Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura.
Mención en Políticas Culturales

Operar en la actividad cinematográfica de Cusco en el siglo XXI:

Agentes culturales fluctuantes, políticas culturales y la exhibición en el ecosistema cinematográfico.

Ángela Miluska De La Torre Tupayachi
Tutora: Paola Karina de la Vega Velastegui

Quito, 2026

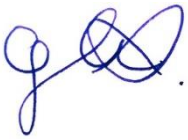
Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas
creative commons
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ángela Miluska De La Torre Tupayachi autora del trabajo intitulado “Operar en la actividad cinematográfica de Cusco en el siglo XXI: Agentes culturales fluctuantes, políticas culturales y la exhibición en el ecosistema cinematográfico”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

22 de octubre de 2026



Firma: _____

Resumen

Esta investigación se aproxima a la actividad cinematográfica en Cusco (Perú), en específico a las iniciativas de exhibición, durante las primeras décadas del siglo XXI como una práctica cultural imbricada en relaciones de poder atravesadas por la instalación del neoliberalismo en el Perú. Analiza cómo, en un contexto marcado por el centralismo y la precariedad, emergen los agentes culturales fluctuantes: sujetos que navegan entre la creación, la productividad, el Estado y la autogestión, desarrollando estrategias de adaptación y resistencia para sostener y movilizar la actividad cinematográfica desde la periferia.

Metodológicamente, la investigación se sustenta en el conocimiento situado y la mirada etnográfica situada que combina la revisión de archivos administrativos y legislativos con la experiencia vivida en el ecosistema cinematográfico cusqueño.

A lo largo de la tesis se revela que el ecosistema cinematográfico cusqueño no es un simple reflejo de las políticas nacionales, sino un espacio vivo, dinámico y vulnerable donde los agentes culturales construyen alternativas y disputan el derecho a habitar la actividad cinematográfica desde la periferia. La investigación argumenta que estas prácticas situadas, aunque aparentemente dispersas y de escala reducida, han logrado agrietar un sistema centralista que perpetúa la desigualdad y la precariedad.

Palabras clave: Cusco, políticas culturales, ecosistema cinematográfico, neoliberalismo, centralismo y agentes culturales fluctuantes

A la memoria de Karo Oroz que me enseñó haciendo, con compromiso, rigor y alegría.

A las Warmis Audiovisuales que sostienen la creación y la comunidad.

Agradecimientos

A Beto Venero por su entusiasmo, persistencia y generosidad. A mis compañeros y compañeras audiovisuales que han tejido y desenmarañado conmigo este manto. A Jorge por sostenerme siempre. A Kilder y Deyra por leerme y brindarme consejo. A mis papás y mis abuelas que me inspiran. A mi tutora, Paola de la Vega, por guiarme.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas……13
Abreviaturas y siglas……..…..15
Introducción…….17
Capítulo primero: Constelaciones teórico-conceptuales……. 21
1. Sobre los agentes culturales fluctuantes y el ecosistema cinematográfico…….....22
2. Primera constelación: sobre las políticas culturales, los derechos culturales y la desigualdad……..……24
3. Segunda constelación: las industrias culturales, el centralismo y el cine regional…….....31
Capítulo segundo: Indagar en la urdimbre del ecosistema cinematográfico: tres ciclos normativos (1994-2025) …….….41
1. Primer ciclo normativo (1994-2010): La instalación del neoliberalismo en el cine….43
1.1. Sobre la ley del cine y el Conacine……...44
2. Segundo ciclo normativo (2009-2024): Tensiones entre la institucionalización, los concursos y la descentralización……..47
2.1. Institucionalización de la cultura……..…48
2.2. El camino para una nueva Ley del Cine……49
2.3. Implementación y distribución territorial de los concursos y estímulos (2012-2024) ……...……53
2.3.1. Sobre los concursos nacionales……..…….59
2.3.2. Sobre los estímulos no concursables……..…….61
2.4. Experiencia singular de Cusco……..……....65
3. Tercer ciclo normativo (2022-2025): Profundización neoliberal y tensión por el control de la actividad cinematográfica……...…….70
3.1. Contexto para el desarrollo del ciclo…….70
3.2. Derogar el D.U. 022-2019/MC…….72
3.3. Respuesta de la sociedad civil……...…74
4. A modo de cierre del capítulo….…….76
Capítulo tercero: Indagar en la trama del ecosistema cinematográfico de Cusco. Iniciativas de exhibición gestadas por los agentes culturales fluctuantes…….79

1. Cineclubs y microcines: laboratorios de gestión cultural…….87
2. Festivales y muestras: posicionamiento y legitimación……...…98
3. Salas alternativas: institucionalización parcial……...…104
4. Plataformas digitales: nuevos territorios de exhibición…….105
5. A modo de cierre del capítulo……106
Conclusiones…….....110
Obras citadas……..114

Figuras y tablas

Figura 1. Gráfico de líneas que muestra la evolución de los montos destinados a concursos cinematográficos en Perú desde 2004 hasta 2024, expresados en soles peruanos (S/.)....38
Figura 2. Porcentaje de proyectos ganadores de las 7 regiones con mayor participación en los Concursos que organiza DAFO entre el 2012-2023……60
Figura 3. Porcentaje de proyectos ganadores de las 6 regiones con mayor participación en los Estímulos no concursables que organiza DAFO entre el 2019-2023……..62
Figura 4. Mapa peruano que muestra en porcentajes la concentración de proyectos ganadores de los Concursos por regiones…….....64
Figura 5. Relación entre las formas de financiamiento de la DDC-Cusco……...66
Figura 6. Gráfico de líneas que muestra la relación entre el presupuesto total ejecutado por la DDC-Cusco y el porcentaje ejecutado en industrias culturales y artes……....67
Figura 7. Diagrama que presenta a modo de línea del tiempo las cuatro categorías de iniciativas de exhibición..…….82

Tabla 1. Diferencia entre la cantidad de estrenos de largometrajes por procedencia y los estrenos de largometrajes que recibieron el premio de Conacine ……...46
Tabla 2. Criterios y consideraciones de evaluación propuestas en las bases para el Concurso Nacional de Ficción en el periodo 2012-2025……..55
Tabla 3. Diferencias entre los concursos y los estímulos no concursables en Perú.....59
Tabla 4. Lista de actividades organizadas por la Dirección de Cultura de Cusco..…..…67
Tabla 5. Resumen de los ciclos normativos que han afectado la actividad cinematográfica peruana: una urdimbre contradictoria ……...……...……77
Tabla 6. Mapa de la trama del ecosistema cinematográfico de Cusco ……80
Tabla 7. Mapa de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes ….81
Tabla 8. Caracterización de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales…….83
Tabla 9. Mapeo de los agentes culturales fluctuantes que impulsaron y sostuvieron las iniciativas de exhibición ……..85
Tabla 10. Películas programadas en la Muestra Documenta Perú (1982 -2009)….…….91
Tabla 11. Programación del Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias…….101

Abreviaturas y siglas

Conacine: Consejo Nacional de Cinematografía

D.U.: Decreto de Urgencia

DAFO: Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios

DDC-Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

ICPNA: Instituto Cultural Peruano Norteamericano

P.L.: Proyecto de Ley

Introducción

Esta investigación se escribió en medio de una lluvia feroz. Entre el 2021 y 2025, el Perú no ha dejado de estar en una tormenta social y política: la pandemia, la disputa entre el ejecutivo y el legislativo, y la llegada a la presidencia de Dina Boluarte: vulneraciones a los derechos humanos, violencia y deslegitimación de las instituciones. Ni la cultura ni la actividad cinematográfica, ni yo, hemos estado ajenas a este contexto.

En este escenario, en esta investigación abordo la actividad cinematográfica como una práctica cultural que está imbricada en relaciones de poder atravesadas por la instalación del neoliberalismo en el Perú. Durante el siglo XXI, estas dinámicas se reflejan en tres ciclos normativos implementados entre 1994 y 2025, con una tensión constante en torno al centralismo del país que marca una relación jerárquica: Lima – otras regiones que no son la capital, configurando un panorama donde las prácticas de creación, producción, articulación y gestión de los agentes culturales fluctuantes en Cusco emergen como respuestas situadas para sostener una actividad cultural heterogénea, y en apariencia, discontinua y dispersa.

La investigación parte de una intuición que se fue consolidando a lo largo de los años: Cusco estaba jugando un papel singular en el panorama cinematográfico nacional. En el 2020, cuando inicié la Maestría en Estudios de la Cultura, acababa de aprobarse el Decreto de Urgencia 022-2019/MC, un marco normativo para la actividad cinematográfica que transformaba la forma de administrar los concursos que ejecutaba el Ministerio de Cultura de Perú. Percibía que, en los últimos años, los agentes culturales de Cusco participaban más en las convocatorias concursables y, algunos habían llegado a ganarlos; observaba una cantidad enorme de documentos administrativos disponibles en Internet y de acceso público como las bases de los concursos, las listas de proyectos aptos de cada concurso y las actas de ganadores; además, las iniciativas de exhibición, formación, producción y asociatividad estaban dispersas en la memoria de los agentes culturales, en *blogs* y páginas web que quedaron como testimonio de la actividad cultural de las primeras décadas del siglo XXI y luego, en las páginas de *Facebook, Instagram* y canales de *Youtube* y *Vimeo* que funcionan como diarios de los agentes culturales. Ese panorama enmarañado en el que yo misma estoy inmersa, era el que me interesaba desentrañar y desenredar.

La pregunta central que guía esta investigación es: ¿Por qué investigar los procesos que atraviesan y sostienen la actividad cinematográfica en un espacio con una actividad periférica frente al panorama nacional o latinoamericano? La hipótesis que responde a esta interrogante se encuentra en la comprensión de que precisamente desde esa periferia emergen prácticas transformadoras que agrietan las estructuras hegemónicas del centralismo y el neoliberalismo.

Ahora bien, el contexto del siglo XXI en el Perú inició marcado por la caída del régimen autoritario de Alberto Fujimori, caracterizado por la violación a los derechos humanos, la profundización de la corrupción y la instalación definitiva de un programa neoliberal. La transición democrática que siguió no cuestionó este programa económico; más bien, brindó un lugar primordial a la instalación del programa neoliberal, construyendo una imagen de éxito macroeconómico que, paradójicamente, mantuvo y profundizó los niveles de desigualdad en el país. (Vich y Barrow 2021, 12-4)

En este panorama, el cine emerge como un fenómeno contradictorio: es simultáneamente un producto del capitalismo neoliberal y una forma artística que lo resiste y lo reimagina (Vich y Barrow 2021, 19). Es decir, es funcional a este sistema y, a la vez, tiene la potencia de subvertirlo y agrietarlo. El ecosistema cinematográfico cusqueño se configura así, como un complejo espacio en disputa donde los *agentes culturales fluctuantes*, aquellos sujetos que navegan entre la creación, la productividad, el Estado y la autogestión, modifican con su acción el ecosistema cinematográfico, a través de estrategias de adaptación para sostener y movilizar la actividad cultural. Estos agentes operan en tensión entre la precariedad y la posibilidad de disputar sentidos, alternando su práctica entre lo colectivo y lo individual, modificando con sus acciones el contexto que los condiciona. De este modo, el objetivo que orientó esta investigación fue indagar en el ecosistema cinematográfico de Cusco del siglo XXI, considerando las políticas culturales públicas y las iniciativas gestadas por los *agentes culturales fluctuantes.*

La investigación se organiza en tres capítulos que abordan estas dimensiones de manera integral. En el primer capítulo, con el objetivo de desarrollar un marco teórico-conceptual que me permita navegar entre los elementos de la actividad cinematográfica de Cusco construyo dos constelaciones teórico-conceptuales y tres conceptos vertebradores: los *agentes culturales fluctuantes*, inspirado en el Cuerpo Fluctuante de Cusco de Simone Mello, el *ecosistema cinematográfico* y las grietas como estrategia de resistencia y reflexión propuesta por Catherine Walsh (2017, 2:30-41).

En esta investigación, las constelaciones teórico-conceptuales son una estrategia metodológica inspirada en la noción de constelaciones de Walter Benjamin (2008) que me permite construir conocimiento situado, relacional y dialéctico, al poner en tensión conceptos de diferentes campos: políticas culturales, trabajo cultural, industrias culturales, centralismo y cine regional que, al entrecruzarse, iluminan dimensiones menos evidentes del ecosistema cinematográfico investigado.

La categoría de *agente cultural fluctuante* me permite visibilizar la fluctuación no como una debilidad, sino como una estrategia de supervivencia y una forma de resistencia y agencia política. En ese sentido, esta categoría es una herramienta analítica que me permite indagar en el trabajo cultural en contextos de alta incertidumbre y recursos limitados, ya que los agentes culturales fluctuantes son sujetos que operan en la tensión estructural de la precariedad y su agencia que busca alterar las condiciones en las que habita. En cuanto a la categoría de *ecosistema cinematográfico* concebido como un campo de disputa, definido como un sistema complejo, vulnerable y vivo de agentes diversos, interdependientes, ubicados y relacionados por tramas comunitarias y de trayectorias diversas, se convierte en una herramienta de análisis de las relaciones de poder, las tensiones y la agencia de los sujetos que sostienen y movilizan la actividad cinematográfica en un territorio específico. Estos conceptos se complementan con el concepto de grietas, en tanto herramienta analítica para identificar que las acciones que desarrollan los agentes culturales fluctuante en el ecosistema cinematográfico son mecanismos específicos de agrietamiento, muestra cómo las prácticas cotidianas y en apariencia menores pueden generar fisuras en las estructuras de poder.

Desarrollé el segundo capítulo con el fin de identificar y caracterizar los procesos recorridos por las políticas culturales que han afectado la actividad cinematográfica en Cusco y Perú en los últimos 31 años. Para ello, examino la urdimbre del tejido, analizando tres ciclos normativos desde 1994 hasta 2025 y los mecanismos de fomento implementados por el Estado.

Por su parte, en el tercer capítulo busco identificar y caracterizar las iniciativas de exhibición cinematográficas gestadas en Cusco entre el 2000 y 2025. Por lo que navego en la trama, distinguiendo cuatro tipos de iniciativas: cineclubs y microcines, festivales y muestras, salas alternativas y plataformas digitales. Para indagar en el ecosistema cinematográfico identifico cuatro componentes estrechamente interrelacionados entre sí que lo sostienen y movilizan, estos son: la exhibición, la formación, la producción y la asociatividad.

La exhibición como el componente que se refiere a los procesos e iniciativas que tienen por fin gestar posibilidades de acceso a las obras cinematográficas; la formación en tanto es el componente que aborda las trayectorias, diversas entre sí, que los *agentes culturales fluctuantes* han recorrido para adquirir o consolidar conocimientos y prácticas para la creación y la producción; de otra parte, el tercer componente se refiere a la manera en que los *agentes culturales fluctuantes* producen (los modelos de producción que adoptan, las búsquedas, intereses y afiliaciones que movilizan el proceso de creación y producción, entre otros). Por último, el componente de asociatividad se refiere a cuáles y cómo son los procesos o estrategias de organización de los *agentes culturales fluctuantes.* Sin embargo, en el caso que aborda esta investigación la atención se centra en el componente de la exhibición porque es el primero que identifico que se activa a inicios del siglo XXI para movilizar la actividad cinematográfica en Cusco. En próximas investigaciones será preciso indagar en los otros tres componentes de la actividad cinematográfica.

Es así que esta investigación se estructura metodológicamente desde el conocimiento situado y la mirada etnográfica situada, reconociendo mi lugar de enunciación que transita entre la investigación y el hacer cinematográfico. He operado desde múltiples lugares: gestora cultural pública, productora, miembro de colectivos audiovisuales, investigadora y espectadora. Esta proximidad al campo del cine me permite construir un conocimiento encarnado y en diálogo con las trayectorias de otros agentes que habitan este ecosistema. Esta proximidad plantea también una tensión ética que evidencio: gran parte de los agentes y proyectos que menciono participaron en convocatorias públicas, por lo que información como nombres, resultados, montos, años de postulación y otros datos son de acceso público a través de los documentos publicados por DAFO. Sin embargo, que sean de acceso público no equivale a un consentimiento explícito para ser identificados y analizados en esta investigación. Frente a ello, he consultado su autorización para incluir sus nombres asociados a los proyectos mencionados, así como he priorizado, en la medida de lo posible, recurrir a fuentes primarias producidas por ellos mismos, (blogs, publicaciones, entrevistas), aunque reconozco que esta tesis no logra ser exhaustiva en la incorporación de las voces del ecosistema.

El recorrido metodológico combina herramientas que permiten conjugar una vista amplia y otra próxima de la actividad cinematográfica contemporánea en Cusco. Recurre a la revisión de archivos administrativos y legislativos, documentación de concursos y

resoluciones que permiten reconstruir los ciclos normativos del siglo XXI. La experiencia encarnada constituye la forma en que he operado en el campo, identificando procesos y relaciones que sostienen la actividad cinematográfica, y se traduce en desentrañar una genealogía de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes.

Para analizar el ecosistema cinematográfico de Cusco acojo la metáfora del tejido, donde la urdimbre está constituida por los marcos normativos y las medidas implementadas por el Estado, mientras que la trama la conforman las iniciativas gestadas por los agentes culturales fluctuantes. La investigación examina cómo estas dos dimensiones se entrecruzan y tensionan para producir un ecosistema cultural en el que se desarrollan prácticas que agrietan el programa neoliberal, resisten a los cambios políticos, disputan espacios de existencia frente a la desigualdad y a la precariedad.

Los hallazgos revelan que entre 2001 y 2024, los agentes culturales independientes de Cusco han sostenido iniciativas que han logrado agrietar un sistema que tradicionalmente determina quién narra, qué se narra y cómo se produce en el ámbito cinematográfico. Estas prácticas no solo cuestionan la distribución inequitativa de recursos estatales, sino que constituyen una expansión del ejercicio efectivo de los derechos culturales desde la periferia.

Por ello, esta tesis argumenta que el ecosistema cinematográfico de Cusco no es un simple reflejo de las políticas nacionales, sino un espacio vivo, dinámico y vulnerable donde los agentes culturales construyen activamente alternativas y disputan el derecho a habitar la actividad cinematográfica desde la periferia, configurando formas de resistencia que trascienden las limitaciones del centralismo, la precariedad y la desigualdad.

Capítulo primero
Constelaciones teórico-conceptuales

En este capítulo expongo conceptual y teóricamente las categorías de análisis a partir de las cuales discuto que la actividad cinematográfica en Cusco se configura como un campo de disputa contextualizado por el neoliberalismo, el centralismo y un enfoque economicista de la cultura, los cuales se manifiestan en las políticas culturales públicas implementadas por el Estado. Este contexto, sin embargo, es agrietado por prácticas situadas de agentes culturales fluctuantes que experimentan el trabajo cultural atravesado por la voluntad, el entusiasmo y la precariedad. Estas prácticas (cineclubs, microcines, salas alternativas, festivales, muestras y plataformas digitales) no solo cuestionan la distribución inequitativa de recursos, sino que, desde su aparente dispersión y escala reducida, en los últimos treinta años han abierto caminos para agrietar un sistema que determina quién narra, qué se narra, qué se encuadra, qué se muestra, cómo se narra, quién aparece y cómo se produce. En su conjunto, constituyen un ecosistema cultural que resiste al programa neoliberal, a los cambios políticos, a la desigualdad y a la precariedad, configurando un segmento del campo cinematográfico cusqueño como un espacio en disputa por el derecho a participar y disfrutar de la vida cultural, es decir, a ejercer plenamente los derechos culturales.

Las políticas culturales no pueden concebirse solo como un ámbito propio del Estado o de instituciones en contextos de bonanza y estabilidad, por ende, como distantes y ajenas a la vida cotidiana de las personas y colectividades. Considero que más bien es preciso desbordar esta concepción y reconocer que las políticas culturales, en tanto orientación y acción, pueden provenir tanto del Estado como de otras formas organizativas de la sociedad para operar en la esfera simbólica, de modo que se configuren como un campo de disputa de las formas en las que nos identificamos, narramos y relacionamos. Por ello, persistir en proyectar, producir, organizar, crear, formar, articular es una acción de lucha para ejercer con plenitud y dignidad nuestros derechos culturales, aunque la acción preceda al nombre.

En este capítulo desarrollo la categoría de *agente cultural fluctuante* para referirme a los sujetos que operan en el ecosistema cinematográfico de Cusco, así como construyo dos constelaciones teórico-conceptuales que atraviesan la discusión que

propongo en esta investigación: la primera relativa a las políticas culturales en América Latina, los derechos culturales y la desigualdad; y la segunda en relación con las industrias culturales, el centralismo y el cine regional, una categoría formulada en el Perú para referirse a la actividad cinematográfica que tiene lugar en regiones distintas a Lima. Ambas constelaciones me permiten comprender el tejido de relaciones y las prácticas que los agentes culturales fluctuantes tensionan para sostener la actividad cinematográfica en Cusco en el siglo XXI.

Recurro a la noción de *constelación* sugerida por Walter Benjamin (2008, 73) en tanto ofrece una forma de construir conocimiento situado, relacional y dialéctico. Para Benjamin, "la imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado. Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible en el instante histórico". Esta perspectiva permite romper con los esquemas lineales y unidireccionales del análisis sociocultural, y en su lugar, propone poner en tensión fragmentos, categorías o hechos dispersos que, al articularse, revelan sentidos eludidos o silenciados.

Desde esta perspectiva, en lugar de ordenar linealmente las categorías que guían el análisis -como políticas culturales, trabajo cultural, centralismo o derechos culturales- opto por relacionarlas como puntos críticos que, al configurarse en constelación, producen una imagen más densa y compleja del campo cinematográfico en Cusco como espacio en disputa. Esta estrategia permite comprender cómo diversas dimensiones estructurales (neoliberalismo, institucionalidad cultural, desigualdad) y prácticas situadas (agentes culturales fluctuantes, cineclubs, microcines y otras experiencias autogestionarias) se entrecruzan y se tensionan en la producción cultural de Cusco.

Asimismo, para analizar el ecosistema cinematográfico de Cusco en diálogo con las constelaciones teórico-conceptuales recurro a la figura del tejido que se compone por la urdimbre (lo normativo y medidas implementadas por el Estado) y la trama (iniciativas gestadas por los agentes culturales fluctuantes), elementos que analizaré en los siguientes dos capítulos.

1. Sobre los agentes culturales fluctuantes y el ecosistema cinematográfico

Hace unos años la maestra brasileña de danza, Simone Mello, pasó por Cusco y formó el Cuerpo Fluctuante de Cusco, no es un grupo, no es un colectivo precisamente, la cualidad fluctuante busca referirse a su inestabilidad, capacidad mutante, flexibilidad,

resiliencia y entusiasmo que lo atraviesan y sostienen. En el caso de Cuerpo Fluctuante el grado de involucramiento de las personas variaba dependiendo del momento, del lugar, del proyecto, del entusiasmo, de las circunstancias y contingencias individuales y colectivas. También eran variables y múltiples los roles que ocupábamos en los procesos de creación, producción e investigación; en ese sentido, considero que este nombre que Mello ensayaba para describir una forma de ser y hacer en las artes escénicas y performáticas resulta elocuente para nombrar a quienes navegan por el ecosistema cultural de la actividad cinematográfica, tanto a través de sus prácticas, como entre las dos constelaciones teórico-conceptuales que construyo.

El o la agente cultural fluctuante es una individualidad que opera en tensión entre la creación, la productividad, el Estado y la autogestión, navega entre la precariedad y la posibilidad de disputar sentidos, alternando lo colectivo y lo individual; todo ello en medio de un contexto que lo condiciona y que, a la vez, modifica con sus acciones. En ese sentido, la cualidad fluctuante que agrego a los sujetos que operan en el ecosistema de la actividad cinematográfica de Cusco es una apuesta por destacar una estrategia de adaptación que los sujetos han desarrollado para sostener y movilizar una actividad cultural en un contexto neoliberal y centralista.

De manera complementaria, acoger la noción de *ecosistema cultural* a fin de nombrar las relaciones y los procesos que llevan a cabo los agentes culturales fluctuantes en Cusco para sostener la actividad cinematográfica, implica reconocer que es:

> un complejo sistema de agentes diversos, que son interdependientes entre ellos, es decir están ubicados y relacionados por tramas comunitarias y de vida diversas. Estos diversos agentes además comparten un mismo hábitat, a veces con respecto a territorios concretos, y están sujetos y son afectados por circunstancias y condiciones diversas propias de cada hábitat (Condiciones sociales, de género, de clase social, materiales, simbólicas, etc.). Estas condiciones, además marcan y atraviesan cadenas tróficas, modelos de vida y de intercooperación y colaboraciones, además de desigualdades y exclusiones (Transductores 2022, 1).

Por tanto, al hablar de ecosistema cultural pongo atención en el tejido de procesos, acciones y articulaciones que los agentes culturales gestan para formarse, crear, producir, circular, exhibir y ver. En el artículo "Trabajo cultural, autogestión, y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu" se presenta una cita muy elocuente que nutre de sentido y complejiza la noción de ecosistema cultural cuando uno de los interlocutores de la investigadora reflexiona sobre la casa cultural en la que trabaja e indica: "En mi cabeza Casa Uvilla es un ecosistema y yo no te diría que es solo vulnerable, obvio que es vulnerable, pero también es sensible, también se transforma,

también se alimenta" (Chimarro 2020 citado en Vega Velástegui 2021, 165). En esta cita se manifiesta el lugar de las condiciones en las que el ecosistema existe, como su cualidad dinámica, viva e interdependiente, así como la agencia de los sujetos que lo componen. Siguiendo esta línea de reflexión, por ecosistema cinematográfico me refiero a un sistema vivo de relaciones entretejidas que se tensionan, oponen, quiebran y transforman de acuerdo a las condiciones y circunstancias concretas en las que los agentes culturales fluctuantes actúan para sostener y movilizar la actividad cinematográfica en un territorio (sea en la exhibición, la formación, la producción o la asociatividad). De este modo, sostengo que la actividad cinematográfica de Cusco constituye un ecosistema cinematográfico porque no es un conjunto disperso de acciones sino una red densa que ha resistido y resiste la precariedad, el centralismo y la exclusión simbólica, que continúa luchando, desde lo situado, por su derecho a narrar, a enunciarse, a acceder y redistribuir el capital simbólico, a autorepresentarse, en suma, a participar plenamente de la vida cultural.

2. Primera constelación: sobre las políticas culturales, los derechos culturales y la desigualdad

Como punto de partida, considero pertinente establecer que las políticas culturales comprenden orientaciones, acciones, estrategias o medidas que buscan operar y configurar las dimensiones simbólica, performativa, subjetiva y relacional de la vida colectiva, ya sean impulsadas por el Estado, por organizaciones civiles o por formas organizativas comunitarias. En este sentido, las políticas culturales se configuran a partir de procesos de disputa en torno a cómo se entiende y define el lugar de la cultura en la sociedad, en relación con la economía, el desarrollo y la política (García Canclini 1990, 26).

A esta perspectiva se suma la crítica de Valdizán Guerrero (2024, 43), quien subraya que la institucionalización de las políticas culturales como campo de interés estatal ha sido acompañada de una apariencia despolitizada y tecnocrática. Por ello, propone distinguir entre políticas culturales estatales y políticas culturales populares, con el fin de visibilizar las negociaciones, los conflictos y las rupturas entre ambas. En este sentido, el autor identifica tres categorías de políticas culturales populares que han estado presentes a lo largo de la historia republicana del Perú, cada una se refiere a procesos de subjetivación distintos en la disputa por el poder. Las políticas culturales defensivas tienen un sentido de resistencia y negociación dentro de los márgenes establecidos, en la

que si bien la relación Estado – sociedad civil es de subordinación, a partir de su acción logran incorporar reivindicaciones y herramientas jurídico-administrativas en el campo estatal. La segunda categoría son las políticas culturales ofensivas aquellas que desarrollan su acción en antagonismo con el Estado, en particular a través de la clase. Por último, las políticas culturales autónomas son las que desarrollan su acción fuera de los márgenes establecidos por el Estado con el fin de alcanzar la emancipación (Valdizán Guerrero 2024, 270-7).

Estas dos entradas resultan claves para comprender las políticas culturales como un campo en tensión entre las medidas impulsadas por el Estado —como los marcos normativos que permiten implementar fondos concursables para la actividad cinematográfica— y las políticas culturales populares, autogestionarias, independientes o comunitarias, que se encarnan en las trayectorias de cineclubs, microcines, salas alternativas, experiencias formativas, producciones autogestionadas y formas organizativas. En suma, acciones y prácticas donde se disputan los sentidos y posibilidades de recreación o transformación de los imaginarios, las representaciones, las subjetividades y la vida colectiva.

Otro aporte que contribuye a comprender el desarrollo de las políticas culturales en América Latina es el que realiza García Canclini en 1987, cuando identifica seis paradigmas en el panorama regional. Me interesa profundizar en tres de ellos: la privatización neoconservadora, la democratización cultural y la democracia participativa como ejes en los cuales han discurrido las políticas culturales estatales para la actividad cinematográfica en el siglo XXI, en el Perú.

En cuanto al paradigma de la privatización neoconservadora, Canclini resalta que su objetivo es “fundar nuevas relaciones ideológicas entre clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de proyectos… [y] para lograrlo, los principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares” (1990, 40). También lo caracteriza como un paradigma que reduce el apoyo estatal a la cultura bajo el mandato de la productividad y rentabilidad, disminuye los espacios públicos, deja que la empresa privada reemplace al Estado y a otras formas organizativas en la reestructuración de la identidad, los sistemas de prestigio y reconocimiento y diferenciación entre clases, favorece la privatización de la cultura y su transnacionalización (43-5).

De otro lado, el paradigma de la democratización cultural se refiere a la difusión y popularización del arte y todo aquello valorado como alta cultura con el fin de reducir las desigualdades de acceso a los bienes simbólicos, generalmente desarrollados desde una lógica empresarial. Este paradigma cuenta con dos objeciones: de un lado, suele privilegiarse la difusión desde una mirada hegemónica que proviene de las elites que desatiende los sectores populares, y de otro lado, si bien reduce la desigualdad en cuanto a la difusión de bienes, no afecta las formas de producción y consumo (García Canclini 1990, 46-9).

En cuanto al paradigma de la democracia participativa, García Canclini indica que es una "concepción que defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás" (1990, 50), de modo que se concibe la acción cultural como un continuo que atraviesa la vida de la diversidad de personas y culturas. Se refiere a aquellas políticas culturales que estimulan la acción colectiva y organizada para que los propios sujetos produzcan cultura y arte, sin limitarlas a una experiencia estética o discursiva ni a los valores y posiciones hegemónicos, más bien desde la pluralidad y libertad de creación. Sin embargo, en la caracterización de este paradigma, el autor también identifica limitaciones, como la dificultad que tienen estas iniciativas para ampliar su alcance, lo que impide la transformación de las estructuras. (51-3).

Estos paradigmas, propuestos a fines de los ochenta, se complementan con la idea de la cultura como recurso que propone Yúdice (2002). Los noventa e inicios del siglo XXI estuvieron caracterizados por dos elementos vinculados: la aceleración de la globalización -que facilitó que la cultura se distribuyera de manera global y surgiera una nueva división internacional del trabajo cultural-, y la instalación de proyectos neoliberales que implicó "la liberalización comercial, la privatización, la reducción (y en algunos casos) la eliminación de los servicios subsidiados por el Estado, tales como el cuidado de la salud y la educación, los recortes salariales y el aniquilamiento de los derechos laborales" (2002, 18).

En particular, en la cultura se redujo el financiamiento público y se incluyeron en la discusión argumentos ligados al emprendimiento cultural, la cruzada antipiratería, derechos sobre la propiedad intelectual, regeneración urbana, desarrollo turístico, entre otras (Yúdice 2002, 16), lo cual abrió un camino para concebir y valorar la cultura desde su instrumentalidad para las esferas económica, social y política. Otro apunte para tomar

en cuenta es que esta concepción de la cultura desde su utilidad permea las políticas culturales conducidas tanto en el ámbito público como en el ámbito privado, ciudadano y de la sociedad civil organizada (Yúdice 2002).

Estos marcos de comprensión resultan útiles para reconocer las orientaciones que han atravesado e inspirado las normativas que han afectado la actividad cinematográfica peruana en los últimos 30 años. Establezco tres ciclos normativos encadenados entre sí que permiten analizar las tensiones y cambios en las nociones que iluminan el diseño, negociación, promulgación e implementación de los marcos normativos. Si bien cada uno de estos ciclos los desarrollaré en detalle en el siguiente capítulo, es preciso establecer que las políticas culturales adoptadas por el Estado peruano han estado marcadas por el programa neoliberal instalado en el Perú desde los noventa, de modo que el paradigma de la privatización neoconservadora ha impregnado las orientaciones y enfoques que constituyen las normativas de este periodo.

El primer ciclo abarca el periodo 1994-2010, se caracteriza por la instalación del neoliberalismo en el cine, se promulgó e implementó la Ley N°26370, a través de la cual el rol del Estado se redujo al mínimo, se precarizaron las condiciones de producción y exhibición cinematográfica; y, se introdujeron las lógicas del mercado y la competencia para la regulación de la actividad cinematográfica.

El segundo ciclo se extiende entre el 2009-2024, se expresan las tensiones y transiciones entre los paradigmas de la democratización cultural y la democracia participativa que señala García Canclini (1990). Un ejemplo de la aplicación de la democratización cultural es la creación del Ministerio de Cultura del Perú en 2010, que en un principio estuvo iluminada por la lógica de promoción del acceso a bienes culturales vinculados a las artes, las industrias culturales y el patrimonio valorados como representativos del país. Esta orientación se concretó a través de la asignación de presupuestos para la creación de la Casa de la Gastronomía, el Gran Teatro Nacional o la Casa de la Literatura (Valdizán Guerrero 2021, 76) y la institucionalización del financiamiento público para la actividad cinematográfica.

Por su parte, el paradigma de la democracia participativa se insinuó en el proceso de creación de una nueva ley para el cine; donde ejecutivo, legislativo y sociedad civil cinematográfica negociaron para incluir en el D. U. N°022-2019/MC un sistema de cuotas que promoviera una distribución más equitativa de recursos financieros a nivel nacional, la creación de un grupo de trabajo conformado por representantes de la sociedad civil para brindar recomendaciones al órgano encargado de la actividad cinematográfica del

Ministerio de Cultura, así como se incluyeron las categorías de cine de regiones, cine comunitario y cine indígena para asegurar su financiamiento, medidas que perseguían la descentralización de recursos y el reconocimiento y promoción de la diversidad cultural del país a través del cine.

El tercer ciclo tiene lugar entre el 2022 y 2025[1], se caracteriza por la profundización de la lógica neoliberal y la disputa por el control de la actividad cinematográfica, que se concreta a través de la promulgación de la Ley N°32309 donde la noción de la cultura como recurso se expresa en el valor que se le asigna al cine en tanto promueve el turismo e inversiones, así como incorpora la noción del emprendedurismo cultural como una fuente generadora de empleo y de empresa que dinamizan la economía del país. Mientras se concentra en limitar la producción y exhibición de dispositivos culturales que aborden tópicos críticos al programa neoliberal.

A este conjunto de conceptos vinculados a las políticas culturales públicas cabe añadir un elemento más, relacionado con las medidas de fomento que son frecuentemente implementadas en América Latina. Uno de los aspectos importantes de debate es el de la financiación de la vida cultural, la cual puede provenir de fuente pública, privada, comunitaria o internacional. Sin embargo, la financiación pública ha resultado fundamental para Iberoamérica (Soto Labbé 2020, 322).

De este modo, la financiación está relacionada directamente con la asignación y distribución de los recursos y con la institucionalidad, es decir, con los marcos normativos y con las instituciones y estructuras con las que el Estado cuenta para implementarlas (Garretón 2008, 82). Garretón reconoce dos modelos de financiación: el dual, caracterizado por la coexistencia de financiamiento estatal y de mercado sin una conexión explícita entre ambos, donde los agentes culturales pueden recibir fondos públicos y, simultáneamente, generar ingresos propios, pero sin una política coordinada que integre ambas fuentes; y el modelo mixto, que combina deliberadamente recursos estatales con recursos del sector privado; un ejemplo de ello son los incentivos fiscales. El autor también señala que el aporte del Estado puede ocurrir como una asignación directa de recursos a programas, actividades o instituciones o de modo indirecto a través de concursos (2008, 80).

[1] Si bien este ciclo se encuentra en desarrollo en el presente, establezco un corte en abril de 2025 por fines metodológicos.

En el caso peruano, la financiación se estructura en un modelo dual. En el periodo abordado en esta investigación no existen mecanismos que articulen fuentes de financiamiento privadas y públicas, de hecho, el mecanismo de financiación que se ha aplicado para la actividad cinematográfica es la financiación indirecta, a través de concursos operativizados por una entidad especializada dentro de la estructura del Ministerio de Cultura del Perú.

Por otra parte, el marco de las políticas culturales está imbricado con los derechos culturales. Si bien desde la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (Naciones Unidas 1948) se nombran a los derechos culturales (artículo 22) y la vida cultural (artículo 27.1), estos han tenido un proceso de instalación marginal en los debates y acciones relativas al sistema de los derechos humanos y de la sociedad en general, incluso "se suele considerar que están menos desarrollados que los derechos civiles y políticos" (Beirak Ulanosky 2024, 133). Es así que un punto de inflexión para los derechos culturales es la *Declaración de Friburgo* de 2007, cuando se reconoce expresamente que los derechos culturales son derechos humanos, por tanto, son esenciales para la dignidad humana y se rigen por los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia. Este reconocimiento permitió establecer definiciones y principios de base, nombrar y ordenar los aspectos que implica el ejercicio pleno de los derechos culturales y la asignación de responsabilidades para poder efectivizarlos (Grupo de Friburgo 2007), lo que favoreció que los derechos culturales se instalen en las agendas internacionales, es decir, este panorama y su retórica se integraron al sistema de Naciones Unidas y de la cooperación internacional.

En los niveles nacionales, locales o comunitarios el horizonte de los derechos culturales es más escurridizo porque hay una dificultad para poder definir y concretar a qué nos referimos cuando hablamos de ejercer nuestros derechos culturales, a lo que se suma que también hay una noción que reduce la cultura a una mercancía, es decir, a un objeto o un servicio de consumo a cargo del mercado o bien como una herramienta ligada a la educación (Beirak Ulanosky 2024, 128-132).

Para aliviar la primera dificultad, Beirak (2024, 122-7) propone agrupar los derechos culturales en cuatro ejes entrelazados que, en conjunto, garantizan su ejercicio pleno: identidad, acceso, creación y gobernanza. En cuanto al eje identidad, este se sustenta en el derecho que tenemos a pertenecer a una comunidad, a vivir la identidad cultural en su singularidad, con posibilidades de autorrepresentación, enunciación y memoria, lo que se conjuga con la obligación de los Estados de reconocer, proteger y

promover distintas formas de expresión de un territorio, lo que en última instancia garantiza la diversidad cultural.

En esta propuesta, el eje de acceso está relacionado con el disfrute del capital cultural y su redistribución, implica el derecho a desarrollar capacidades para la creación, la decodificación y el acceso a la información, los espacios y dispositivos culturales de manera libre y plural. Para garantizarlo es preciso promover los medios y las condiciones que lo efectivizan en la vida de las personas y comunidades.

El eje de creación hace referencia al derecho a la producción y expresión cultural, lo que implica indefectiblemente abordar y problematizar las condiciones laborales y sociales en las que las personas y colectivos crean dispositivos culturales.

El último eje que Beirak (2024) presenta es el de la gobernanza, el cual implica el derecho de las personas en general a participar de los procesos de toma de decisiones de la política cultural, es decir, incidir en la forma en la que se intervendrá en la cultura.

Los cuatro ejes de derechos culturales identificados líneas antes se encuentran atravesados por la desigualdad tanto en el plano del reconocimiento y la valoración como en las condiciones materiales que limitan su ejercicio. Así, la desigualdad se evidencia en cómo ciertas prácticas, expresiones o colectividades son consideradas como valiosas y legítimas para incidir en los procesos de toma de decisiones en lo público y en las formas de representación y autorrepresentación que habilitan quién produce, cómo produce y qué se narra o representa.

En efecto, en el caso peruano hay una asimetría en las condiciones materiales que hacen posible la creación, producción y circulación, vinculadas estrechamente a cómo se acceden a los espacios de formación y exhibición, a las condiciones de trabajo y al acceso a las medidas de financiamiento para la actividad cinematográfica. Sin embargo, al reconstruir la trayectoria de la exhibición en Cusco a través de los cineclubs, los microcines y, luego, salas alternativas, así como de las experiencias formativas y de producción, se evidencia cómo los agentes culturales fluctuantes, ya sean individuales o colectivos, operan para transformar estas condiciones de desigualdad que afectan las posibilidades de enunciación, expresión, vinculación y autorrepresentación.

Otro elemento clave para comprender las relaciones y procesos que gestan los agentes culturales fluctuantes de la actividad cinematográfica en Cusco es el concepto de trabajo cultural. Si bien uno de los argumentos más frecuentes a los que recurren tanto los agentes culturales fluctuantes como los funcionarios respecto a la actividad cinematográfica es su capacidad para generar empleo directo e indirecto en la producción

de obras audiovisuales, este enfoque economicista, centrado en el cine como industria cultural, tiende a invisibilizar las propias condiciones de trabajo, a menudo precarias de los trabajadores del cine, los modos de producción alternativos desde la cooperación e intercambio, así como también se invisibilizan las prácticas que exceden la lógica industrial y que se sostienen en el tiempo, la energía y el entusiasmo[2] de los agentes culturales fluctuantes, frecuentemente sin una remuneración de por medio o con una remuneración parcial frente a los múltiples roles que cumplen.

Gabriela Montalvo argumenta que el trabajo en el arte, al igual que el trabajo doméstico y de cuidados, es percibido como improductivo, y por ello es desvalorizado y feminizado, lo que se manifiesta en condiciones de precariedad e informalidad (2020, 105). Además, la autora presenta cinco características de precariedad, las cuales identifican a los agentes culturales fluctuantes de la actividad cinematográfica en Cusco: la temporalidad, el pluriempleo, la falta de salario, la ausencia de un régimen laboral específico y la no cobertura de seguridad social (109-110). Estas condiciones permiten observar que, lejos de ser una excepción, el trabajo cultural es parte de un ecosistema de desigualdades que tensiona los marcos normativos, la forma en la que estos se operativizan y la agencia de quienes sostienen y movilizan la actividad cinematográfica en territorios como Cusco.

3. Segunda constelación: las industrias culturales, el centralismo y el cine regional

El concepto de industria cultural fue transformándose a lo largo del tiempo. Como recuerdan Armand Maitelart y Jean-Marie Piemme en *Las industrias culturales: génesis de una idea,* los conceptos "remiten a problemáticas muy concretas y que nos hablan desde un lugar históricamente situado" (1982, 62). Tradicionalmente, la actividad cinematográfica ha sido considerada parte de las industrias culturales, por lo que se hace necesario revisar críticamente el significado y las implicancias de esta categoría.

[2] Remedios Zafra desarrolla la categoría del entusiasmo; indica que es "algo que salva y que condena" (2017, 32). De un lado, moviliza la pasión creadora, de otro, el capitalismo lo instrumentaliza. Al primero, Zafra lo nombra entusiasmo íntimo, aquel que activa el deseo de crear, es un motor interno, íntimo para la práctica creadora, infunde una sensación de júbilo y como menciona Zafra "la creación es todavía uno de los pocos territorios que nos permite sumergirnos y romper la tendencia de una vida domesticada" (2017, 226). El otro entusiasmo es el inducido, que se constituye como marca de época vinculada a las redes y la conectividad. En este marco, el capitalismo convierte el entusiasmo en una herramienta para la productividad a un menor coste, forjando entornos de precariedad laboral y vital. La instrumentalización demanda de los agentes culturales exponer y exacerbar su entusiasmo en las redes para ser considerados dentro del mercado, con la esperanza de un trabajo, un llamado, un reconocimiento. (28-36). A este doble camino que caracteriza el trabajo cultural contemporáneo me refiero cuando menciono al entusiasmo, desde su potencia y su uso.

El concepto de industrias culturales es introducido en 1944 por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* para criticar la producción cultural de masas, caracterizada por su homogeneidad, estandarización en su producción y subordinación a las lógicas del mercado (Adorno y Horkheimer 1998). Su desarrollo tiene lugar en el contexto de la posguerra, cuando se comienzan a construir las políticas culturales como un campo de investigación e intervención estatal. Posteriormente, este concepto ha sido entrelazado con otros conceptos como, en un primer momento, la industria del conocimiento o la industria de la información (Maitelart y Piemme 1982, 66-7), y más tarde desde los noventa, con las industrias creativas, la economía naranja o la figura del emprendedor cultural (Rowan 2010; Rowan 2016). Este conjunto de categorías ha buscado definir la transformación de los procesos de producción y difusión de productos culturales mediados por la tecnología y la globalización, así como los posibles impactos y beneficios de las industrias culturales desde una lente que concibe a la cultura como un recurso.

Desde los ochenta, el concepto de industria cultural comenzó a ser empleado con mayor frecuencia por los organismos internacionales y las administraciones públicas para referirse a aquellas actividades culturales (vinculadas a la radio, la televisión, la música, el editorial, el cine, entre otros) que podían contribuir protagónicamente al desarrollo económico y al acceso a bienes culturales (Girard 1982).

Como menciona Jaron Rowan, estos conceptos contribuyeron a erigir un discurso que sostiene que "las industrias culturales generan riqueza económica y favorecen el desarrollo" (2016, 31) y que se complementa con la mutación del trabajador cultural en el emprendedor cultural, en tanto se convierte en "un mediador entre los flujos culturales, las tendencias y los saberes colectivos y el mercado […] el sujeto-empresa, el empresario de sí mismo, el emprendedor que compite en el mercado por mantener su nicho y hacer viable su existencia" (30).

Sin embargo, el discurso de las industrias creativas fue fisurado por la realidad: como recuerda Rowan "los sectores que generan mayores beneficios son capitalizados por muy pocas empresas, mientras que los sectores con beneficios escasos se reparten entre un número elevado de microempresas" (2016, 33). Además, el empleo que produce este modelo es precario, temporal y discontinuo (33).

En el caso de la actividad cinematográfica de Cusco resulta problemático adoptar la categoría de industria cultural porque si bien este flujo internacional de discursos relativos al desarrollo económico y la industria cinematográfica han permeado en los

marcos normativos y los argumentos de los agentes culturales fluctuantes para legitimar la actividad, en un contexto de desmantelamiento del Estado, desigualdad y centralismo, la industria cinematográfica se ha configurado como un horizonte único y deseable, que excluye otras formas de hacer cine y relacionarse con él. También, es preciso reconocer que las condiciones que se describen en los casos sobre los cuales se construyen los conceptos de industrias culturales e industrias creativas -como los de Estados Unidos, Reino Unido, Australia, España y otros- no corresponden a las condiciones materiales, los procesos y relaciones que atraviesan países como el Perú que carecen de infraestructura cultural descentralizada común o pública, institucionalidad cultural sólida en el nivel local o nacional, organizaciones gremiales fuertes, espacios de formación pública y descentralizada, etc.

Otro elemento clave para la comprensión de la actividad cinematográfica en Perú -y en general, de la sociedad peruana- es el centralismo. Para ello, recurro a la descripción y análisis que realiza sobre el tema Jair Pérez Brañez en *A la sombra de Lima. Centralismo y políticas culturales en el Perú*, donde reconstruye en una línea del tiempo, las políticas culturales estatales republicanas que se expresan en las normas, instituciones como el Instituto Nacional de Cultura o el Ministerio de Cultura, en la creación de escuelas o institutos, museos o casas de la cultura, en la publicación de documentos programáticos y en la conformación de espacios colegiados como juntas o grupos de trabajo que intervienen desde el Estado en el campo cultural. También, señala el centralismo y el racismo como características que estructuran la sociedad peruana y están naturalizadas (2024, 36). De modo que aquello socialmente valorado y legitimado es producido por un sujeto masculino, urbano, blanco y limeño (2024, 13, 35).

El autor propone conceptualizar el centralismo como "la acumulación de poder (político, económico, cultural, social, entre otros) desde un lugar dentro del territorio, en perjuicio de los demás…¨[donde] siempre hay una dependencia al centro del poder; y este espacio, para mantener el poder, propone la permanencia de estas relaciones tan diferenciales y que a su vez son tensionales" (Pérez Brañez 2024, 19). Además, el autor hace un apunte importante: la relación de poder centro-periferia a nivel nacional (Lima – otras provincias) se replica en la relación jerárquica entre las capitales de provincia frente a sus periferias (20).

A través del recorrido histórico que Pérez realiza, muestra cómo la representación oficial de la vida cultural -y las decisiones institucionales que la sostienen- se ha construido desde una visión centralista, subordinando o invisibilizando las prácticas que

emergen en otros territorios. Ahora bien, para ilustrar esta relación asimétrica de poder en función del territorio, el autor señala dos expresiones que, a mi juicio, se complementan y logran dar cuenta de la forma en que se construye la relación jerárquica del territorio y para la legitimación de dispositivos culturales. La primera hace referencia a una frase muy conocida y adjudicada por la cultura popular al poeta Abraham Valdelomar (1888-1919) en la que indica que "el Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el *Palais Concert*, el *Palais Concert* soy yo" (Pérez Brañez 2024, 35). La otra expresión recupera las declaraciones de María Cecilia Villegas, presentada como experta en políticas públicas, donde en una entrevista en 2022 señala:

> en el Perú no existe un Estado en la mayoría de las poblaciones, y mira más allá de Lima, San Isidro, Miraflores, La Molina, no hay Estado y esa es la realidad. Uno se va a San Juan de Lurigancho y no puedo considerar pues que ahí hay Estado, ahí no hay reglas, no hay ley, no hay orden, no hay nada y en las regiones pasa, incluso en mayor medida (María Cecilia Villegas en entrevista en Enfoques Cruzados de Canal N citado en Pérez Brañez 2024, 133).

Ambas expresiones condensan la misma lógica: el centralismo en Perú es un aspecto histórico, naturalizado e incorporado a la forma en la que concebimos y nos relacionamos cotidianamente[3]: Lima (y su centro de poder que dependiendo de la época se reduce a una calle de su centro histórico o los tres distritos que se mencionan) se pretende como la representación del Perú o donde se legitima cómo se representa; fuera de esta Lima reducida hay un espacio vacío o que hay que domesticar. Estas percepciones jerárquicas del territorio también han estado presentes en cómo se distribuyen los recursos simbólicos y económicos en la actividad cinematográfica peruana y cómo se legitiman los dispositivos culturales y a los agentes culturales fluctuantes.

Otro elemento que es preciso desentrañar es la noción de cine regional, ya que permite comprender la actividad cinematográfica peruana contemporánea. De manera general, esta noción ha sido empleada para referirse a la actividad cinematográfica que se desarrolla fuera de Lima, sin embargo, esta noción no es neutra: su uso activa tensiones simbólicas, territoriales y políticas. Para ello, propongo rastrear la forma en la que se ha empleado, ya sea con fines descriptivos en la academia, instrumentales en las medidas de fomento a la actividad o como una herramienta de demanda por parte de los agentes culturales.

[3] Aquí uso la primera persona del plural porque me asumo como parte de esta relación asimétrica de poder que se funda en una valoración desigual del territorio, que atraviesa mis prácticas y que también he replicado.

En el ámbito académico, la noción de cine regional se construye a partir del 2011, cuando autores como Alonso Quinteros y Olga Rodríguez comienzan a llamar la atención sobre prácticas cinematográficas que se estaban desarrollando, al menos desde 1996[4], en diferentes lugares fuera de Lima, las cuales incluían estrategias propias de producción, de exhibición e intercambio entre pares y eran llevadas a cabo, por lo general, al margen del Estado (Quinteros 2011; Rodríguez Ulloa 2012).

Un poco más tarde, en 2014, Jaime Luna Victoria y Emilio Bustamante publican el artículo "El cine regional en el Perú", donde proponen una caracterización del cine regional con el objetivo de revelar un tipo de cine que había permanecido invisible para Lima por "la poca atención que le han brindado los medios de comunicación, la crítica especializada, sus colegas cineastas de Lima, los centros académicos y las entidades del Estado" (Bustamante y Luna Victoria 2014, 190). En 2017, los mismos autores publican el libro *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* donde sostienen que hay varios cines regionales, pero se pueden identificar al menos dos tipologías: "largometrajes de ficción, que emplean una narrativa de género y están dirigidos principalmente al público popular y masivo; otro conformado por películas en su mayoría de cortometraje, que incluye filmes de autor, documentales y experimentales, dirigidas especialmente a un público universitario o de cinéfilos" (Bustamante y Luna Victoria 2017, 21).

También, presentan dos perfiles de cineastas regionales: aquellos de clase media con familias que provienen de sectores populares, rurales o semi rurales, con estudios superiores, pero sin formación académica audiovisual, y, aquellos de clase media urbana con estudios superiores en comunicaciones en universidades de sus regiones respectivas (22). Por último, los autores ofrecen una conceptualización que indica que el cine regional es "producido y exhibido en las regiones fuera de Lima metropolitana y Callao, realizado en soporte de película cinematográfica o video (digital o analógico), por empresas (formales o informales) domiciliadas en esas regiones y por cineastas que viven y trabajan allí" (Bustamante y Luna Victoria 2017, 21).

Esta publicación significó un punto de inflexión en la incorporación de la noción en el cotidiano del campo cinematográfico, tanto en la investigación, lo institucional y la práctica. En consecuencia, las tesis y artículos sobre el cine regional se han hecho más frecuentes en los últimos años, analizan la diversidad temática, estética y territorial del cine regional, así como sus formas de producción, circulación y consumo. Para

[4]En los primeros años de formulación de la noción por parte de la academia se emplea de manera indistinta cine andino, cine provinciano, cine del interior o cine regional.

profundizar en estas investigaciones consultar: Sánchez Tejada 2015; Peláez Alegría 2017; Gutiérrez Calle 2019; Cuadrado Ortiz 2021; Cárdenas Figueroa 2024; Álvarez Vargas 2024; Bullón Guzmán 2024; entre otras.

Si bien estos textos tratan diferentes matices de la noción de cine regional, todos coinciden en destacar que era un tipo de cine apenas reconocido por el circuito cultural de la capital, pero que resultaba de gran importancia para comprender el cine peruano. En los últimos años, los perfiles de cineastas, las tipologías y la conceptualización de cine regional propuestas inicialmente se han entrecruzado, mostrando una diversidad de miradas que escapan a los esquemas ensayados.

De modo que, nombrar y describir el cine regional en la academia es una apuesta de legitimación del fenómeno en el campo cultural nacional que no escapa a construir una relación jerárquica de reconocimiento de la actividad cinematográfica que, aun sin buscarlo, construye una otredad, al establecerla como una categoría dependiente de su diferencia respecto a Lima. Este uso frecuente en diferentes esferas (academia, políticas públicas y organizacional) ha naturalizado el concepto, restándole atención a las implicancias de la relación de poder jerárquicas que su uso puede entrañar.

De otro lado, la irrupción del cine de regiones en el plano institucional se cristaliza a través de su incorporación en la normativa a través de dos vías: por un lado, concursos exclusivos para regiones fuera de Lima metropolitana y el Callao, y por otro, una política de reserva de cuotas para proyectos que provienen de otras regiones que no son Lima en los concursos nacionales.

En relación con la primera vía, en 2006 el Conacine convocó al primer concurso exclusivo para proyectos de ficción de regiones que no son Lima. En esta ocasión el proyecto ganador fue *Sobrevivir en los Andes* del cineasta puneño Flaviano Quispe Taiña. En esta línea hay dos rasgos que han estado presentes en los casi 20 años de implementación: si bien el concurso nacional de producción de ficción en ninguna edición ha sido exclusivo para proyectos de Lima y han aplicado proyectos que provienen de otras regiones, los proyectos ganadores del concurso nacional han sido hasta 2018 exclusivamente de la capital (salvo en 2009 que ganó el proyecto *Casa Rosada* del cineasta ayacuchano Palito Ortega[5]).

[5] En el segundo tomo del libro *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* está publicada una entrevista que los autores realizan al director Palito Ortega en la que narra su experiencia con este concurso (Bustamante y Luna Victoria, 139-140)

Otro rasgo de esta vía es que hasta 2023, el monto del fondo asignado al concurso exclusivo para regiones ha sido inferior al monto del concurso nacional. Transcurrieron 18 años desde la primera convocatoria, en 2006, hasta que los fondos de ambos concursos, nacional y exclusivo para regiones que no son Lima, sean equitativos. En el siguiente gráfico se aprecia cómo los fondos asignados a ambos concursos fueron creciendo entre 2006 y 2024, sin embargo, ambos concursos mantuvieron una diferencia entre el monto asignado entre el concurso nacional para la producción de largometrajes de ficción y el concurso exclusivo para regiones para la producción de largometrajes de ficción que fue reduciéndose paulatinamente.

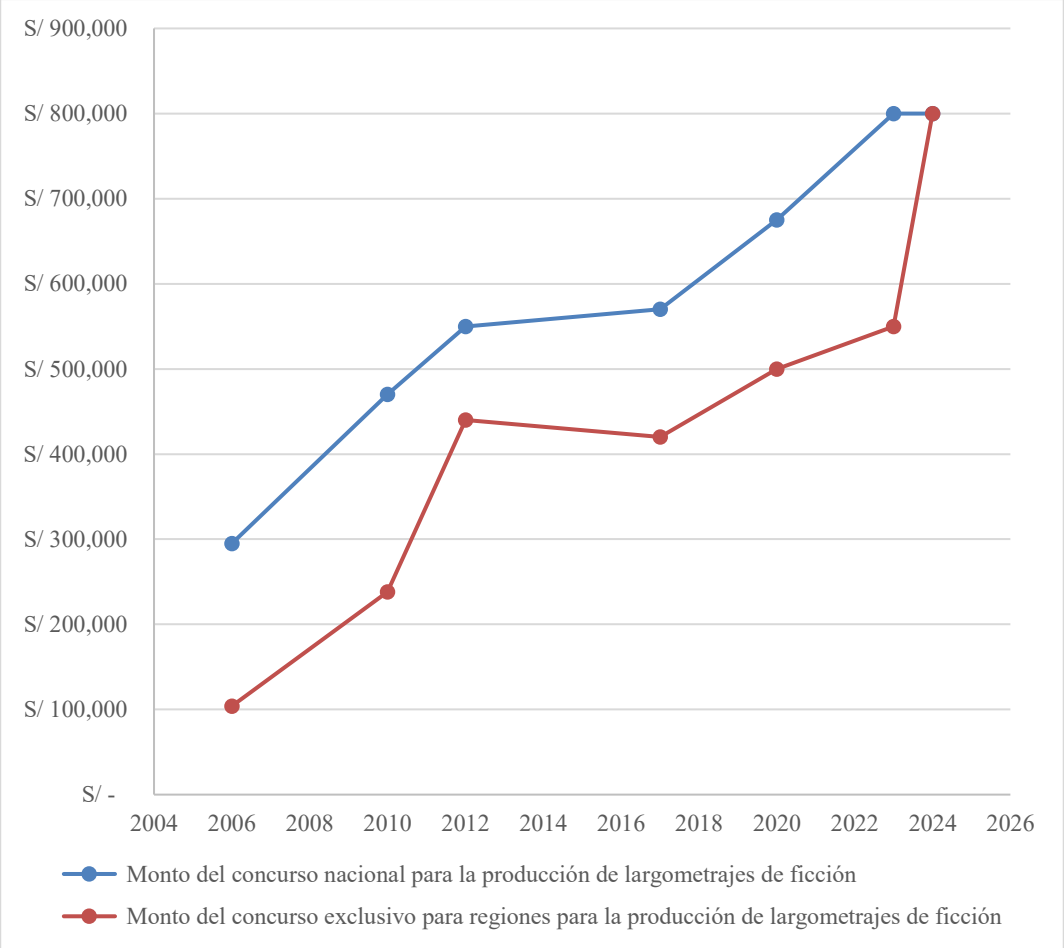


Figura 1. Gráfico de líneas que muestra la evolución de los montos destinados a concursos cinematográficos en Perú desde 2004 hasta 2024, expresados en soles peruanos (S/)
Fuente: Adaptada a partir de los datos del post en blog especializado: *Lista completa de concursos, premios y jurados* de Isaac León Frías (2010); post en blog especializado*: Ganadores de Concurso de Largometrajes Conacine 2010* de Gabriel Quispe (2010), *Las miradas múltiples* de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017, 466-473) y bases de los concursos de producción de ficción nacional y exclusivo para regiones elaborados por la DAFO entre 2012-2024

En cuanto a la política de reserva de cuotas para regiones que no son Lima es una medida que comienza a aplicarse en 2012, cuando en las bases de cuatro de los nueve

concursos nacionales convocados ese año se estableció que se reservaría un número de premios para proyectos de regiones que no son Lima. En esta ocasión de los 17 premios de los cuatro concursos que incluían esta medida, se entregaron nueve con el argumento de que los proyectos u obras no cumplían con los requerimientos de calidad mínimos.

En 2018 se comenzó a reservar un porcentaje de premios de los concursos nacionales proporcional a la cantidad de proyectos aptos de regiones presentados a cada concurso. Por último, en 2019, en el D. U. N° 022-MC/2019 se incorporó explícitamente esta medida en el artículo 8, donde se indica:

> Los estímulos económicos se otorgan a nivel nacional, a personas naturales y jurídicas de derecho privado de todo el país. Adicionalmente, se reserva como mínimo entre treinta por ciento (30 %) y cuarenta por ciento (40 %) del total de los recursos establecidos en el artículo 9 de la presente norma, exclusivamente para las postulaciones y proyectos provenientes de los distintos departamentos del país, excluyendo a Lima Metropolitana y Callao, de acuerdo a la proporción de postulaciones recibidas por año.

La incorporación de estos mecanismos es el resultado de cómo la noción de cine de regiones o cine regional fue agrietando la categoría de cine peruano, tanto desde la academia como desde la incidencia política de los cineastas que desarrollan su labor desde regiones fuera de Lima.

A este panorama cabe añadir que la noción de cine regional también ha sido empleada por los agentes culturales. Si bien ha sido cuestionada por algunos, ya que se destaca la relación de subordinación que se establece entre lo regional y lo que se reconoce como nacional, también ha sido reapropiada por la Asociación de Cineastas Regionales Independientes del Perú (ACRIP) que desde 2010 agrupa a algunos cineastas que se identifican como cineastas regionales para demandar medidas que distribuyan de manera más equitativa los recursos asignados a los concursos organizados por DAFO. Cabe notar que esta Asociación no agrupa ni representa a la totalidad de agentes culturales que trabajan en regiones o se identifican como cineastas regionales.

Adicionalmente, la noción de cine regional también ha sido una herramienta que ha eclipsado la posibilidad de nombrar y reconocer las singularidades de otros cines como el cine indígena o el cine comunitario que parecen haber sido subsumidos por este. Estos conceptos recién en los últimos 8 o 9 años comienza a tomar cuerpo entre el ecosistema cinematográfico y en el mismo Estado cuando la DAFO incluyó el concurso para el

fomento del cine indígena en 2022 o se estipulan definiciones en los dos últimos marcos normativos (D. U. N°022-2019/MC y la ley 32309)[6].

Así, el concepto de cine regional ha sido disputado, reapropiado y transformado por la academia, el Estado y los agentes culturales. Intentar aplicar esta noción para tratar de definir miradas cinematográficas resulta una tarea que será desbordada una y otra vez. Sin embargo, considero que es útil cuando se vincula con la lógica del centralismo, ya que expone las desigualdades de condiciones y oportunidades para participar en la vida cultural y reclamar políticas redistributivas descentralizadas. Por todo ello, comprender esta noción es indispensable para analizar las dinámicas del campo cinematográfico en Cusco y en otras regiones del país.

En los próximos dos capítulos bajo la luz de estas constelaciones teórico-conceptuales analizo un segmento del tejido del ecosistema cinematográfico de Cusco. De un lado, el capítulo de la urdimbre que se enfoca en los ciclos de las políticas culturales públicas para la actividad cinematográfica en Perú, incluyendo tanto los marcos normativos y los mecanismos de fomento que se han aplicado en los últimos 30 años en el nivel nacional y local. Luego, en el capítulo de la trama analizaré las experiencias situadas de los agentes culturales fluctuantes; en particular, la trayectoria de la exhibición a través de cineclubs, microcines y salas alternativas y desde las experiencias formativas atravesadas por la migración, los talleres autogestionarios realizados en Cusco, los estímulos no concursables y los talleres impulsados por el nivel local del Estado.

[6] Las dos últimas legislaciones proponen una conceptualización de cine indígena problemática, la cual ya ha sido cuestionada por cineastas indígenas como Suarez Maynas (2025) y organizaciones como el Centro de Culturas Indígenas del Perú, Chirapaq que, en 2025 organizó el 15 Festival de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas y cineastas indígenas.

Capítulo segundo
Indagar en la urdimbre del ecosistema cinematográfico: tres ciclos normativos (1994-2025)

En un tejido, la urdimbre son los hilos verticales que lo estructuran, mientras que la trama son los hilos horizontales que se entrelazan en ella. Ambas le dan cuerpo a la obra textil, ya que tanto trama como urdimbre se constituyen mutuamente. La urdimbre, aunque no se observa con facilidad en el tejido final, delimita sus características (dimensión, sentido, resistencia); por su parte, la trama no está conformada por hilos que se trenzan pasivamente sobre una estructura dada, sino que también pueden tensar y modificar la urdimbre. De modo que el tejido es el resultado de la tensión y el entrecruzamiento de ambos sentidos de los hilos. Sin embargo, sería un error pensar al tejido como uno armónico, ordenado y uniforme, más bien me interesa recurrir a la metáfora del tejido como aquel que evidencia la fragilidad, los desgarros y los remiendos, uno que muestra los puntos perdidos o añadidos, alguna hebra torcida o rota y vuelta unir, algún hilo que cambia de grosor y de tensión, en suma, un tejido en construcción, en el que se muestra un intento por hacer, un proceso.

En base a ello, acojo la metáfora de la urdimbre y la trama del tejido porque en el caso de la actividad cinematográfica permite distinguir dos dimensiones de análisis: la urdimbre representa a los marcos normativos y las medidas de fomento que el Estado peruano adopta; por su parte, la trama representa a las iniciativas que gestan los agentes culturales fluctuantes. Estos dos componentes han construido las condiciones en las que los *agentes culturales fluctuantes* operan. Es así que, las constelaciones teórico-conceptuales propuestas dialogan con la trama y la urdimbre de la actividad cinematográfica de Cusco.

Los marcos normativos y la forma en la que se operativizan las medidas de fomento que el Estado propone no son neutras, más bien responden a relaciones de poder, intereses, procesos de negociación y pugnas por instalar discursos y prácticas relativas al campo en el que se busca operar.

En este capítulo analizo treinta años de políticas culturales estatales que han atravesado la actividad cinematográfica peruana desde una perspectiva situada. Por fines metodológicos propongo desarrollar estas tres décadas a través de la reconstrucción

temporal de los tres ciclos normativos que han estado vigentes; de este modo puedo distinguir las disputas de poder y las nociones de cultura, economía y desarrollo que se han disputado y han terminado por manifestarse en cada uno de los ciclos identificados. Construí este capítulo con base en documentos administrativos y legales del poder legislativo peruano y el Ministerio de Cultura del Perú, campañas de incidencia de la sociedad civil, publicaciones periodísticas en blogs y revistas especializadas, testimonios y autoetnografía.

Los marcos normativos que han regulado la actividad cinematográfica peruana durante las últimas tres décadas constituyen mucho más que instrumentos jurídicos que operativizan las políticas culturales estatales, más bien, son el resultado concreto de disputas sobre cómo se concibe el rol del Estado respecto al campo cultural, su relación con la sociedad, el mercado y con los procesos de producción simbólica. El análisis de estos marcos, a través de la reconstrucción cronológica, en diálogo con los contextos políticos, sociales y económicos, permite observar cómo las tensiones entre los paradigmas identificados en el marco teórico - la privatización neoconservadora, la democratización cultural y la democracia participativa, entre derechos culturales y la cultura como recurso- se materializan en normas concretas que configuran las posibilidades y restricciones de los agentes culturales.

Otro rasgo común que atraviesa a estos ciclos normativos es el neoliberalismo que se instaló en el Perú en los noventa con el gobierno fujimorista. Su instalación y asentamiento afectó -y afecta- los limites sobre los cuales se disputan y negocian las políticas culturales públicas que se operativizan a través de los marcos normativos. En ese sentido, de acuerdo con Alejandro Grimson, el neoliberalismo es multidimensional, porque si bien es un modelo económico y un conjunto de políticas que abogan, en general, por “la apertura comercial, privatización, desregulación, liberalización de mercados de capital, ajuste fiscal y políticas sociales focalizadas (no universales)” (2007, 13), también es una configuración sociocultural que incide “en los modos en que el mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y al futuro, en las características de los proyectos intelectuales, las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, los modos de identificación y acción política” (11).

Por su parte, Verónica Gago añade que el neoliberalismo sobrevive porque se instala y asienta tanto desde arriba, con un nuevo régimen de acumulación global, como desde abajo en “la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia, proyectando una nueva racionalidad y afectividad

colectiva." (2014, 10). Esta concepción del neoliberalismo multidimensional y bidireccional, en el caso peruano, permite reconocer cómo la urdimbre del ecosistema cinematográfico es un campo en disputa.

Durante el período analizado, han estado vigentes tres marcos normativos de los cinco[7] que el Perú ha tenido para intervenir en el cine. Sin embargo, cada marco normativo entraña procesos de negociación, tensión y conflicto entre los intereses de los poderes del Estado, agentes de la sociedad civil cinematográfica y el sector privado, en la formulación, discusión e implementación de los marcos normativos. Por ello, propongo abordarlos desde la perspectiva de ciclos normativos diferenciados que son permeados por las transformaciones en los paradigmas de desarrollo, cultura y política, por las demandas de la sociedad civil cinematográfica y las coyunturas políticas nacionales e internacionales. De modo que cada ciclo genera marcos de posibilidad distintos para los agentes culturales fluctuantes, que modifican las oportunidades de acceso a recursos, los criterios que valoración y legitimación de los dispositivos simbólicos y cómo y quiénes participan en la toma de decisiones.

1. Primer ciclo normativo (1994-2010): La instalación del neoliberalismo en el cine

La formulación del marco normativo que estructura este ciclo se desarrolló en el contexto de la instalación del neoliberalismo que emprendió el gobierno fujimorista en el Perú en los noventa. En el caso del cine, dicho programa responde al paradigma de privatización neoconservadora de las políticas culturales que propone García Canclini (1990).

En este contexto, la alternativa para la movilización de la actividad cinematográfica se delega en las iniciativas privadas, quienes en su mayoría se hacen cargo de la producción simbólica, de los sistemas de reconocimiento y legitimación, y, del acceso a la creación y disfrute de los dispositivos culturales desde la lógica centralista

[7] La primera es la ley N°13936 que libera de toda clase de impuestos y arbitrios la exhibición de las películas nacionales de largometraje producidas en el país por empresas nacionales, se promulgó el 27 de enero de 1962 en el gobierno de Manuel Prado; el segundo es el decreto ley N° 19327, Ley de fomento de la industria cinematográfica, promulgada en el gobierno de Juan Velasco Alvarado el 28 de marzo de 1972, que se derogó el 21 de diciembre de 1992; la tercera es la ley N° 26370, Ley de la cinematografía peruana, fue promulgada el 18 de octubre de 1994 en el gobierno fujimorista; la cuarta se publicó en el diario El Peruano el 08 diciembre de 2019 y corresponde al D. U. N°022-2019, denominado Decreto de Urgencia que promueve la actividad cinematográfica y audiovisual, fue promulgada en el gobierno de Martín Vizcarra; y, finalmente, la quinta es la ley N.º 32309 que fue promulgada por insistencia del Pleno del Congreso de la República y publicada en el diario El Peruano el 25 de abril del 2025.

y de mercado que invisibiliza la practicas cinematográficas que tenían lugar fuera de Lima.

La perspectiva del cine concebido como una práctica cultural que hace parte del ejercicio de los derechos culturales, en tanto se le reconoce como una experiencia de la vida cultural que habilita caminos para la participación de los sujetos en los procesos de creación, producción, apreciación y disfrute de representaciones de imágenes en movimiento, se contrapone a la lógica mercantil que reduce el cine a una única dimensión: como producto de consumo, invisibilizando o excluyendo de la participación de la vida cultural a prácticas, voces e imaginarios marginalizados (indígenas, comunitarios, experimentales o regionales), de modo que se perpetúan desigualdades estructurales en el acceso a los medios para habitar la actividad cinematográfica.

1.1. Sobre la ley del cine y el Conacine

El antecedente de este ciclo es el Decreto Ley N° 19327 que establecía un conjunto de incentivos tributarios para las empresas cinematográficas peruanas, un régimen de exhibición obligatoria en las salas del país y facilidades de acceso a crédito bancario; este decreto ley fue derogado en 1992, año del autogolpe fujimorista. Es así que el ciclo normativo de instalación del neoliberalismo en el cine inicia en 1994 con la promulgación de la Ley N°26370, la cual significó un cambio drástico respecto de la norma anterior: estableció que la exhibición cinematográfica debía realizarse bajo las condiciones del mercado, en competencia con cualquier otra película del mundo; además, anualmente se convocarían concursos para acceder a financiamiento para la producción de largometrajes, los que dependerían del presupuesto del Ministerio de Educación. También la norma constituyó el Conacine, un órgano dependiente del Ministerio de Educación conformado por representantes del sector. (Bedoya Forno 2019, 35).

La Ley del cine o Ley N°26370 instala las bases de una perspectiva neoliberal para operar en la actividad cinematográfica, ya que propone que el cine debe desarrollarse según las lógicas del mercado y la competencia. Esta configuración se expresa en la reducción del papel del Estado en la construcción de condiciones para la movilización de la actividad cinematográfica. Su intervención se limita a ofrecer un mecanismo de financiamiento a través de concursos destinados a la producción, los cuales, si bien eran mencionados en el capítulo V de la Ley, no contaban con mecanismos de financiamiento concretos que aseguraran su implementación. En ese sentido, si bien la Ley ofrece un mecanismo de fomento, este nace desmantelado, por ende, inviable.

Es así que esta Ley, desde la omisión, contribuyó a asentar un sentido común que se condensa en tres supuestos sobre la forma en la que el Estado debería operar en la actividad cinematográfica: la intervención estatal en el sector cultural distorsiona el mercado y debe reducirse al mínimo posible; la calidad y relevancia de los dispositivos culturales se valoran exclusivamente por su éxito comercial y aceptación del público; y los recursos públicos destinados al cine (y la cultura) representan un gasto que no es prioritario y que podría ser mejor utilizado por otros sectores estatales. Bajo esta concepción, el cine tiene valor en tanto es un bien comercial que debe encontrar su propia viabilidad económica o desaparecer.

Las medidas que la norma propuso se cumplieron parcialmente. Si bien se conformó el Conacine, el presupuesto para su funcionamiento fue irregular e insuficiente para realizar los concursos anuales que la ley estipulaba[8], ya que no se lograba incluir en el presupuesto anual del Ministerio de Educación los fondos para ejecutarlos. De modo que la constante a lo largo de este ciclo fue que el Conacine convocó a menos concursos de los estipulados por ley e incluso algunos años (1999, 2001, 2002, 2003 y 2004) no se convocaron. (León Frias 2010)

El Conacine ocupó un lugar de poco interés para la institucionalidad y tuvo una reducida capacidad de incidencia. Un ejemplo de ello es que, desde 1996 hasta el 2009 se convocaron solo a nueve concursos de los 26 que la ley establecía para la categoría de producción de largometrajes. A partir del 2005, el Conacine comenzó a convocar a concursos extraordinarios, al concurso regular de producción de largometraje y cortometraje producido, se añadieron de manera inestable en el tiempo categorías como desarrollo, posproducción, largometraje documental y el exclusivo para regiones (León Frias 2010). Cabe precisar que, entre 1994 y 2009, ningún proyecto de Cusco accedió a los premios que los concursos del Conacine ofrecían.

Este ciclo se caracteriza por la reducción al mínimo del rol del Estado en la actividad cinematográfica, delegó al sector privado y la sociedad civil la creación de condiciones para que la sociedad en su conjunto participe de la actividad cinematográfica (en su creación, producción, apreciación, y disfrute). Ni el marco normativo ni la creación del Conacine significó una palanca para la movilización de la actividad cinematográfica, más bien fue lo contrario: las condiciones para el fomento de la actividad cinematográfica

[8] En el capítulo V de la Ley se indica que, cada año, el CONACINE debe convocar dos concursos para la producción de largometrajes y cuatro concursos para cortometrajes ya producidos (Perú 1994)

se precarizaron drásticamente por las reducidas convocatorias y los exiguos fondos de fomento.

Por ejemplo, en la siguiente tabla se aprecia el número de largometrajes peruanos estrenados en el periodo 1996-2009, tanto aquellos producidos desde Lima como desde otras regiones que no son la capital, y aquellos que fueron estrenados y recibieron los fondos de producción de largometrajes del Conacine. De acuerdo con el registro que ofrecen Bustamante y Luna Victoria (2017, 466-473), de los 138 largometrajes peruanos estrenados, el 55 % fueron producidos y estrenados desde Lima, frente al 45 % de los producidos y estrenados desde fuera de la capital. Sin embargo, de los 138, solo 17 (12 %) recibieron los fondos de producción del Conacine, de los cuales apenas uno fue producido en otras regiones que no son la capital.

Tabla 1

Diferencia entre la cantidad de estrenos de largometrajes por procedencia y los estrenos de largometrajes que recibieron el premio de Conacine

Año	Estrenos de largometrajes de Lima	Estrenos de largometrajes de otras regiones que no son Lima	Total de largometrajes peruanos estrenados	Largometrajes estrenados que recibieron el premio de producción del Conacine
1996	1	1	**2**	0
1997	0	1	**1**	0
1998	2	0	**2**	1
1999	3	2	**5**	2
2000	3	1	**4**	1
2001	5	3	**8**	2
2002	4	3	**7**	2
2003	8	5	**13**	2
2004	8	6	**14**	0
2005	6	4	**10**	0
2006	9	7	**16**	1
2007	6	11	**17**	1
2008	14	11	**25**	2[9]
2009	7	7	**14**	3
Total	**76**	**62**	**138**	**17**

Fuente: Adaptada a partir de los datos del post en blog especializado: *Lista completa de concursos, premios y jurados* de Isaac León Frías (2010); *Las miradas múltiples* de Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria (2017, 1: 466-473), 2025.

[9] Se estrenó el largometraje *Don Melcho, amigo o enemigo* de Arnaldo Soriano de Huancavelica, que recibió en 2007 el fondo para la producción de largometrajes exclusivo para regiones. Es el primer largometraje estrenado que recibió dicho fondo. (Bustamante y Luna Victoria 2017, 1: 461).

Sin embargo, también es preciso reconocer cómo se expresa el neoliberalismo desde abajo, los agentes culturales fluctuantes desarrollaron estrategias de apropiación y supervivencia ante un contexto precarizado que acogió el sentido común neoliberal y la inviabilidad de competir en términos comerciales estrictos. Como veremos en detalle, en el capítulo de la trama, los agentes culturales ensayaron estrategias que se apoyaban en los escasos recursos disponibles -un proyector multimedia, una sala en un centro binacional, DVD piratas, sistemas de sonido domésticos, cámaras y computadoras de ONG- y redes afectivas y solidarias que sostienen sus prácticas.

Por ejemplo, en este ciclo en el ecosistema cinematográfico de Cusco, las salas de cine fueron desmantelándose[10] hasta migrar a otros rubros comerciales (supermercados, iglesias evangélicas), de modo que el televisor, el cable, el VHS o el DVD pirata se convirtieron en los medios de acceso al cine, hasta que aparecieron, ya en los 2000, los cineclubs, microcines, muestras y festivales, algunas activadas por estos agentes culturales. De modo que estas prácticas son una forma de habitar y estirar los márgenes de posibilidad que caracterizan al neoliberalismo para movilizar la actividad cinematográfica desde abajo.

2. Segundo ciclo normativo (2009-2024): Tensiones entre la institucionalización, los concursos y la descentralización

El segundo ciclo normativo representa un momento de transformación crucial en la configuración de la urdimbre institucional del cine peruano. Si bien la característica del primer ciclo es el Estado mínimo, el abandono público de la actividad cinematográfica para que esta encuentre, o no, un camino de posibilidad bajo las reglas del mercado. En el ciclo 2009-2024, la expansión y enraizamiento del neoliberalismo ocurre, como menciona Gago, desde la adopción de una nueva gubernamentalidad, comprendida como el arte de gobernar más que por la prohibición o la restricción del hacer, desde el ejercicio del poder a través de la orientación o modulación del deseo (2014, 199), que se sostiene en la consolidación e implementación de medidas, como los concursos para acceder a financiamiento, que, en el caso del cine, buscan naturalizar lógicas como la meritocracia, el emprendedurismo o la competencia sin transformar las condiciones estructurales desiguales que atraviesan las prácticas cinematográficas.

[10] Las salas de cine que se resistieron a cerrar, como el cine Amauta cercano a la universidad nacional, probaron por incorporar en su cartelera cine hindú. Terminó por cerrar y convertirse en un supermercado.

Aunque la concursabilidad fue introducida formalmente en el ciclo anterior, el segundo ciclo (2009-2024) marca una transformación fundamental: mientras que en el ciclo 1994-2010 los concursos carecían de financiamiento efectivo y mecanismos de implementación sistemáticos, en este ciclo se establecen presupuestos mínimos garantizados, se incorpora una política de cuotas regionales y la diversificación de categorías. Es así que la diferencia entre los concursos del primer ciclo y este radica en el tránsito de concursos nominales sin recursos a un sistema de financiamiento real con mecanismos de distribución territorial y sectorial.

El ciclo también está atravesado por la tensión entre los paradigmas de la democratización cultural y la democracia participativa que propone García Canclini (1990) y la tensión de la comprensión de la cultura como derecho y la cultura como recurso, elementos desarrollados en las constelaciones teórico-conceptuales (Yúdice 2002) (Beirak Ulanosky 2024). La tensión entre paradigmas y concepciones de la cultura están imbricados entre sí y se expresan en aspectos como la institucionalización de la cultura en el país y para el cine; en los procesos que impulsan una nueva ley de cine, y, en la irrupción de la actividad cinematográfica de regiones.

2.1. Institucionalización de la cultura

En cuanto a la institucionalización de la cultura, como indica Valdizán Guerrero (2021, 76), en 2010, el último tramo del segundo gobierno de Alan García, en un contexto de crecimiento económico y movido por una voluntad democratizadora de la alta cultura, se creó el Ministerio de Cultura. Lo que significó un hito para las políticas culturales públicas para el país respecto al tratamiento que el Estado otorgaba a la cultura, ya que representó el fortalecimiento de la posición estatal en el campo cultural a nivel administrativo, legal y político.

Para el cine, esto implicó la reconfiguración del lugar que el Conacine ocupaba en la arquitectura del Estado y su forma de operar en la actividad cinematográfica. Como una estrategia para fortalecer su institucionalidad, en 2012, se aprobó la ley N° 29919 que modificó la Ley del Cine de 1994. Los cambios proponían darle flexibilidad al Ministerio de Cultura para convocar a una mayor diversidad de concursos, de modo que ya no se convoquen de manera extraordinaria como se había hecho desde 2005; además, asignaba

un monto mínimo anual[11], designó las funciones del Conacine a un área específica del Ministerio de Cultura, la cual paso a denominarse DAFO (Huanqui 2017, 11-12).

2.2. El camino para una nueva Ley del Cine

De otro lado, a lo largo de una década (2009-2019), se desarrolló un proceso de tensiones y negociaciones entre la sociedad civil y los poderes del Estado para lograr una nueva Ley del Cine. En 2009 la película *La teta asustada*[12] ganó el premio a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín, en Alemania y fue nominada a los Premios Óscar a la categoría de mejor película extranjera, lo que, aunado a la voluntad de democratización de la alta cultura del gobierno aprista de Alan García, generó un contexto favorable para que los cineastas y empresas exhibidoras (multicines) pusieran en agenda pública la necesidad de una nueva Ley del Cine.

Los intereses de cineastas y empresas exhibidoras eran divergentes. Los primeros lograron incidir para presentar dos proyectos de ley[13], ambos proyectos creaban un fondo para el cine que sería administrado por Conacine y financiado por el impuesto a espectáculos públicos no deportivos que tributan los multicines a los gobiernos locales, también incorporaba la reserva de un porcentaje de premios de los concursos destinados

---

[11] Se estableció que el Ministerio de Cultura debía recibir un monto mínimo anual para garantizar la ejecución de concursos de cine, este correspondió a 2008 Unidades Impositivas Tributarias (UIT). La UIT es el valor que establece el Estado peruano cada año, a través de un Decreto Supremo del Ministerio de Economía y Finanzas, su función principal es mantener en valores constantes las bases imponibles, deducciones, límites de afectación y otros aspectos de los tributos en territorio peruano. Además, se utiliza para aplicar sanciones y determinar obligaciones contables de personas jurídicas y naturales, también sirve para establecer rangos de ingresos para clasificar el tamaño de las empresas (microempresas, pequeñas empresas, medianas empresas y grandes empresas) y calcular sus tributos.

En el caso de la Ley del Cine, se usa la UIT como medida para calcular los fondos que el Estado Peruano asigna anualmente a la promoción de la actividad cinematográfica en la Ley de presupuesto público que se aprueba cada año. El monto asignado por la ley (2008 UIT en la ley N°29919 que modificó la ley N° 26370) se incluye dentro del presupuesto anual del Ministerio de Cultura. La UIT proporciona un valor estandarizado con otras normas peruanas que se actualizan anualmente de forma automática a las condiciones económicas del país, manteniendo el valor real a lo largo del tiempo. El Ministerio de Cultura incluye en su presupuesto anual el financiamiento necesario para ejecutar los concursos que manda la Ley, por ello cada año el órgano encargado de ejecutar los concursos calcula la cantidad de fondos que se asignarán a cada concurso.

[12] Es el segundo largometraje de Claudia Llosa, resultado de una coproducción peruano española con un costo aproximado de 1,7 millones de dólares (Latamcinema 2008). En 2007 recibió el fondo para la producción del CONACINE, el fondo de desarrollo y producción Ibermedia, el *World Cinema Fund* y el *Visions Sud Est*, además contó con la participación de Televisión Española – TVE, colaboración de Televisió de Catalunya, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España, *el Institut Català de les Empreses Culturals*. La directora cursó el pregrado en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima (universidad privada), siguió estudios de dirección de cine en la Universidad de Nueva York – NYU, luego, cursó un Máster en guion de cine y televisión en la Escuela de Artes y Cine TAI de Madrid, España. (de Dios Vallejo 2011)

[13] Para mayor detalle de este proceso revisar: P. L. N°3091/2008-CR presentado por los congresistas apristas Johnny Peralta y Luis Gonzales-Posada, de Piura e Ica y el P. L. N° 3855/2009-CR presentado por el congresista nacionalista Werner Cabrera de Cajamarca y el artículo *Ley de Cine: Impuesto, fondo, oportunidad* que narra con detalle este momento (Quispe 2009).

para empresas productoras domiciliadas en regiones. Además, uno de los proyectos, que pasó a identificarse como Ley Cabrera, por el apellido del congresista que presentó el proyecto de ley, proponía designar al Conacine tareas como la organización de exhibiciones en regiones, la creación de una cinemateca y la designación de un porcentaje de la programación semanal televisiva a obras peruanas.

Del otro lado, las empresas exhibidoras junto con el congresista fujimorista Carlos Raffo y la congresista aprista Luciana León, también presentaron un proyecto de ley[14] que proponía la creación de un fondo para el cine que sería administrado por el Conacine, la creación de un fondo antipiratería que sería administrado por una asociación de las empresas exhibidoras[15], ambos fondos se conformarían por donaciones voluntarias y temporales de los exhibidores y distribuidores. Además, proponía reducir a 0 % el impuesto que las exhibidoras pagan a los gobiernos locales para que las exhibidoras (multicines) inviertan en salas de cine en el país. En ese sentido, este proyecto de ley proponía profundizar la lógica neoliberal dejando a la voluntad de los privados los aportes que financiarían un fondo de concursos mientras se reducían sus impuestos para que el privado mejore o amplie su infraestructura en el país.

Por su parte, agentes culturales fluctuantes activos en ese momento de Cusco, Ayacucho, Puno y Cajamarca y la Asociación de Cineastas Regionales e Independientes del Perú (ACRIP) iniciaron la campaña digital *el cine es lo que somos* que buscaba mostrar su apoyo al P. L. Cabrera. Elaboraron videos donde argumentaban la importancia de este proyecto de ley, de hacer cine en regiones y de contar con una distribución más dispersa de los fondos entre Lima y regiones[16].

Si bien los proyectos de ley no llegaron a cristalizarse y fueron archivados, da cuenta de dos aspectos fundamentales que, a lo largo de este ciclo se potenciaron: la

[14] Para mayor detalle de este proceso revisar: P. L. N°3313/2008/CR presentado por el congresista fujimorista de Lima Carlos Raffo y el artículo *Ley de Cine: Impuesto, fondo, oportunidad* que narra con detalle este momento (Quispe 2009)

[15] La piratería era identificada como uno de los grandes problemas de las empresas exhibidoras y los cineastas que llegaban a exhibir, con mucho esfuerzo, sus películas en el circuito comercial o alternativo. ya que la circulación de películas que no pagaban derechos de propiedad intelectual en formatos como DVD, VCD, *Blue-ray*, MP4 se había extendido por todo el país. El circuito de las películas piratas quitaba el control sobre la explotación de las películas a los exhibidores (multicines y cineastas). Bustamante y Luna Victoria (2017) explican con detalle la estrategia alternativa de exhibición que implementaban los directores y productores que trabajaban fuera de Lima.

[16] Para consultar los videos y artículos revisar: Quispe*, Cusco se pronuncia: El cine es lo que somos* (2010); ACRIP, *Cineastas Regionales en pie de lucha por una Verdadera Ley de Cine* (2011); Barrionuevo y otros, *El cine es lo que somos* (2010).

necesidad de contar con un nuevo marco normativo y la disputa por la descentralización de fondos para la actividad cinematográfica de otras regiones que no son Lima, resaltando que fuera de Lima también existe actividad cinematográfica y que está atravesada por relaciones jerárquicas centralistas (Lima-otras regiones) que construyen condiciones desiguales para producir, crear, apreciar y disfrutar del cine.

En 2012, durante el gobierno de Ollanta Humala[17], la DAFO y diversos gremios conformaron un grupo de trabajo que elaboró un proyecto de ley. Esta iniciativa proponía crear el Organismo Nacional del Audiovisual y la Cinematografía (Perucine), un Fondo para el Fomento Cinematográfico, una Cinemateca Nacional y una Escuela de Cine. Sin embargo, el proyecto fue archivado en 2014 por el propio Ministerio de Cultura debido a objeciones de otros ministerios (particularmente del Ministerio de Economía) respecto a la creación del Fondo para el Fomento (Bedoya Forno 2019, 71-72; 77-78).

En 2017, durante el gobierno de derecha de Pedro Pablo Kuczynski, el Ministerio de Cultura emprendió un nuevo intento por modificar el marco normativo cinematográfico, proceso guiado por la lógica de privilegiar lo posible frente a lo necesario (Bedoya Forno 2019, 73). Aprendiendo del fracaso de 2014, la DAFO adoptó una estrategia pragmática midiendo su capacidad de incidencia[18]: enfocarse únicamente en aumentar los fondos para concursos, abandonando propuestas como Perucine, la Cinemateca o la Escuela de Cine. Para convencer al Ministerio de Economía, la DAFO desarrolló una estrategia que consistió en relevar la dimensión económica del cine. Para ello, impulsó estudios sobre el impacto económico de cine[19] que sirvieron (y sirven) como

[17] El gobierno de Ollanta Humala procuró incorporar en las políticas culturales públicas el paradigma de democracia participativa, se elaboró el documento Lineamientos de política cultural 2013 – 2016 (que no llegó a ser aprobado) enfocado en "impulsar una perspectiva intercultural, promover la ciudadanía; fortalecer la institucionalidad; alentar la creación cultural; defensa y apropiación del patrimonio; apoyar a las industrias culturales; promover y difundir las artes". (Valdizán Guerrero 2021, 80) Es así que, por ejemplo, se adoptó e implementó desde el Ministerio de Cultura el Programa Puntos de Cultura como una resonancia de las políticas culturales de base comunitaria que Brasil implementaba desde 2004.

[18] Cabe considerar que, en la arquitectura del poder ejecutivo, el Ministerio de Cultura, al igual que ministerios como Ambiente, Inclusión Social, Mujer y Poblaciones Vulnerables, ocupan una posición subordinada frente al de economía. A su vez, en 2017 la DAFO no ocupaba la centralidad en los intereses del Ministerio de Cultura.

[19] Por ejemplo, la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA Perú) encarga el estudio que se titula *Impacto Económico del Sector Cinematográfico y Audiovisual y Análisis Costo-Beneficio de la implementación del Anteproyecto de la Ley de la Cinematografía y el Audiovisual*, realizado por Silvana Huanqui de la Escuela de Gestión Pública de la Universidad del Pacífico, y publicado en febrero de 2017. La DAFO recurrió a este informe para argumentar la importancia de promulgar una nueva Ley de cine.

argumentos para persuadir a sectores del valor de la intervención pública en el campo cinematográfico.

El proyecto de ley fue presentado por el ejecutivo ante el Congreso de la República en septiembre 2017. A lo largo de un año otros congresistas presentaron cinco proyectos de ley adicionales vinculados al cine (incluyendo propuestas regionales de congresistas de Puno, Ayacucho, Ancash y Tacna[20]) que fueron, finalmente, consolidados en el P. L. N° 3304 del congresista fujimorista Francisco Petrozzi. Es así que, el 8 de mayo de 2019, en primera votación el Congreso de la República aprobó el P. L. N° 3304, quedando pendiente la segunda votación para que el P. L. pueda ser remitido al ejecutivo para su promulgación como una ley.

Sin embargo, la crisis política peruana que había iniciado en 2016 se agudizó. El 30 de septiembre de 2019, el presidente de la República, Martín Vizcarra[21], disolvió constitucionalmente el Congreso a causa de vicios en el proceso de elección de magistrados del Tribunal Constitucional. Para ello, el primer ministro, Salvador del Solar, presentó ante el pleno del Congreso una segunda cuestión de confianza que fue denegada por el Congreso. Este hecho facultó a Vizcarra a disolver el Congreso. De modo que entre la disolución del Congreso y la instalación del siguiente (entre octubre del 2019 y marzo de 2020) funcionó solo la Comisión permanente del Congreso de la República. A lo largo de este periodo, el ejecutivo contó con la facultad de promulgar normas a través de Decretos de Urgencia, instrumentos normativos contemplados en el artículo 118° inciso 19 de la Constitución Política del Perú, que faculta al Ejecutivo a "dictar medidas extraordinarias en materia económica y financiera cuando así lo requiera el interés nacional y con cargo de dar cuenta al Congreso" (Perú 1993, art. 118). A diferencia de un decreto-ley, que se emite en gobiernos de facto, el decreto de urgencia opera en democracia y requiere ratificación legislativa posterior para mantener su vigencia.

---

[20] Los proyectos de ley están disponibles en el repositorio digital del Congreso de la República del Perú: 1. El P.L. de la cinematografía y el audiovisual peruano (P.L. N°1850), presentado por el Ministerio de Cultura; 2. El P.L. para el fomento del cine regional (P.L. 2094) presentado por el congresista de izquierda de Puno Oracio Pacori Mamani; 3. El P.L. para la promoción del cine indígena y originario (P.L.2156) presentado por la congresista de izquierda Tania Pariona Tarqui representante de Ayacucho; 4. El P.L. que declara de interés nacional la creación de la cinemateca peruana (P.L. 2384) y 5. El P.L. para el desarrollo de la cinematografía y el audiovisual peruano (P.L. 2987) ambos presentados por la congresista fujimorista de Ancash María Melgarejo Paucar, y, 6. El P.L. que fomenta el acceso de la población al cine regional (P.L. 3029) presentado por el congresista de izquierda Jorge Castro Bravo de Tacna.

[21] Martín Vizcarra, primer vicepresidente del gobierno de Pedro Pablo Kuczynski (PPK), llegó a la presidencia de la República del Perú en marzo del 2018, tras la renuncia a la presidencia de PPK, tras descubrirse que el indulto que este le otorgó a Alberto Fujimori en diciembre del 2017 fue parte de una trama de sobornos en el Congreso que fueron denunciados por grabaciones de video y acusaciones de corrupción que involucraban a Odebrecht y al presidente.

Es así que, en este contexto de crisis política, el proceso regular de la promulgación de nuevas leyes se vio interrumpido, ya que, la segunda votación que estaba pendiente desde mayo de 2019 para la aprobación final del nuevo marco normativo para la actividad cinematográfica se vio detenida. Como respuesta, el 8 de diciembre de 2019, el Ejecutivo promulgó el D.U. N° 022-2019/MC, que recogió las medidas que habían sido aprobadas en la primera votación legislativa, y su ratificación unánime tuvo lugar en agosto de 2020, lo cual confirmó su legitimidad democrática.

El D.U. N° 022-2019/MC representó un punto de quiebre en la administración de los concursos al establecer la participación sectorial en la elaboración del Plan Anual a través del Grupo de Trabajo; cuotas regionales del 30-40 % para proyectos fuera de Lima Metropolitana y Callao; ampliación de recursos a un mínimo 6000 UIT anuales; diversificación de beneficiarios (personas naturales y jurídicas); categorías diferenciadas de estímulos concursables y no concursables; extensión a otras artes (1000 UIT)[22]; y la inclusión del cine indígena u originario y cine comunitario dentro de las prioridades de promoción del Estado peruano.

2.3. Implementación y distribución territorial de los concursos y estímulos (2012-2024)

Dos aspectos en los que se expresan la nueva gubernamentalidad es en la consolidación del mecanismo de financiamiento indirecto a través de concursos y de la inclusión en la normativa de un mecanismo de discriminación positiva (cuotas para proyectos que provienen de regiones que no son Lima) como una respuesta a la demanda del cine regional de distribuir de manera más equitativa y descentralizada los recursos financieros que se canalizan a través de los concursos, y de este modo, se reconozca e impulse la actividad cinematográfica que tenía lugar fuera de la capital. De acuerdo con Garretón, el financiamiento indirecto se caracteriza porque la entrega de fondos para el fomento de una actividad tiene lugar a través de concursos o licitaciones realizadas por organismos intermediarios, es decir, la asignación de recursos por parte del Estado a un tercero se realiza a través de mecanismos competitivos donde los proyectos deben someterse a procesos de evaluación por instancias especializadas que determinan qué

[22] El D.U. Nº 022-2019 es el marco legal que hizo posible que el Ministerio de Cultura por primera vez extienda sus medidas de fomento a través de concursos a las artes escénicas, artes visuales y al sector editorial.

iniciativas resultan ganadoras según criterios preestablecidos (2008, 80). Es por ello que, en el caso de la actividad cinematográfica peruana, las medidas de fomento corresponden al financiamiento indirecto porque los recursos financieros son asignados por el Estado peruano anualmente a través del presupuesto del Ministerio de Cultura, además los fondos son asignados a las empresas cinematográficas o los agentes culturales a través de procesos concursables o por cumplimiento de requisitos mediados por una entidad, en este caso la DAFO.

Sin embargo, la implementación de las medidas de fomento durante el segundo ciclo normativo (2009-2024) expresa la configuración contradictoria de la urdimbre: mientras los marcos legales incorporan medidas de descentralización del financiamiento, su implementación a pesar de contar con una intención descentralista no escapa de reproducir la relación jerárquica existente entre la capital y las demás regiones ya que las condiciones estructurales no se transforman. Las vías de legitimación de cineastas y obras, oportunidades de formación en cine o audiovisual, acceso a tecnología y conocimientos especializados para las etapas de producción y otras actividades del cine, infraestructura de producción, preservación y exhibición continuaron centralizadas. Frente a este panorama, las iniciativas gestadas por los agentes culturales fluctuantes fueron las que contribuyeron a agrietar las estructuras centralistas que limitan la participación en la vida cultural desarrollando estrategias, como menciona Valdizán (2024) autónomas, defensivas y ofensivas.

De este modo, entre 2012 y 2023, bajo la modificación de ley N°26370 y el D.U. N° 022-2019/MC, la DAFO organizó 198 concursos nacionales (incluyendo los concursos exclusivos para regiones fuera de Lima), 16 categorías de estímulos no concursables, tres ediciones que otorgan premios a la destacada trayectoria y cinco concursos exclusivos para la región Cusco, generando una arquitectura institucional que no se había experimentado respecto a la forma en la que el Estado operaba en el fomento al cine peruano.

Uno de los cambios claves que incorporó el D.U. N° 022-2019/MC es que abre la posibilidad de entregar recursos financieros a proyectos por dos vías: la primera a través de concursos y la segunda a través de estímulos no concursables. En cuanto a la primera, los concursos aplican un modelo de financiamiento donde los recursos se asignan a través de la competencia directa entre varios proyectos postulantes. Los agentes culturales presentan sus propuestas, las cuales son evaluadas y seleccionadas por un jurado externo a la DAFO. Los jurados evalúan los proyectos basándose en criterios preestablecidos en

las bases del concurso como la coherencia del proyecto, la calidad artística, el aporte a la industria y, progresivamente desde 2018, incorpora criterios de diversidad, equidad y uso de lenguas originarias. De modo que el jurado, determina a los proyectos ganadores que accederán a los fondos públicos. Cada año, la DAFO, define las líneas concursables, elabora sus bases, establece un cronograma específico que incluye plazos de postulación, designación del jurado independiente al Ministerio de Cultura, evaluación, publicación de resultados y asignación de recursos a los proyectos.

Los criterios de evaluación constituyen un aspecto central, pues orientan la selección de los proyectos ganadores. Para reconocer la transformación de estos criterios en los concursos, elaboré la Tabla 2 a partir de las bases del Concurso Nacional de Proyectos de Ficción en el periodo 2012-2025. Reparo en este concurso porque se ha realizado ininterrumpidamente durante esos años y otorga el mayor financiamiento entre todas las líneas concursables.

Como se observa en la Tabla 2, los criterios se han ido volviendo progresivamente más específicos, y el proceso de evaluación se ha tornado más complejo, con parámetros cada vez más detallados. Otras consideraciones para leer la tabla son:

- Entre 2013 y 2023, las bases mencionaban explícitamente que los criterios serían interpretados por los jurados con autonomía. En 2024 y 2025, esta mención desaparece.
- A partir de 2023, las bases presentan los criterios junto con sus objetivos y asignan un puntaje específico a cada uno. Para 2025, se describen subcriterios con valoraciones numéricas dentro de un sistema de puntuación.

Tabla 2

Criterios y consideraciones de evaluación propuestas en las bases para el Concurso Nacional de Ficción en el periodo 2012-2025

Criterios de evaluación	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**	**2020**	**2021**	**2022**	**2023**	**2024**	**2025**
Coherencia (en 2012 fue evaluado por una comisión técnica)	x													
Factibilidad (en 2012 fue evaluado por una comisión técnica)	x	x	x	x	x	x								
Dimensión cultural, comercial y/o artística del Proyecto		x	x	x	x	x								
Calidad y originalidad del Proyecto*	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Aporte del Proyecto al desarrollo de la industria cinematográfica nacional		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			

Coherencia entre los aspectos técnicos y financieros del Proyecto / viabilidad del proyecto*					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Competencias relacionadas con el proyecto cinematográfico.												x	x	x
Accesibilidad, equidad y diversidad en los proyectos**												x	x	x
Criterio propuesto por los jurados												x		
Consideraciones o recomendaciones														
Promover las óperas primas y los nuevos realizadores							x	x	x	x				
Promover las trayectorias profesionales de directores que cuenten con dos o más obras en su filmografía								x	x	x				
Equipos creativos y técnicos hayan sido conformados teniendo en cuenta criterios de paridad de género (y diversidad desde 2022)									x	x	x			
Proyectos en los cuales las personas participantes en la producción, así como el uso de la lengua, sean indígenas.										x	x			

Fuente: Adaptada a partir de los datos de las bases del Concurso Nacional de Ficción en el periodo 2012-2025, disponibles en la página web de la DAFO, 2025.
* Si bien la redacción de algunos criterios cambia de edición a edición, el sentido de los mismos se mantiene, por ello, opté por agruparlos.
**En este criterio se consideró la inclusión de lenguas indígenas u originarias; participación de personas pertenecientes a pueblos indígenas u originarios, así como afrodescendientes; promoción del personal creativo; jefaturas de área y/o equipo técnico sea conformado con criterios de paridad de género y diversidad; y promueve la participación y/o accesibilidad de personas con discapacidad; solo en 2024 se considera el proyecto dirigido al público infantil. En 2025, la inclusión de estos aspectos puede añadir dos puntos a la evaluación.

Como la tabla evidencia, la noción de calidad del proyecto ha permanecido como un criterio constante, aunque los parámetros para definir qué se entendía por *calidad* eran muy vagos en las bases y cobraban sentido pleno en la etapa de evaluación, según la interpretación de cada jurado. Esta misma lógica se aplicaba al resto de criterios. Lejos de ser un descuido de la DAFO, esta forma de proceder revela una estrategia: depositar el poder de decisión sobre los ganadores en los jurados independientes, limitando al máximo la intervención directa del Ministerio de Cultura. Esta dinámica cambió a partir de 2024, cuando la DAFO comenzó a construir criterios, valoraciones y puntajes que se definen explícitamente en las bases. En este nuevo esquema, los jurados mantienen su independencia, pero su evaluación se enmarca en parámetros preestablecidos por el ministerio. Así, mientras en el periodo 2012-2023 la DAFO limitaba su intervención en la decisión final de asignación de fondos, desde 2024 orienta activamente las decisiones de los jurados mediante lineamientos específicos.

Otro punto relevante es la incorporación gradual, desde 2018, de consideraciones vinculadas a la promoción de óperas primas, el uso de lenguas originarias, la participación de pueblos indígenas y afrodescendientes, la conformación de equipos con criterios de

paridad de género y diversidad, y la accesibilidad de personas con discapacidad. En un primer momento (2018-2022) estos elementos aparecían como recomendaciones o consideraciones; a partir de 2023 se convierten en criterios con peso explícito en la evaluación. En 2023 y 2024 alcanzaron un peso de 1/5 y 1/4 respectivamente, mientras que en 2025 se reducen a dos puntos extras sobre un total de 65. Esta evolución refleja la tensión entre los ciclos normativos en disputa: por un lado, la incorporación de criterios que buscan reducir las brechas de participación de mujeres, diversidades, pueblos indígenas, afrodescendientes y personas con discapacidad; poblaciones que históricamente han sido relegadas o excluidas del proceso de producción cinematográfico. Sin embargo, a partir de 2025 estos criterios se reducen respecto a su rol protagónico previo.

Estos modos de establecer criterios han tenido efectos concretos en la distribución de fondos. Un primer caso es el largometraje de ficción *Los indomables*[23] , ganador por unanimidad del Concurso Nacional de Ficción en 2018. En el acta de evaluación, el jurado sostuvo: "Una película imprescindible para conmemorar y reflexionar acerca del bicentenario de la independencia del Perú" (DAFO 2018, 1). Aunque el acta no detalla los criterios, la película misma los encarna: recurre al aymara y al quechua como idiomas principales y su equipo técnico y artístico estuvo compuesto mayoritariamente por personas indígenas, aspectos que luego se formalizarían como criterios explícitos en las bases.

Un segundo ejemplo es el proyecto de largometraje de ficción *Micaela*[24], ganador en la edición 2023 del mismo concurso y aún pendiente de rodaje. Presentado por una empresa productora con sede en Lambayeque (costa norte peruana), la película se sitúa en Chumbivilcas, provincia altoandina de Cusco, donde también está prevista la filmación. En el acta de evaluación, el jurado destacó "una mirada contemporánea a la práctica del *takanakuy*, ritual indígena de justicia comunitaria" (DAFO 2023, 1), así como la conformación de un equipo con paridad de género y la participación de personas de los

[23] *Los indomables* es una película puneña, hablada en aymara, quechua y español, producida por Cine Aymara Studios, se estrenó en 2024 en el Festival de Cine de Lima. Fue escrita por Óscar Catacora, director de *Wiñaypacha,* y dirigida por Tito Catacora. *Los indomables* es una película que se sitúa en el altiplano peruano, en 1781, acompaña a Sapa Inca, el último descendiente de los incas aymaras y su esposa Gregoria que deciden continuar con la insurrección indígena contra los opresores españoles. (Festival de Cine de Lima 2024a). Es una película que ha tenido una recepción singular, en la que la violencia desatada, la venganza y el resentimiento conducen la acción que tiene un contrapunto con la voz en off que sitúa el contexto histórico en la que se desarrolla.

[24] *Micaela* será la segunda película de José Fernández del Río, producida por Cine Libre Producciones Fernández & Asociados.

territorios donde se desarrollará el rodaje (2023, 1). Este caso evidencia cómo los criterios de accesibilidad, equidad y diversidad, incorporados a partir de 2019, son valorados explícitamente en el proceso de evaluación. Una vez filmada y estrenada, será relevante analizar sus modos de producción y la forma en que el proyecto ejecuta lo anunciado en su postulación.

Un tercer caso, que ilustra la aplicación de estos criterios en un concurso específico para lenguas originarias, es la película *Kinra*[25], ganadora por unanimidad en 2017 del Concurso de Proyectos de Largometraje de Ficción en Lenguas Originarias. En el acta, los jurados argumentaron su decisión destacando "la mirada de un equipo joven de cineastas al mundo andino, que debido a prejuicios ancestrales despierta conflictos generacionales" (DAFO 2017, 1). El modo de producción de *Kinra* implicó un equipo técnico conformado en parte por personas quechuas de Cusco y Puno, junto con técnicos de Cusco, Lima y Arequipa. El casting, asimismo, incluyó actores no profesionales de Chumbivilcas y Cusco, y promovió la participación de mujeres en el equipo técnico y artístico.

En conjunto, la transformación de los criterios de evaluación entre 2012 y 2025 revela una tensión persistente entre dos lógicas: una que confía en la autonomía de los jurados para definir la calidad cinematográfica, y otra que busca hacer explícitas las prioridades de política cultural y orientar la distribución de fondos. Esta disputa no es meramente técnica; refleja concepciones contrapuestas sobre qué tipo de cine merece ser financiado con recursos públicos y quién debe tener la palabra para decidirlo. Los ejemplos de *Los indomables*, *Micaela* y *Kinra* muestran que, más allá de los vaivenes normativos, los criterios de inclusión han tenido efectos tangibles en los proyectos ganadores, sin olvidar que estos son apenas tres proyectos de un universo más amplio en que se encarnan las tensiones y contradicciones del ecosistema cinematográfico peruano: la pugna entre centralismo y descentralización, entre un cine concebido como industria y

[25] *Kinra* es una película cusqueña, hablada casi en su totalidad en quechua, producida por Films Bastardía. Se estrenó en 2023 en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde ganó el Premio Astor Piazzolla al Mejor Largometraje. Fue escrita y dirigida por Marco Panatonic, que fue miembro del Alucine Club y el Video Club Puklla. *Kinra* presenta a "Atoqcha [que] transita entre su casa en las montañas, donde vive su madre, y la ciudad del Cusco buscando un futuro como estudiante universitario. En su camino, encontrará un amigo que lo acogerá como su familia. Pero no puede olvidar a su madre ni a su hermana, quien también está buscando su camino o la tierra donde creció. Volver es su camino, a pesar de empezar de nuevo, porque su corazón estará dividido siempre, como su país." (Festival de Cine de Lima 2024b). Es una película que propone una mirada crítica y poética a la migración, la amistad masculina, la identidad quechua y la desigualdad en Cusco.

otro como práctica cultural situada. La reducción del peso del criterio de diversidad, equidad y accesibilidad en 2025, sin embargo, sugiere un nuevo repliegue, que será necesario evaluar más adelante.

Por su parte, los estímulos no concursables operan bajo una lógica de cumplimiento de requisitos preestablecidos para acceder al financiamiento. Esto significa que, en lugar de competir contra otros proyectos, los postulantes deben demostrar que cumplen con una serie de criterios específicos definidos en las bases para ser beneficiarios de los fondos. Para ello, cada año, la DAFO selecciona las líneas de fomento que se regirán por esta vía, establece requisitos para otorgar el financiamiento, el plazo que estará abierto a recibir solicitudes que suele extenderse por varios meses y un presupuesto global para cada línea. De modo que, a lo largo del plazo abierto, las personas solicitantes presentan proyectos que son revisados de acuerdo a los criterios establecidos en las bases. Si el resultado del proceso de revisión corresponde con las bases, se asigna el presupuesto solicitado hasta que se llega al techo presupuestal para esa línea de fomento.

En la siguiente tabla se muestran las diferencias entre ambas vías de financiamiento:

Tabla 3
Diferencias entre los concursos y los estímulos no concursables en Perú

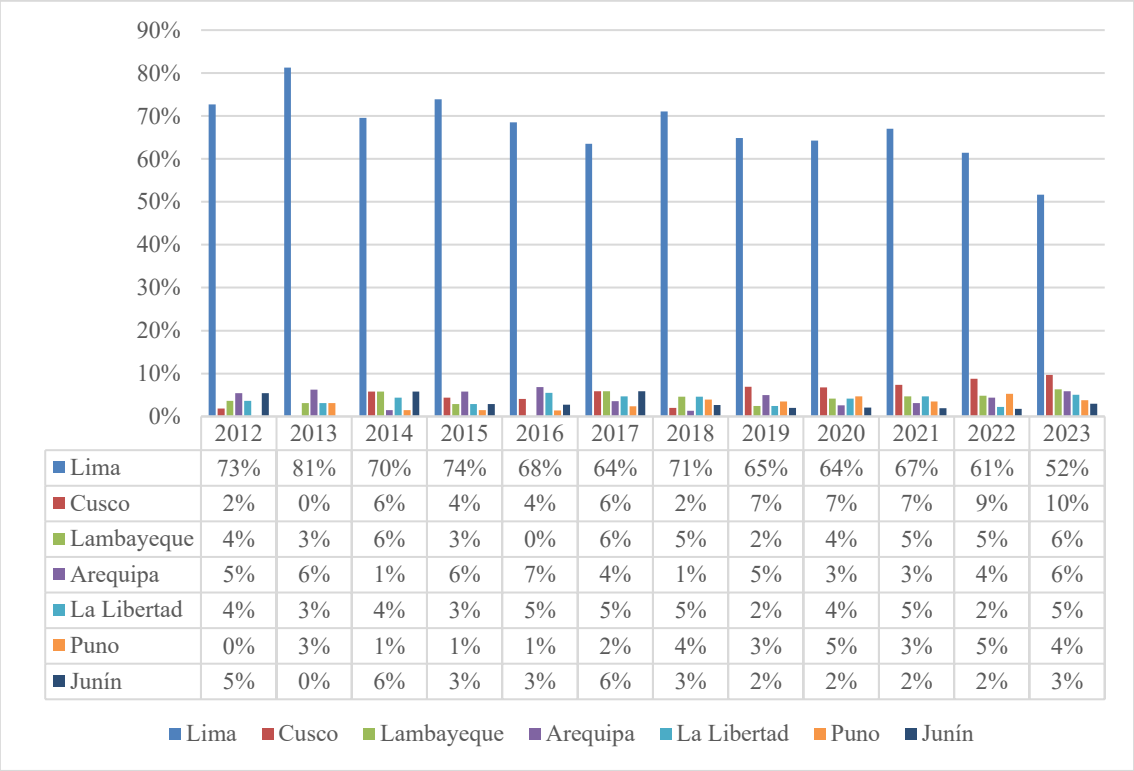
Concursos	Estímulos no concursables
Se realizan desde 1996 con modificaciones legislativas en 2012, 2019 y 2025.	Se realizan desde 2019 con modificaciones legislativas en 2025.
Lógica de competencia entre proyectos, basado en la calidad y la viabilidad.	Lógica de cumplimiento de requisitos para fomentar el acceso a financiamiento en áreas consideradas prioritarias.
Existe un jurado evaluador especializado y externo a la DAFO que determina ganadores.	La DAFO verifica el cumplimiento o no de los requisitos estipulados en las bases para determinar beneficiarios.
Cuenta con un cronograma especifico y acotado para presentar las postulaciones, el proceso de evaluación es comparativo entre varios proyectos y en una única oportunidad.	Cuenta con un cronograma que se extiende por varios meses. La revisión de solicitudes se realiza individualmente.

Fuente y elaboración propia, 2025.

2.3.1. Sobre los concursos nacionales

En suma, en este periodo se declararon ganadores de los concursos nacionales a un total de 1654 proyectos, de los cuales el 64,57 % (1068) procedían de Lima metropolitana y el Callao frente al 34.52 % (571) de proyectos ganadores de otras regiones y el 0,91 % (15) proyectos del extranjero. Sin embargo, al observar en detalle la

distribución de postulaciones aptas y ganadores año a año, se aprecia que el porcentaje de proyectos aptos y ganadores de regiones que no son Lima ha ido en aumento sostenidamente.



	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Lima	73%	81%	70%	74%	68%	64%	71%	65%	64%	67%	61%	52%
Cusco	2%	0%	6%	4%	4%	6%	2%	7%	7%	7%	9%	10%
Lambayeque	4%	3%	6%	3%	0%	6%	5%	2%	4%	5%	5%	6%
Arequipa	5%	6%	1%	6%	7%	4%	1%	5%	3%	3%	4%	6%
La Libertad	4%	3%	4%	3%	5%	5%	5%	2%	4%	5%	2%	5%
Puno	0%	3%	1%	1%	1%	2%	4%	3%	5%	3%	5%	4%
Junín	5%	0%	6%	3%	3%	6%	3%	2%	2%	2%	2%	3%

Figura 2. Porcentaje de proyectos ganadores de las 7 regiones con mayor participación en los Concursos que organiza DAFO (2025) entre el 2012-2023
Fuente: Adaptada a partir de los datos de las resoluciones de ganadores disponibles en la página web de Estímulos económicos para la cultura del Ministerio de Cultura, 2025.

Como se aprecia en el gráfico, el protagonismo de Lima metropolitana y el Callao en la cantidad de proyectos ganadores muestra una tendencia a la reducción. Esa así que, Cusco, Arequipa, La Libertad, Lambayeque, Puno y Junín son las regiones que más postulaciones presentan cada año y estas mismas resultan ganadoras. En 2012 Lima concentraba el 73 % de proyectos ganadores mientras que para 2023, representaba el 52 % de proyectos ganadores, lo cual ilustra cómo las medidas incluidas en el D.U. 022-2019/MC que reservaban cuotas para regiones, efectivamente, favorecieron una distribución territorial más amplia de los recursos de financiamiento a proyectos cinematográficos.

2.3.2. Sobre los estímulos no concursables

Como mencioné ya, a diferencia de los concursos que operan mediante competencia directa, los estímulos no concursables[26], medida implementada de acuerdo con el D.U. 022-2019/MC, son un mecanismo que desde 2019 funciona bajo una lógica de cumplimiento de requisitos preestablecidos para acceder a financiamiento. El análisis de su distribución territorial revela que esta modalidad reproduce los patrones de concentración geográfica de los concursos. En la suma de los beneficiarios de las cinco líneas (411 proyectos), Lima concentra el 71,29 % (293), las regiones que no son Lima cuentan con el 26,03 % (107) y el extranjero con 2,68 % (11). En este panorama, de los 107 proyectos beneficiarios, cinco regiones (Cusco, Lambayeque, La Libertad, Puno y Arequipa) concentran el 79,44 % (85) y los 22 proyectos beneficiarios restantes provienen de 9 regiones (Junín, Piura, Ancash, Loreto, Ucayali, Huánuco, Huancavelica y Tacna), lo cual expresa cómo entre las mismas regiones hay desigualdades de acceso a estos incentivos o recursos.

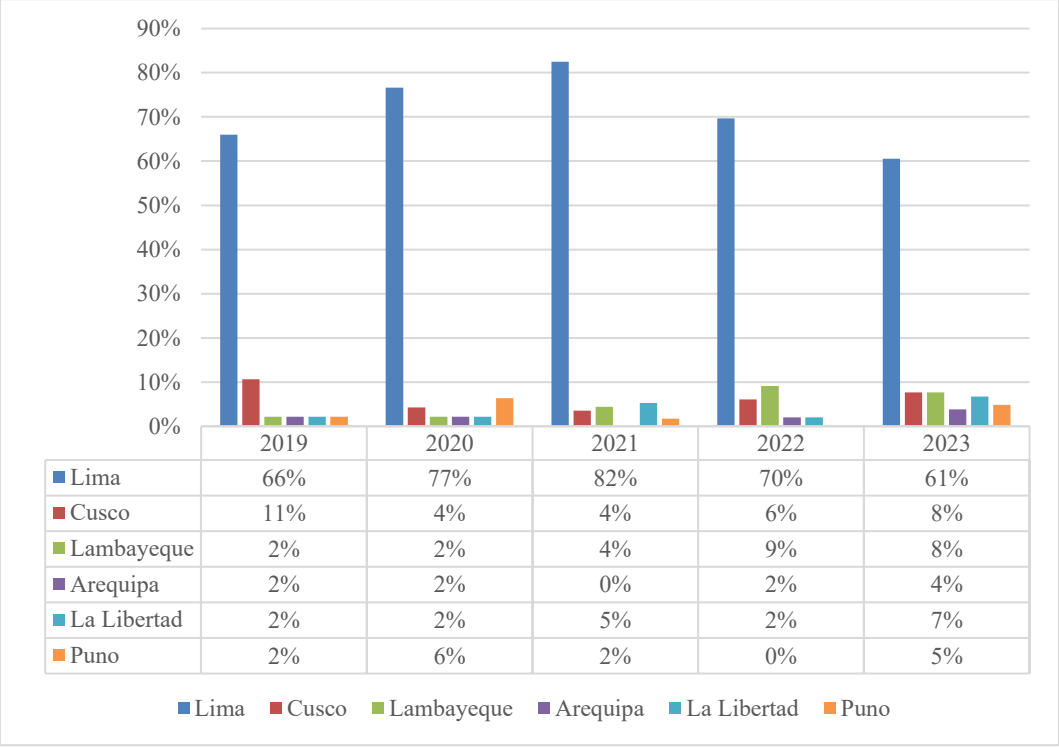
Por ejemplo, en la línea de formación audiovisual[27], la de mayor demanda con 234 aplicaciones, Lima concentra el 83.33 % de los beneficiarios, mientras que el 16.67 % (19) se distribuye en 9 regiones (Cusco, Lambayeque, Junín, Huancavelica, Tacna, Cajamarca, Arequipa, Ancash y Piura). Cabe señalar que la formación, en un contexto en el que el acceso a educación en cine se encuentra concentrada en Lima de manera privada o en el exterior, convierte a los fondos de financiamiento para formación en la única vía de redistribución del capital social y cultural. Ante la ausencia de un sistema de educación pública en cine que garantiza el ejercicio de los derechos vinculados al acceso a medios y conocimientos para la creación y producción, estos estímulos operan como el único canal institucional para democratizar el acceso a conocimientos especializados que, de otro modo, permanecerían restringidos a quienes poseen recursos económicos para financiar estudios privados en Lima o en el extranjero. Por tanto, Lima, al concentrar tanto la oferta formativa privada como el mayor acceso a estos fondos redistributivos, perpetúa una doble concentración: la del capital cultural especializado y la de los

[26] Entre el 2019 y 2023 se han abierto cinco líneas de financiamiento bajo esta modalidad: fortalecimiento de capacidades (2021, 2022 y 2023), promoción internacional (2019, 2020, 2021, 2022, 2023), distribución (2019, 2020, 2021, 2022, 2023), preservación (2021) y formación de públicos a través de festivales y encuentros (2022 y 2023).

[27] Este estímulo no concursable se realizó el 2021, 2022 y 2023, financiaba, en su totalidad o parcialmente, la formación y especialización de creadores(as), artistas, técnicos(as) y especialistas del audiovisual y la cinematografía. Las personas solicitantes de este estímulo debían contar con la aceptación en un programa de alguno de los centros de formación que prioriza el Ministerio de Cultura.

mecanismos estatales diseñados para democratizarlo. Esta paradoja evidencia cómo, sin una política estructural de educación pública cinematográfica descentralizada, los fondos concursables reproducen las desigualdades territoriales que pretenden mitigar, manteniendo la relación asimétrica en el ejercicio de los derechos culturales y la acumulación de capital social y cultural que determina las posibilidades concretas de creación y participación en circuitos de producción y distribución de la actividad cinematográfica.

Mientras en la línea de promoción internacional[28] esta característica se replica: el 63.68 % de proyectos beneficiarios se concentra en Lima, frente al 30.85 % de proyectos que provenían de ocho regiones (Cusco, Lambayeque, La Libertad, Puno, Arequipa, Junín, Loreto y Ayacucho) y el 5.47 %. de beneficiarios del extranjero. Esta es una estrategia que permite ampliar y fortalecer las redes de trabajo de los agentes culturales, mientras legitima las obras y a sus agentes culturales. Por tanto, también es un mecanismo que contribuye a acumular capital social y simbólico.



	2019	2020	2021	2022	2023
Lima	66%	77%	82%	70%	61%
Cusco	11%	4%	4%	6%	8%
Lambayeque	2%	2%	4%	9%	8%
Arequipa	2%	2%	0%	2%	4%
La Libertad	2%	2%	5%	2%	7%
Puno	2%	6%	2%	0%	5%

Figura 3. Porcentaje de proyectos ganadores de las 6 regiones con mayor participación en los Estímulos no concursables que organiza DAFO entre el 2019-2023

[28] Este estímulo se implementó desde el 2019, se proponía financiar, parcialmente o en su totalidad, la participación peruana en eventos internacionales de circulación, exhibición y *networking* como festivales, mercados, foros, premiaciones y otros encuentros vinculados a la actividad cinematográfica y audiovisual. Para solicitar estos estímulos es indispensable haber sido seleccionado previamente por los festivales, mercados o encuentros y que estos sean priorizados por la DAFO. (Perú DAFO 2019b, 3)

Fuente: Adaptada a partir de los datos de las resoluciones de beneficiarios disponibles en la página web de Estímulos económicos para la cultura del Ministerio de Cultura, 2025.

Esta persistencia da cuenta que ambas modalidades (concursabilidad y cumplimiento de requisitos) no alteran las condiciones de desigualdad entre la capital y las regiones que no son Lima. Si bien el financiamiento a través de fondos concursables facilita la realización de actividades y, paulatinamente, los recursos financieros han tenido una distribución más descentralizada, no son una medida que transforme de manera integral las condiciones para el acceso, la creación, la expresión de la identidad y la gobernanza.

Como se puede apreciar en el siguiente gráfico que muestra la suma de proyectos ganadores de los concursos y estímulos no concursables por regiones del Perú entre 2012 y 2023, Lima a pesar de las medidas adoptadas para fomentar la descentralización de los recursos, continúa ocupando un lugar predominante. Por un lado, se evidencia que transformar la estructura centralista escapa a las medidas que se puedan adoptar en los concursos. Por otro, el análisis diacrónico de las medidas revela la emergencia de cuatro focos territoriales de movilización de la actividad cinematográfica peruana: el eje sur andino (con un foco en Cusco-Arequipa-Puno), el eje norte (con un foco en Lambayeque-La Libertad-Piura), el eje Amazónico (con Loreto-Ucayali como epicentro) y el eje centro (con su foco en Junín), los cuales no representan solo la dispersión geográfica sino la adopción de estrategias defensivas para navegar simultáneamente entre escalas locales, regionales y nacionales por parte de los agentes culturales fluctuantes.

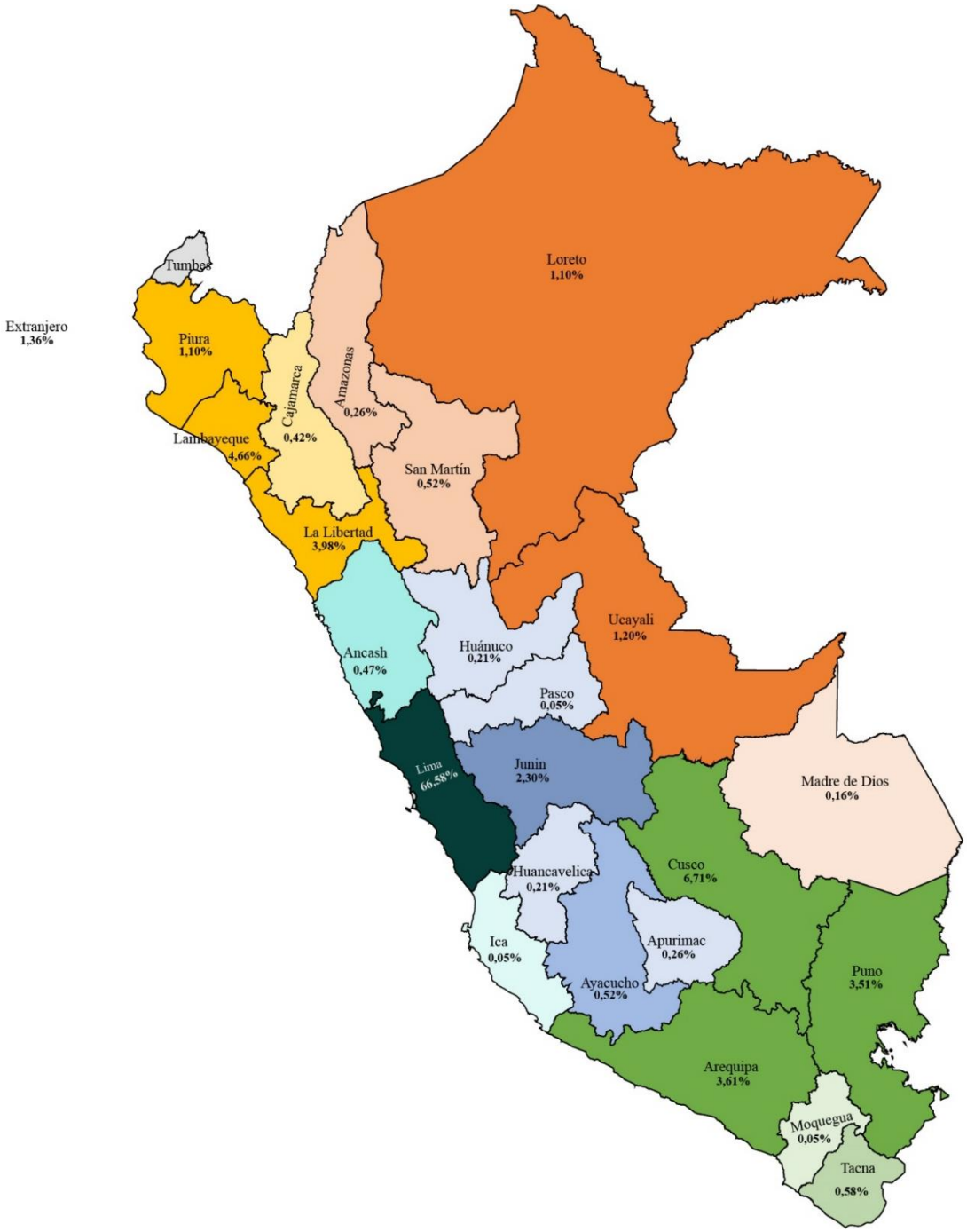


Figura 4. Mapa peruano que muestra en porcentajes la concentración de proyectos ganadores de los Concursos por regiones
Fuente: Adaptada a partir de los datos de las resoluciones de ganadores de concursos y beneficiarios de estímulos no concursables disponibles en la página web de Estímulos económicos para la cultura del Ministerio de Cultura (2012-2023), 2025.
* Los colores señalan los focos regionales con mayor concentración de proyectos ganadores

En detalle, Cusco se posiciona como segunda región del país con 133 proyectos ganadores (2012-2023). Los agentes culturales fluctuantes desarrollaron habilidades para formular proyectos en el lenguaje técnico requerido por DAFO y los jurados de los concursos, mientras mantienen una búsqueda de representación en términos propios. Su

crecimiento ha sido exponencial desde 2019: entre 2012-2014 contó con 5 proyectos ganadores, entre 2015-2018 fueron 14 proyectos ganadores y entre 2019-2023 a 114 proyectos ganadores, lo cual evidencia la capacidad de los agentes culturales fluctuantes para recurrir al mecanismo de cuotas como una estrategia para movilizar la actividad cinematográfica en Cusco.

2.4. Experiencia singular de Cusco

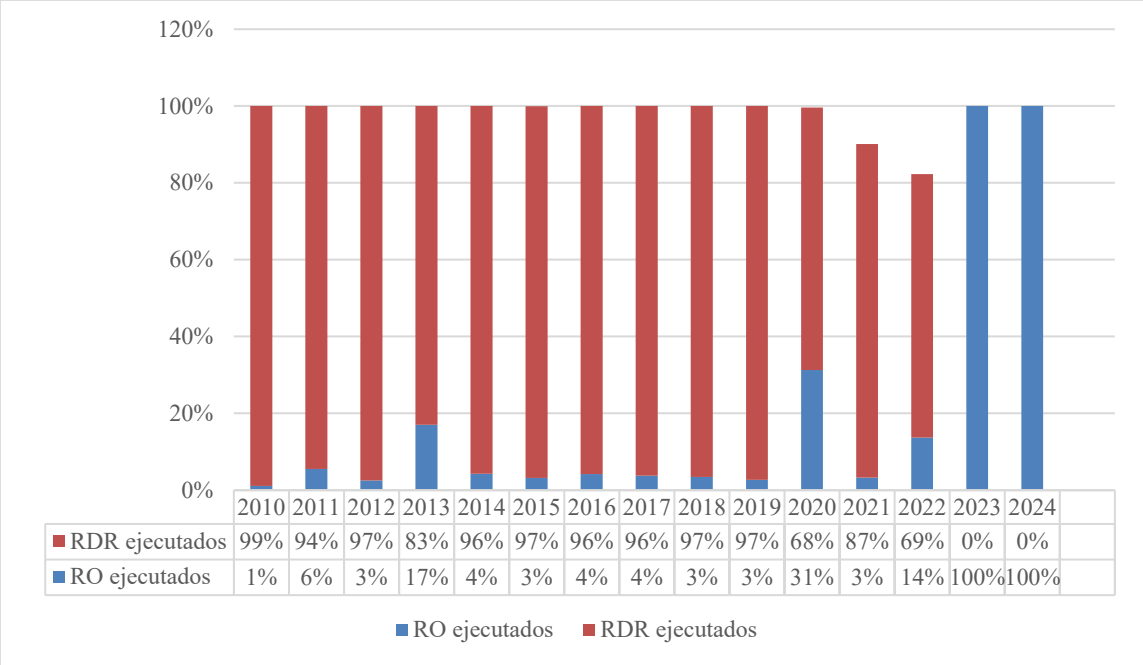
En el nivel público local[29], en el periodo 2013-2023, en especial entre el 2015-2017, Cusco atravesó un proceso singular respecto del panorama nacional, ya que, si bien no contó con un marco normativo de nivel local para la actividad cinematográfica, es la única región del país en la que se establecieron diversas acciones relacionadas con la actividad cinematográfica ejecutadas y financiadas por una institución pública de nivel local: la DDC-Cusco. Las Direcciones Desconcentradas de Cultura son órganos que actúan en representación y por delegación del Ministerio de Cultura en los territorios de cada región, implementan a nivel local los lineamientos y políticas que se delinean desde la sede central del Ministerio de Cultura. El caso de Cusco ha sido singular respecto a las otras DDC, ya que requiere de una estructura orgánica extensa por las funciones que desarrolla debido a que es la entidad encargada de la administración de los centros arqueológicos y patrimoniales de Cusco (PE 2024b, 4).

En cuanto al financiamiento de las DDC-Cusco hasta 2022 estaba conformado por tres mecanismos: por asignación de recursos transferidos directamente por el Ministerio de Cultura, a los que se les denomina recursos ordinarios y por los recursos que la entidad generaba directamente a través de la venta de bienes y servicios (como entradas, permisos, etc.) o cobro de tasas, los cuales administraba directamente para sus actividades, estos se denominan como recursos directamente recaudados, y, por donaciones o préstamos (en pandemia 2021 y 2022).

En el caso de la DDC-Cusco entre 2010-2022, su financiamiento estuvo conformado por recursos ordinarios (RO) y recursos directamente recaudados (RDR). Hasta que, en 2023, a través del Decreto Supremo N°043-2022-EF el Ministerio de Economía y Finanzas establece que los recursos directamente recaudados conformarán el tesoro público y serán asignados a las DDC como recursos ordinarios. Como se aprecia

[29] Me refiero a la región de Cusco, la cual está conformada por 13 provincias. El Perú está dividido políticamente en 24 regiones y una provincia constitucional. La división territorial peruana es la región, que está conformada por provincias y estas a su vez son la suma de distritos.

en la siguiente tabla, del total de presupuesto ejecutado de le DDC-Cusco entre 2010 y 2022 los recursos directamente recaudados tuvieron un peso importante, mientras que los recursos ordinarios fueron mínimos, hasta que, en los últimos años, el financiamiento es por completo a través de recursos ordinarios. Los años 2021 y 2022, en el contexto de la pandemia del Covid-19, la DDC-Cusco completó su presupuesto con un préstamo que le otorgó el gobierno central. La tabla demuestra el lugar protagónico que la administración de los centros arqueológicos y patrimoniales ocupó para canalizar recursos para diferentes actividades, como la promoción de la actividad cinematográfica.



	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
RDR ejecutados	99%	94%	97%	83%	96%	97%	96%	96%	97%	97%	68%	87%	69%	0%	0%
RO ejecutados	1%	6%	3%	17%	4%	3%	4%	4%	3%	3%	31%	3%	14%	100%	100%

Figura 5. Relación entre las formas de financiamiento de la DDC-Cusco
Fuente: Adaptada a partir de los datos del portal de transparencia económica del Perú del Ministerio de Economía y Finanzas, 2025.

Por su parte en el siguiente gráfico se aprecia cómo el presupuesto global de la DDC-Cusco se fue incrementando en el periodo 2010-2024, teniendo sus picos en 2015 y 2019, sin embargo, el presupuesto ejecutado para las industrias culturales y artes (no se disponen datos específicos para la actividad cinematográfica) en este periodo es mínimo, llegando a una estabilidad relativa entre 2014 y 2019.

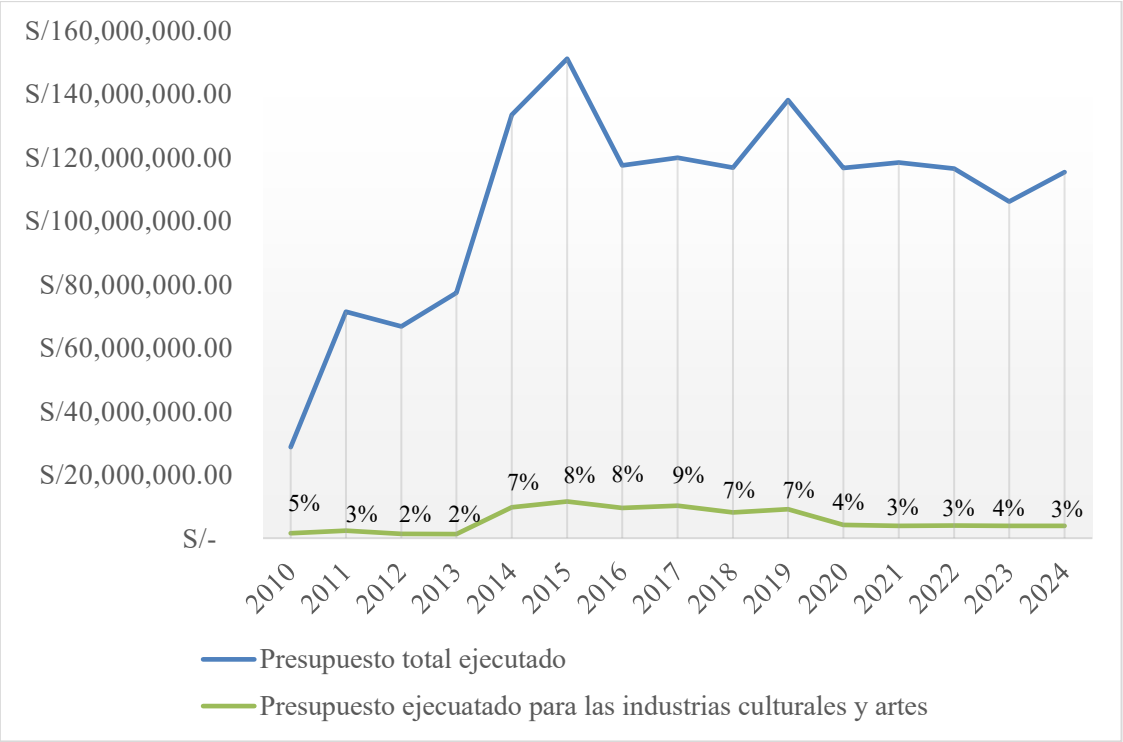


Figura 6. Gráfico de líneas que muestra la relación entre el presupuesto total ejecutado por la DDC-Cusco y el porcentaje ejecutado en industrias culturales y artes
Fuente: Adaptada a partir de los datos del portal de transparencia económica del Perú del Ministerio de Economía y Finanzas, 2025.

A diferencia de los mecanismos nacionales de DAFO, que en este ciclo normativo operan a través de financiamiento indirecto con concursos y la adopción del sistema de cuotas, la experiencia local implementó 16 tipos de actividades diferenciadas y sugieren una comprensión situada de las necesidades del ecosistema cinematográfico de Cusco. Esta es una experiencia piloto institucional que evidencia tanto las posibilidades como los límites estructurales de adoptar el paradigma de la democracia participativa para la movilización del ecosistema cinematográfico.

En la siguiente tabla se aprecian, a modo de línea del tiempo, las actividades implementadas y las estrategias de fomento que ejecutaron:

Tabla 4
Lista de actividades organizadas por la Dirección de Cultura de Cusco

	Actividades	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Fomento a la circulación y exhibición	Cinesuyu[30]	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Festival de Cine para niños y niñas *Kukuli* Cine			x	x							
	Festival de Cine Itinerante *Qespicine*			x		x						
	Doblaje de películas a lenguas originarias			x	x	x						
	Muestra de Cine en Lenguas Originarias *Qhawariy*								x	x	x	
Fomento al fortalecimiento de capacidades	Taller de *stop-motion* en Chinchero y Vilcabamba				x							
	Taller Internacional de Formación en Animación (TIFA)					x						
	Programa de capacitación cinematográfica.[31]				x	x	x	x	x	x	x	x
Fomento para la producción a través de concursos	Concurso de obras cinematográficas de cortometraje exclusivo para Cusco			x	x	x						
	Concurso de proyectos de cortometrajes exclusivo para Cusco					x						
	Concurso de Proyectos de Largometraje de ficción en lenguas originarias [32]		x			x	x					
	Concurso Nacional de Desarrollo de Proyecto de Largometraje en Lenguas Originarias						x					
	Concurso Nacional de Proyectos: Cortometrajes del Bicentenario								x			
Fomento para la articulación	Encuentro Internacional de Cinematecas							x				

[30] El Cinesuyu comenzó en 2011 como una muestra de cine, gestada por la ONG Guamán Poma de Ayala. En 2012, se coorganiza con la Dirección de Cultura de Cusco. En 2014, comenzó a denominarse Festival y pasó a ser gestionado por completo por la Dirección de Cultura de Cusco. En 2020, el Cinesuyu volvió a ser una muestra y continuó bajo la gestión de la Dirección de Cultura de Cusco. En el 2018, dentro del Cinesuyu se impulsó la conformación de una Red de Festivales del Perú, la cual no logró consolidarse en fines comunes, aunque sí permitió el reconocimiento y mayor coordinación entre festivales. Más tarde en el 2020, en el marco de la pandemia está red se activó de manera autónoma.

[31] Este programa ha realizado diferentes actividades, cambiando sus modalidades en el tiempo. Entre el 2016 y 2018 se realizaron actividades de capacitación que mantenían relativa secuencialidad y articulación entre sí que tuvieron una duración de 6 meses cada año, se ofrecían diversos módulos que buscaban ofrecer los fundamentos de la producción cinematográfica a los participantes. En 2019 se realizaron talleres presenciales más breves, pero de mayor especialización. Desde el 2020 se organizan clases maestras virtuales y se realizan algunos talleres más breves. Incluyen también talleres realizados en la Amazonía cusqueña y de producción documental.

[32] Los Concursos de proyectos de largometraje ficción en lenguas originarias, de desarrollo de proyectos de largometraje en lenguas originarias y el concurso de proyectos de cortometraje del bicentenario recibieron el financiamiento de la Dirección de Cultura de Cusco y tuvieron alcance nacional.

	Mesas técnicas de las industrias culturales para los sectores: cine y artes escénicas				x							
	Premiación Nacional de Concursos[33]	x	x									

Fuente: Adaptada a partir de los datos ofrecidos en la respuesta de la DDC-Cusco, *posts* de la página de Facebook de esa institución, memoria de los agentes culturales fluctuantes y mi propia experiencia como funcionaria, 2025.

La experiencia de las acciones implementadas por la DDC-Cusco cuenta con algunas características del paradigma de la democracia participativa que García Canclini (1990) propone porque diversificó iniciativas de promoción y fomento que respondían a necesidades específicas del ecosistema cinematográfico de Cusco: ante la ausencia de espacios de formación impulsó talleres; ante la falta de iniciativas de reconocimiento y circulación, promovió festivales descentralizados y dirigidos para segmentos de la población; ante la ausencia de mecanismos de financiamiento implementó concursos exclusivos para Cusco e iniciativas vinculadas a la revitalización de lenguas originarias. Otro rasgo es que tuvo la intención de crear espacios de encuentro y articulación entre agentes culturales (mesas técnicas, encuentros de cinematecas o la conformación de la Red de Festivales del Perú) para la construcción de agenda común para la incidencia en la toma de decisiones.

El éxito temporal de esta experiencia se sustentó en una unión singular de factores que revelan las condiciones materiales e institucionales necesarias para implementar parcialmente el paradigma de la democracia participativa. De un lado, la disponibilidad presupuestal mediante recursos directamente recaudados por las entradas a los centros arqueológicos de la región permitió una disponibilidad financiera infrecuente para el sector cultural y para las regiones del país. De otro lado, está la asesoría técnica especializada proporcionada por DAFO que, junto con la voluntad política de funcionarios de la región dispuestos a incorporar el paradigma a la institucionalidad, fueron factores decisivos para poner en marcha las diferentes actividades.

Sin embargo, estos mismos factores mostraron desde el inicio las fragilidades de la experiencia. La dependencia de voluntades políticas individuales, la ausencia de marcos normativos locales que institucionalizaran estas prácticas y la inestabilidad presupuestal, configuraban las condiciones para ser fácilmente revertidos. De hecho, el

[33] En 2013 y 2014 se realizan en Cusco las premiaciones de los Concursos Nacionales. Estas actividades aparecen como un punto de inicio en la aproximación entre Dirección de Cultura de Cusco y DAFO.

declive de la experiencia posterior al 2018 confirma la fragilidad de la experiencia: la reducción de disponibilidad presupuestal, los problemas de coordinación entre funcionarios, la desarticulación respecto de las iniciativas de los agentes culturales fluctuantes y la intermitencia de las actividades evidencian cómo la ausencia de institucionalización convierte una experiencia en episódica y dependiente de coyunturas favorables.

El crecimiento de Cusco desde 2019 en los concursos y estímulos no concursables en el panorama nacional puede interpretarse como un efecto de esta experiencia: los agentes culturales que desarrollaron competencias durante el período de medidas locales para posicionarse exitosamente en los dispositivos nacionales. La experiencia local, aunque temporalmente limitada, generó capacidades que permiten a los agentes culturales fluctuantes competir más efectivamente en las medidas que se implementan desde DAFO.

La principal lección de esta experiencia es que la democracia participativa territorial es posible, pero requiere condiciones materiales, institucionales y políticas que exceden las intenciones de funcionarios comprometidos en una dirección.

3. Tercer ciclo normativo (2022-2025): Profundización neoliberal y tensión por el control de la actividad cinematográfica

El recorrido de este tercer ciclo normativo aborda el contexto que contribuyó al inicio de este ciclo normativo; el proceso de promulgación de un marco legislativo y la respuesta de los agentes culturales fluctuantes a dicho proyecto. En este ciclo se concibe el cine como una mercancía que debe ser controlada para que incorpore los sentidos comunes del neoliberalismo en sus discursos y prácticas cinematográficas: emprendedurismo, competencia e invisibilización de las condiciones desiguales que limitan la creación, producción, apreciación y disfrute del cine.

3.1. Contexto para el desarrollo del ciclo

En cuanto al contexto es preciso reparar en la esfera política y social. La inestabilidad política que inició en 2016, se agudizó en 2021 con la elección de Pedro Castillo como Presidente de la República, en la que los medios de comunicación tradicionales y la política institucional nacional buscaron naturalizar los discursos racistas contra el Presidente electo mientras actualizaban narrativas de exclusión bajo la lógica de subordinación de las regiones frente a Lima, llegando al punto más extremo entre diciembre del 2022 y marzo del 2023, cuando Dina Boluarte llegó a la presidencia del

país, rodeada de masivas movilizaciones en todo el país, represión y masacres en el sur del Perú, en particular en Puno y Ayacucho.

Como menciona Valdizán, los ataques a los derechos culturales de los peruanos se intensificaron con Boluarte. Al respecto, se pueden identificar en tres etapas:

> La primera etapa se concentró en el estallido social, de diciembre [de 2022] a marzo [de 2023], donde se desplegó por parte del gobierno central, Congreso y ciertos gobiernos subnacionales una estrategia de estigmatización y represión sostenida sobre la base de criterios de discriminación y difamación hacia los sectores movilizados. La segunda etapa se desplegó en el período de normalización del escenario político y arremetida cultural de la coalición dictatorial en el Estado, desde marzo hasta diciembre del 2023, donde se pasó de una campaña judicial y mediática de criminalización de la protesta a una campaña de búsqueda de impunidad y disputa de la memoria histórica del conflicto armado interno (Valdizán Guerrero 2024b, 4).

Otro elemento contextual que contribuye al inicio de este nuevo ciclo fue el rodaje de tres grandes producciones internacionales: *Transformers: El despertar de las bestias* (Caple Jr. 2023), *La reina del sur 3* (Bolado 2022) y *Hasta que nos volvamos a encontra*r (Ascenzo 2022), películas que generaron expectativas en el sector privado del turismo y las autoridades locales de Cusco y San Martín vinculadas al movimiento económico que la producción cinematográfica podría generar y el potencial turístico que estas producciones podrían atraer. En esta misma línea, el rodaje de la película *Paddington: aventura en la selva* o *Paddington en Perú* (Wilson 2024) llamó la atención respecto de lo poco atractivo que resulta el Perú para captar el interés de megaproducciones de la industria cinematográfica hollywoodense, dado que, si bien la historia de la película discurre en Perú, gran parte del rodaje se realizó en Colombia por las condiciones que este país ofrece. Este fue un argumento para poner en agenda la importancia de generar mecanismos para hacer atractivo el Perú como una locación de rodaje.

Como antecedentes a nivel latinoamericano cabe considerar la observación que ofrece Mónica Delgado (2024, 155) respecto a cómo las derechas radicales latinoamericanas conciben el cine como un adversario. En consecuencia, al llegar al gobierno adoptan rápidamente medidas para desfinanciar la promoción y producción de las cinematografías nacionales, como sucedió en Brasil con Jair Bolsonaro y en Argentina con Javier Milei. En el caso peruano, este ciclo estuvo antecedido por un conjunto de artículos en medios digitales que buscaban estigmatizar las producciones que habían recibido financiamiento público a través de los concursos organizados por DAFO. Como menciona Delgado, en un breve periodo de tiempo se demonizaron documentales que la derecha radical considera rojos o ideologizados, mientras busca asentar la noción del cine

como una mercancía, de modo que las películas deben adoptar “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” (165).

3.2. Derogar el D.U. 022-2019/MC

Bajo este contexto se inició un tercer ciclo de negociaciones y tensiones orientado a derogar el D.U. 022-2019/MC. Este nuevo ciclo se caracteriza por la presentación de siete proyectos de ley entre octubre de 2022 y abril de 2024, que se orientan a radicalizar las medidas neoliberales de mercado en el campo cinematográfico.

El primer proyecto, presentado por el congresista cusqueño Alejandro Soto en octubre de 2022, propuso modificaciones menores al decreto vigente, incorporando disposiciones para el ingreso temporal de bienes cinematográficos y la difusión de obras en espacios públicos. Posteriormente, el congresista limeño de centro derecha Carlos Anderson presentó en mayo de 2023 una propuesta paralela centrada en incentivos tributarios para personas naturales y jurídicas vinculadas al sector audiovisual, sin afectar la implementación del decreto existente.

Sin embargo, el punto de inflexión del ciclo ocurrió el 13 de septiembre de 2023, cuando la congresista limeña de derecha radical Adriana Tudela presentó un proyecto de ley que buscaba la derogación total del D. U. 022/MC y proponía un cambio paradigmático hacia un modelo puramente competitivo. Su propuesta establecía como fin la promoción del cine a través de la competencia, argumentando que el decreto vigente constituía un marco aislacionista y proteccionista del cine, en particular de la actividad cinematográfica en regiones y del cine indígena u originario. Como eje central, planteaba la promoción de la inversión privada vinculada al turismo, hotelería, entretenimiento y audiovisual, introduciendo el principio de no discriminación que, según su exposición de motivos, eliminaría la discriminación positiva en favor de producciones en lenguas indígenas u originarias. En este sentido, la congresista argumentaba que la normativa vigente no buscaba “promover la inversión en el Perú gracias a la industria cinematográfica sino, únicamente, fomentar la creación de obras audiovisuales en favor de la cultura nacional, con prioridad en poblaciones específicas” (Perú 2023c, 12).

La propuesta de Tudela incluía medidas específicas que transformarían radicalmente el sector: exoneraciones arancelarias e impositivas para el ingreso de bienes, un límite de financiación mediante concursos del 50 % aplicable únicamente a la etapa de rodaje, incentivos tributarios que permitirían a empresas productoras nacionales e

internacionales deducir del impuesto a la renta un 50 % de gastos en servicios audiovisuales y 30 % en gastos logísticos, y la creación de una ventanilla única de autorizaciones de filmación a cargo de la entidad responsable de promover el turismo en el país, Promperú, excluyendo a la DAFO. Especialmente significativo resultaba su planteamiento de que cualquier productora de cualquier país podría aplicar y ser beneficiaria de los concursos estatales, equiparando el tratamiento entre productoras nacionales e internacionales.

De este modo, el proyecto Tudela eliminaba las cuotas para proyectos de regiones que constituyeron una característica clave del marco normativo promulgado en el ciclo precedente, su propuesta de no discriminación buscaba desmantelar el mecanismo de financiamiento que fomentaba la actividad cinematográfica en otras regiones que no son Lima, reemplazándolos por una lógica de competencia pura que favorece a agentes con mayor capital económico, social y cultural. La presentación del proyecto Tudela, fue seguida por cuatro proyectos adicionales que no tuvieron mayor impacto[34].

Se aglutinaron los siete proyectos en el Proyecto de Ley que crea incentivos económicos y fiscales para el fomento de las actividades cinematográfica y audiovisual del Perú. Dicha propuesta final incorporó elementos que han sido cuestionados particularmente, incluyendo una cláusula que excluye de los estímulos económicos a obras que "atenten contra el Estado de derecho y afecten la defensa de los intereses del Estado peruano, así como aquellas que contravengan la Política de Seguridad y Defensa Nacional, o vulneren la Constitución Política del Perú y el ordenamiento jurídico peruano" (Artículo13.3), abriendo posibilidades de censura mediante la limitación de financiación según criterios políticos. Adicionalmente, estableció un límite de financiamiento del 70 % del costo total de las actividades, obligando a las productoras a

[34] Los proyectos de ley están disponibles en el repositorio digital del Congreso de la República del Perú: 1. P.L. que modifica el D. U. Nº 022-2019 (P.L 3258) presentado por Alejandro Soto; 2. P.L. de promoción de la exportación de obras audiovisuales y generación de empleo en la industria audiovisual (P.L. 5206) presentado por Carlos Anderson; 3.P.L. que fomenta la inversión en la industria cinematográfica y audiovisual y la promoción del uso de locaciones del territorio nacional (P.L. 5903) proyecto presentado por Adriana Tudela; 4. P.L. que establece disposiciones para promover el uso de locaciones del territorio nacional para la realización de actividades cinematográficas y audiovisuales (P.L. 6112) presentado por el congresista fujimorista y representante de Lima Juan Carlos Lizarzaburu; 5. P.L. de fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual (P.L. 6291-) presentado por la congresista fujimorista y representante de Lima Patricia Juárez; 6.P-L. que promueve el turismo fílmico en la región del Cusco (P. L. 6684) presentado por el congresista de centro derecha de Cusco Luis Aragón; y 7. P.L. que modifica el D. U. N°022-2019, decreto de urgencia que promueve la actividad cinematográfica, audiovisual, fomenta el cine indígena como género y promueve su difusión (P.L. 7697) presentado por el congresista de izquierda conservadora de Cusco Guido Bellido. Cabe mencionar que estas dos últimas propuestas si bien nominalmente fueron incluidas en el proyecto de ley final, ninguna de sus propuestas fue incorporadas.

garantizar un 30% del financiamiento, y trasladó la Ventanilla Única de Autorizaciones de Filmación al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, concentrando en este ministerio la facultad de otorgar o denegar autorizaciones para actividades cinematográficas, lo cual también puede ser un mecanismo de control para definir qué películas se autorizan producir y cuáles no.

El proyecto fue exonerado del dictamen de la Comisión de Cultura y Patrimonio Cultural, llegó al pleno donde fue aprobado en primera votación con 48 votos a favor y exonerado de la segunda votación. El P. L. fue finalmente promulgado por insistencia por el Congreso de la República en abril del 2025 y se encuentra en reglamentación. Los impactos de las medidas que propone esta ley y las lógicas que la guían se podrán observar en los próximos años.

3.3. Respuesta de la sociedad civil

En cuanto a la reacción de los agentes culturales fluctuantes ante el P. L. de Tudela, que paso a denominarse Ley anticine, agentes culturales colectivos e individuales se han manifestado en contra del proyecto por la falta de consulta amplia a los agentes culturales, el desconocimiento de las dinámicas específicas de la actividad cinematográfica peruana para la formulación del proyecto de ley, el tratamiento discriminatorio hacia el cine regional y en lenguas originarias, la equiparación problemática entre productoras nacionales e internacionales para participar en concursos estatales, las limitaciones de financiamiento exclusivamente para rodaje, y la atención centrada en lo mercantil de la actividad cinematográfica.

Por el número de organizaciones y personas adheridas resalta la articulación del colectivo "En defensa del cine peruano" quienes desde septiembre de 2023 han manifestado su oposición al proyecto de ley. Las acciones de incidencia que el colectivo realizó se han dirigido a la ciudadanía y a los congresistas buscando su apoyo para detener el proyecto de ley y al Ministerio de Cultura para instarlo a manifestarse sobre su posición respecto al P. L. y al D.U. 022-2019/MC. Para ello, desarrollaron una campaña en medios que implicó entrevistas de voceros, pronunciamientos en redes sociales, conferencias de prensa, muestras de cine peruano y acciones de apoyo en rodajes y proyecciones en Arequipa, Amazonas, Ayacucho, Cusco, Chiclayo, Junín, La Libertad, Madre de Dios, Piura, Puno, Ucayali y otras regiones.

El primer pronunciamiento de la organización se publicó el 25 de setiembre de 2023, fue suscrito por 48 organizaciones y 785 personas; se concentró en destacar que el

proyecto de ley atentaba contra la cultura, la diversidad y la libertad de expresión y creación, así como en destacar el crecimiento del cine peruano y los reconocimientos obtenidos en los últimos años. En particular, las piezas de difusión destacaron las iniciativas y películas producidas desde otras regiones que no son Lima como una de las consecuencias de la implementación de la ley vigente (D.U. 022-2019/MC).

De acuerdo a cómo fue avanzando el proceso de promulgación del proyecto de ley, los argumentos del colectivo se centraron en denunciar los mecanismos de censura a través de la limitación presupuestal y el control de discursos, la discriminación del cine realizado en regiones que no son Lima y comenzó a integrar en sus pronunciamientos la dimensión de los derechos culturales de la ciudadanía. De modo que el colectivo también comenzó a articularse con acciones más allá de las sectoriales, como contra el indulto y la excarcelación de Fujimori en diciembre 2023 y la movilización nacional de marzo del 2025 contra la inseguridad.

Esta experiencia de organización, aunque no logró su objetivo de detener el proyecto de ley, ha fortalecido el tejido organizativo de la actividad cinematográfica nacional, así como también da cuenta de la distinción jerárquica entre el cine de regiones y el cine de la capital comienza a transformarse. Por ello, “En defensa del cine peruano” es una articulación singular por la cantidad de organizaciones involucradas desde diferentes regiones y porque logró poner en agenda pública la discusión en torno a las medidas que el Estado adopta para promover la actividad cinematográfica.

En este ciclo si bien cuenta con rasgos del paradigma de la privatización neoconservadora de Canclini (1990) al sostener que el mercado y la competencia deben regular la actividad cinematográfica, se aleja de este cuando su interés y acción no se centra en desmantelar los mecanismos de financiamiento sino en asegurar el control sobre ellos para a su vez controlar los discursos que pueden reproducirse.

Este ciclo se caracteriza por la comprensión de la actividad cinematográfica en términos de mercancía que debe ser controlada por el Estado para fomentar la inclusión y enraizamiento de los sentidos comunes del neoliberalismo (para ello propone mecanismos que determinan qué proyectos pueden ser financiados en función a los relatos y discursos que proponen, así como instancias que autorizan o no la actividad cinematográfica en el territorio nacional supeditada a la lógica de promoción del turismo). De modo que representa la expresión más radical del neoliberalismo que busca controlar no solo las condiciones materiales de producción sino también los sentidos e imaginarios. Sin embargo, la respuesta de los agentes culturales a través de “En defensa del cine

peruano" frente a la Ley anticine configura un espacio de disputa por el derecho a narrar y participar en la vida cultural.

4. A modo de cierre del capítulo

El recorrido cronológico de los tres ciclos normativos revela cómo el neoliberalismo como programa político, económico y cultural ha buscado enraizarse en las prácticas cinematográficas. También es destacable que, de uno u otro modo, los agentes culturales busquen incidir en los ciclos normativos, pero su eficacia es limitada. A su vez, también contrastan los enfoques con los que se desarrolla cada ciclo: en el primer ciclo, caracterizado por el Estado mínimo, es una apuesta por promover la competencia, gestionada por una entidad que nace desarmada, situada dentro de una arquitectura institucional en la que las posibilidades de incidencia son escasas. El segundo ciclo está caracterizado por destacar el impacto económico del cine en el país, en el que la función central de la entidad dentro del Estado es gestionar concursos con eficiencia técnica y un posicionamiento del discurso de la descentralización de la distribución de fondos, a través del posicionamiento del cine regional. Por último, el tercer ciclo, se caracteriza por buscar establecer un discurso que asocia la producción cinematográfica a la promoción del país como un escenario, un paisaje natural e histórico atractivo por explotar desde una perspectiva del turismo y el entretenimiento, desconocer la diversidad y las condiciones desiguales en las que se desarrolla la actividad en el Perú, y a su vez controlar los discursos vinculados a la memoria del país y a la desigualdad.

Sin embargo, en ese marco, un hilo que atraviesa los tres ciclos es que las dimensiones cultural, simbólica y social de la actividad cinematográfica terminan subordinadas a la dimensión económica.

Los tres ciclos muestran cómo el centralismo se adapta a las demandas de descentralización sin agrietar la estructura de poder. El primer ciclo operó mediante la negación: ignoró deliberadamente la existencia de la actividad cinematográfica regional. El segundo ciclo la reconoció mediante cuotas, pero mantuvo la concentración de decisiones y recursos en Lima, además el desarrollo de la experiencia piloto de la DDC-Cusco desafió momentáneamente el orden centralista. El tercer ciclo, más bien, busca controlar la política de cuotas bajo un discurso de competencia meritocrática que convierte las medidas de fomento en un instrumento de disciplinamiento que pretende canalizar la creatividad hacia objetivos de promoción turística y neutralización de

narrativas críticas, antes que promover la coexistencia de prácticas cinematográficas plurales.

Por otro lado, la metáfora de la urdimbre contradictoria permite comprender cómo los ciclos normativos configuran las posibilidades y restricciones concretas del ecosistema cinematográfico, tanto como este es transformado por las demandas y la incidencia de los agentes culturales. La urdimbre no es estática, sino que se adapta y es ahí, donde las contradicciones entre las fuerzas políticas, las demandas de los agentes culturales fluctuantes y las estrategias de los diferentes agentes involucrados se tensionan y cristalizan.

Tabla 5

Resumen de los ciclos normativos que han afectado la actividad cinematográfica peruana: una urdimbre contradictoria

	Ciclo normativo 1	Ciclo normativo 2	Ciclo normativo 3
Temporalidad	1994-2009	2009-2024	2022 - presente
Caracterización del ciclo	La instalación del neoliberalismo en el cine	Tensiones entre la institucionalización, los concursos y la des/centralización	Profundización neoliberal y tensión por el control de la actividad cinematográfica
Paradigmas	Implementación de la lógica de la privatización neoconservadora: Estado mínimo	Tensión entre la adopción de la democratización cultural y la democracia participativa: Nueva gubernamentalidad el ejercicio del poder a través de la orientación o modulación del deseo, se consolidan e implementan concursos para acceder a financiamiento, naturalizan lógicas como la meritocracia, el emprendedurismo o la competencia.	Profundización de la privatización neoconservadora: Control de discursos a través del financiamiento.
Marcos normativos vigentes	Ley N°26370 o Ley del cine	Ley N°26370, modificada por la ley N° 29919 y el D.U. 022-2019/MC	D.U. 022-2019/MC
Órgano responsable del cine en el país	Conacine	2009-2011: Conacine 2011: Dirección de Industrias Culturales (DICINE) 2012-2024: DAFO	2024-presente: DAFO
Institucionalidad	El Conacine es un órgano adscrito al Ministerio de Educación	2010: Creación del Ministerio de Cultura 2012: la DAFO es designado como el órgano rector a nivel nacional en materia audiovisual.	Se asignan funciones al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo para autorizar

		La institucionalidad cultural del nivel local de Cusco implementa una experiencia piloto que incluye 16 iniciativas para el fomento de la producción, la circulación y exhibición, el fortalecimiento de capacidades y la articulación.	grabaciones. DAFO continua como el ente rector en materia audiovisual.
Transformación de la normativa		Tres momentos en los que se intenta construir un nuevo marco normativo. En 2019, se logró promulgar un nuevo marco normativo.	Se presentan siete proyectos de ley para derogar el D.U. 022-2019/MC.
Concursabilidad	Entre 1996 hasta el 2009 se convocaron solo a nueve concursos de los 26 que la ley establecía para la categoría de largometrajes. Entre 2005 y 2011 los concursos se realizan como Concursos extraordinario En 2006 se realiza el primer concurso de ficción exclusivo para regiones fuera de Lima y el Callao.	La DAFO ejecuta concursos (2012-2023) y estímulos no concursables (2019-2023), garantizando asignación presupuestal mínima, la cual va ampliándose de acuerdo a los cambios normativos. En los concursos se incorporan las cuotas para proyectos que provienen de regiones, primero como un número de premios reservados, luego como un porcentaje proporcional de premios de acuerdo a la cantidad de postulaciones aptas para cada concurso y finalmente un porcentaje mínimo reservado.	Aún no se han implementado

Fuente y elaboración propia, 2025

Capítulo tercero
Indagar en la trama de la exhibición del ecosistema cinematográfico de Cusco. Iniciativas de exhibición gestadas por los agentes culturales fluctuantes

Este capítulo se sostiene en dos elementos conceptuales fundamentales. El primero se refiere a los *agentes culturales fluctuantes*, comprendidos como sujetos individuales o colectivos que operan dentro del ecosistema cinematográfico de Cusco. Estos agentes cuentan con capacidad mutante, flexibilidad, resiliencia y entusiasmo, características que los sostienen para movilizar con sus prácticas el ecosistema cinematográfico cusqueño. Su naturaleza fluctuante constituye una estrategia de adaptación desarrollada para mantener y movilizar la actividad cultural en un contexto marcado por el neoliberalismo y el centralismo.

El segundo elemento es el *ecosistema cinematográfico* de Cusco, concebido como un complejo sistema de agentes diversos e interdependientes que comparten un mismo hábitat; en él participan sujetos afectados por diversas circunstancias y condiciones propias de su entorno. Este ecosistema constituye una red densa y viva que a la vez está atravesada por la desigualdad, la precariedad, el centralismo y la exclusión simbólica mientras buscan transformarla.

Ambos elementos permiten construir una perspectiva situada que reconoce cómo las prácticas de los agentes culturales fluctuantes afectan el ecosistema cinematográfico de Cusco, abriendo grietas en las lógicas economicistas de la cultura, en las estructuras centralistas y la desigualdad que limita la participación en la vida cultural. Las grietas se convierten en concepto eje para este capítulo. Para Catherine Walsh las grietas "revelan la irrupción, el comienzo, la emergencia, la posibilidad y también la existencia de lo muy otro que hace vida a pesar de —y agrietando— las condiciones mismas de su negación" (2017, 32). Esta categoría resulta útil para describir cómo las prácticas de los agentes culturales fluctuantes desafían y debilitan las estructuras dominantes.

Las constelaciones teórico-conceptuales desarrolladas en el primer capítulo (políticas culturales, derechos culturales, desigualdad, trabajo cultural y lógica de las industrias culturales) se encarnan en las experiencias abordadas a lo largo de este capítulo.

En el capítulo previo exploré los hilos estructurantes de la urdimbre cinematográfica peruana que afectan el ecosistema cinematográfico de Cusco. Identifiqué tensiones y transformaciones a lo largo de treinta años: reconocí los paradigmas de políticas culturales públicas que han operado en la actividad cinematográfica a través de marcos normativos y mecanismos de financiamiento en un contexto atravesado por el centralismo que genera condiciones de desigualdad. La urdimbre y la trama son elementos que entrelazados sostienen el ecosistema cinematográfico, son hilos que se tensionan mutuamente: mientras el primero condensa las orientaciones del Estado, el segundo ensaya, en la práctica de los agentes culturales fluctuantes, modos de ver, aprender, decidir y sostener la actividad cinematográfica.

La trama está compuesta por hilos que agrupan tipos de iniciativas que dan densidad y forma al ecosistema cinematográfico de Cusco: iniciativas de exhibición, iniciativas y trayectorias de formación, iniciativas de producción e iniciativas de asociatividad gremial.

Para los fines de esta investigación que se centra en cómo las prácticas situadas de agentes culturales fluctuantes agrietan un sistema que determina quién narra, qué se narra, qué se encuadra, qué se muestra, cómo se narra, quién aparece y cómo se produce, me enfocaré en las iniciativas de exhibición gestadas por los agentes culturales fluctuantes entre 2001 y 2025. Esta selección responde a la lógica operativa de los propios agentes culturales, quienes han llevado a cabo iniciativas en este ámbito para movilizar el ecosistema cinematográfico local construyendo condiciones y capacidades para habitar el cine, constituyendo la genealogía más extensa en el tiempo y prolífica en la variedad de iniciativas.

Tabla 6

Mapa de la trama del ecosistema cinematográfico de Cusco

Trama del ecosistema cinematográfico de Cusco				
Iniciativas de exhibición		Trayectorias e iniciativas de formación	Iniciativas para la producción	Iniciativas gremiales
Iniciativas de exhibición comerciales	Iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes			

Fuente y elaboración propia, 2025.

Las iniciativas de exhibición aluden específicamente a los espacios, actividades y circuitos que crean condiciones para la apreciación y el disfrute cinematográfico. En ellas

se cristalizan las características de agentes culturales fluctuantes que operan en el ecosistema cinematográfico de Cusco: transitan entre múltiples roles (gestor, realizador, exhibidor, comunicador, diseñador, formador, administrador), operan en diversas escalas (local, nacional, internacional) y desarrollan estrategias para sostener su práctica cultural, recurriendo al voluntariado y la canalización de fondos públicos, privados o mixtos. En una primera lectura, si bien su fluctuación está relacionada a la inestabilidad, no hay que perder de vista que también se trata de una estrategia de acción frente a un contexto de precariedad y desigualdad.

Para navegar entre las iniciativas de exhibición propongo pensarlas como una trama densa a partir de categorías que agrupan tipos de actividad: a) cineclubs y microcines, b) festivales y muestras, c) salas alternativas, y d) plataformas digitales. Entre estas categorías los agentes culturales fluctuantes navegan, dibujando un tejido que se entrelaza con la urdimbre.

Tabla 7
Mapa de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes

Iniciativas de exhibición				
Iniciativas de exhibición comerciales	Iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes			
Televisión y multiplex	Cineclubs y microcines	Festivales y muestras	Salas alternativas	Plataformas digitales

Fuente y elaboración propia, 2025.

Las trayectorias de las iniciativas y los nombres de los agentes culturales fluctuantes que identifico en este capítulo provienen de tres tipos de fuentes: 1. Mi experiencia como participante en varias de las iniciativas; 2. Entrevistas aplicadas entre 2023-2024 para desarrollar un estudio exploratorio sobre la actividad cinematográfica en Cusco y conversaciones informales sostenidas con agentes culturales entre 2022 y 2025; y 3. Documentos de acceso público (bases de concursos, listas de proyectos aptos, resoluciones, blogs, redes sociales y créditos de películas).

Por otro lado, opté por incluir los nombres reales de las personas que aparecen en la Tabla 9: Mapeo de agentes culturales fluctuantes porque todas han sido previamente identificadas en fuentes abiertas (entrevistas en medios, créditos de películas, listas de proyectos postulantes a concursos públicos) o me han autorizado a hacerlo en conversaciones informales. En los casos en que he citado opiniones o valoraciones subjetivas sin una fuente pública, los nombro como: un agente cultural de Cusco señaló a menos que cuente con la autorización de indicar su nombre.

Los casos abordados en este capítulo no pretenden representar a la totalidad de las iniciativas de exhibición que han tenido lugar en Cusco, reflejan solo un segmento que muestra la variedad de iniciativas. Con fines orientadores presento el siguiente diagrama que facilita la visualización de las iniciativas de exhibición de las agentes culturales fluctuantes mapeadas y que componen la trama del ecosistema cinematográfico de Cusco:

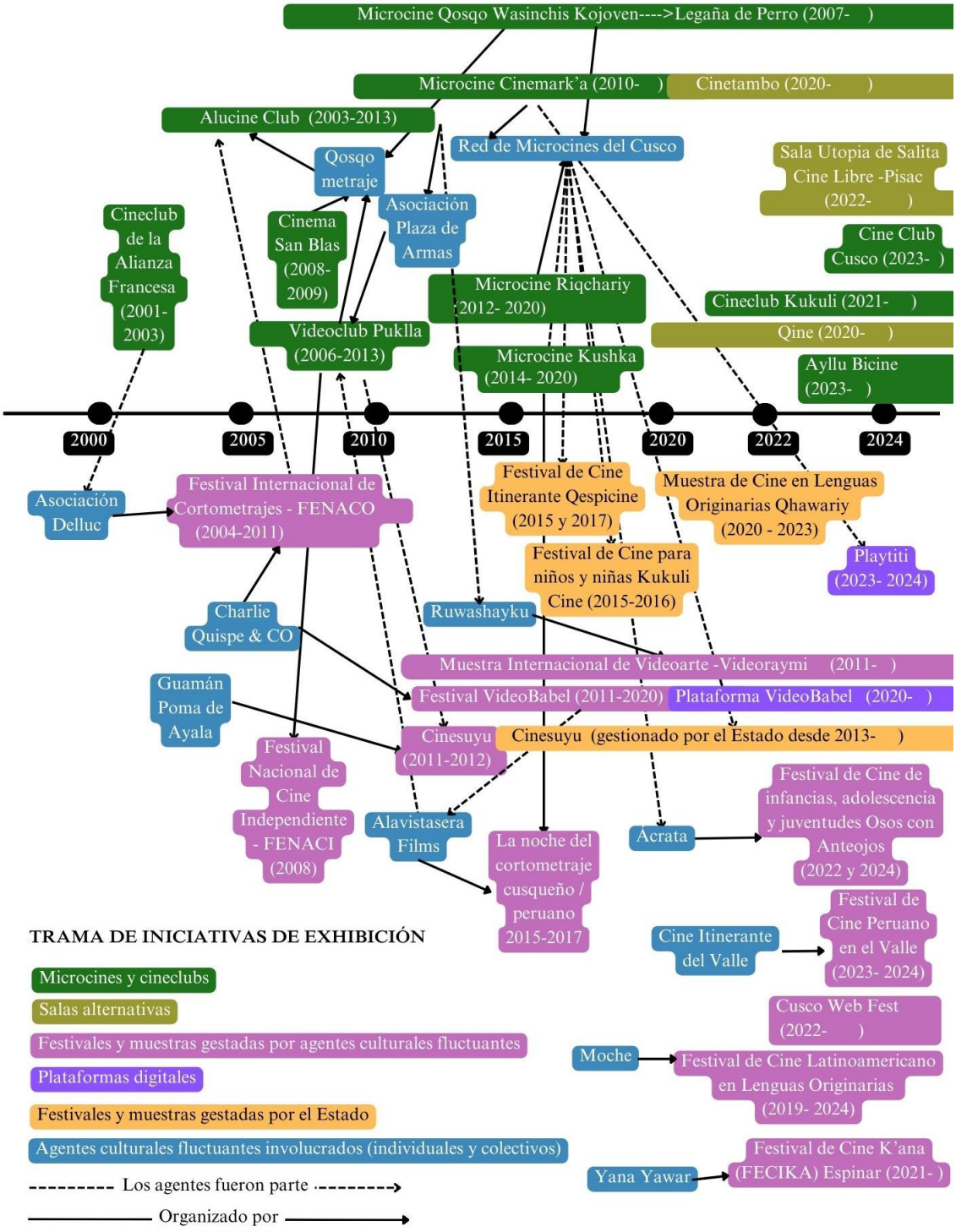


Figura 7. Diagrama que presenta a modo de línea del tiempo las cuatro categorías de iniciativas de exhibición

Fuente: Adaptada a partir de los datos de las entrevistas, conversaciones informales, blogs, páginas web, perfiles de redes sociales y mi experiencia, 2025

También presento las siguientes dos tablas. La primera permite caracterizar de manera general cada uno de los cuatro tipos de iniciativas mapeadas, mientras que la segunda, identifica a los agentes culturales fluctuantes que han impulsado y sostenido las iniciativas de exhibición.

Tabla 8

Caracterización de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales

Hilo de la trama	**Iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes**			
Tipos de iniciativas	**Cineclubs y microcines**	**Festivales y muestras**	**Salas alternativas**	**Plataformas digitales**
Definición	Constituyen las iniciativas de base del ecosistema cinematográfico de Cusco del siglo XXI. Son espacios de exhibición que se caracterizan por la programación regular de sus proyecciones en espacios adaptados para tal fin. La diferencia entre los cineclubs y los microcines es la orientación con la que desarrollan sus actividades, los primeros priorizan el cine como una expresión artística mientras que los microcines conciben su práctica como una herramienta para la soberanía audiovisual. Ambos tipos de iniciativas demuestran que la continuidad de las iniciativas culturales en contextos periféricos, de precariedad y desigualdad dependen más de la adaptabilidad organizacional, la capacidad de reinvención y la construcción de redes de solidaridad, ya que la estabilidad financiera e	Son iniciativas de exhibición de cine nacional o internacional de carácter temporal intensivo que han dinamizado el ecosistema cinematográfico cusqueño entre 2004-2025. Operan concentrando, actividades destinadas a la práctica cinematográfica, son puntos de transformación que a grietan las lógicas comerciales y centralistas de la exhibición.	Son iniciativas caracterizadas por la habilitación o construcción de espacios físicos adecuados para la exhibición que buscan operar al margen o en oposición a las lógicas exclusivamente comerciales.	Son iniciativas emergentes que aprovechan las posibilidades tecnológicas para ampliar el acceso y la circulación del cine, desafiando simultáneamente las lógicas comerciales y centralistas, donde la virtualidad se convierte en un campo de disputa por la democratización del acceso cultural.

	institucional es inestable.			
Periodo de actividad	2001-2025	2004-2025	2020-2025	2020-2025
Lugares en los que ocurren	La gran mayoría se centraliza en Cusco ciudad, con excepción de Ayllu Bicine que desarrolla sus acciones de manera itinerante en espacios rurales y ciudades intermedias.	La gran mayoría se centraliza en Cusco ciudad, solo el Fecika y el Festival de Cine Peruano del Valle tienen lugar en otras provincias que no son Cusco ciudad. Además, el Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias ha tenido actividades en otras regiones (La Libertad y Ucayali) y en otros territorios (Machu Picchu y Pisac).	Cusco ciudad, Sicuani (ciudad intermedia) y comunidad originaria de Cuyo Grande en Pisac.	Virtualidad, gestionada por agentes culturales fluctuantes que trabajan desde Cusco.
Financiamiento	Los cineclubs, iniciativas de asociatividad y Ayllu Bicine fueron financiados por los recursos de los mismos agentes culturales fluctuantes y articulación con ONG, centros binacionales, municipios o la universidad para infraestructura y otros recursos. Mientras que los microcines funcionaron hasta 2020 mediante la canalización de fondos de cooperación internacional para proyectos de desarrollo.	La mayoría de los festivales y muestras han recurrido al financiamiento de los propios agentes culturales fluctuantes, la articulación con municipalidades, Dirección de Cultura de Cusco o INC, empresas de turismo, centros binacionales o universidad para infraestructura y otros recursos. Solo el Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias obtuvo el financiamiento de los Concursos que organiza DAFO.	Todas han sido beneficiarias del concurso de gestión de salas alternativas de DAFO, lo cual, si bien fue un impulso inicial, luego se enfrentan desafíos respecto a la continuidad en términos financieros.	La transición del Festival VideoBabel a la plataforma Video Babel se dio gracias a los apoyos económicos para la cultura que brindó extraordinariamente el Ministerio de Cultura del Perú en el contexto del Covid - 2019. Mientras que Playtiti es una iniciativa íntegramente autofinanciada.

Casos abordados	Cineclubs: 1. Cineclub de la Alianza Francesa. 2. Alucine Club. 3. Videoclub Puklla. 4. Cinema San Blas. 5. Cineclub Kukuli 6. Cineclub Cusco Microcines: 7. Legaña de perro. 8. Cinemark'a. 9. Riqchariy. 10. Kushka. 11. Ayllu Bicine. Intentos de asociatividad: 12. Qosqometraje. 13. Asociación Plaza de Armas. 14. Red de microcines del Cusco.	1. Fenaco. 2. Cinesuyu. 3. Muestra Internacional de Videoarte Video Raymi. 4. Festival VideoBabel. 5. La noche del cortometraje peruano/ cusqueño. 6. Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias. 7. Festival de Cine de infancias, adolescencia y juventudes Osos con Anteojos. 8. Festival de Cine K'ana (Fecika). 9. Festival de Cine Peruano del Valle. 10. Cusco Web Fest.	1. Qine. 2. Cinetambo. 3. Salita Cine Libre.	1. VideoBabel. 2. Playtiti.

Fuente: Adaptada a partir de base a datos, entrevistas, conversaciones informales, blogs, páginas web, perfiles de redes sociales y mi experiencia, 2025.

Tabla 9

Mapeo de los agentes culturales fluctuantes que impulsaron y sostuvieron las iniciativas de exhibición

Cineclubs y microcines	Cineclub de la Alianza Francesa.	Inés Agresott
	Alucine Club.	Primera generación: César Alberto Venero, Marco Moscoso, Wilden Portilla, Jimmy Vera, Stella Maris Barrionuevo. Segunda generación: Marco Panatonic, Rolando Ramos y Susana Sicilla.[35]
	Videoclub Puklla.	Alberto Venero, Marco Panatonic.
	Cinema San Blas.	Fernando Pomareda.

[35] Acojo la distinción por generaciones que los mismos miembros del Alucine Club establecieron en la publicación *Historia* publicada en el blog El Alucine Club Cusco. También se hace referencia al cineclub y su historia en el artículo *Pequeñas salas oscuras. Los cineclubes y la importancia de la exhibición audiovisual alternativa en la ciudad del Cusco* de César Alberto Venero (Venero 2015).

	Cineclub Kukuli	Erika Chávez[36], Paola Fernández, Teresa de Jesús Anccori, entre otros
	Cineclub Cusco	Ramiro Moreyra Portilla
	Red de Microcines de Cusco: Legaña de perro (Qosqowasinchis-Cojoven), Cinemark'a, Riqchariy y Kushka.[37]	Alex Aragón Trujillo, Beatriz Flores Huisa, Susana Siclla, Milagros Arévalo, Efraín Zegarra, Lizet Huamán Tecse, Sharmely Arenas, Walter Jiménez, Iván Cucho, Mónica Mamani, Miguel Ángel Quispe Auccapuma, Arnold del Alcazar, Stone Maza, Diana Pumalunto, Graysi Granada, Katerin Quispe Mendoza, Estefanía Palacios Solis, Michelle Sánchez Pareja, Edgar Condori, entre otros.
	Ayllu Bicine.	Jaiflor Aragón
	Qosqometraje.	Alucine Club Cusco, el Microcine Qosqo Wasinchis- Kojoven-Legaña de Perro, Video Club Puklla y Cinema San Blas.
	Asociación Plaza de Armas.	Alberto Venero, Marco Panatonic, Marco Moscoso, Gustavo Barrionuevo.
Festivales y muestras	Fenaco	Inés Agresott como la Asociación Delluc junto con Charlie Quispe & Co y con el apoyo de César Alberto Venero, Alex Aragón y Marco Panatonic.
	Fenaci (Festival Nacional de cine independiente)	César Alberto Venero como parte del Video Club Puklla.
	Cinesuyu	César Alberto Venero como parte de Guamán Poma de Ayala.
	Muestra Internacional de Videoarte Video Raymi	Marco Moscoso como la Asociación Cultural Ruwashayku.
	Festival VideoBabel	Vera Tyuleneva como la Asociación Cultural Charlie Quispe & Co.
	La noche del cortometraje peruano/ cusqueño.	César Alberto Venero como la empresa Alavistaserá Films, Mónica Mamani como parte del Microcine Kushka e Iván Cucho como parte del Microcine Riqchariy.
	Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias.	Roger Neira como director de Moche Films.
	Festival de Cine de infancias, adolescencia y juventudes Osos con Anteojos.	Miguel Ángel Quispe Auccapuma y Katerin Quispe Mendoza como miembros de la empresa Ácrata Estudio Audiovisual.
	Festival de Cine K'ana (Fecika).	Dany Umasi, Ibeth Carlos, Alex Pacco, Vidal Merma y otros como miembros de la Asociación Cultural Yana Yawar.
	Festival de Cine Peruano del Valle.	Frank Abugattas.
	Cusco Web Fest.	Daniel Antelo

[36] Erika Chávez fue docente de la facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNSAAC, ocupó cargos de coordinación y dirección de industrias culturales en la DDC-Cusco. Desde 2022, es directora de la DAFO. Inicialmente, ella impulsó y asesoró esta iniciativa, involucró a estudiantes de las facultades de educación y ciencias de la comunicación en la gestión del cine club.

[37] Para nombrar a los integrantes de los cuatro microcines, los agrupo bajo la Red de Microcines ya que en algunos casos su participación rotó entre los microcines y la gestión de algunas de sus actividades fue bajo el nombre de la Red como un colectivo.

Salas alternativas	Qine	Johan Carrasco como Lumen films en colaboración con Diego Sarmiento, Sebastián Rojas y Janeth Lozano.
	Cinetambo	Efraín Zegarra, Walter Jiménez, Lizet Huaman Tecse y Beatriz Flores como parte del Microcine Cinemark'a.
	Salita Cine Libre.	Joel Pachas como la Asociación Utopía en Movimiento
Plataformas digitales	VideoBabel.	Vera Tyuleneva como la Asociación Cultural Charlie Quispe & Co.
	Playtiti.	Walter Jiménez como la empresa Playtiti

Se recomienda revisar los blogs de Marco Moscoso (El caminerito) y César Alberto Venero (Ese pequeño salvaje y La prensa contacto) para conocer la programación de los cineclubs y festivales.
Fuente: Adaptada a partir de listas de aptos, entrevistas, blogs, páginas web, videos de Youtube, perfiles de redes sociales de las iniciativas o me han autorizado expresamente a hacerlo, 2025.

1. Cineclubs y microcines: laboratorios de gestión cultural

Los cineclubs y microcines constituyen la genealogía más extensa de iniciativas de exhibición en el ecosistema cinematográfico cusqueño, pues se ha desarrollado a lo largo de más de dos décadas con experiencias intermitentes y diversas. Para abordar el cineclubismo contemporáneo en Cusco es preciso reconocer su genealogía histórica, que se remonta al emblemático Cine Club Cusco, activo entre 1955 y 1965. Esta iniciativa representa el antecedente directo de la tradición cineclubista que se reactivaría en el siglo XXI. Para más detalle de esta iniciativa se puede revisar a Díaz Cervantes (2021) y Manrique Gil (2001). Esta referencia histórica no constituye solo un dato historiográfico, sino que da cuenta de la existencia de un legado que algunos de los agentes culturales contemporáneos reconocen y reivindican.

El cineclubismo contemporáneo tiene su punto de reanimación con el cineclub de la Alianza Francesa desarrollado por Inés Agresott entre 2001 y 2003. Su llegada a Cusco desde Cartagena de Indias, Colombia, representa un momento que ejemplifica cómo los agentes culturales fluctuantes operan desde trayectorias transnacionales y saberes especializados para transformar contextos locales específicos. Al llegar a Cusco, Agresott identificó inmediatamente el contraste entre ambas ciudades: si bien Cusco y Cartagena compartían el carácter patrimonial y turístico, Cusco carecía completamente de espacios de exhibición cinematográfica. Esta observación comparativa le permitió comprender que el problema no era la ausencia de público potencial, sino la inexistencia de espacios que cultiven la práctica cinéfila. (Agresott 2013, 3: 78-79)

El trabajo de Agresott en la Alianza Francesa no solo estableció el primer cineclub regular de la ciudad en el siglo XXI, sino que introdujo a estudiantes de la Universidad Nacional (institución académica de carácter público) en metodologías cineclubistas

sistemáticas, compartiendo enfoques de programación y mediación que formarían a una nueva generación que posteriormente se constituiría como agentes culturales fluctuantes (Agresott 2013, 3: 79; Venero Torres 2015, 45). De este modo, el cineclub de la Alianza Francesa funcionó como un aparato que disputó el sentido común sobre el cine como entretenimiento comercial, proponiendo una comprensión del cine como arte, herramienta de formación crítica y práctica cultural. Esta disputa de sentidos resultó fundamental para generar las condiciones subjetivas que posibilitarían la proliferación posterior de iniciativas de exhibición.

El surgimiento del colectivo Alucine Club (2003-2013) evidencia cómo las iniciativas pioneras generan efectos multiplicadores que trascienden la reproducción mecánica de formatos. Inicialmente estuvo conformado por cinco estudiantes de la facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional. El colectivo representa la primera manifestación empírica de lo que conceptualicé como agentes culturales fluctuantes: jóvenes que transitan entre múltiples roles (estudiantes, gestores, organizadores, programadores, mediadores) y desarrollan estrategias híbridas para sostener prácticas culturales autónomas.

La evolución del Alucine Club ilustra las características estructurales de estas iniciativas: la rotación de miembros debido a las trayectorias académicas, profesionales y vitales, la necesidad permanente de negociar espacios y recursos con instituciones (Universidad Nacional o el Instituto Cultural Peruano Norteamericano - ICPNA) para desarrollar sus actividades (proyecciones y conversatorios), y la articulación con otras expresiones culturales (rock, punk, fotografía o literatura) demuestra una comprensión de la experiencia cultural amplia y flexible.

La transformación del colectivo en 2006, cuando otros tres estudiantes de una nueva generación asumen la coordinación, demuestra tanto la capacidad de regeneración como la fragilidad institucional característica de estos espacios autogestionarios. Esta tensión entre persistencia y fragilidad constituye un rasgo estructural del trabajo cultural desarrollado por agentes culturales fluctuantes: su fortaleza reside precisamente en la capacidad de adaptación y reinvención constante, más que en la estabilidad institucional.

El Alucine Club elaboró un *spot* de presentación de la segunda generación que conviene revisar para observar los medios con los que este colectivo contaba para la gestión de sus actividades (Alucine Club 2007). Adicionalmente, su blog permite apreciar sus apuestas como colectivo, es así que, en la primera entrada del blog, donde publican el spot de presentación, indican “recién estos días de relajo iniciaremos la actividad virtual

de nuestro quehacer como Alucine Club ya que estamos a favor del desarrollo cultural en distintos aspectos, así como del apoyo mutuo" (Alucine Club 2008a).

El blog del colectivo también documenta parte de la programación de sus ciclos y el contexto en el que se realizaban. Por ejemplo, el 24 de diciembre de 2008 publicaron la entrada *Intro*, en la que indican: "los ciclos de cine que organizamos [son] temporalmente [,] pues no contamos con el apoyo absoluto de los lugares donde quisiéramos proyectar las películas [;] además [,] por la forma viable de conseguir todo lo que se necesita para una proyección [,] logramos de cualquier manera realizar cuatro ciclos hasta el momento" (Alucine Club 2008b).

En cuanto a la programación, la entrada *Intro* del blog del Alucine Club (2008b) y el testimonio de César Alberto Venero coinciden en destacar la proyección número 100 del colectivo, realizada en julio de 2006 en el auditorio del ICPNA, donde exhibieron la película *Kukuli* (1961). Según Venero, unos cineastas alemanes habían entregado una copia en DVD de la versión digitalizada de la película a Luis Figueroa, uno de sus directores. Se trataba de la primera copia digital de *Kukuli* que llegaba a Cusco. Por ello, la proyección se organizó como un evento especial, con la asistencia de algunas de las personas que habían participado en la filmación y que aún residían en la ciudad. De manera complementaria, en la entrada *Alucinar por la web* (Alucine Club 2008a) se hace un recuento de cuatro ciclos, uno de ellos es *En el nombre de la mujer* que da cuenta de la apuesta heterogénea del colectivo por programar tanto películas europeas, estadounidenses y peruanas, incluyendo títulos como Amelie de Jean-Pierre Jeunet (Francia), Carmen de Vicente Aranda (España), Juliana del Grupo Chaski (Perú), *The brave one* de Neil Jordan (Estados Unidos) y *The Queen* (Stephen Frears, Reino Unido, Francia e Italia). Durante las proyecciones, además, ofrecían el sorteo de un DVD y agradecían el apoyo de un puesto de venta de películas pirata (Alucine Club 2008c).

Este testimonio, escrito casi a modo de diario en el blog del cineclub, da cuenta de las tensiones del ecosistema de la exhibición cinematográfica: la precariedad de las condiciones en las que exhibían, el rol de la piratearía en la difusión y la persistencia y entusiasmo de los agentes culturales fluctuantes por sostener las proyecciones.

El Video Club Puklla (2006-2013) constituye la experiencia más lograda de exhibición alternativa durante la primera década del siglo XXI. Ubicado en la biblioteca

de la Asociación Pukllasunchis[38], mantuvo actividades regulares con una gestión rotativa que involucró a miembros de las dos generaciones del Alucine Club y la Asociación Plaza de Armas[39]. Su modelo operativo integró estrategias que contribuyen al ejercicio de los derechos culturales: acceso democratizado mediante entrada gratuita y salida con sombrero; programación diversa que combinaba cine nacional e internacional con frecuencia semanal; mediación especializada a través de conversatorios, talleres y presencia de invitados; circulación ampliada mediante un acervo de DVD y VCD para alquiler a costo simbólico; y reflexión sobre el propio campo cinematográfico local.[40]

Esta integralidad explica por qué el Video Club Puklla es mencionado en las entrevistas como un espacio fundamental para quienes se desarrollan en el ecosistema cinematográfico cusqueño: funcionó efectivamente como escuela informal de gestión cultural, espacio de socialización cinéfila y laboratorio de políticas culturales alternativas, es decir, orientaciones que atraviesan el hacer de los agentes culturales fluctuantes.

De manera paralela, aunque con menor frecuencia e impacto, se activó el Cinema San Blas (2008-2009) en la Casa de la Cultura del barrio turístico del mismo nombre, esta iniciativa fue gestionada por Fernando Pomareda, un escritor de Lima que residía en Cusco. La trayectoria breve pero significativa ilustra tanto las posibilidades como las limitaciones estructurales de la autogestión cultural en contextos de precariedad. El Cinema San Blas programaba cine internacional con una o dos funciones semanales, pero la programación se fue espaciando hasta desaparecer cuando los equipos de proyección desaparecieron del local. Este episodio revela los límites materiales de la autogestión: dependencia de condiciones técnicas frágiles, ausencia de recursos para reposición de equipos, fatiga del trabajo voluntario individual y falta de redes de solidaridad institucional para sostener iniciativas individuales.

Al igual que el blog del Alucine Club, parte de la programación del Video Club Puklla se encuentra en el blog *Ese pequeño salvaje* de César Alberto Venero. Por ejemplo, en julio del 2009, junto con el Alucine Club, Microcine Legaña de Perro y Cinema San

[38] Una asociación educativa formal y no-escolarizada caracterizada por una propuesta alternativa con 46 años de presencia en Cusco. El local que acogía el Video Club del Puklla era la biblioteca abierta al público que se encuentra en el centro histórico del Cusco. Hoy es el Centro Cultural Pukllasunchis.

[39] De acuerdo al testimonio de Venero Torres, la Asociación Plaza de Armas fue un intento de conformar una asociación cultural destinada a brindar el servicio de organizar actividades vinculadas a la cinematografía. La asociación no llegó a inscribirse formalmente y se diluyó.

[40] Para conocer más sobre este periodo del cineclubismo en Cusco, recomiendo leer el artículo *Pequeñas salas oscuras. Los cineclubes y la importancia de la exhibición audiovisual alternativa en la ciudad del Cusco,* escrito por César Alberto Venero (2015), miembro del Alucine Club, el Video Club Puklla y, más tarde, fundador y gerente de su empresa Alavistaserá Films.

Blas organizaron la muestra Documenta Perú (1982 -2009). De modo que elaboraron una programación amplia y ambiciosa de cortometrajes, mediometrajes y largometrajes documentales peruanos con proyecciones de martes a viernes, contando con la presencia de los directores para el conversatorio posterior en algunas de las sesiones. (Venero 2009)

Tabla 10

Películas programadas en la Muestra Documenta Perú (1982 -2009).

Cortometrajes	Mediometrajes	Largometrajes
1. La voz de las piedras (2008) de Javier Corcuera. 2. La rebeldía Machiguenga (2009) de César Vivanco. 3. Viaje en Taxi (2001) de Nicolás Gutmann. 4. Hijas de Belén (2004) de Javier Corcuera. 5. Historia de una pasión (2004) de Violeta Núñez. 6. Una casa no se limpia con libros (2005) de Raymundo de la Quintana. 7. Conversations II (2008) de Marianela Vega. 8. Ofrenda eterna (2007) de Ernesto Cabellos. 9. Una escuela amable (2007) de Maja Tillmann. 10. Al son de mi familia (2005) de Johanna Valdivieso. 11. Waras – Kichwa Kuyaq (2007) de Vasos Comunicantes Producciones. 12. Illari Quilla (2005) de Quilla Ñahui. 13. Vivir es una obra maestra (2007) de Gabriela Yepes. 14. Sobreviviente de oficio (1987) de Fernando Espinoza. 15. Ashaningas del Cutivireni (1989) de Jorge Suárez 16. Radio Belén (1983) de Gianfranco Annichini. 17. Encuentro de hombrecitos (1983) de Alejandro Legaspi. 18. Paropata, Tierra de la Papa (2007) de Álex Córdova. 19. Ceramistas del Alto Piura (1984) de Jorge Suárez	1. Los Kugapacoris del Río Timpía (2008) de César Vivanco. 2. Loco Lucho (1997) de Mary Jiménez. 3. Lima Was! (2005) de Sandro Rossi. 4. Cuando las grullas se encuentran con los cóndores (2005) de César Galindo. 5. Sueños lejanos (2007) de Alejandro Legaspi. 6. Buscando el azul (2003) de Fernando Valdivia. 7. Miss universo en el Perú (1982) de Grupo Chaski.	1. Tambogrande. Mangos, muerte, minería (2007) de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd. 2. Metal y Melancolía (1993) de Heddy Honigmann. 3. La espalda del mundo (2000) de Javier Corcuera. 4. Choropampa, el precio del oro (2002) de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd. 5. El mito del Inkari (1991) de R. Álvarez Cervera. 6. Peces de Ciudad (2007) de Luis Felipe Degregori. 7. Soy Andina (2007) de Mitchell Teplitsky 8. El caudillo pardo (2005) de Aldo Salvini. 9. Compadre (2005) de Mikael Wiström.

Fuente: César Alberto Venero, 2008.

La comparación entre la sostenibilidad del Video Club Puklla (siete años) y la efímera existencia del Cinema San Blas (poco más de un año) evidencia que la persistencia de las iniciativas de exhibición alternativa depende menos del entusiasmo

individual que de la capacidad de construir redes institucionales, desarrollar modelos económicos mínimamente viables y contar con redes de solidaridad. básicamente,

El cineclubismo se reanimó en 2021 con el Cineclub *Kukuli*, conformado por estudiantes de pregrado de Ciencias de la Comunicación con orientación de una docente. Esta experiencia da cuenta de procesos de institucionalización académica que contrastan con la autonomía de las generaciones anteriores. Su activación durante la pandemia mediante conversatorios y proyecciones virtuales con trabajadores del ecosistema cinematográfico de Cusco demuestra la adaptación tecnológica y aprovechamiento de herramientas digitales que no estaban disponibles para las generaciones previas. La posterior transición a proyecciones presenciales en la facultad y bares culturales es una muestra de la hibridación entre formatos tradicionales y nuevas tecnologías.

Otro caso es el Cine Club Cusco, activado en 2023 por Ramiro Moreyra, activista por la revitalización del quechua y en la revaloración de la Escuela de Cine de Cusco[41]. Este ejemplo constituye una referencia directa al Cine Club Cusco de mediados del siglo XX, y evidencia cómo algunos agentes culturales fluctuantes construyen legitimidad mediante la reivindicación de genealogías locales. Esta nomenclatura sugiere una estrategia de posicionamiento que reivindica una herencia específica: el Cine Club Cusco de los artistas e intelectuales de mediados del siglo XX.

El Cine Club Cusco centra su programación en el cine de Cusco a través de los años, procura construir una continuidad en la producción, principalmente aquel vinculado al quechua, a la historia inca y al periodo colonial. Incorpora conversatorios con los equipos técnicos y artísticos, así como la difusión de *trailers* de películas cusqueñas que se encuentran en cartelera comercial. Por ejemplo, *Raíz* (2024) de Franco Becerra, *Kinra* (2024) de Marco Panatonic y *Karuara* (2025) de Miguel Araóz y Stephanie Boyd como una estrategia para visibilizar la diversidad de la producción local. Además, su realización en una sala del Teatro Municipal demuestra un grado de articulación con el nivel municipal para facilitar el acceso a infraestructura pública.

Un ejemplo concreto de su programación es la sesión del jueves 26 de septiembre de 2024, en la que proyectaron el doblaje al quechua de un fragmento de *El abogado* de

[41] La Escuela de Cine del Cusco devino del Cine Club Cusco o Foto Cine Club Cusco, fundado en 1955 por Manuel Chambi, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y otros artistas e intelectuales de la época, su obra estuvo principalmente compuesta por cortometrajes, salvo Kukuli (1961) y Jarawi (1966, obra pérdida), su producción se caracteriza por tratar de incorporar elementos del mundo andino y el quechua al cine peruano. Para más detalle, revisar el artículo *La escuela de cine de Cusco: patrimonio audiovisual nacional* de Katherine Díaz Cervantes (2021), *Imaginarios coloniales en el filme Kukuli (1961) una lectura del paratexto* de Jorge Terán Morvelí (2020) y *El cine club Cuzco* de Mónica Manrique Gil, (2001).

Cantinflas[42], junto con *El cargador* (1974) de Luis Figueroa, *Raqchi ayllunchis* (2004) de Ramiro Moreyra y *Kukuli* (1961) de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva (Cine Club Cusco 2024).

En este periodo, los seis casos de cineclubs operaban desde la acción concreta para abrir una grieta que contribuya a garantizar el acceso a la vida cultural de las personas que habitaban o transitaban por Cusco, ya que los cineclubs se constituyeron como espacios que cultivaban nuevos espectadores y creadores, abriendo espacios de proyección y conversatorio mientras articulaban con otras iniciativas similares de Cusco y del país. Esta integralidad explica por qué los cineclubs, en particular el Video Club *Puklla,* son consistentemente mencionados en conversaciones como un espacio significativo para desarrollar la vinculación de los espectadores con la actividad cinematográfica mientras propiciaba un espacio de encuentro con pares que compartían intereses y podían movilizar actividades en conjunto. Esto se aprecia en la narración que realiza uno de los agentes culturales fluctuantes (2024) sobre su vinculación inicial con el cineclubismo: "Justo cuando terminé [el colegio] descubrí el cine club…Yo iba [a la biblioteca del Pukllasunchis] y usaba las computadoras y ahí me enteré que proyectaban películas gratis y empecé a ir ahí. Y después, en ahí también me enteré que había un cine club en el ICPNA. Y empecé a ir ahí, a ese cine club a mirar las películas. Porque era gratis y me gustaba, me llamaba la atención".

Por otro lado, el surgimiento del Proyecto de la Red de Microcines del Grupo Chaski representa un momento de instalación de proyecto de alcance nacional para la soberanía audiovisual. Los microcines, definidos como "espacios de encuentro abierto a la comunidad, donde se exhiben y producen películas que fomentan valores, reflexión y entretenimiento" (Campos Ccarhuarupay 2023, 37), se distinguen conceptual y metodológicamente de los cineclubs. Stephan Kaspar, uno de los fundadores del proyecto, establece que mientras los cineclubs dirigen sus acciones a cinéfilos, los microcines atraen y forman un nuevo "público que vive en zonas de grandes necesidades de desarrollo y dispone de pocos recursos económicos" (Kaspar 2011, 8).

[42] Es importante notar que el doblaje de películas a lenguas originarias, desde 2015, comienza a tomar relevancia en Cusco, tanto como iniciativas impulsadas desde la DDC-Cusco y la DAFO como por agentes culturales fluctuantes. Por ejemplo, en 2016 se lanzaron los *quechua clips* (Perú 2016), fragmentos de películas como *El rey león, Star wars* o series como *el chavo de las 8* dobladas al quechua. En esa línea, recomiendo revisar el documental *Runa Simi* (Zegarra 2025), en el cual se acompaña a Fernando Valencia en su travesía por obtener los derechos de El rey león para poder doblarla al quechua. Este contexto del doblaje y el activismo por la revitalización del quechua de Ramiro Moreyra le da sentido a la inclusión del fragmento de *El abogado* en la programación.

Esta distinción muestra una comprensión diferenciada de los paradigmas de políticas culturales de García Canclini (1990): mientras los cineclubs operaban fundamentalmente desde la democratización cultural (llevar la cultura cinematográfica a nuevos públicos), los microcines se articulaban con el paradigma de la democracia participativa, buscando que las colectividades accedieran a espacios de apreciación y reflexión cinematográfica diversa, produjeran sus propios relatos y definieran sus propias agendas culturales desde la perspectiva de la soberanía audiovisual.

En Cusco se conformaron cuatro microcines: Legaña de Perro[43] (2007), Cinemark'a (2010), Riqchariy (2012) y Kushka (2014), que en conjunto constituyeron la Red de Microcines de Cusco. Cada microcine fue implementado paulatinamente con equipos de proyección y producción, sus integrantes recibieron talleres de formación, contaron con monitoreo constante desde la coordinación del proyecto nacional. Cada microcine mensualmente realizaba acciones de exhibición y producción que se informaban al proyecto nacional. El proyecto culminó formalmente en 2020 con el horizonte de que cada microcine lograra continuidad y sostenibilidad de manera autónoma.

Desde sus primeros años, los microcines buscaron el relevo generacional, dado que sus integrantes, en su gran mayoría, eran estudiantes universitarios, quienes, al terminar sus estudios, poco a poco, iniciaban proyectos propios o se alejaban de la actividad cinematográfica. Desde el 2016, los miembros de los diferentes microcines fueron parte de las actividades propuestas por la DDC-Cusco.

La fluctuación de los agentes culturales como miembros de los microcines constituye una característica que señala las tensiones entre las trayectorias individuales de formación profesional y la construcción de estabilidad organizacional cultural colectiva. De modo que los microcines, como entidad colectiva, necesitaban involucrar a nuevos miembros constantemente para asegurar su continuidad.

En este contexto, Legaña de Perro merece análisis específico por constituir el único microcine que ha logrado mantenerse más allá del proyecto original, tras su cierre en 2020. Su persistencia no se debe a estabilidad de la organización sino a una capacidad de adaptación constante que demuestra la operatividad del concepto de agentes culturales

[43] En 2007 este microcine de denominaba Microcine Cojoven-Qosqo Wasinchis por la alianza entre el espacio que albergaba al microcine, la Casa de la Cultura Solidaria Qosqo Wasinchis y la Coordinadora de Organizaciones juveniles. Toma el nombre de Legaña de Perro en 2008 (Campos Ccarhuarupay 2023, 38)

fluctuantes. En ese sentido, si bien Legaña de Perro desde sus inicios ha sido una colectividad, sus miembros han rotado recurrentemente, sin llegar a una conformación colectiva estable que se extienda en el tiempo. Sin embargo, es de notar que este microcine cuenta desde su inicio hasta 2025 con Alex Aragón como un agente cultural fluctuante, quien sostiene y anima la iniciativa.

Este microcine ha transitado estratégicamente entre diferentes enfoques para mantener su actividad en función a la disponibilidad de recursos, infraestructura y socios: de las proyecciones regulares al trabajo con talleres de cine comunitario; de sedes fijas a proyecciones itinerantes; del público general de barrios populares al trabajo específico con jóvenes universitarios e infancias en situación de vulnerabilidad; de la exhibición a la producción de cortometrajes.

Por su parte, la transformación del microcine *Cinemark'a* en la sala alternativa Cinetambo representa un caso singular de aprovechamiento de oportunidades institucionales para generar condiciones para habitar la actividad cinematográfica. Abordaré este caso en la sección correspondiente a las salas alternativas.

Los microcines, al igual que con los cineclubs, se cristalizan como espacios que han agrietado las estructuras centralistas y de desigualdad, al contribuir desde acciones concretas a expandir el ejercicio los derechos culturales a través de ampliar el acceso territorial y socioeconómico tanto dentro de los miembros de los microcines como de los espectadores, quienes en ocasiones también devienen gestores, productores y realizadores; la creación alentada por talleres y el fomento de producciones. En ese sentido una de las agentes culturales fluctuantes reflexiona (2024) “para mí, la herramienta del cine fue mi propia transformación. Entonces, al haber empezado en una actividad diferente a todas las cosas que hacía, me ayudó bastante. Y cuando vi Juliana, Gregorio y otras películas, fue como que yo quiero hacer esto, yo puedo, yo lo voy a hacer”.

En cuanto a las estrategias de gestión adoptadas por los microcines y los cineclubs, encuentro dos aspectos clave: se mantienen en el tiempo en tanto logran desarrollar estrategias de negociación con instituciones para garantizar condiciones mínimas para expandir la posibilidad de habitar el cine en el Cusco, que implica la creación, la apreciación y su disfrute; el segundo tiene que ver con el trabajo de los agentes culturales fluctuantes, quienes con una alta rotación transitan entre múltiples roles para adaptarse a contextos variados y cambiantes, trabajo que se sostiene en redes de solidaridad y la juventud, condensando la ambivalencia del entusiasmo íntimo que se confronta con las

condiciones materiales precarias. En suma, estos dos aspectos revelan la fragilidad en la que los agentes culturales fluctuantes desarrollan sus prácticas, atravesadas por la precariedad, la inestabilidad financiera, el agotamiento y el deseo de una mayor estabilidad que se tensiona con la insistencia de continuar sosteniendo espacios que de otra manera no existirían.

Un caso singular de articulación entre microcines y cineclubs es la conformación de la Red de exhibidores culturales del Cusco – *Qosqometraj*e (2009-2010) que representa el primer intento sistemático de coordinación horizontal entre espacios de exhibición independiente en Cusco. Articuló al Alucine Club Cusco, Microcine Legaña de Perro, Video Club *Puklla* y Cinema San Blas. De este modo, *Qosqometraje* es un intento de tránsito de las prácticas individuales hacia la construcción de un sujeto colectivo y de representación mayor. La disolución de *Qosqometraje*, después de poco más de un año, ilustra las limitaciones estructurales que enfrentan las iniciativas autogestionarias colectivas para sostener coordinación a mediano plazo: dependencia del trabajo voluntario, rotación constante de miembros debido a trayectorias vitales y laborales, ausencia de recursos estables para sostener la coordinación, y diferencias programáticas que emergen en la práctica colaborativa. Esta experiencia evidencia que la construcción de institucionalidad cultural colectiva requiere condiciones que trascienden el entusiasmo y la voluntad: necesita recursos específicos para coordinación, metodologías de trabajo colaborativo y objetivos compartidos.

Por último, Ayllu Bicine es una iniciativa de exhibición itinerante que comparte la vocación de los microcines de democratizar el acceso al cine y promover la circulación de cortometrajes producidos en regiones. La iniciativa es gestionada por una trabajadora audiovisual y activista por el uso de la bicicleta, Jaiflor Aragón, representa una innovación en la articulación de agendas: democratización del cine y activismo por la movilidad sostenible que se materializa en su propuesta de seguir rutas en bicicleta por zonas rurales de Cusco para realizar proyecciones itinerantes.

Entre enero y febrero de 2023, en medio del estallido social en Perú, Ayllu Bicine realizó su primera ruta y las más ambiciosa. Inició en la ciudad de Cusco y terminó en la selva cusqueña. La iniciativa recorrió más de 270 kilómetros en dos bicicletas cargadas de las herramientas necesarias para realizar las diez proyecciones. De este modo, Ayllu Bicine estuvo activo durante 2023, suspendió actividades en 2024 y se reactivó en 2025 realizando proyecciones con otras iniciativas como el Festival de animación Ajayu de Puno o Premios Chaski de Apurímac. Esta intermitencia da cuenta de que los ciclos de

actividad y suspensión son característicos de iniciativas sostenidas por esfuerzo individual.

La primera ruta que realizó Jaiflor Aragón proyectó un conjunto de cortometrajes producidos en regiones que no son Lima. Ella incluyó Kusi kushkani de Fernando Mendoza (La Libertad), Mamapara de Alberto Flores (Puno), Celestina de Javier Ancalle (Huancayo), La Historia dirá de Víctor Ibazeta (Piura), entre otros.

Las doce iniciativas de exhibición presentadas en esta sección no son un agregado de esfuerzos dispersos sino una estrategia de expandir los derechos culturales de los agentes culturales fluctuantes y los sujetos en general. Estas iniciativas amplían el acceso a la experiencia cinematográfica a través de proyecciones gratuitas o a costo simbólico, una programación plural que incluye cine local, nacional e internacional, adaptación de espacios para oferta de exhibición y foros posteriores a la proyección como metodología de mediación educativa. Por su parte, la experiencia cinematográfica en estas iniciativas, a través de una programación que incluye representaciones y autorrepresentaciones diversas, fomenta el reconocimiento y diálogo con múltiples identidades y experiencias. También, estas iniciativas gestaron talleres y laboratorios que, aunque breves, se convirtieron en una oportunidad que estimula la creación, mientras promueven la circulación de materiales y generan redes de solidaridad entre pares.

El análisis señala una contradicción estructural que atraviesa todas las iniciativas: la sostenibilidad descansa fundamentalmente en el trabajo frecuentemente invisibilizado donde el entusiasmo íntimo se convierte en el motor que mueve el trabajo cultural. Esta ambivalencia se manifiesta en el trabajo mayoritariamente voluntario que se sostiene en redes de solidaridad y colaboración.

Por otro lado, estas iniciativas hacen visible una paradoja: su fortaleza reside precisamente en la capacidad de adaptación. La fragilidad que implica la dependencia de condiciones técnicas precarias, la ausencia de financiamiento estable y el sostenimiento de un proyecto en una o dos personas (como el caso de Fernando Pomareda en el Cinema San Blas o Jaiflor Aragón en Ayllu Bicine) convive con una capacidad de adaptabilidad que los agentes culturales fluctuantes han desarrollado. Esta adaptabilidad ha permitido que, durante más de dos décadas, el cineclubismo como práctica de exhibición persista, aun cuando algunas de estas iniciativas hayan sido más efímeras que otras. Esta paradoja muestra que la sostenibilidad de las iniciativas culturales en contextos periféricos opera según lógicas diferentes a las de la institucionalidad formal: depende más de la flexibilidad de las iniciativas, su capacidad de aprovechar oportunidades coyunturales y

la construcción de redes de solidaridad, ya que la estabilidad financiera o institucional es reducida y altamente cambiante.

Por último, en los casos abordados en esta sección se cristalizan tres limitaciones. La primera, se refiere a que la mayoría de estas iniciativas replican la relación jerárquica centralista: las iniciativas, dentro de las condiciones de precariedad, se desarrollan en la ciudad del Cusco, y en particular en el centro de la ciudad y la zona próxima a la Universidad Nacional.

La segunda, se relaciona con el perfil de los espectadores que convocan los cineclubs, quienes, en su mayoría, se dirigen a segmentos de la población urbana con un capital social y cultural previo, reproduciendo exclusiones socioeconómicas. Esta es una limitación que los microcines han procurado revertir.

La tercera se relaciona con el modelo de organización de las iniciativas: se sostienen en una o dos personas, lo que conlleva a reducir las posibilidades de periodicidad y amplitud del impacto de estas iniciativas porque dependen de un solo agente, ya que el entusiasmo íntimo de los agentes culturales fluctuantes se desgasta rápidamente.

2. Festivales y muestras: posicionamiento y legitimación

Entre 2004 y 2025, el ecosistema cinematográfico de Cusco ha sido movilizado por iniciativas de exhibición de carácter temporal intensivo: festivales y muestras cinematográficas. Ambas iniciativas comparten características estructurales que las distinguen de otras formas de exhibición alternativa porque operan concentrando, durante períodos delimitados e intensos de tiempo, actividades destinadas a habitar la práctica cinematográfica que excede la cotidianidad del ecosistema. Estas iniciativas funcionan simultáneamente como espacios de apreciación y disfrute de programaciones específicas, y como puntos que conectan circuitos locales, nacionales e internacionales, facilitando encuentros e intercambios entre agentes culturales fluctuantes y espectadores.

La distinción operativa entre festivales y muestras radica en sus lógicas de funcionamiento: los festivales priorizan dinámicas competitivas que buscan legitimación y reconocimiento dentro del campo cinematográfico, mientras que las muestras privilegian la circulación, la divulgación y la mediación como objetivos centrales. En el recorrido que propongo, considero únicamente aquellas iniciativas que han logrado sostener al menos dos ediciones con la finalidad de distinguir la capacidad de sostener una iniciativa en el ecosistema local.

El primer festival que se puede identificar en el siglo XXI en Cusco es el Festival Internacional de Cortometrajes[44]-Fenaco. Fue concebido y gestionado por la Asociación Delluc, bajo la dirección de Inés Agresott. Contó con la colaboración de miembros de cineclubs y de los microcines en la organización de algunas de las ediciones del Festival. Esta genealogía evidencia el carácter fluctuante de los agentes culturales, quienes transitan entre múltiples roles y niveles de intervención, además configuran redes de solidaridad que ilustran cómo los agentes culturales fluctuantes desarrollan estrategias de articulación para maximizar recursos escasos.

El Fenaco se caracterizó por la dinámica de proyección que proponía: en sus sedes a lo largo de cuatro días se proyectaban maratones de doce horas de cortometrajes, ofrecía un conjunto de premios que eran otorgados por un jurado especializado que hizo que el Festival se posicionara rápidamente en el ecosistema local y nacional. Otra característica fue que entre los jurados e invitados especiales contaba con figuras de la televisión peruana y del cine nacional e internacional, de modo que el sistema de premiación especializada cumplía funciones específicas de legitimación en dos vías, ya que otorgaba reconocimiento simbólico a realizadores locales, nacionales e internacionales, y a la vez posicionaba a Cusco como un territorio capaz de generar iniciativas cinematográficas de relevancia. Además, incluía actividades formativas para desarrollar capacidades.

El Fenaco realizó estas actividades en colaboración con diferentes socios a lo largo de los años: la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional, la Municipalidad de Cusco, el Instituto Nacional de Cultura de Cusco, que luego se convirtió en la DDC-Cusco. Además, contó, en algunas de sus ediciones, con el patrocinio de los centros binacionales, embajadas, ministerios, el Conacine y empresas vinculadas al sector turismo de Cusco.

Las primeras ocho ediciones del Fenaco (entre 2004 y 2011) se realizaron anualmente en Cusco, luego, entre el 2012 y 2013 se realizaron en Lambayeque, en la costa norte del país. Para la edición XI, en 2014, el Festival volvió a Cusco, sin embargo, su edición XII programada para realizarse en 2015 fue cancelada por no alcanzar las condiciones de financiamiento mínimas.

[44] Como se menciona en el primer blog del Fenaco en su primera y segunda edición se denominaba Festival Nacional de Cortometrajes y Muestra Internacional de Cortometrajes, en su tercera edición comenzó a denominarse Festival Nacional e Internacional de Cortometrajes, a partir de su cuarta edición, en 2007, tomó el nombre de Festival Internacional de Cortometrajes – Fenaco.

Por otro lado, entre el 2011 y 2012 se realizaron la primera y segunda edición del Festival *Cinesuyu,* el cual fue financiado por la cooperación vasca y organizado por la ONG Guamán Poma de Ayala, con la coordinación general de César Alberto Venero, quien transitó entre el Alucine Club y el Video Club *Puklla*, lo que también da cuenta de la movilidad de los agentes culturales fluctuantes para la colaboración entre iniciativas. En las primeras ediciones se realizó con el foco en el cine que se producía en las regiones del país, contaba con proyecciones, conversatorios y homenajes. Luego, el *Cinesuyu* comenzó a ser organizado por la DDC-Cusco.

También, en 2011 iniciaron dos actividades de exhibición que apostaron por el videoarte, la experimentación y el cine animado: la Muestra Internacional de Videoarte Video Raymi y el Festival VideoBabel. El Video Raymi es organizado por *Ruwashayku,* comunicación y cultura, iniciativa que funciona bajo la dirección de Marco Moscoso, gestor cultural de Cusco, que fue parte de varias iniciativas vinculadas a las políticas culturales, la gestión cultural, la música y el cine, y también fue parte del Alucine Club. El Video Raymi cuenta a 2025 con diez ediciones, cada una se realizó en formatos variables. Por ejemplo, una de las ediciones realizó sus proyecciones en la vía pública utilizando reproductores portátiles de DVD, otra en módulos interactivos y en otras ediciones tuvo proyecciones más convencionales en espacios culturales. Otra característica es que se ha realizado con periodicidad variable y de manera externa a los fondos del Ministerio de Cultura. Además, el Video Raymi ha colaborado con festivales y muestras de videoarte internacionales.

El Festival VideoBabel contó con 9 ediciones (2011-2019), nació como una iniciativa de alcance internacional con sede en Cusco, y derivó del proyecto Videos Multiculturales realizado en 2010 por el Dr. Jorge Mora Fernández, de España. La coordinación general del Festival estuvo a cargo de la Asociación Cultural Charlie Quispe & Co[45], organización con presencia consolidada en Cusco desde 2003. Esta asociación ha demostrado una capacidad de articulación cultural diversificada, gestionó múltiples iniciativas que abarcan exposiciones, proyecciones, presentaciones, conciertos, conversatorios y la elaboración de guías culturales, estableciendo una forma de trabajo cultural transversal que transita entre las artes visuales, la literatura, la música, las artes escénicas, el cine y la academia. El Festival abrió cuatro categorías en competencia:

[45] Charlie Quispe & Co es una asociación dirigida por Vera Tyuleneva, historiadora del arte y antropóloga rusa radicada en Cusco. Ha sido curadora del Museo del Convento de Santo Domingo – Qorikancha y es un referente importante para la gestión cultural en Cusco.

animación internacional, animación latinoamericana, video arte y cine experimental latinoamericano; y, video arte y cine experimental internacional.

Entre 2015 y 2018 la empresa productora Alavistaserá Films y los microcines *Kushka* y *Riqchariy* gestaron dos muestras La noche del cortometraje peruano (2015[46]-2017) y La noche del cortometraje cusqueño (2017-2018[47]). Estos espacios buscaban generar una ventana dedicada a los cortometrajes producidos en Cusco y Perú que hayan sido seleccionados o premiados con el fin de generar su circulación. La dinámica de mediación de estos espacios estaba caracterizada por la proyección de entre seis y diez cortometrajes y un conversatorio posterior. Estos espacios recurrían a la estrategia de la entrada libre y salida con sombrero. Los espacios en los que se realizó también variaron entre la sala principal del Teatro Municipal del Cusco y el auditorio del Icpna.

Otro caso es el Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias que cuenta con 5 ediciones entre 2019 y 2024, y se realiza de manera paralela entre Cusco, Trujillo y Ucayali. Ofrece proyecciones, laboratorios, conversatorios y talleres. Este Festival es singular porque centra su labor en fomentar la producción y exhibición de obras en audiovisuales en lenguas originarias. Realizó actividades en la ciudad del Cusco, Pisac y Machu Picchu. Es organizado por Moche, una empresa cinematográfica con personería jurídica registrada en la ciudad de Trujillo. Las primeras dos ediciones fueron autogestionadas en alianza con otras organizaciones, mientras que las últimas tres ediciones se sumó el financiamiento del Ministerio de Cultura.

Para reconocer el tipo de programación que propone este festival, propongo reparar en las cuatro categorías de su selección oficial del 2024:

Tabla 11
Programación del Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias

Cortometrajes peruanos		
Barrera	Jorge Armando Pattroni María Claudia	Quechua
Grietas	Arribasplata Gonzáles	Shipibo
Los cuentos de la	Andrés Pío Cotrina Chávez Siwar Peralta y	Aymara
Awicha	Clara Best	Quechua
Sola	Séneca Claudia Dávalos Baca	Quechua
T'ikariy	Rubén Quincho	Quechua
Tradiciones cruzadas	Farid Hoyos Pinillos	Shipibo
Cortometrajes latinoamericanos		
Ati't	Ixmucané Saloj Oroxom	Tz'utujil
De espaldas al futuro	Álvaro Ruiz Velasco	Nasa Yuwe
La piedra mágica	Paula Herrera Vivas	Mapuche
	Laura Bermúdez	Miskito

[46] Las ediciones del 2015 y 2016 solo fueron realizadas por Alavistaserá Films.

[47] La edición del 2018 solo fue realizada por los microcines Kushka y Riqchariy.

La serpiente de Shelmeca Mutsk Wuäjxtë' (Pequeños Zorros) Niño aymará	Ximena Guzmán Bea R. Blankenhorst y Sebastián Correa	Mixe Aymara - Español
Largometrajes latinoamericanos		
Bajo Sospecha: Zokunentu Chatdÿe Tsimane (Pariente Chimán) Cuentos de la Tierra El canto de las mariposas Escute: A Terra foi rasgada Helena Sarayaku Manta Viento en la frontera		Daniel Alejandro Diaz Oyarzun Manuel Seoane Pablo Leónidas Nisenson Núria Frigola Cassandra Mello y Fred Rahal Eriberto Gualinga Montalbo Laura Faerman y Marina Weis
Miradas latinoamericanas		
Allpamanda Biohacking y la sabiduría indígena Bucan Tu Rhachhidu' El zorro y el cóndor Este fue nuestro castigo Huachinango Rojo Kuxlejal T´ipaqkuna kullakitas Wändari	Colectivo Tawna Augusto Calçada Luna Marán y Yi Hagamos Lumbre Proyecto Qawapayay Luis Cintora Cinthya Lizbeth Toledo Cabrera Elke Franke Sofía Quirós y Daniel Canto Molina Daniel Lagares y Mariano Agudo	Quechua - Siecopai - Español Shuar Brazilian - Kayapó - Kuarup Oda'm - Ayuujk - Español Quechua – Español Español – Quechua Zapoteco Tsotsil - Español Quechua - Español Español

Fuente: Moche Films, selección oficial del V Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias, 2024.

De otro lado, el Festival de Cine de infancias, adolescencia y juventudes Osos con Anteojos, se realizó en la ciudad del Cusco en 2022 y 2024. Las actividades que propone el Festival son talleres, proyecciones, conversatorios y premios. Este espacio es gestado por dos miembros antiguos de los microcines y que también formaron parte de varias actividades organizadas por la Dirección de Cultura. Actualmente, ambos trabajan en diversas áreas de la actividad cinematográfica, producen sus propios proyectos y dirigen una empresa cinematográfica. Las dos ediciones fueron autofinanciadas.

Un caso singular es el Festival de Cine *K'ana* (Fecika) que se distingue de los demás porque se gesta con la finalidad de generar un espacio para mostrar la producción que tiene lugar en la provincia de Espinar, Cusco. Entre 2021 y 2024 ha realizado cuatro ediciones. El Fecika es organizado por la Asociación Cultural Yana Yawar, conformada

por jóvenes de Espinar que se asocian en el contexto de la pandemia del Covid-19. Todas las ediciones del Fecika han sido financiadas por la propia asociación con recursos propios y a través de alianzas con el Municipio o radios locales.

También se encuentra el Festival de Cine Peruano del Valle (2023 y 2024) que tiene lugar en el Valle Sagrado de Cusco, es organizado por Cine Itinerante del Valle. Los agentes culturales fluctuantes son parte de las personas que ejercen la actividad audiovisual y se han mudado al Valle Sagrado en los últimos años. Este festival pone especial atención en la producción nacional más reciente.

Desde el 2022, se realiza el Cusco Web Fest, un espacio que, junto con el Cineclub Kukuli, apuesta por promover y difundir contenidos digitales, en particular series web. Sus premios están organizados en categorías internacional, Latinoamérica y nacional. Su principal público son los estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional del Cusco. Desde 2024 cuenta con un premio al mejor *pitching* en quechua. Los directores del Festival desarrollan su trabajo fuera del Perú.

En esta sección reconocí once festivales y muestras que han tenido lugar en Cusco en un periodo de 20 años. El análisis revela la configuración de una modalidad específica de trabajo cultural en el ecosistema cinematográfico de Cusco que opera a través de la movilización de redes de solidaridad que se activan y densifican en períodos delimitados, es decir, movilizando redes de solidaridad temporales.

En este tipo de iniciativas la gestión se centra en una o dos personas que articulan redes cambiantes según las demandas organizativas y creativas de cada edición. Esta singularidad no solo expresa la precariedad del ecosistema cinematográfico de Cusco, sino que como respuesta constituyen una modalidad organizativa flexible que permite la continuidad de iniciativas culturales en contextos de recursos limitados e inestables. El financiamiento combina recursos propios, alianzas con instituciones (gobiernos locales, DDC, centros binacionales, universidad) y la modalidad de entrada gratuita o simbólica. El entusiasmo íntimo es el motor que sostiene el extenso trabajo de diseño, administración, programación y organización. Existe una tensión entre autonomía y negociación institucional, manteniendo la autonomía en programación y organización.

Desde los derechos culturales, estos festivales y muestras activan el acceso al democratizar la apreciación, diversificar la oferta cultural y extender redes de solidaridad. También habilitan espacios para la autorrepresentación de identidades culturales específicas, legitimando narrativas y lenguas históricamente marginalizadas.

Los festivales y muestras han constituido un circuito alternativo de exhibición que opera en paralelo y tensión con los circuitos comerciales y estatales. Su contribución trasciende el acto de la exhibición para configurar un repertorio de prácticas que han densificado el ecosistema cinematográfico de Cusco y agrietado las jerarquías de legitimación y acceso.

En esa línea, los festivales y las muestras también encarnan un conjunto de limitaciones propias de la precariedad en la que se desarrollan. De un lado, estas iniciativas no logran realizarse con una periodicidad previsible, más bien desarrollan una dependencia de las posibilidades de articulación y apoyo que se puedan lograr, las cuales tienden a cambiar repentinamente, por lo que la planificación se convierte en una tarea desgastante. La limitación presupuestal también afecta la posibilidad de ampliar el alcance geográfico, lo que impacta en replicar la relación jerárquica centralista, ya que la mayoría de las iniciativas se desarrollan en el centro de la ciudad. Todas estas limitaciones, conducen, en última instancia, a contar con un número de espectadores reducido.

3. **Salas alternativas: institucionalización parcial**

Las salas alternativas son espacios físicos de exhibición fuera de los circuitos comerciales, que agrietan los modos de proyección basados en lógicas de éxito comercial. Su aparición está ligada a los concursos del Ministerio de Cultura bajo el modelo de financiamiento indirecto con cuotas territoriales. En Cusco, se implementaron Qine (2022), Cinetambo (2020) y Salita Cine Libre (2024). Estas iniciativas expanden los derechos culturales y cristalizan las dinámicas del trabajo cultural impulsado por el entusiasmo íntimo, pero confrontado con condiciones materiales.

Qine, en el centro de Cusco, funciona en alianza con Casa Darte, ofreciendo un espacio técnicamente adecuado y una programación regular de cine alternativo nacional y mundial. Permite que películas nacionales excluidas de la programación comercial tengan estrenos en Cusco, disputando el monopolio de la exhibición comercial. Los agentes culturales fluctuantes de Qine lograron construir una programación diversa en la que caben estrenos peruanos como el capítulo piloto de la serie *Anarquía relacional de los amores libres* de Sami Hawka que desarrolla su trama desafiando las ideas de pareja, sexualidad, amor y deseo, *Rojo profundo* de Maga Zevallos, un documental biográfico sobre el político peruano de izquierda Javier Diez Canseco, *Ollantay. Runa rebelde* de Hadria Ccopa que presenta un largometraje basado en el drama Ollantay y realizado con

inteligencia artificial, hasta ciclos de directores como Aki Kaurismaki, Orson Welles, David Lynch, Jorge Sanjines, Greta Gerwig, Chantal Akerman; ciclos temáticos como cine dirigido por mujeres, más allá de la música, el cine peruano que no quieren que veas o miradas ajenas sobre Cusco. Su organización encarna la fluctuación de roles de los agentes culturales que transitan entre la producción y la exhibición.

Cinetambo, en Sicuani, fue una transformación del microcine *Cinemark'a*, también beneficiaria de los estímulos del Ministerio de Cultura. Resalta por haber construido su propia infraestructura. Sin embargo, enfrenta desafíos estructurales de sostenibilidad, manteniendo proyecciones esporádicas y mostrando las limitaciones del financiamiento inicial sin acompañamiento para la operación continua.

Salita Cine Libre, inaugurada en Cuyo Grande, Pisac, es la propuesta más innovadora en descentralización territorial y enfoque comunitario. También construyó infraestructura con fondos del Ministerio de Cultura y es gestionada por Utopía en Movimiento. Funciona como ventana de difusión, exhibición y descentralización de la cultura cinematográfica, con énfasis en el cine comunitario, lenguas originarias y narrativas territoriales. Su ubicación es una posición política que disputa la concentración urbana de la oferta cultural.

Estas tres iniciativas, aunque diversas en territorialidad y orientación, expanden los derechos culturales al ampliar el acceso con infraestructura adecuada y programación plural, y promueven la creación. La experiencia de las salas alternativas evidencia las contradicciones de la institucionalización parcial: el financiamiento público provee recursos iniciales, pero la sostenibilidad cotidiana sigue dependiendo del trabajo invisibilizado y el entusiasmo, sin resolver las condiciones estructurales de precariedad. La principal dificultad es construir un modelo de sostenibilidad financiera y lidiar con la variabilidad de espectadores.

4. **Plataformas digitales: nuevos territorios de exhibición**

Las iniciativas de exhibición digitales son las más recientes y reducidas en Cusco, utilizando soportes y herramientas digitales para expandir la circulación y exhibición que enfrentan dificultades financieras y de visibilidad.

VideoBabel, deriva del Festival VideoBabel, se transformó en 2020 en una plataforma virtual especializada en animación, videoarte y producción experimental. Contó con financiamiento del Ministerio de Cultura y prioriza el acceso libre y público sin costo ni registro, albergando obras que los realizadores ceden gratuitamente o bajo

dominio público. Rechaza explícitamente los algoritmos de recomendación, delegando la navegación al criterio del espectador. Para 2025, alberga más de 280 autores y 800 obras de todo el mundo, desafiando la lógica de las plataformas comerciales. Es una estrategia para movilizar el ecosistema cultural utilizando la tecnología para expandir los derechos culturales.

Playtiti (2023) es una plataforma de *streaming* especializada en cortometrajes peruanos, concebida y financiada por un agente cultural fluctuante, Walter Jiménez Mamani. Su trayectoria muestra la multiplicidad de roles de estos agentes y la vinculación con el territorio de origen. Ha aprovechado fondos de formación del Ministerio de Cultura, lo que le permitió ampliar capacidades. Inicialmente, adoptó una estrategia de acceso completamente gratuito, oponiéndose a la lógica comercial. A diferencia de VideoBabel, Playtiti desarrolló capacidad de almacenamiento propio, lo que le otorga mayor autonomía técnica pero también mayor necesidad de financiamiento. La suspensión temporal de sus servicios en 2025 debido a limitaciones financieras ilustra los límites materiales del entusiasmo íntimo. Su reactivación proyectada para 2026 demuestra la persistencia del compromiso.

Estas iniciativas digitales apuestan por encontrar en el entorno digital un soporte tecnológico para contribuir al ejercicio de los derechos culturales y desafiar el centralismo y la desigualdad. Configuran una expansión estratégica del ecosistema cusqueño que trasciende las fronteras territoriales, reconfigurando las relaciones entre territorio, comunidad y práctica cultural, aunque enfrentando desafíos de sostenibilidad económica y visibilidad en redes saturadas, es decir, el sostenimiento de estas plataformas es sumamente precario tanto para los agentes culturales fluctuantes que las sostienen, un pequeño cambio las pone en riesgo de desaparecer o enterrarse, así como para quienes recurren a ellas como espectadores.

5. **A modo de cierre del capítulo**

Las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes han contribuido a habitar la actividad cinematográfica en Cusco, ampliando públicos, generando reflexión crítica y activando redes de colaboración y solidaridad. La exhibición, como práctica situada, ha demostrado una potencia transformadora que agrieta las estructuras centralistas y de desigualdad.

Las cuatro tipologías de iniciativas identificadas (cineclubs y microcines, festivales y muestras, salas alternativas, plataformas digitales) muestran un repertorio diverso:

- Los Cineclubs y microcines son iniciativas de base que demuestran que la continuidad cultural en contextos periféricos y precarios depende de la adaptabilidad organizacional, reinvención y construcción de redes de solidaridad, dada la inestabilidad financiera e institucional. Se centralizan en Cusco ciudad, con solo una excepción itinerante. El financiamiento proviene de recursos de los agentes, ONG, centros binacionales, municipios o cooperación internacional.
- Los Festivales y muestras son iniciativas temporales e intensivas que dinamizan el ecosistema, agrietando las lógicas comerciales y centralistas. La mayoría se centraliza en Cusco ciudad, con algunos en otras provincias. Su financiamiento es variado: propio de los agentes, municipalidades, DDC, empresas de turismo, centros binacionales, universidad, y ocasionalmente fondos del Ministerio de Cultura.
- Las Salas alternativas son espacios físicos habilitados o construidos para la exhibición, buscando operar al margen de lógicas comerciales. Se ubican en Cusco ciudad, Sicuani y una comunidad originaria de Pisac. Todas han sido beneficiarias de concursos del Ministerio de Cultura (DAFO), lo que fue un impulso inicial, pero enfrentan desafíos de continuidad financiera.
- Las plataformas digitales son iniciativas emergentes que aprovechan la tecnología para ampliar el acceso y la circulación del cine, desafiando lógicas comerciales y centralistas; la virtualidad es un campo de disputa para la democratización cultural. Son gestionadas por agentes desde Cusco, pero su acción es virtual. La transición del Festival VideoBabel a la plataforma fue apoyada por el Ministerio de Cultura en contexto Covid-19, mientras que Playtiti es autofinanciada.

El concepto de grietas ha atravesado el capítulo, explicando cómo las prácticas de los agentes desestabilizan estructuras centralistas, de desigualdad y lógicas de rentabilidad. Las iniciativas han abierto grietas en la estructura centralista al disputar la jerarquía Lima-regiones y al confrontar la concentración urbana de la oferta cultural con acciones en espacios rurales y comunidades originarias. Han alterado las lógicas de rentabilidad comercial al programar videoarte, cine en lenguas originarias, cortometrajes

y producción local que escapan al éxito comercial. Han agrietado la exclusión simbólica al promover la autorrepresentación de identidades y narrativas históricamente marginalizadas.

Las trayectorias de los agentes culturales fluctuantes muestran una constante: espectadores se transforman en gestores de iniciativas que construyen redes de solidaridad. En ese sentido, el concepto de agente cultural fluctuante es útil para describir su estrategia de modificar las condiciones limitantes, a través de la alternancia de roles, movilidad entre escalas, intermitencia y mutabilidad de las iniciativas y financiamientos mixtos. Esta cualidad fluctuante es una estrategia de acción para la continuidad en un ecosistema atravesado por la precariedad, la desigualdad y el centralismo. Los intentos de articulación colectiva organizada tienden a disolverse, mientras que el modelo de organización mínima (una o dos personas) que articula con otros agentes para acciones concretas es más frecuente.

Un rasgo común es la precariedad material: espacios adaptados, tecnología vulnerable, dependencia del trabajo voluntario y redes de solidaridad. Esta precariedad limita las posibilidades de acción, generando dependencia de financiamiento externo inestable, sobrecarga de trabajo no remunerado y dificultades para el crecimiento sostenido.

Las iniciativas de exhibición analizadas configuran un repertorio diverso que opera en las tres categorías de políticas culturales populares identificadas por Valdizán Guerrero (2024):

- Las estrategias ofensivas que “buscan interrumpir o subvertir las relaciones sociales de dominación, instituyendo prácticas y procesos de insubordinación” (Valdizán Guerrero 2024, 273) se evidencian en iniciativas como el Video Raymi, VideoBabel, Fenaco, Alucine Club, Las noches del cortometraje o el Fecika, que buscan contrarrestar las formas de exhibición de dispositivos culturales pensadas desde las lógicas de rentabilidad o desde la legitimidad. Estas iniciativas no se limitan a la búsqueda de visibilidad de ciertos dispositivos que de otra manera no podrían apreciarse ni disfrutarse, sino que configuran alternativas de criterios estéticos, temáticos y de programación que deliberadamente buscan desafiar los parámetros de exhibición.
- Las estrategias defensivas, "centradas en la tensión entre la interpelación a las dinámicas de dominación y la negociación de límites" (Valdizán Guerrero 2024, 270), encuentran expresión específica en iniciativas como el Festival de

Cine Peruano del Valle, Playtiti, Cinetambo, Qine, Festival Osos con Anteojos y el Festival Latinoamericano de Cine en Lenguas Originarias. Estas iniciativas desarrollan estrategias de resistencia cultural situada que logran incorporar demandas específicas sobre lenguas originarias, ampliar el acceso a públicos desatendidos y diversificar la oferta de dispositivos cinematográficos. Su fortaleza reside en la capacidad de operar dentro de los márgenes establecidos mientras los expanden y reconfiguran desde adentro.

- Las estrategias de emancipación, que "se enfocan en el establecimiento de relaciones sociales para la producción y reproducción de un proyecto político y cultural regido por fuera de los márgenes del orden establecido" (Valdizán Guerrero 2024, 276), encuentran su materialización más clara en los microcines y Salita Cine Libre. Estas iniciativas generan posibilidades concretas para imaginar y experimentar horizontes alternativos para la creación, apreciación y disfrute cinematográfico. Su radicalidad se encuentra en su apuesta por construir modelos alternativos de relación con el cine que priorizan la soberanía audiovisual y la autonomía cultural comunitaria.

En este capítulo deliberadamente he fijado mi atención en las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes para reconocer cómo desde sus prácticas se agrietan las estructuras que limitan la posibilidad de habitar la actividad cinematográfica, son iniciativas que a pesar de los contextos de precariedad y desigualdad desarrollan, y logran sostener, acciones concretas que aún desde su escala menor, logran alterar las estructuras que limitan la participación en la vida cultural.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación indagué en el ecosistema cinematográfico de Cusco durante las primeras décadas del siglo XXI, desentrañando las interacciones entre los agentes culturales, las políticas públicas y las dinámicas de gestión en un contexto periférico. En su conjunto, la tesis argumenta que el ecosistema cinematográfico de Cusco no es un simple reflejo de las políticas nacionales, sino un espacio dinámico y contencioso donde los agentes culturales fluctuantes, a través de sus prácticas y políticas culturales populares, construyen activamente alternativas, agrietan las estructuras hegemónicas del centralismo y el neoliberalismo, y disputan el derecho a habitar la actividad cinematográfica desde la periferia.

Respecto a las políticas culturales en contextos atravesados por el centralismo, la precariedad y la desigualdad, la investigación demuestra que políticas como las cuotas regionales, si bien son un avance, resultan insuficientes si no se acompañan de una desconcentración real del poder de decisión, la infraestructura y la legitimación.

También, a lo largo de esta investigación se evidencia que la densidad de las prácticas culturales autogestionadas en los ecosistemas culturales periféricos no son iniciativas aisladas y desestructuradas esperando la intervención estatal, sino territorios llenos de iniciativas con lógicas propias. En ese sentido, es preciso reconocer que las políticas culturales necesitan dialogar, reconocer y fortalecer las prácticas existentes, apoyando sus diversas formas de sostenibilidad (defensivas, ofensivas, emancipatorias) sin necesariamente cooptarlas o domesticarlas bajo la lógica del emprendedurismo.

Precisamente, el discurso del emprendedurismo cultural y las industrias creativas a menudo invisibiliza la precariedad estructural que define el trabajo cultural, por lo cual es necesario incorporar en las políticas culturales una perspectiva de derechos laborales que implique no solo pensar en financiamiento para proyectos, sino también en mecanismos de seguridad social, reconocimiento del trabajo no remunerado y protección de los trabajadores culturales.

El tercer ciclo normativo analizado en la investigación me permitió identificar una tendencia regional: la subordinación de las políticas culturales a agendas económicas, turísticas o de marca país, a menudo acompañadas de mecanismos de control ideológico. Esto representa un riesgo para la autonomía del campo cultural y la diversidad de expresiones críticas. En ese sentido, la resistencia articulada por el colectivo En defensa

del cine peruano muestra la importancia de la organización sectorial para defender los espacios de libertad creativa y crítica frente a la instrumentalización.

En cuanto al caso del ecosistema cinematográfico cusqueño, el navegar entre la urdimbre y la trama me permitió identificar hallazgos que dan cuenta de su densidad y complejidad.

La investigación demuestra una continuidad de 25 años de iniciativas de exhibición alternativa y una vinculación, en oposición y negociación, creciente con las medidas que el Estado impulsó a partir del segundo ciclo normativo. Este hallazgo posiciona a Cusco no como un caso aislado, sino como uno de los focos de gestión y producción cinematográfico de cine regional, sin olvidar que la brecha en la distribución de fondos entre Lima-regiones, aunque reducida, continua. Este fenómeno se encuentra relacionado con el crecimiento exponencial del ecosistema y la mayor capacidad de canalización de recursos por parte de los agentes culturales fluctuantes, producto de las políticas de descentralización de recursos. Resulta evidente que el crecimiento exponencial de Cusco en los mecanismos de financiamiento indirecto se relaciona con la capacidad de los agentes para captar fondos públicos, demostrando un exitoso aprendizaje y apropiación táctica de los lenguajes y mecanismos burocráticos del Estado.

Sin embargo, al reconocer los modelos de financiamiento evidencia que el ecosistema está atravesado por el centralismo, la precariedad y desigualdad. El financiamiento público para proyectos e iniciativas es reciente, más bien se ha sostenido en articulación circunstancial con entidades y organizaciones, redes de solidaridad y entusiasmo íntimo que deviene en trabajo no remunerado; estos componentes han movilizado y sostenido el ecosistema. En ese sentido, resulta evidente que la mayor posibilidad de acceso a fondos para proyectos a partir de la implementación de la política cuotas para regiones contribuyó a multiplicar iniciativas (festivales, muestras, salas alternativas, plataformas digitales, etc.) con o sin financiamiento público.

La investigación también documenta el caso único a nivel nacional de la DDC-Cusco entre el 2013 y 2023. Gracias a condiciones excepcionales de financiamiento atípico, autonomía presupuestal, voluntad política y asesoría técnica entre 2014-2019, esta entidad implementó 16 actividades que iban desde el fomento a la producción y circulación hasta el fortalecimiento de capacidades y la articulación sectorial. Esta experiencia funcionó como un laboratorio que demostró la viabilidad de un modelo de democracia participativa territorial, aunque su posterior desmantelamiento también reveló su fragilidad institucional y su dependencia de coyunturas específicas. Las

iniciativas dependientes de voluntades políticas individuales son vulnerables. La sostenibilidad de las políticas culturales territoriales requiere de marcos normativos locales, presupuestos asignados de manera estable y mecanismos de participación ciudadana institucionalizados que trasciendan las coyunturas políticas.

Otro rasgo del ecosistema es que las iniciativas analizadas se concentran en la ciudad de Cusco, sin embargo, la investigación identifica una reciente expansión emergente. Iniciativas como el Fecika en Espinar (zona de conflicto minero), Cinetambo en Sicuani, la Salita Cine Libre en Cuyo Grande o el Festival de Cine Peruano del Valle Sagrado demuestran la voluntad y capacidad de los agentes por descentralizar la actividad cultural dentro de la propia región, creando nuevos circuitos y públicos en territorios históricamente excluidos de la oferta cinematográfica

Por último, en cuanto a las limitaciones, esta investigación se ha centrado en los ciclos normativos de la urdimbre y en la trama, se enfocó en el hilo de las iniciativas de exhibición de los agentes culturales fluctuantes. Ello implica, que el panorama que ofrece esta investigación es parcial, queda pendiente indagar con similar profundidad en otros hilos que también conforman la urdimbre como la situación del trabajo cultural, las brechas de género y la racialización que también afectan y estructuran las posibilidades de habitar el cine; en el mismo sentido, en la trama queda abordar y profundizar los hilos de la formación, la producción y la asociatividad gremial. Un análisis detallado de las trayectorias de formación, los modos de producción y las lógicas de la acción colectiva gremial completaría el mapa del ecosistema cusqueño.

En ese sentido, en esta investigación identifiqué focos regionales de actividad cinematográfica en Perú (el foco sur, norte, amazónico y centro), lo cual abre la necesidad de desarrollar estudios comparativos entre el ecosistema de Cusco y los de otras regiones y entre los focos identificados, lo que permitiría analizar patrones comunes y diferencias significativas en las estrategias de los agentes y en el impacto de las políticas públicas, contribuyendo a una comprensión más matizada de la descentralización cultural en el Perú.

Otro campo pendiente de investigación son las trayectorias de vida de los agentes culturales fluctuantes pata analizar los ciclos del entusiasmo íntimo, los factores que llevan al agotamiento y las estrategias que desarrollan para sostener su compromiso a largo plazo. Esto tendría implicaciones directas para diseñar políticas de apoyo que cuiden a quienes sostienen el tejido cultural.

En conclusión, esta investigación no solo ofrece un diagnóstico del presente y una reconstrucción del pasado reciente del cine en Cusco, sino que también abre campos para futuras indagaciones que continúen explorando cómo se produce, se gestiona y se disputa la posibilidad de habitar el cine, en particular, y la cultura, en general, desde las periferias.

Obras citadas

ACRIP. 2011. “Cineastas Regionales en pie de lucha por una Verdadera Ley de Cine”. *La Mula.* 21 de julio. https://cineregional.lamula.pe/2011/07/21/cineastas-regionales-en-pie-de-lucha-por-una-verdadera-ley-de-cine/cineregional/

Adorno, Theodor, y Horkheimer, Max. 1998. *Dialéctica de la ilustración.* Valladolid. Editorial Trotta.

Agresott, Inés. 2013. “Diario de una cineclubista”. En *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes 1913-2013*. *Un siglo de cineclubismo,* compilado por César Cortez, Pierre Angelo Gonzáles y Borré Nicolás Román, 78-83. Cartagena de Indias. Editorial Universitaria.

Alucine Club. 2007. “El Alucine Club Cusco: Nueva Generación.” Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BmiBzOs-BJk

———. 2008a. “Alucinar por la web…”. *El Alucine Club Cusco.* https://alucineclubcusco.wordpress.com/2008/11/05/alucinar/

———. 2008b. “Intro”. *El Alucine Club Cusco.* https://alucineclubcusco.wordpress.com/2008/12/24/intro/

———. 2008c. “Ciclo: En el nombre de la Mujer”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xfWlNP5l5j0

Alvarez Vargas, Rodwell Ander’s. 2024. *El cine comunitario regional ayacuchano 2010 - 2021.* Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga. Ayacucho. http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/3484

Ascenzo, Bruno. 2022. Hasta que nos volvamos a encontrar. Perú. Netflix y Tondero Producciones. Streaming

Barrionuevo y otros. 2010. “El cine es lo que somos”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2UCUHCpog5Y&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fcineregional.lamula.pe%2F&source_ve_path=MjM4NTE

Bedoya Forno, Rodrigo. 2019. *El rol de DAFO y la innovación de políticas públicas cinematográficas: Perú 2010-2018*. Tesis de maestría, Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. http://hdl.handle.net/20.500.12404/15717

Beirak Ulanosky, Jazmin. 2024.*Cultura ingobernable. De la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan.* Buenos Aires. RGC Libros.

Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos.* Traducido por Bolívar Echevarría. Ciudad de México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Bolado, Carlos. 2022. La reina del sur 3. EUA. Telemundo Global Studios. Streaming.

Bullón Guzmán, María Yolanda. 2024. *Distribución, exhibición y consumo de cine nacional y regional en Piura y Lambayeque (Perú) durante la coyuntura de pandemia por la COVID-19, 2020 - 2022.* Tesis de licenciatura, Universidad de Piura. Lima. https://hdl.handle.net/11042/6623

Bustamante, Emilio, y Jaime Luna Victoria. 2014. "El cine regional en el Perú." *Contratexto 22*: 189-212. doi: https://doi.org/10.26439/contratexto2014.n022.95

———. 2017. *Las miradas múltiples.* vol. 1*,* Lima Fondo editorial de la Universidad de Lima.

———. 2017. *Las miradas múltiples. vol. 2,* Lima Fondo editorial de la Universidad de Lima.

Campos Ccarhuarupay, Zonia Regina. 2023. *El aporte de la red de microcines para el desarrollo de públicos culturales en la ciudad de Cusco – año 2019*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. http://repositorio.unsaac.edu.pe/handle/20.500.12918/7599

Caple, Steven. 2023. Transformers: El despertar de las bestias. EUA. Entertainment One, Hasbro, New Republic Pictures, Paramount Pictures, Skydance Productions, Di Bonaventura Pictures, Bay Films. Streaming

Cárdenas Figueroa, Frida Victoria. 2024. *Aproximación del Cine Regional en Piura: Agentes, Producción y Distribución de cortometrajes.* Tesis de licenciatura, Universidad de Piura, Lima. https://hdl.handle.net/11042/6623

Cine Club Cusco. 2024. *¡Qheswa runa, qheswa simi!* Publicación de Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=514060788259213&set=pb.100089658894809.-2207520000&type=3

Cuadrado Ortiz, Dina Cristina. 2021. *Análisis del consumo de cine regional: Factores influyentes entre la audiencia.* Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima. http://hdl.handle.net/10757/657990

DAFO. 2017. “Acta de evaluación” en Concurso de Proyectos de Largometraje Ficción a nivel nacional en Lenguas Originarias. *Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*. https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2017%20Ficcion%20Cusco%20%20Acta%20de%20evaluaci%C3%B3n%20del%20jurado.pdf

DAFO. 2018. “Acta de evaluación” en Concurso de Proyectos de Largometraje Ficción. *Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*. https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2018%20CFN%20Acta%20de%20evaluaci%C3%B3n%20del%20jurado.pdf

DAFO. 2023. “Acta de evaluación” en Concurso de Proyectos de Largometraje Ficción. *Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*. https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2023-CFN-ActaJuradoNuevosRealizadores.pdf

DAFO. 2025. “Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual”. *Ministerio de Cultura.* Acceso el 24 de octubre. https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/2025/estimulos-economicos-para-la-actividad-cinematografica-y-audiovisual-2025

de Dios Vallejo, Delia Selene. 2011. “La teta asustada” ponencia presentada en el Cine-Club de género de la Federación Internacional de Mujeres Universitarias, Federación Mexicana de Universitarias, Universidad Autónoma de México, Museo de la Mujer, 30 de agosto. https://docslib.org/doc/3413130/la-teta-asustada-ficha-t%C3%A9cnica-pel%C3%ADcula

de la Vega Velástegui, Paola. 2021. “Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu.” En *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en el Ecuador*, editado por Pablo Cardoso, 129-70. Guayaquil. UArtes Ediciones.

Delgado Chumpitazi, Mónica Grisell. 2024. “Cine peruano en disputa: derecha radical en medios digitales contra documentales de la historia reciente”. *Letras* 95, 152-70. doi: https://doi.org/10.30920/letras.95.141.10

Díaz Cervantes, Katherine. 2021. “La escuela de cine de Cusco: patrimonio audiovisual nacional” *Riqch’ariy. Revista de Historia y Ciencias Sociales* 1. 107-34. https://doaj.org/article/08a51f53853a44ddb3e2eeaabe2085e9

Festival de cine de Lima. 2024a. “Los indomables”. *28 Festival de Cine de Lima*. https://festivaldelima.com/2024/pelicula/los-indomables/

Festival de cine de Lima. 2024b. “Kinra”. *28 Festival de Cine de Lima*. https://festivaldelima.com/2024/pelicula/kinra/

Gago, Verónica. 2014. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires. Tinta Limón.

García Canclini, Néstor. 1990. *Políticas culturales en América Latina.* Segunda edición. México. Grijalbo.

Garretón, Manuel Antonio. 2008. “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile.”. En *Políticas culturais na Ibero-América*, editado por Antonio Albino Canelas Rubim y Rubens Bayardo, 75-118. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.

Girard, Augustin. 1982. “Las industrias culturales: ¿Obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?”. *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*, editado por UNESCO, 25-45. México: Fondo de Cultura Económica y UNESCO.

Gutiérrez Calle, Alejandro Sebastián. 2019. *Identidad nacional y cine regional: Wiñaypacha, visibilizando la cultura aymara.* Tesis de licenciatura, Universidad San Ignacio de Loyola, Lima. https://hdl.handle.net/20.500.14005/10097

Grimson, Alejandro. 2007. “Introducción.” En *Cultura y Neoliberalismo*, compilado por Alejandro Grimson, 11-15. Buenos Aires: CLACSO.

Grupo de Friburgo. 2007. *Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales*. Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo, Suiza. 7 de mayo. https://www.unifr.ch/ethique/fr/assets/public/Files/declaration-esp3.pdf

Huanqui, Silvana. 2017. “Impacto Económico del Sector Cinematográfico y Audiovisual y Análisis Costo-Beneficio de la implementación del Anteproyecto de la Ley de la Cinematografía y el Audiovisual”. Escuela de Gestión Pública de la Universidad del Pacífico. Febrero. https://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2017/09/Estudio-UP-Ley-de-Cine-VF.pdf

Latamcinema. 2008 “Claudia Llosa finaliza el rodaje de su segundo film, La teta asustada”. *Latamcinema.* 25 de marzo. https://www.latamcinema.com/claudia-llosa-finaliza-el-rodaje-de-su-segundo-film-la-teta-asustada/

León Frias, Isaac. 2010. “Lista completa de concursos, premios y jurados”. *Páginas del diario de Satán*, 5 de enero.

https://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/01/lista-completa-de-concursos-premios-y.html

Maitelart, Armand, y Jean-Marie Piemme. 1982. “Las industrias culturales: génesis de una idea” En *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*, editado por UNESCO, 62-75. México: Fondo de Cultura Económica y UNESCO

Manrique Gil, Mónica. 2001. *El cine club Cuzco*. Tesis de licenciatura, Lima: Universidad de Lima. https://hdl.handle.net/20.500.12724/16394

Mello, Simone. 2017. “Conversatorio fusiones 12 08 17”. Video de YouTube, en el marco *Festival Fusiones Contemporáneas del Británico*. Lima https://www.youtube.com/watch?v=6ftPL54uOYU

Moche Films. 2024. “Selección oficial del V Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias”. *Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias*. https://www.festivalcinelenguasoriginarias.com/

Montalvo Armas, María Gabriela. 2020. *Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del distrito metropolitano de Quito (periodo 2013-2018).* Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. http://hdl.handle.net/10644/7265

Montero, Javier Rodrigo. 2019. “Desbordes de la cultura. Ecosistemas culturales y bienes comunes como espacios de nueva institucionalidad.” En *Plaza Mario,* 226-247. Montevideo: Ediciones Casamario.

Naciones Unidas. 1948. *La Declaración Universal de los Derechos Humanos.* 10 de diciembre. https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights

Panatonic, Marco. 2008. “Historia” en *El Alucine Club Cusco.* 02 de abril. https://alucineclubcusco.wordpress.com/2008/11/05/historia/

Peláez Alegría, Stefanny Francesca. 2017. *El reconocimiento de la diferencia en el cine regional. caso: “Juanito, el huerfanito”.* Tesis de licenciatura, Lima: Universidad de Lima. https://hdl.handle.net/20.500.12724/4696

Pérez Brañez, Jair. 2024. *A la sombra de Lima. Centralismo y políticas culturales en el Perú.* Lima: Pakarina ediciones y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Perú. 1962. *Ley N°13936,* publicada el 27 de enero.

———. 1972. *Decreto ley N° 19327*, publicada el 28 de marzo.

———. 1993. *Constitución política del Perú,* promulgada el 29 de diciembre.

———. 1994. *Ley N°26370,* publicada en El Peruano el 18 de octubre.

———. 2009a. *Proyecto de Ley N° 3091/2008-CR.* Presentado el 16 de marzo. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/debusqueda/161B9CEB66BEAC960525757C0006A0A4?opendocument

Perú. Congreso de la República. 2009b. *Proyecto de Ley N° 3313/2008-CR.* Presentado el 03 de junio. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/debusqueda/8125E09712361D2B052575CA006DD644?opendocument

———. 2010. *Proyecto de Ley N° 3855/2009-CR.* Presentado el 02 de marzo. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2006.nsf/debusqueda/CCE1C73768306FEC052576DA0055E649?opendocument

———. 2012. *Ley N° 29919,* publicada en El Peruano el 28 de setiembre.

———. 2017a. *Proyecto de Ley N° 1850.* Presentado el 07 de setiembre. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/78CCC2574ADD05FD05258194006F014F?opendocument

———. 2017b. *Proyecto de Ley N° 2094.* Presentado el 07 de noviembre. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/B0405509D81BBB95052581D1007E548B?opendocument

———. 2017c. *Proyecto de Ley N° 2156.* Presentado el 24 de noviembre. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/1D47C0134EFDECB0052581E200781224?opendocument

———. 2018a. *Proyecto de Ley N° 2384.* Presentado el 02 de febrero. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/592F3672798C70DF05258228006A3611?opendocument

———. 2018b. *Proyecto de Ley N° 2987.* Presentado el 08 de junio. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/3B506702CFDDC8BE052582A60063CE06?opendocument

———. 2018c. *Proyecto de Ley N° 3029.* Presentado el 14 de junio. https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/Sicr/TraDocEstProc/CLProLey2016.nsf/debusqueda2/942BE1D483125128052582AD000759E5?opendocument

———. 2019a. *Decreto de Urgencia Nº 022-2019/MC*, publicado en El Peruano el 8 de diciembre.

———. Gobierno Regional Cusco. 2016. *Quechua clips*. Lista de reproducción de Youtube.https://www.youtube.com/playlist?list=PLH7HhiS5LgtjExtxv6ffPfvXdUoSRGgxm

———. Ministerio de Cultura. 2019b. *Bases del estímulo a la promoción internacional-2019.*https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2019%20Promoci%C3%B3n%20Internacional%20-%20Bases.pdf

———. Ministerio de Economía y Finanzas. 2022a. Decreto Supremo Nº 043-2022-EF, publicado en El Peruano el 24 de marzo.

———.2022b. *Proyecto de Ley N°3258.* Presentado el 10 de octubre. https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/3258

———. 2023a. *Proyecto de Ley N° 5206.* Presentado el 30 de mayo. https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/5206

———. 2023b. *Proyecto de Ley N° 5903.* Presentado el 13 de setiembre. https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/5903

———. 2023c. *Proyecto de Ley N° 6112.* Presentado el 11 de octubre. https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/6112

———. 2023d. *Proyecto de Ley N° 6291.* Presentado el 02 de noviembre.https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/6291

———. 2023e. *Proyecto de Ley N° 6684.* Presentado el 15 de diciembre.https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/6684

———. 2024a. *Proyecto de Ley N° 7697.* Presentado el 26 de abril. https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal/#/expediente/2021/7697

———. 2025. *Ley N°32309,* publicada en El Peruano el 25 de abril.

———. 2024b. *Manual de operaciones de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.* Publicado en diciembre.

Quinteros, Alonso. 2011. “Entretejidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino” En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa Koch, 413-426. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Quispe, Gabriel. 2009. “Ley de Cine: Impuesto, fondo, oportunidad”. *Cinencuentro,* 18 de junio. https://www.cinencuentro.com/2009/06/18/ley-de-cine-impuesto-fondo-oportunidad/

———. 2010. “Ganadores de Concurso de Largometrajes CONACINE 2010”. *Cinencuentro,* 8 de junio. https://www.cinencuentro.com/2010/06/08/ganadores-concurso-largometrajes-Conacine-2010/

———. 2010. “Cusco se pronuncia: El cine es lo que somos”. *Cinencuentro,* 8 de diciembre. https://www.cinencuentro.com/2010/12/08/cusco-se-pronuncia-el-cine-es-lo-que-somos/

Rodríguez Ulloa, Olga. 2012. “Cine digital de provincias: el caso peruano.” *Visaje*. 8 de noviembre. https://www.revistavisaje.co/cine-digital-de-provincias-el-caso-peruano/

Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural.* Madrid. Traficantes de sueños.

———. 2016. *Cultura libre de Estado.* Madrid. Traficantes de sueños.

Sánchez Tejada, Ana Caridad. 2015. *Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI.* Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. http://hdl.handle.net/20.500.12404/6738

Soto Labbé, María Paulina. 2020. “FONDART: Balance político de un instrumento de financiamiento cultural del Chile 1990-2010.” *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio,21,* 322-31. doi:10.25267/Periferica.2020.i21.31

Suarez Maynas, Ronald. 2025. “Crítica indígena a la nueva Ley del Cine Peruano”. *Servindi,* 24 de marzo. https://www.servindi.org/seccion-arte-y-culturas-actualidad-opinion/24/03/2025/critica-indigena-la-nueva-ley-del-cine-peruano

Transductores. 2022. “Ecosistemas culturales sostenibles: tramas y tránsitos eco-sociales.” *Interfícies. Dret a la ciutat i territoris saludables*: 7-16. https://www.academia.edu/75055414/Ecosistemas_culturales_sostenibles_tramas_y_tr%C3%A1nsitos_eco_sociales_Transductores_1_1_Derechos_y_ecosistemas_culturales_tramas_sobre_la_sostenibilidad_en_cultura

Terán Morvelí, Jorge. 2020. “Imaginarios coloniales en el filme Kukuli (1961) una lectura del paratexto”. *Scientia* 2, 71-82. https://doi.org/10.31381/scientia.v21i21.2717

Valdizán Guerrero, Guillermo. 2021. *Creación Heroica. Neoliberalismo, políticas culturales y estrategia comunitaria en el Perú del siglo XXI*. Argentina: RGC Libros.

———. 2024. *Katatay. Políticas culturales en la historia del Perú 1821-2023.* Lima: Heraldos Negros.

———.2024b. *Cronología de las de las vulneraciones a los derechos culturales de la coalición dictatorial en Perú 2022-2024*. Serie: Debates desde Nuestro Sur, Lima: Nuestro Sur.

Venero Torres, César Alberto. 2009. “Muestra DOCUMENTAPERÚ en el Cusco”. *Ese pequeño salvaje*. https://esepequenosalvaje.blogspot.com/2009/06/muestra-documentaperu-en-el-cusco.html

———.2015. “Pequeñas salas oscuras. Los cineclubes y la importancia de la exhibición audiovisual alternativa en la ciudad del Cusco”. *Patrimonio.* 6: 44-47.https://issuu.com/drccusco/docs/revista_patrimonio_6_ddc-c

Vich, Cynthia, y Barrow, Sarah. 2021. “Introducción” En *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre*, editado por Cynthia Vich y Sarah Barrow, 11-42. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

Walsh, Catherine. 2017. “Gritos, grietas y siembras de vida. Entretejeres de lo pedagógico y lo decolonial” En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* 2 vols.*,* editado por Catherine Walsh, 17-45. Quito. Ediciones Abya-Yala.

Wilson, Dougal. 2024. *Paddington en Perú.* EUA, FR, RU. Marmalade Films Ltd., Studiocanal, Studiocanal, Columbia Pictures, Stage 6 Films, Kinoshita Group, Canal+. Streaming

Yúdice, Gorge. 2002. *El recurso de la cultura.* Barcelona: Gedisa.

Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital.* España: Anagrama editorial.

Zegarra, Augusto. 2025. *Runa Simi.* Perú. Estudio Alaska 88, 5 Stick Films.