicos para realizar una película (iluminación y registro), por otras que infieren un vínculo monetario (subsídios) y argollas, entendidas como “un grupo de personas jerarquizado, cerrado y excluyente” o “redes de personas que participan en ciertos ámbitos de actividad, esferas sociales o políticas, o segmentos de las clases altas, elites, etc.” (Nureña, 2023, p. 204). Gutiérrez también omite denominar a las personas responsables de los filmes como directores, y los llama “beneficiarios”.

En la actualidad, el Estado peruano no brinda subsidios al cine, sino estímulos que funcionan como un cofinanciamiento (Bullard y Rodríguez, 2023). En promedio cada película que aspira ganar el concurso de proyectos anual recibe un monto estimado de 200.000 dólares americanos, cifra limitada para hacer completamente una película si la comparamos con cualquier presupuesto en Chile o Colombia. La película independiente chilena *Los Colonos* (2023) tuvo un presupuesto de dos millones de dólares, y la película argentina *Eureka* (2023) gastó un millón siendo coproducción entre Argentina, Francia, Alemania, Portugal y México. Por ejemplo, el documental *El viaje de Javier Heraud* tuvo tres productoras, dos de Perú y una de España: Quechua Films Perú, La Mula Producciones y Tamboura Films. Sin embargo, los calificativos reduccionistas en los textos analizados asumen un papel dominante del Estado en la realización de las películas.

En el mismo medio se publicó el artículo “Para variar, el mercado”, firmado por el comunicador Patricio Krateil, un texto que, de la mano de algunas citas de Adam Smith, Joseph Schumpeter, Frédéric Bastiat o Ludwig Von Mises, iconos mundiales del movimiento libertario, busca reflexionar desde un discurso aleccionador sobre la necesidad de promover una economía de mercado también para el cine

peruano. Dentro del tenor del discurso, el articulista asume el papel de educador, mientras que la figura del cineasta que se construye desde el texto luce ignorante de los beneficios del libre mercado. El autor explica la urgencia de valorar al cine no solo como arte, sino como un bien o servicio de intercambio individual: “El arte como un objetivo de autorrealización personal es posible solo en un sistema de libertad individual que permita la creación” (Krateil, 2023). Educar a cineastas en los valores del libre mercado implica abandonar la posición dependiente de los fondos concursables.

Los artículos de opinión sobre este tema en *El Reporte* culminan con el texto “Qué pensar de la ley Tudela”, del filósofo Dante Wong, desde el cual se resaltan los beneficios de contar con una nueva ley que fomente la inversión de la industria del cine en el Perú. No se menciona inversión para el cine peruano, sino inversión para obras realizadas en territorio peruano: “Imaginen que en el desierto de Sechura se pudiera crear un complejo de estudios cinematográfico a la altura de Hollywood” (Wong, 2023). De tal manera, los textos de estos articulistas agrupan tres visiones, desde la comunicación, la filosofía y el derecho; sin embargo, abordan el mismo modo discursivo, en la medida que el cine —dentro de las simbologías empleadas— se avizora como una vía para el desarrollo de la inversión y el fortalecimiento del cine como una industria.

También analizamos la videocolumna “No más mediocridad en el cine”, de Ernesto Álvarez, abogado, exmagistrado del Tribunal Constitucional, y que firma como decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de San Martín de Porres. El video de *El Montonero*, dirigido por Víctor Andrés Ponce y Víctor Robles Sosa, ambos periodistas autodenominados como liberales, consta de la lectura de un texto (vía teleprónter) donde se menciona que Perú tiene una “economía social de Estado donde se debe cuidar la racionalidad y proporcionalidad” (Álvarez, 2023, 0m09s-0m17s); y que, bajo esa premisa, los subsidios no deberían ser ciegos. El autor enfatiza que los subsidios no deberían asignarse a obras que exaltan a guerrilleros o al terrorismo, y considera que el cine peruano es malo, ya que no ha sabido congeniar con públicos masivos.

En *Perú21*, diario dirigido por la periodista Cecilia Valenzuela, en el artículo “Cine peruano: subsi-

dios y fracasos”, del comunicador Diego Ato Cadenas, miembro del Instituto Pro Libertad (IPL), entidad fundada para la defensa del liberalismo en el Perú, se retoman los motivos del artículo de Luis Llosa en torno a la necesidad de incentivos tributarios con el fin de promover a Perú como un atractivo de locaciones para la industria extranjera, aspectos que son parte del proyecto Tudela. Como lo expresado en algunos artículos, se afirma que el cine peruano es un fracaso comercial y artístico debido a que se financian obras “que son más propaganda política que arte” como el filme *La Revolución y la Tierra*. Se pide no eliminar subsidios, sino mejorar las bases del concurso y selección de jurados.

Luego del texto de Luis Llosa, el diario *El Comercio* publicó un único artículo sobre el proyecto de ley Tudela, denominado “¿Por qué subsidiar la actividad cinematográfica en el Perú?”, y que lleva la firma del abogado Guillermo Cabieses. Se trata del único texto de todo el corpus que exige la eliminación de los subsidios en su totalidad, ya que sostiene que el cine debe ser financiado solo por recursos privados. Los subsidios “distraen de recursos más necesarios” (Cabieses, 2023). Este argumento se ha repetido en la mayoría de textos, pero forma parte de una de las paradojas en las argumentaciones, ya que por un lado se insiste en reorientar los recursos para gastos en salud o educación, y, por otro, se demanda fortalecer el papel del Estado para que los estímulos sean dirigidos a productoras extranjeras que hagan cine en Perú.

3.3. La derecha radical contra los estímulos a películas “rojas”

Durante las semanas previas a la publicación del proyecto Tudela, el editorial titulado “El Ministerio de Cultura se viste todo de rojo”, de *El Montonero*, cuestiona los estímulos brindados al documental *Rojo profundo* (2023), de la cineasta Maga Zevallos, un retrato sobre pasajes de la vida política de Javier Diez Canseco, excongresista de la República y conocido militante de izquierda ya fallecido. El texto sostiene que el “Estado peruano se convirtió en fuente de financiamiento de las estrategias culturales de los sectores comunistas y colectivistas” (El Montonero, 2023a). Agrega algunos motivos muy distintos a los discursos de Llosa o Valladares: indica que el cine es una estrategia de los sectores más radicales de la izquierda peruana, que construye “evangelios profanos” y que edulcora la tra-

gedia del terror terrorista en el marco de una guerra cultural. Hay una intención totalizadora, en la medida que ya no se menciona la necesidad de la industria del cine, aunque sí se afirma el rol del Estado para financiar películas, siempre y cuando estas no sean “fundamentalistas marxistas”.

Por otro lado, en *Expreso* se publica al día siguiente, el 1 de agosto, el texto titulado “Estado peruano sigue financiando ‘cine rojo’: ahora estrenará película sobre Javier Diez Canseco” que no es en sí un artículo, sino más bien una nota que recupera pasajes de un comentario del periodista Aldo Mariátegui en su programa “Yo Caviar”, transmitido por Willax TV, uno de los medios bandera de la ultraderecha. Tanto la emisión televisiva, como su transcripción en la nota, despotrican contra *Rojo profundo*, que se estrenaba por esas fechas en el Festival de Lima. La nota agrega algunos motivos a la lista de Llosa: la baja calidad del cine peruano (aunque la película de Zevallos aún no se estrenaba), y el financiamiento a “películas ideologizadas”. Mariátegui enumera otras películas con el mismo perfil ideologizado: *Un mundo para Julius* (2021), *La Revolución y la Tierra* (2019), *Hugo Blanco, río profundo* (2019), *El viaje de Javier Heraud* (2020) y *La Pasión de Javier* (2019), obras que, si bien no describen de manera directa hechos del conflicto armado interno, porque evidentemente hablan de otros contextos y sucesos históricos de décadas atrás, plantean retratos de cuatro personajes históricos que la derecha radical concibe como referentes de violencias terroristas y dictaduras.

En el corpus hay dos textos, uno también escrito por Aldo Mariátegui en *Perú21* y otro de *El Trome*, firmado por El Búho, en los cuales se demanda acabar con la “propaganda marxistoide” y evitar colocar en un “pedestal a exguerrilleros comunistas y homicidas de policías”. Se establece un diálogo imaginado entre columnistas: por un lado, Mariátegui insiste que el cine peruano es malo, mientras que El Búho sostiene que no está de acuerdo en llamarlo así, ya que hay buenas experiencias como *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi.

Por otra parte, los textos de *El Montonero*, como los que firma Aldo Mariátegui en *Perú21*, suelen emplear un tono más beligerante con relación a ese Otro. Esta otredad no está encarnada solamente en los directores o productores denominados de izquierda, sino en las películas en sí, como si fueran entes

con vida propia. Los documentales se convierten en enemigos. En el editorial “La batalla cultural por un cine de calidad en el Perú” (2023b) se renombra a los cineastas como “defensores del realismo socialista soviético”, un tipo de cine asociado a la propaganda y a una idealización del socialismo. Nominación antojadiza, al tratarse de obras peruanas que más bien se adscriben a corrientes renovadoras del documental de finales del siglo XX, y que operan como películas entre el ensayo, el registro directo en algunos casos y el retrato histórico. A través de este artículo, el medio se muestra a favor de “la intervención capitalista en la industria”, y en contra de las películas sobre personajes que empobrecieron a peruanos como Juan Velasco Alvarado, que asesinaron a un policía como Hugo Blanco o que “defendieron la violencia revolucionaria” como Javier Diez Canseco. Unos meses antes a ese editorial, ya apuntaba que el cine no debe ser financiando si contiene “objetivos ideológicos radicales”:

[...] para sublimar la vida de dos personajes de izquierda que, más allá de sus bondades o defectos personales, representan a la ideología totalitaria que ensangrentó todo el siglo XX y sigue inundando con ríos de sangre el siglo XXI, con más de 150 millones de muertes. (El Montonero, 2023a)

El uso de una terminología bélica para describir a los personajes en tensión dentro de una batalla cultural es un imperativo. Sin embargo, en los artículos de los autores que desarrollan sus tesis para criticar la entrega de subsidios para obras supuestamente ideologizadas, se usan términos similares, aunque inscritos en el imaginario de la lucha contra el terrorismo, conflicto que la derecha radical asume como una guerra que se dio entre dos bandos, Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas desde la exaltación de su propia memoria como salvadora (Bolo-Valera et ál., 2023). En los artículos analizados se advierte el peligro en el tratamiento de cuatro documentales: *La Revolución y la Tierra* (2019) de Gonzalo Benavente; *Hugo Blanco, río profundo* (2019) de Malena Martínez Cabreña; *El viaje de Javier Heraud* (2020) de Arturo Corcuera; y *Rojo profundo* (2023) de Maga Zevallos, mencionados como adversarios, ya que exaltan a figuras cuestionadas. “En una batalla armada, el armamento dispone sobre la vida y la muerte; en una batalla cultural, las municiones culturales disponen sobre la imagen de la

vida y la muerte” (Laje, 2022, p. 257). Lo paradójico de estas líneas, es que ninguno de los articulistas inicia alguna “batalla” desde el análisis de esas imágenes, sino que realizan juicios *a priori* incluso antes del estreno de las obras.

En los artículos del corpus casi no hay menciones a películas que antaño fueron objeto de disputa en el imaginario del cine que se debe confrontar. No hay menciones al “cine de la memoria”, tanto de aquel que se hizo durante el conflicto armado interno como el que se realizó después. Más bien en estos artículos se omite el cuestionamiento a las ficciones que operan como posibilidades indirectas de auscultar las causas y consecuencias del conflicto armado interno y del posconflicto, como pasa con los traumas psicológicos de un soldado formado en escuelas militares de muerte en *Días de Santiago* (2004), la corrupción política desde la figura paterna en *La prueba* (2006), la visibilidad de la violencia de género en *La teta asustada* (2009), el desplazamiento forzado y sus nuevas generaciones en *Paraíso* (2009), el retorno tras el desplazamiento en *Secuelas del terror* (2010), la ineficacia de las políticas de reparación a familiares de desaparecidos plasmada en *NV Sin Identidad* (2014), la convivencia con los victimarios en *Magallanes* (2015) y *La hora azul* (2016), la melancolía de exmilitantes de movimientos sediciosos en *La última tarde* (2016), o la muerte social y aislamiento obligado en *Diógenes* (2023).

Sin embargo, los filmes que más se mencionan en los textos seleccionados para el análisis en este artículo no son ficciones y aparecen como un cine inscrito de manera periférica dentro de estas memorias del conflicto armado interno o posconflicto. Una de las razones por la cual estos filmes son afiliados a sucesos o personajes del conflicto armado se debe a que se les incluye como si fueran iconos del comunismo o entes afines a la ideología terrorista: Juan Velasco Alvarado, Hugo Blanco, Javier Heraud o Javier Diez Canseco. Por ello, es resaltante que las tesis de los artículos apunten a la destrucción de estas figuras con el fin de prevenir una supuesta mistificación, puesto que perciben un carácter religioso en la selección de estos personajes. En más de un texto dichas películas se mencionan como parte de un fundamentalismo comunista o marxistoide. Se les percibe como personajes admirados gracias a una deformación ideológica. Como solución, algunos artículos proponen mirar hacia la verdadera historia del Perú. Por un lado, el

discurso filmico construye nuevas representaciones sobre la historia de las sociedades (Sorlin, 2008), pero también el cine simplifica, distorsiona o manipula la historia con fines narrativos o estéticos. No obstante, puede ofrecer nuevas perspectivas y enfoques para comprender eventos históricos; puede moldear la manera en que la audiencia entiende y recuerda los eventos del pasado (Ferro, 1995). Y de alguna manera la derecha radical es consciente de esta función social del cine. Aldo Mariátegui, en uno de sus textos, considera que los filmes que reciben estímulos deben retratar historias de héroes nacionales o de emprendedores. Este sentido funcional asoma en varios artículos, como el de Hans Rothgiesser (2023), que proponen filmes sobre Faustino Sánchez Carrión, José Luna Pizarro, José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaunde, Jorge Basadre, entre otros. Esta urgencia también responde a algunas premisas del nacionalpopulismo, doctrina que enfatiza la relevancia de los intereses de la nación ante representaciones hechas por las élites, frecuentemente consideradas como corruptas y distantes (Eatwell y Goodwin, 2019).

Si bien estamos en el terreno de los documentales, para la mayoría de los autores de los textos analizados, las películas que abordan al cuarteto Velasco-Heraud-Blanco-Diez Canseco proponen una lectura de la historia desde el tratamiento expresivo de algunas ficciones. Al tratarse de personajes históricos, “pueden ahondar o transfigurar acontecimientos a fin de alcanzar una dimensión ‘subjetiva’ del pasado, al contar cómo los vivieron los seres humanos y el significado que dedujeron de ellos” (Traverso, 2018, p. 113). Esta visión subjetiva permite mecanismos de interpretación de la realidad vivida y no vivida. En *La Revolución y la Tierra* aparecen imágenes de películas que no se realizaron durante el período del conflicto armado interno, sino que se usaron imágenes de filmes realizados en otros contextos para representar las causas del horror e indiferencia de esa época. Benavente “viste” algunos pasajes de su documental para describir los inicios de los ataques de Sendero Luminoso desde las voces de algunos expertos como Antonio Zapata o Hugo Neyra. En la segunda mitad del documental se analizan las causas de la aparición de Sendero Luminoso, para lo que se utiliza como fondo escenas de *Por las tierras de Túpac Amaru* (1972) de Vladen Troshkin, *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy, *Cholo* (1972) de Bernardo Batievski *Muerte de un*

magnate (1980) de Francisco Lombardi, *Gregorio* (1982) del grupo Chaski, obras cuyo argumento no habla de la reforma agraria ni mucho menos del conflicto armado, pero cuyas imágenes permiten una lectura icónica sobre un país fracturado, donde los campesinos y otras personas subalternas y racializadas fueron víctimas. Así, las imágenes de este grupo de filmes se vuelven materia visual de una memoria que no contenía imágenes técnicas. Benavente logra entonces sustituir una carencia de archivos sobre el inicio de los ataques de Sendero Luminoso. Para la derecha radical, esta expresión de recomposición visual es tomada como un gesto peligroso, ya que prefiere no tener imágenes, no resignificarlas y muchos menos inventarlas.

En esta construcción del discurso de la derecha radical sobre este grupo de cuatro documentales peruanos, se patentan una actitud paranoica. “Se trata de una interpretación delirante que se sirve de la narrativa de reivindicación narcisista y de las teorías conspirativas para hacer consistir a la comunidad nacional” (Ubilluz, 2021, p. 99). Su idea de unidad nacional no solo pasa por promover un cine industrial que haga crecer al país como un set de películas o como una oportunidad de revalorización de determinados símbolos y figuras nacionalistas, sino que pasa por reducir la función del cine a un mero espectáculo de la transparencia, donde no se refleje la historia reciente ni mucho menos se la cuestione. Buscan que las representaciones y construcciones cinematográficas pasen por el tamiz de su paranoia, ya que la unidad se comprende como acrílica y automatizada.

4. Resultados y conclusiones

Los artículos de opinión del corpus de esta indagación, publicados en medios digitales afiliados a algunos preceptos o banderas movilizadoras de la derecha radical, han demostrado que en un período de menos de tres meses se instaló en la esfera pública una corriente a favor de un proyecto de ley de una bancada conservadora a partir de la demonización de cuatro películas que obtuvieron fondos públicos en un concurso de estímulos: *La Revolución y la Tierra*; *Hugo Blanco, río profundo*; *El viaje de Javier Heraud y Rojo profundo*. En dicho escenario, se identificó a un grupo de películas como enemigos públicos, entes para combatir, dentro de un campo del discurso o acción social que tiene un significado reconocible dentro del sistema social donde el cine se vuelve una mercancía. Por otro lado, el

tenor del discurso —o estructura de roles— forja una relación idílica entre el columnista y el posible papel que debe cumplir el lector para reclamar sus derechos como aportante de impuestos. Y así también, el modo del discurso como una organización simbólica, referida a la función particular que se asigna al texto dentro de la situación con relación a la acción social y a los roles (Halliday, 2001), propone a los medios de derechas como alguaciles del cine entendido como un objeto de exportación o dentro de la lógica del sueño de la industrialización.

A partir de este grupo de textos se confirma el valor que tiene el cine como mercancía dentro de la denominada “batalla cultural” de la derecha radical, puesto que se le elimina la cualidad de poder transmitir mensajes y promover narrativas históricas específicas. Para los articulistas, las películas pueden influir en la formación de opiniones y actitudes de las audiencias, por ende deberían priorizar los relatos de los grandes héroes nacionales y no de guerrilleros o dictadores que supuestamente mantienen vínculos nostálgicos con períodos trágicos de violencia. Las películas que solicita la derecha radical deben ser atractivas desde el punto de vista del entretenimiento para atraer a las audiencias y deben contar historias que conecten con la lógica del mercado y su liberalismo.

En la mayoría de artículos analizados hay una desnaturalización de la profesión cinematográfica. Este mecanismo se desarrolla a partir de un proceso de “relexificación”. De los 20 textos del corpus (véase tabla 1), solo dos mencionan la palabra cineasta. Esta ausencia en la mayoría de escritos analizados refleja un falseamiento del cine como expresión cultural y productiva. La labor de los cineastas o directores se percibe desde una razón mercantilista, donde la película es un producto y por ello su resultado es solo una producción. En tal sentido, se evita nombrar la profesión de cineasta y se le sustituye por otras que lo desnuden como un Otro, un contrincante dentro de esta “batalla cultural”. Deja de ser cineasta y pasa a ser parte de un paradigma de subordinación dentro del sistema de estímulos: beneficiario, activista, ocioso, parásito, sanguijuela, marxista, privilegiado o socialista.

También los artículos realizan una acción de resemantización al condenar al cine independiente peruano solo a una función de propaganda. En la mayoría de casos analizados, utilizan los siguientes términos: películas ideologizadas, películas ultras o pelí-

culas rojas. En otras ocasiones se sustituye el término película por el de propaganda, al cual agregan otros adjetivos: propaganda roja, propaganda izquierdista, propaganda marxistoide, propaganda audiovisual o propaganda política. Si extrapolamos los elementos bélicos al gran relato de los procesos del cine peruano, convertido en el territorio de la batalla, ¿quiénes serían los sujetos y objetos en tensión? Por un lado, aparecen los autores de los textos marcando su posición política al defender una noción del “deber ser” del cine nacional, y, por otro, no tenemos sujetos como adversarios, sino películas, sus personajes, registros, documentos o tramas. Este desbalance da como resultado una facción beligerante sin sujetos oponentes, enfrentándose a una obra que deviene en un futuro botín.

La aplicación de la estructura semiótica de la situación a este grupo de artículos de opinión en contra del cine peruano que recibe estímulos ha permitido identificar con claridad estas posiciones ideológicas de cada autor en su concepción del cine peruano. Los lugares de enunciación han sido de entes protectores que buscan que la ciudadanía, es decir, sus propios lectores, cambie su punto de vista desde una retórica del desprecio a un tipo de documental. Identificamos los diferentes niveles de interacción entre el texto, los contextos en que se producen esos filmes y los puntos minimizados según la agenda de cada autor y medio de comunicación. Esta interacción en tensión refleja disputas más amplias dentro de la sociedad peruana, como debates sobre la identidad cultural, el cine como derecho y el papel del Estado en la comprensión del cine fuera de las conceptualizaciones de las industrias culturales. También expresa una relación de la intención de los medios de derecha con el posicionamiento de determinadas leyes como práctica usual o tradicional, donde la polarización es una herramienta para movilizar a sus lectores, valorados como ciudadanos que exigen derechos, y consolidar apoyo, aunque esto no se traduzca en adhesiones efectivas, por lo cual también deviene en un asunto de *performance* para construir y visibilizar al enemigo.

Por último, como conclusión, el tenor del discurso de los textos propone una disputa constante, unidimensional y unificada, entre el ideal de sociedad desde la derecha radical, de aquello que se construye como cultura nacional e identidad, y una dinámica de consumo para defender una cultura e industria del entretenimiento desde un tipo de hegemonía transna-

cional. Todos los textos valoran al cine peruano como una mercancía, como un bien de consumo que puede lograr el éxito, desde un discurso basado en una retórica confrontacional que no elude el desprecio a un tipo de cine sobre todo hecho en regiones, hablado en lenguas originarias y actuado por personas que nunca salieron en TV. Textos que muestran también una tensión dentro de los dogmas del liberalismo: por

un lado, la crítica al proteccionismo, al subsidio, a la intromisión del Estado; y, por otro, la urgencia de reorientar los fondos de los estímulos del Estado para promover la inversión privada de empresas extranjeras. Voluntad que da cuenta no solo de la paradoja, sino de la inconsistencia en las argumentaciones de estos artículos de opinión que revelan lineamientos de una derecha perdida dentro de sus propios fueros.

Notas

- 1 Para los fines de este artículo utilizamos el término "derecha radical", que definiremos más adelante. Así, asumimos que "el objetivo final de la extrema derecha consiste en la abolición del sistema para que sea reemplazado por un nuevo orden" (Delle Donne, 2022, p. 52).
- 2 Nos referimos a entrevistas brindadas en los siguientes medios: *Infobae* ("Miguel Valladares y su sueño llamado Tondero: plantea su reclamo por la falta de apoyo del Estado al cine y responde a las críticas", 4/9/2023); *El Comercio* ("El CEO de Tondero y su profecía del cine peruano: Sin políticas de promoción quedaremos pocos haciendo películas", 21/9/2023); *La República* ("El cine peruano está muy retrasado comparado con países vecinos", 21/9/2023).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, E. (28 de septiembre de 2023). ¡No más mediocridad en el cine! *El Montonero* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nGSYkJO8aR0>
- Andina. (11 de junio de 2023). Filmación de Transformers: el despertar de las bestias dejó más de US\$ 5 millones en Perú. *Andina*. <https://andina.pe/agencia/noticia-filmacion-transformers-despertar-las-bestias-dejo-mas-5-millones-peru-943224.aspx>
- Antón-Mellón, J. y Boado, I. S. (2023). La teoría política de la Derecha Radical. *Revista de Estudios Globales. Análisis histórico y cambio social*, 2(4). <https://doi.org/10.6018/reg.559591>
- Ato Cadenas, D. (30 de septiembre de 2023). Cine peruano: subsidios y fracasos. *Perú21*. <https://peru21.pe/opinion/opinion-diego-ato-cine-peruano-subsidios-y-fracasos-cine-ley-del-cine-subsidios-peru-noticia/>
- Avanza País. (2024). *Proyecto de Integración Avanza País. Fundación*. <https://avanzapais.org.pe/nosotros/fundacion/>
- Bolo-Varela, O., Amoretti-Aliaga, B., Taco-Loaiza, S. y Valladares, K. A. (2023). Memoria salvadora, ultraderecha y terruqueo en la sociedad peruana posconflicto. El intento de censura del documental *Hugo Blanco, Río Profundo* (2019). *Izquierdas*, 52, 1-35. <https://www.izquierdas.cl/images/pdf/2023/52/art31.pdf>
- Bullard, I. y Rodríguez, V. (2023). Estímulos económicos del Ministerio de Cultura del Perú: ¿la mejor manera de fomentar el crecimiento económico de las industrias creativas en Perú? *Desde el Sur. Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, 15(4), e0053. <https://doi.org/10.21142/DES-1504-2023-0053>
- Cabieses, G. (6 de octubre de 2023). ¿Por qué subsidiar la actividad cinematográfica en el Perú? *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/colaboradores/cara-y-sello-por-que-subsidiar-la-actividad-cinematografica-en-el-peru-noticia/>
- Calero, J. (13 de abril de 2013). ¿Se podrá repetir el éxito comercial de ¡Asu Mare!? *Cinencuentro*. <https://www.cinencuentro.com/2013/04/13/se-podra-repetir-el-exito-comercial-de-asu-mare-cachin/>

- Comolli, J. L. et ál. (2016). *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*. El cuenco de plata ediciones.
- De Castro Rocha, J. C. (2021). *Guerra Cultural e retórica do ódio*. Caminhos.
- Delle Donne, F. (2022). La derecha radical populista. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 25, 51-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8990112&orden=0&info=link>
- Didi-Huberman, G. (2013). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Caja Negra Editora.
- Domingues, J. y Paula, L. D. (2019). Entre a batalha e a guerra: algumas notas sobre o trabalho cultural. Realização profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente. *Letra Capital/FAPERJ*, 140-151.
- Eatwell, R. y Goodwin, M. (2019). *Nacional populismo. Por qué está triunfando y de qué forma es un reto para la democracia*. Península.
- Egeda. (2023). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023*. Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. <https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2023/Panoramalberoamericano2023.pdf>
- El Buho. (4 de agosto de 2023). "Joyitas" del cine peruano. *El Trome*. <https://trome.com/opinion/el-buho/joyitas-del-cine-peruano-cine-peruano-ministerio-de-cultura-francisco-lombardi-hugo-blanco-noticia/>
- El Comercio. (15 de abril de 2013). ¡Asu mare! [Editorial]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/politica/opinion/editorial-asu-mare-noticia-1564072/?ref=ecr>
- El Montonero. (31 de julio de 2023a). El Ministerio de Cultura se viste todo de rojo. [Editorial]. *El Montonero*. <https://elmontonero.pe/cultura/el-ministerio-de-cultura-se-viste-todo-de-rojo>
- El Montonero. (29 de septiembre de 2023b). La batalla cultural por un cine de calidad en el Perú. *El Montonero*. <https://elmontonero.pe/cultura/la-batalla-cultural-por-un-cine-de-calidad-en-el-peru>
- Expreso. (1 de agosto de 2023). Estado peruano sigue financiando "cine rojo": ahora estrenará película sobre Javier Diez Canseco. *Expreso*. <https://www.expreso.com.pe/politica/estado-peruano-sigue-financiando-cine-rojo-ahora-estrenara-pelicula-sobre-javier-diez-canseco-ministerio-de-cultura-aldo-mariategui-noticia/996086/>
- Fairclough, N. (2017). CDA as dialectical reasoning. En *The Routledge handbook of critical discourse studies* (pp. 13-25). Routledge.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Forti, S. (2021). *Extrema derecha 2.0: qué es y cómo combatirla*. Siglo XXI.
- Fuchs, C. (2018). Propaganda 2.0: Herman and Chomsky's propaganda model in the age of the internet, big data and social media. En *Propaganda Model Today: Filtering Perception and Awareness: Filtering Perception and Awareness*. University of Westminster Press.
- Godard, J. L. (2011). *Historia(s) del cine*. Caja Negra.
- Goldstein, A. (2022). Las elites y las derechas en oposición al gobierno de Pedro Castillo en Perú. *Discursos del Sur, Revista de Teoría Crítica en Ciencias Sociales*, 1(9), 119-150. <https://doi.org/10.15381/dds.n9.21593>
- Griffin, R. (2019). *Fascismo*. Alianza Editorial.
- Gutiérrez, D. (27 de septiembre de 2023). Subsidios, argolla y acción. *El Reporte*. <https://elreporte.pe/2023/09/27/subsidios-argolla-y-accion-por-diego-gutierrez>
- Halliday, M. A. (2001). *Lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- Ibáñez, A. y Pulido, J. (2023). Introducción: Guerra cultural: cancelación y relato dominante. *Araucaria*, 52, 413-417. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2023.i52.18>
- INCAA-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (11 de marzo de 2024). *Resolución 16/2024, RESOL-2024-16-APN-INCAA#MCH*. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/304597/20240312>
- Krateil, P. (29 de septiembre de 2023). Para variar, el mercado. *El Reporte*. <https://elreporte.pe/2023/09/29/para-variacion-el-mercado-por-patricio-krateil>

- La República. (27 de junio de 2023). "Paddington en Perú" se grabará en Colombia casi en su totalidad: así fue la denuncia de Sandro Ventura. *La República*. <https://la-republica.pe/cine-series/2023/06/27/paddington-en-peru-mayoria-de-la-pelicula-se-grabara-en-colombia-denuncia-director-peruano-sandro-ventura-2223585>
- Laje, A. (2022). *La batalla cultural. Reflexiones críticas para una nueva derecha*. Hojas del Sur.
- Llosa Urquidi, L. (15 de julio de 2023). La ley de cine que no fue. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/colaboradores/la-ley-de-cine-que-no-fue-por-luis-llosa-noticia/>
- Mariátegui, A. (1 de agosto de 2023). Con tu dinero financian propaganda roja. *Perú21*. <https://peru21.pe/opinion/opinion-aldo-mariategui-con-tu-dinero-financian-propaganda-roja-noticia/>
- McGuigan, J. y Muñoz, P. (2000). El populismo cultural revisitado. *Guaragua*, 4(10), 30-53.
- Ministerio de Cultura. (2022). *Plan Operativo Institucional del Ministerio de Cultura*. Mincul.
- Ministerio de Cultura. (2023). *Plan Anual para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*. Mincul.
- Ministerio de Cultura. (2024a). *Plan Anual para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*. Mincul.
- Ministerio de Cultura. (2024b). *Resolución 000327. Directoral Dirección General de Industrias Culturales*. Mincul.
- Morley, D. y Robins, K. (2002). *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Routledge.
- Mudde, C. (2021). *La ultraderecha hoy*. Paidós.
- Munguía, P. (2019). Reseña El Comercio y la política peruana del siglo XXI: pugnas entre liberales y conservadores detrás de las portadas de José Godoy Mejía. *Revista Pluriversidad*, 3(3), 281-283. <https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v3i3.2247>
- Nureña, C. R. (2023). El origen de la argolla peruana y la evolución de un discurso sobre la exclusión social. *Notas de Antropología de las Américas*, 2, 203-222. <https://doi.org/10.48565/bonndoc-119>
- Pizarroso Q., A. (2005). *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*. Universitat de València.
- Planas, E. (8 de agosto de 2019). Clara Linhart: "Bolsonaro ha convertido a los artistas en enemigos de la nación". *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/cine/festival-cine-lima-pucp-clara-linhart-bolsonaro-convertido-artistas-enemigos-nacion-noticia-ecpm-665737-noticia/>
- Rancière, J. (2019). *Las distancias del cine*. Ediciones Manantial.
- Rothgiesser, H. (3 de octubre de 2023). ¿Qué busca el proyecto de ley de Adriana Tudela? [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ly6VeGZWpJ0>
- Saferstein, E. (2023). Entre libros y redes: la "batalla cultural" de las derechas radicalizadas. En P. Semán (Coord.), *Está entre nosotros: ¿De dónde sale y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir?* (pp. 123-162). Siglo XXI.
- Sagástegui, C. (22 de diciembre de 2021). Los usos de la derecha y el periodismo peruano. *Ideele*, 301. <https://www.revistaideele.com/2021/12/22/los-usos-de-la-derecha-y-el-periodismo-peruano/>
- Said, E. W. (2004). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine* (pp. 19-32). Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.
- Tamayo, A. y Hendrickx, N. (2018). *Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda: marxismo, historia, y memoria*. Fondo de Cultura Económica.

- Tudela, A. (2023). Proyecto de Ley 05903/2023-CR. Congreso de la República del Perú. <https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/5903>
- Ubilluz Raygada, J. C. (2021). Sobre la especificidad de la derecha radical en América Latina y Perú. De Hitler y Mussolini a Rafael López Aliaga. *Discursos del Sur, Revista de Teoría Crítica en Ciencias Sociales*, 7, 85-116. <https://doi.org/10.15381/dds.n7.20903>
- Van Dijk, T. (2016). Estudios críticos del discurso: Un enfoque sociocognitivo. *Discurso & Sociedad*, 10, 137-162. <http://www.dissoc.org/es/ediciones/v10n01/DS10%281%29Van%20Dijk.pdf>
- Vich, C. y Barrow, S. (Eds.). (2022). *Cine peruano de inicios del siglo XXI: Dinamismo e incertidumbre*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Vizcarra, M. (18 de octubre de 2023). ¿Cine o posta médica? El dilema de la mala gestión. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/inversion-publica-pobreza-salud-peru-cine-o-posta-medica-el-dilema-de-la-mala-gestion-por-maite-vizcarra-columna-noticia/>
- Wong, D. (10 de octubre de 2023). Qué pensar de la ley Tudela. *El Reporte*. <https://elreporte.pe/2023/10/10/que-pensar-de-la-ley-tudela-por-dante-wong>

Películas y documentales referidos

- Alonso, L. (Director). (2023). *Eureka* [Película]. 4L; Luxbox; Komplizen Film; Woo Films; Rosa Filmes; Fortuna Films.
- Barbuy, L. (Director). (2023). *Diógenes* [Película]. Dublin Films; Selva Cine.
- Batievski, B. (Director). (1972). *Cholo* [Película]. Producciones Cinematográficas S. A. (PROCINESA); INTI Films.
- Benavente, G. (Director). (2019). *La Revolución y la Tierra* [Documental]. Animalita; Autocinema Films; Beбето Films.
- Calero, J. (Director). (2016). *La última tarde* [Película]. Factoría Sur Producciones; Bhakti Films.
- Camborda, J. (Director). (2010). *Secuelas del terror* [Película]. Waqrapuku Films.
- Caple Jr., S. (Director). (2023). *Transformers. El despertar de las bestias* [Película]. Entertainment One; Hasbro; New Republic Pictures; Paramount Pictures; Skydance Productions; Di Bonaventura Pictures; Bay Films.
- Corcuera, A. (Director). (2020). *El viaje de Javier Heraud* [Documental]. Quechua Films Perú; La Mula Producciones; Tamboura Films.
- Del Solar, S. (Director). (2015). *Magallanes* [Película]. Péndulo Films; CEPA; Proyectil; Tondero Producciones; Nephilim Producciones.
- Díaz Costa, R. (Directora). (2021). *Un mundo para Julius* [Película]. Visiona TV; Machaco Films; Tombuktú Films; RTVE.
- Fernández-Moris, D. (Director). (2013). *Cementerio General* [Película]. Audiovisual Films.
- Gálvez, H. (Director). (2014). *NN Sin Identidad* [Película]. Piedra Alada Producciones.
- Gálvez Haberle, F. (Director). (2023). *Los colonos* [Película]. Don Quijote Films; Rei Cine; Snowglobe Films.

- Gálvez, H. (Director). (2009). *Paraíso* [Película]. Chullachaki Producciones; MilColores Media; Cachoeira Films.
- Grupo Chaski, Espinoza, F., Legaspi, A., Kaspar, S. (Directores). (1982). *Gregorio* [Película]. Grupo Chaski.
- Guillot, E. (Director). (2019). *La pasión de Javier* [Documental]. Huaca Rajada Cine SAC.
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Producciones; Oberón Cinematográfica; Wanda Visión.
- Lombardi, F. (Director). (1980). *Muerte de un magnate* [Película]. Producciones Inca Film S.A.
- Lombardi, F. (Director). (1988). *La boca del lobo* [Película]. Inca Film; New People's Cinema; Tornasol Films.
- Maldonado, R. (Director). (2013) ¡Asu Mare! La película [Película]. Tondero Producciones.
- Martínez Cabrera, M. (Directora). (2019). *Hugo Blanco, río profundo* [Documental]. Cerro Azul Films S.A.C.
- Méndez, J. (Director). (2004). *Días de Santiago* [Película]. Chullachaki Producciones.
- Ortega Matute, P. (Director). (2017). *La casa rosada* [Película]. Peru Movie EIRL; Andina Compañía Cinematográfica.
- Panatonic, M. (Director). (2023). *Kinra* [Película]. Films Bastardía.
- Pegot, E. (Directora). (2016). *La hora azul* [Película]. Panda Films.
- Robles Godoy, A. (Director). (1972). *Espejismo* [Película]. Producciones Inca Films S.A.; Películas Peruanas S.A.
- Troshkin, V. (Director). (1972). *Por las tierras de Túpac Amaru* [Película]. Mosfilm y Peru Films.
- Vélez, J. (Directora). (2006). *La prueba* [Película]. Nómade Films SAC.
- Wilson, D. (Director). (2024). *Paddington en Perú* [Película]. StudioCanal; Heyday Films; Marmalade Films; Studiocanal Film.
- Zevallos, M. (Directora). (2023). *Rojo profundo* [Documental]. Hiperactiva Comunicaciones.