

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Imaginarios y representación de la Sierra Norte en el contexto del
conflicto minero: El caso de la narrativa audiovisual del documental Hija
de la Laguna

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación
Audiovisual que presenta:

Nicol Antonela Guerra Hidalgo

Asesor:

Guillermo Vasquez Fermi

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, **Guillermo Vasquez Fermi**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada **Imaginarios y representación de la Sierra Norte en el contexto del conflicto minero: El caso de la narrativa audiovisual del documental Hija de la Laguna** de la autora **Nicol Antonela Guerra Hidalgo**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [24/06/2025](#).
- He revisado con detalle dicho reporte de la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 24 de junio del 2025.

Apellidos y nombres del asesor: Vásquez Fermi, Guillermo	
DNI: 07881979	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6115-3172	

A mi esposo, por su amor, motivación y apoyo en todo este proceso y en nuestro día a día.

Gracias por ser mi compañero de vida y por estar siempre a mi lado, creyendo en mí y animándome a cumplir mis sueños.

A mi mamá, por su amor incondicional, sacrificio y por ser mi mejor ejemplo de perseverancia. A mi hermano, por hacerme querer ser mejor, incluso sin saberlo. Gracias a ambos por ser mi apoyo constante y por enseñarme el verdadero valor de la lucha y el esfuerzo.

Finalmente, a mi asesor, por su guía, tiempo y disposición. Gracias por acompañarme en este camino y por sus consejos constantes, que han sido clave para la realización de esta investigación.

RESUMEN

A lo largo de los años, se ha observado una compleja división social en el Perú que abarca todo su territorio: costa, sierra y selva. Los imaginarios y estereotipos construidos históricamente han dificultado la comprensión de estas regiones, generando repercusiones políticas concretas y perpetuando la exclusión no solo de estos territorios, sino también de las comunidades que los habitan. En el ámbito de las comunicaciones, los documentales no solo cumplen un papel crucial como herramientas para la construcción de la realidad, sino que también ejercen una influencia significativa en la opinión pública. Por ello, se convierten en fuentes relevantes para analizar cómo se construyen las representaciones de las distintas regiones del país y de los sujetos sociales que las habitan, especialmente en contextos marcados por conflictos. Esta investigación se centra en el análisis del documental *Hija de la Laguna* (2015), reconocido tanto a nivel nacional como internacional, que narra el conflicto minero en Cajamarca. Se busca comprender cómo este documental representa una imagen de la sierra peruana y de sus habitantes, especialmente en Cajamarca, explorando cómo se construyen sus preocupaciones, sus vínculos con el territorio y sus formas de resistencia en el contexto del conflicto minero, analizando si refuerza o desafía los estereotipos e imaginarios preexistentes sobre la región, basándonos en la perspectiva del Dr. Víctor Vich en su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010).

Palabras Claves: Cajamarca, Conflicto minero, Documentales socioambientales, Imaginarios de la sierra peruana, Hija de la Laguna.

ABSTRACT

Over the years, a complex social division has been observed in Peru, covering its entire territory: coast, highlands, and jungle. The historically constructed imaginaries and stereotypes have hindered the understanding of these regions, generating concrete political repercussions and perpetuating the exclusion not only of these territories but also of the communities that inhabit them. In the field of communication, documentaries not only play a crucial role as tools for constructing reality but also exert a significant influence on public opinion. Therefore, they become relevant sources for analyzing how representations of the country's different regions and the social subjects that inhabit them are constructed, especially in contexts marked by conflicts. This research focuses on analyzing the documentary *Hija de la Laguna* (2015), recognized both nationally and internationally, which narrates the mining conflict in Cajamarca. The goal is to understand how this documentary constructs an image of the Peruvian highlands and its inhabitants, specifically in Cajamarca, exploring how their concerns, their relationship with the land, and their forms of resistance are constructed in the context of the mining conflict, analyzing whether it reinforces or challenges the pre-existing stereotypes and imaginaries about the region, based on Dr. Víctor Vich's perspective in his article "El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso" (2010).

Keywords: Cajamarca, Mining Conflict, Socio-environmental Documentaries, Imaginaries of the Peruvian Highlands, Hija de la Laguna.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	3
1.1 Planteamiento y justificación	3
1.2 Pregunta de Investigación e Hipótesis	11
1.3 Objetivos	12
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	13
2.1 Los conflictos mineros en el Perú	13
2.1.1 Situación actual del conflicto y Caso Conga.....	17
2.2. La sierra peruana como realidad discursiva	21
2.2.1 Los imaginarios de la sierra peruana y sus principales características.....	33
2.2.2 Consecuencias de los imaginarios en torno a la sierra peruana.	44
2.3 El género documental en el Perú.....	47
2.3.1 La representación del conflicto minero en los documentales peruanos.	53
2.3.2 Documental Hija de la Laguna.....	58
2.4 Estructura narrativa y expresión en los documentales	63
2.4.1 Desglose Narrativo	64
2.4.2 El discurso y el mundo proyectado en los documentales.....	67
2.4.3 Enunciación, mostración y nuevas formas de expresión en los documentales ...	69
CAPÍTULO 3: Diseño metodológico	76
3.1 Método de Investigación	76
3.2 Unidad de Análisis y Observación	77
3.3 Matrices	78
CAPÍTULO 4: I Análisis del documental Hija de la Laguna	84
4.1 Estructura narrativa del documental Hija de la Laguna	84
4.2 Imaginarios presentes en la representación de la sierra peruana en la narrativa del documental Hija de la Laguna.....	92
4.2.1 Primer acto	92
4.2.2 Segundo acto	102
4.2.3 Tercer acto	108
CONCLUSIONES.	113
ANEXO I.....	119
ANEXO II.	126
ANEXO III.	133
BIBLIOGRAFÍA.	146

El objetivo de esta investigación es identificar y explorar la representación de la sierra peruana y sus habitantes, específicamente en la región de Cajamarca, en la narrativa audiovisual del documental *Hija de la Laguna* (2015), enfocándose en examinar si existen conceptos estereotipados dentro del documental y cómo se manifiestan. El documental aborda tres narrativas vinculadas a la problemática minera. La primera se centra en el conflicto minero en Cajamarca debido al proyecto Conga, protagonizada por Nérida Ayay, una joven que lucha por defender las lagunas amenazadas por la minería. La segunda narrativa presenta a un grupo de mujeres mineras artesanales de la comunidad de El Totoral, Bolivia, quienes exponen las dificultades que enfrentan debido a la escasez de agua provocada por la actividad minera. La tercera línea narrativa sigue a Bibi van der Velden, una diseñadora de joyas holandesa que investiga el origen del oro que utiliza en sus piezas, lo que la lleva a viajar a Madre de Dios. El análisis de contenido de esta investigación se enfoca específicamente en la primera línea narrativa, centrada en el conflicto minero asociado al proyecto Conga de la empresa Yanacocha. Se examina cómo esta narrativa construye la representación de la sierra peruana en el documental, sin intentar generalizarla, sino comprendiendo cómo se forma su imagen y la de sus habitantes dentro de este contexto particular.

Con este objetivo, se ha estructurado la investigación en cuatro capítulos. El primero aborda el planteamiento del problema, incluyendo la justificación, las preguntas de investigación, la hipótesis y los objetivos. El segundo es el marco teórico, estructurado en cuatro temáticas relacionadas con el objeto de investigación y a la hipótesis de la presente tesis. Este capítulo inicia explorando el conflicto minero en el Perú, con un enfoque especial en el caso Conga de la empresa minera Yanacocha. Luego, se adentra en la sierra peruana

como realidad discursiva, abordando los imaginarios que la rodean, sus principales características y sus consecuencias. En el tercer apartado, se aborda el género documental, ofreciendo una visión general del mismo, explorando la representación de conflictos mineros en documentales peruanos y presentando una introducción al documental *Hija de la Laguna* (2015). Por último, se explora la estructura narrativa de los documentales, analizando elementos como el desglose narrativo, el discurso y la enunciación. El tercer capítulo presenta la metodología, la cual se basa en el análisis de contenido de la narrativa centrada en el conflicto del proyecto Conga de la empresa minera Yanacocha en el documental. Esta metodología se apoya en información obtenida de entrevistas realizadas a especialistas en los temas abordados en la investigación, como Ernesto Cabellos, director del documental *Hija de la Laguna* (2015); Mauricio Godoy, especialista en documentales; y Víctor Vich, experto en teoría cultural, cultura popular y políticas culturales, quien además es autor del artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010), donde se establecen los imaginarios en los que se fundamenta esta investigación.

Con los aspectos teóricos debidamente desarrollados, el análisis se realiza en el cuarto capítulo. A través del análisis de contenido, se examina la representación narrativa de la sierra peruana, específicamente del caso de Cajamarca, en el documental. El estudio se centra en la figura de Nérida y en la comunidad afectada por el proyecto Conga de la empresa minera Yanacocha. Este análisis no busca ofrecer una visión general de toda la sierra peruana y sus habitantes, sino explorar cómo se construyen sus representaciones en este contexto particular, con el fin de identificar la posible presencia de estereotipos en dicha representación. Finalmente, se presentan las conclusiones que reflejan los resultados clave de la investigación, contribuyendo a un entendimiento crítico de cómo el documental aborda y representa el conflicto minero en Cajamarca.

1.1 Planteamiento y justificación

Desde principios del siglo XXI, el Perú ha experimentado un crecimiento económico constante; sin embargo, este desarrollo ha estado marcado por elevados niveles de conflictividad social, lo que refleja la fragilidad persistente de las instituciones, particularmente en el ámbito político. Muchos de estos conflictos están vinculados a la actividad de las industrias extractivas, cuyas operaciones impactan tanto en la costa, como en la sierra y la selva (Oficina Nacional de Diálogo y Sostenibilidad [ONDS], 2013, p.7).

A febrero de 2025, la Defensoría del Pueblo reportó la existencia de 191 conflictos sociales en el país (2025, p. 1). Estas tensiones tienen diversas causas, como la concentración del poder económico en manos de unas pocas élites, lo que afecta negativamente la distribución de recursos y oportunidades; la competencia geopolítica por el control de los recursos naturales; la influencia política; la corrupción y el tráfico de influencias, que socavan la confianza en las instituciones y alimentan el descontento social; y, finalmente, el papel de los medios de comunicación, que, al manipular información y difundir desinformación, contribuye a la creciente polarización de la sociedad (Gavancho et al., 2023, p. 82-93). Estos factores interrelacionados no solo intensifican la conflictividad social, sino que también incrementan el riesgo de inestabilidad en el país. La falta de confianza en las instituciones y la creciente polarización crean un escenario en el que la cohesión social se ve seriamente amenazada, dificultando cualquier intento de solución pacífica a los conflictos existentes.

Según el Observatorio Nacional de Prospectiva, estas tensiones, que han sido marcadas por disputas ambientales, desigualdades económicas, polarización política y conflictos étnicos, podrían desencadenar protestas, enfrentamientos e incluso situaciones de

violencia y desestabilización si no se gestionan adecuadamente (Centro Nacional de Planeamiento Estratégico [CEPLAN], 2024). En este contexto, los conflictos sociales no solo fracturan la sociedad, sino que también revelan profundas brechas de desigualdad, forjadas por una historia de violencia, corrupción, disputas territoriales y exclusión.

Aunque es evidente la influencia de factores económicos, sociales y culturales que perpetúan estos conflictos, un aspecto que también es clave radica en la forma en que se representan y comunican. La imagen que se construye de las comunidades afectadas, y la manera en que estos conflictos se interpretan y presentan ante la opinión pública, puede no solo reforzar estereotipos, sino también distorsionar la percepción de la realidad en las regiones en conflicto. Por ello, es fundamental analizar estas representaciones e identificar los estereotipos que pueden perpetuar divisiones y malentendidos. Esto no significa restar importancia a otros factores clave, sino reconocer que la forma en cómo la construcción y comunicación de estas imágenes influyen en la percepción de los conflictos y en la manera en que la sociedad entiende la vida en las regiones afectadas. Desde este enfoque, se busca contribuir a un diálogo más equitativo, promoviendo la reconciliación y el entendimiento entre las diversas regiones del país.

En el caso del Perú, la construcción de imágenes estereotipadas ha sido particularmente evidente en la representación de la sierra. A lo largo de la historia, este territorio ha sido percibido de manera ambigua: por un lado, como el núcleo de la identidad nacional, y por otro, como un espacio marginado y relegado. Autores como Johansson (2020) han señalado que, dentro del imaginario geográfico nacional, la sierra ha sido vista como el espacio que resguarda la identidad primigenia de la nación, diferenciándose de la costa y la selva. Esta percepción ha consolidado la idea de la sierra como el territorio donde se manifiesta la herencia andina, configurando una geografía física y humana particular que José María Arguedas denominó la “nación cercada”. Sin embargo, esta visión idealizada de lo

andino se centra en la admiración de un pasado grandioso, generando una paradoja al contrastarla con la percepción del indígena contemporáneo, muchas veces visto como ajeno a esa grandeza o incluso inferior, como lo expresa el título del ensayo de la historiadora Cecilia Méndez: “Incas sí, indios no” (Hispanic American Historical Review [HAHR], 2014). De esta manera, la idealización de la cultura andina antigua convive con prácticas racistas hacia los “indios” del presente, perpetuando una separación entre el pasado glorificado y la realidad actual de las poblaciones andinas (Vich, 2010, p. 162). Esta división evidencia cómo, en el imaginario colectivo, la sierra peruana y sus habitantes quedan atrapados entre una visión idealizada de su pasado y una estigmatización de su presente.

Esta tensión constituye el punto de partida del análisis propuesto, el cual se fundamenta principalmente en el artículo del Dr. Víctor Vich, “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010). En este texto, el autor examina cómo los imaginarios en torno a la sierra peruana no solo reproducen estereotipos, sino que funcionan como dispositivos culturales con consecuencias políticas concretas. La elección de este artículo responde, en primer lugar, a la claridad con la que Vich identifica y ejemplifica los principales imaginarios que han sido proyectados sobre la sierra peruana. Además, su cercanía temporal con el documental analizado, al haberse producido ambos dentro del mismo lustro, permite establecer un diálogo contemporáneo entre la construcción teórica de estos imaginarios y la representación que realiza en el film. Cabe mencionar que, en la entrevista realizada para esta investigación, Víctor Vich indicó que, si bien después de los años transcurridos desde la publicación de su artículo podría existir aún más imaginarios, los planteados en dicho trabajo siguen siendo válidos y relevantes en la actualidad.

Para Vich (2010), la sierra peruana no debe entenderse solo como un espacio geográfico, sino como una construcción discursiva donde la sociedad ha proyectado sus fantasías, miedos y anhelos. Esta proyección ha dado lugar a una serie de imágenes que la

representan como un territorio estático, bárbaro, virgen, violento o explotable. A través de estas representaciones, se configura una dimensión discursiva que influye históricamente en la forma en que la sierra y sus habitantes son comprendidos. Lejos de ser meras representaciones sin impacto, estos imaginarios funcionan como dispositivos culturales que refuerzan formas de control social, generando consecuencias políticas concretas (p. 155-157). De esta manera, los discursos sobre la sierra peruana y sus habitantes no solo definen su posición en el imaginario nacional, sino que también han sido utilizados para justificar su marginación y explotación, ofreciendo una visión reduccionista y estereotipada que impide una comprensión profunda de la realidad de la región. Por eso, resulta esencial investigar y estudiar estos imaginarios, pues han dado forma a representaciones estereotipadas y fantasiosas de la vida andina, las cuales han sido empleadas para justificar políticas opresivas y mantener relaciones de subordinación. Sin embargo, es importante reconocer que la sierra no es una entidad uniforme, sino un territorio marcado por una diversidad de comunidades y particularidades históricas, lo que complejiza aún más el estudio de su representación. En el contexto actual, donde los prejuicios y tensiones hacia la sierra peruana son más evidentes que nunca, es fundamental examinar cómo estos imaginarios han influido en la percepción y representación de su realidad y de quienes la habitan, ya que esto afecta su reconocimiento y la manera en que se relacionan con el resto del país.

Dentro del ámbito de las comunicaciones, es posible evidenciar cómo estos imaginarios generan estereotipos y tienen repercusiones políticas concretas en los territorios andinos y sus habitantes, especialmente cuando son representados en el contexto de los conflictos sociales y políticos. Uno de los conflictos más prolongados y controversiales en el país es el conflicto minero, con profundas implicaciones sociales, económicas y ambientales. Desde 1990, la abundancia de recursos minerales en Perú ha impulsado reformas orientadas a atraer inversiones mineras, lo que llevó a una expansión significativa de esta actividad en

todo el territorio (Echave et al., 2009, p. 9). No obstante, este crecimiento ha generado fuertes disputas en torno a la minería, dejando un trágico saldo de víctimas mortales, tanto civiles como policiales. Entre 2006 y 2020, se registraron 289 fallecidos y 5,098 heridos en conflictos sociales, siendo la mayoría de las víctimas civiles. De estos casos, el 65% correspondió a disputas socioambientales, y el 40% estuvo directamente vinculado a actividades mineras (Flores, 2020). Al estudiar estos imaginarios dentro de las representaciones del conflicto, se podrá observar cómo refuerzan o desafían los estereotipos existentes, evidenciando su contribución a la construcción de la realidad de la sierra peruana y sus habitantes.

Se ha investigado ampliamente cómo los medios masivos de comunicación abordan y representan la información sobre el conflicto minero. Según Jacqueline Fowks (2012), los medios de comunicación desempeñan un papel crucial en la formación de la opinión pública, quien señala que la persistencia del conflicto minero puede estar relacionada con la falta de capacidad de los medios para realizar un análisis adecuado de la información (como se citó en Chiu & Perez, 2012). Ahora bien, estos estudios no han prestado la suficiente atención a otros tipos de productos audiovisuales que pueden desempeñar un papel importante en la creación de conciencia pública, como los documentales. Por lo tanto, es fundamental explorar el potencial de los documentales como herramientas poderosas de representación dentro del conflicto minero, ya que tienen la capacidad de ampliar la comprensión y la conciencia sobre este tema.

Los documentales que exploran el conflicto minero juegan un papel fundamental al divulgar los testimonios y vivencias de quienes están involucrados, lo que contribuye al proceso de aprendizaje social sobre este tema. Estas producciones audiovisuales han evidenciado el impacto de las actividades mineras y han desempeñado un rol significativo en las comunidades afectadas, al construir una perspectiva común y fortalecer los lazos entre las

partes en conflicto (Walter & Urkidi, 2015, p. 50). En este sentido, los documentales son clave para entender la dinámica del conflicto minero y la realidad de los habitantes de las regiones afectadas. Sin embargo, es crucial reconocer que estas obras están influenciadas por los discursos preexistentes de sus realizadores y, en algunos casos, por la línea editorial o los intereses del grupo económico al que responden. Esto da lugar a enfoques diversos, ya que no hay neutralidad u objetividad en su construcción. Por tanto, es necesario abordar los documentales con una mirada crítica, teniendo en cuenta los imaginarios previos que los moldean y evaluando su capacidad para desafiar o, por el contrario, reforzar dichos imaginarios.

Por tanto, la presente investigación se enfoca en el documental peruano *Hija de la Laguna*, dirigido por Ernesto Cabellos (2015). Aunque existen otros largometrajes que también abordan el conflicto minero, como *Choropampa: El precio del oro* (2002) y *Tambogrande* (2007), ambos dirigidos también por Cabellos, así como el cortometraje *Yakumama* (2009), dirigido por Nélica Ayay, quien es protagonista de la película en cuestión, el documental *Hija de la Laguna* (2015) ha logrado una mayor difusión y reconocimiento entre el público peruano. Su tráiler se convirtió en el más visto del cine peruano en 2015, con más de tres millones de reproducciones en Facebook, y recibió premios del Ministerio de Cultura a la mejor postproducción en 2013 y a la mejor distribución en 2014 (Morales, 2015). Además, en 2017, se añadió al catálogo de Netflix, lo que amplió aún más su alcance. La elección de *Hija de la Laguna* (2015) como objeto de estudio responde a su impacto y difusión en la sociedad peruana. Este documental permite explorar cómo se representa la realidad de la sierra peruana, específicamente de la comunidad cajamarquina de Celendín, en el contexto del conflicto minero generado por el proyecto Conga. A través de este análisis, se busca determinar si la obra desafía o perpetúa los estereotipos preexistentes sobre la región.

El documental *Hija de la Laguna* (2015) relata tres historias relacionadas con el conflicto minero. La historia principal se enfoca en el conflicto generado por el proyecto Conga en Cajamarca, mientras que las otras dos historias se presentan de manera esporádica a lo largo del documental. Una de ellas aborda la situación de la comunidad de El Totoral, en Bolivia, la cual enfrenta escasez de agua debido a la extracción minera. La otra historia sigue a Bibi van der Velden, una joyera holandesa que viaja a Madre de Dios para investigar la procedencia del oro que utiliza en sus colecciones. En la presente investigación se ha decidido analizar exclusivamente la historia principal por dos razones fundamentales. En primer lugar, el caso Conga es el que tiene más tiempo en pantalla y en el que los hechos se desarrollan con mayor profundidad, siendo la línea narrativa que abre y cierra el documental. En segundo lugar, esta historia principal es la única que representa directamente a la sierra peruana dentro del film, presentando una sucesión de acontecimientos y dando a conocer a los actores involucrados en el conflicto de manera más detallada, a diferencia de las otras dos historias que funcionan más como elementos reflexivos.

El documental muestra el rechazo de la región de Cajamarca al proyecto minero de la empresa Yanacocha y presenta a Nélide Ayay, una mujer cajamarquina quechuahablante, quien tiene una profunda conexión espiritual con la Madre Agua. Nélide ve la laguna como una figura materna y está decidida a defenderla a toda costa. Esta profunda conexión la impulsa a estudiar Derecho, con el objetivo de proteger el agua que abastece a su comunidad y hacer frente a la empresa minera. Asimismo, el documental muestra a otros miembros de la comunidad que también luchan por preservar el agua y se oponen al proyecto, enfrentando el acoso de la empresa. A través del relato de la lucha de Nélide y la comunidad frente a la realización del proyecto, el documental expone las principales motivaciones, amenazas y obstáculos a los que se enfrentan. Esta línea narrativa permite analizar la forma en que se aborda el conflicto y cómo se representa a la región de Cajamarca en el documental.

Mediante el análisis de esta historia central, se busca comprender cómo se construye una imagen de la sierra peruana y sus habitantes, específicamente en la región de Cajamarca en el contexto del proyecto Conga, y analizar si dicha representación refuerza o desafía imaginarios estereotipados.

La presente investigación se desarrolla desde una perspectiva particular, con un enfoque académico y una posición de privilegio. Este análisis surge de un contexto personal en el que se entrelazan experiencias, referencias y percepciones, reconociendo que es solo una de muchas posibles interpretaciones. Desde mi formación en comunicación audiovisual y mi acceso a espacios académicos, abordo este estudio con la intención de reflexionar sobre los imaginarios existentes en torno a la sierra peruana. Sin pretender sustituir, simplificar o generalizar sus representaciones, esta investigación se centra en el caso específico de Cajamarca, tomando como referencia la obra de Víctor Vich para analizar cómo se construyen estos imaginarios en *Hija de la Laguna* (2015). Con ello, se busca aportar al diálogo académico con la comprensión de que ninguna perspectiva puede abarcar por completo la complejidad cultural de la región.

En ese sentido, esta investigación busca ofrecer un enfoque crítico y reflexivo sobre las representaciones de la sierra peruana y sus habitantes. El objetivo es enriquecer el conocimiento existente y fomentar una mayor conciencia sobre las implicaciones políticas y sociales de esta realidad, especialmente en el contexto actual del Perú. Como comunicadores, tenemos la responsabilidad de encontrar formas de representar la realidad de manera equitativa y horizontal, evitando reproducir discursos que perpetúen la jerarquización y subalternización. Por este motivo, elegí este tema, que implica ampliar el conocimiento sobre la comunicación audiovisual, particularmente en el género documental, y analizar cómo se suele abordar la región andina en estos relatos. Considero que esta investigación contribuirá a mejorar la práctica profesional al evidenciar las formas en que los imaginarios sobre la sierra

peruana están presentes. De esta manera, se podrá abrir espacio a una diversidad de miradas, profundizando en las tensiones de representación y fomentando el diálogo, reconociendo que las culturas son dinámicas y en constante transformación. Así, avanzaremos hacia una representación más precisa y consciente de nuestra realidad. En última instancia, este estudio busca promover un diálogo inclusivo y una transformación positiva en la representación de las regiones andinas, contribuyendo a una sociedad más equitativa y comprometida con su diversidad.

1.2 Pregunta de Investigación e Hipótesis

Pregunta de investigación general
¿Cómo se representa, en la narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> , la sierra peruana, específicamente la región de Cajamarca, en el contexto del conflicto minero
Hipótesis general
En la narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> , la sierra peruana, específicamente la región de Cajamarca, es representada mediante conceptos que la definen y encasillan en estereotipos, lo cual limita el entendimiento de su realidad y la de sus habitantes en el contexto del conflicto minero.

Preguntas de Investigación Secundarias	Hipótesis secundarias
¿Cómo está estructurada la narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> ?	La narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> se desarrolla en tres actos que presentan la oposición de los pobladores al proyecto minero Conga, los obstáculos que estos enfrentan y el desenlace transitorio de su lucha contra la empresa minera.
¿Cómo se manifiestan los conceptos estereotipados de la sierra peruana, específicamente en la región de Cajamarca, en la narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> ?	La narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> muestra conceptos estereotipados al representar la sierra peruana, en la región Cajamarca, de manera simplista y generalizada, retratándola como un lugar tradicional y espiritual, pero también conflictivo y vulnerable a la explotación.

1.3 Objetivos

Objetivo Principal
Identificar y explorar la representación de la sierra peruana, específicamente la región de Cajamarca, en la narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> , en el contexto del conflicto minero.
Objetivos Secundarios
Examinar la estructura narrativa del documental <i>Hija de la Laguna</i> .
Identificar y examinar cómo se manifiestan los conceptos estereotipados de la sierra peruana, específicamente en la región de Cajamarca, en el documental <i>Hija de la Laguna</i> .

Este segundo capítulo desarrolla el marco teórico, subdividido en cuatro subcapítulos. El primero se centra en el conflicto minero en el Perú, con un énfasis particular en el caso de Conga. El segundo subcapítulo profundiza en la construcción discursiva de la sierra peruana y sus habitantes, mediante la exploración de los imaginarios predominantes que han moldeado su imagen, el análisis de sus principales atributos y sus repercusiones en la percepción social. El tercer subcapítulo analiza el género documental, centrándose en aquellos que han representado el conflicto minero en el Perú, con especial énfasis en *Hija de la Laguna* (2015), objeto de esta investigación. Finalmente, el cuarto subcapítulo aborda la estructura narrativa para identificar las distintas etapas de la trama y facilitar un análisis adecuado.

2.1 Los conflictos mineros en el Perú

Desde la década de 1990, la abundancia de recursos minerales en el país impulsó una serie de reformas destinadas a atraer la inversión de empresas mineras, lo que llevó a una expansión significativa de la actividad minera en todo el territorio nacional (Echave et al., 2009, p. 9). Esta expansión no solo se debió a la disponibilidad de recursos, sino también a factores políticos y económicos que desempeñaron un papel fundamental en la promoción de estas reformas.

En 1992, el gobierno de Fujimori promulgó la Ley General de Minería, que estableció condiciones favorables para el desarrollo de la gran minería (Vélez & Ruiz, 2015, p. 5). Esta medida incentivó la participación de inversores privados en el sector, facilitando la implementación de proyectos a gran escala, entre ellos la mina de Yanacocha en Cajamarca (Glave & Kuramoto, 2007, p. 140). Sin embargo, este impulso también generó fuertes tensiones. El llamado boom minero de los noventa saturó el escenario peruano de conflictos,

agravados por políticas inadecuadas del Estado y su incapacidad para proteger los derechos de los ciudadanos (Gouley, 2005, p. 9). Así, mientras se promovía el crecimiento económico, se generaron tensiones sociales y ambientales, intensificando el temor de las comunidades locales sobre la vulneración de sus recursos naturales y derechos fundamentales. Esto se veía agravado por la falta de regulación, la desconfianza hacia las autoridades y las crecientes preocupaciones sobre el impacto ambiental de las actividades mineras.

A lo largo de los años, el país ha sido escenario de numerosos conflictos sociales. Como se mencionó anteriormente, hasta febrero de 2025, la Defensoría del Pueblo registró 191 casos activos en Perú, lo que evidencia la importancia de comprender sus fases y consecuencias para analizar su evolución. El Informe Defensorial N° 156 identifica cinco fases clave en el desarrollo de un conflicto. Estas son: la fase temprana, en la que se evidencian las diferencias; el escalamiento, caracterizado por el aumento de tensiones y violencia; la crisis, cuando la violencia amenaza derechos fundamentales; el desescalamiento, que implica una disminución de la violencia y la apertura de canales de diálogo; y, finalmente, la fase de diálogo, en la que se buscan acuerdos entre las partes involucradas (2012, p. 30).

En cuanto a las consecuencias de estos conflictos, se observan varios niveles de impacto. En primer lugar, se crean escenarios de riesgo que pueden derivar en víctimas mortales y personas heridas entre los actores involucrados. En segundo lugar, la violencia genera una memoria colectiva que refuerza actitudes contrarias a una sociedad democrática, lo que impacta negativamente en la vida social y cultural. Esto fomenta la percepción de que la violencia es la única vía para resolver los conflictos, lo que a su vez deteriora la imagen de las autoridades. Por último, se presentan consecuencias económicas tanto a nivel micro como macro. A nivel micro, se observa un impacto negativo en los ingresos familiares y la pérdida de oportunidades para pequeños negocios. A nivel macro, esto se traduce en la suspensión o

pérdida de inversiones en sectores como la minería y el turismo (Defensoría del Pueblo, 2012, p. 51-57). Estas fases y consecuencias, aplicables a los conflictos sociales en el Perú, se han evidenciado con claridad en los conflictos mineros de la sierra peruana. Esta región ha sido epicentro de la mayoría de disputas socioambientales, colocándola en el centro de la atención pública.

Los conflictos asociados a la minería en Perú responden a múltiples causas interrelacionadas. Uno de los principales factores es el impacto ambiental que generan las actividades extractivas, lo cual ha provocado una profunda desconfianza en las comunidades locales debido al uso de sustancias químicas. A esto se suman las disputas territoriales, intensificadas por procesos de desplazamiento y reubicación desorganizados, que han alimentado el descontento social. La situación se agrava aún más con la violación de derechos humanos y el incumplimiento de compromisos en materia de responsabilidad social por parte de las empresas mineras, lo que ha ampliado la distancia entre estas comunidades y las autoridades estatales (Saade, 2013, p. 35-42). Sin embargo, estos conflictos no solo responden a problemáticas coyunturales, sino que tienen raíces estructurales vinculadas a la exclusión histórica de las poblaciones rurales. A pesar de convivir con la actividad minera en sus territorios, estas comunidades rara vez acceden a sus beneficios. Si bien existen mecanismos legales que buscan redistribuir parte de las ganancias mineras hacia las zonas de extracción, en la práctica estas medidas no se han traducido en mejoras concretas en su calidad de vida. Para muchos habitantes de las regiones andinas, el auge minero continúa siendo una promesa incumplida. La persistencia de carencias en servicios básicos como salud, educación e infraestructura, sumada a la falta de oportunidades reales, ha generado una creciente sensación de abandono y frustración (Slack, 2009, p. 5-6). Estos elementos han contribuido al distanciamiento entre las comunidades y las empresas mineras, así como al debilitamiento de su relación con el Estado, generando tensiones que se manifiestan con cada nuevo gobierno.

Es así que, en los últimos años, podemos observar que cada inicio de gobierno ha estado marcado por la persistencia de tensiones sociales vinculadas a la minería, reflejando un patrón de conflictos que se acumulan y se heredan de una administración a otra. Desde el mandato de Alejandro Toledo (2001-2006) hasta el de Pedro Castillo (2021-2022), cada nuevo periodo presidencial ha comenzado con este tipo de tensiones sociales. En 2002, durante el gobierno de Toledo, se presentó el conflicto en Tambogrande, Piura; con Alan García, en 2006 ocurrió el caso de Combayo en Cajamarca; bajo Ollanta Humala, entre 2011 y 2012, se desarrolló el emblemático conflicto por el proyecto Conga, también en Cajamarca; y durante el gobierno de Pedro Pablo Kuczynski, en 2016, surgió el conflicto en Las Bambas en Apurímac (OCMAL, 2017, p. 72). Este último se prolongó hasta la presidencia de Pedro Castillo, durante la cual las protestas y enfrentamientos paralizaron temporalmente las operaciones de la empresa minera (Gestión, 2022). Este patrón sugiere que, lejos de avanzar hacia un ciclo de estabilidad, los gobiernos han heredado tensiones acumuladas que han consolidado a los conflictos mineros como un tema recurrente en la agenda política y social del país. Cabe recalcar que, además de estos conflictos, la minería ilegal también representa un foco de tensión en diversas regiones del país, con impactos ambientales y sociales significativos.

En este contexto de tensiones constantes entre la comunidad y el Estado, se hacen evidentes no solo las implicancias económicas, políticas y culturales, sino también un impacto social especialmente profundo. Los proyectos extractivos no solo han provocado divisiones internas, sino que también han expuesto a estas comunidades a juicios externos que cuestionan su estilo de vida, sus reclamos y su derecho a decidir sobre su territorio. Esto ha contribuido a reforzar estereotipos y a construir una imagen distorsionada de la sierra peruana y sus habitantes, lo que exige un análisis más amplio para comprender cómo estos conflictos impactan en el imaginario nacional.

Entre los conflictos que reflejan esta compleja situación de tensión se encuentra el generado por el proyecto minero Conga de la empresa Yanacocha en Cajamarca, el cual alcanzó su punto más álgido entre 2011 y 2012. Dado que el proyecto representaba una amenaza para los ecosistemas cercanos a las lagunas de Conga, en la provincia de Celendín, diversas organizaciones sociales y políticas llevaron a cabo protestas constantes, las cuales fueron reprimidas con el uso de la fuerza por parte de la Policía (Saldaña, 2014, p. 4). Este conflicto, aún sin una solución definitiva, evidencia las complejas y tensas relaciones entre los intereses extractivos y las comunidades locales en la región.

2.1.1 Situación actual del conflicto y Caso Conga

La mina Yanacocha, ubicada en el departamento de Cajamarca, ha sido la principal inversión minera del país y continúa como la mayor mina de oro del Perú. Su operación está liderada por la empresa estadounidense Newmont Mining, en sociedad con la empresa peruana Buenaventura y la Corporación Financiera Internacional (Slack, 2009, p. 3). Su puesta en marcha en 1993 marcó un punto de quiebre en el modelo extractivo peruano, al consolidarse como la primera operación minera a gran escala en la región. Hasta entonces, la producción aurífera estaba dominada por lavaderos y pequeños mineros artesanales. Con Yanacocha, el Perú no solo lideró la producción de oro en América Latina, sino que también se posicionó como el cuarto productor mundial, destacando por sus bajos costos operativos (CooperAcción, 2022). Este cambio transformó el panorama económico de la minería en el país, impulsando el crecimiento de la industria. Sin embargo, también generó nuevos retos en términos de sostenibilidad y equidad social, especialmente si se considera que, desde el inicio de sus operaciones, la empresa Yanacocha ha estado envuelta en una serie de controversias.

Durante este tiempo, diversas organizaciones campesinas locales han expresado su rechazo mediante marchas y protestas, motivadas por denuncias de compensaciones injustas

por las tierras utilizadas y por la contaminación de fuentes de agua esenciales para el riego y el consumo del ganado. Un incidente particularmente grave ocurrió en el año 2000, cuando un camión proveniente de la mina derramó aproximadamente 300 kilos de mercurio líquido en una vía cercana a varias comunidades, lo que provocó el envenenamiento de alrededor de mil personas. Las manifestaciones se intensificaron entre 2001 y 2002, debido a la percepción de que la respuesta de la empresa fue insuficiente y tardía. En 2004, nuevas protestas estallaron frente a los planes de expansión hacia el Cerro Quilish, considerado vital por la población local debido a su importancia hídrica. La oposición fue tal que la empresa suspendió sus operaciones en la zona y emitió una disculpa pública, reconociendo que subestimó el rechazo de la comunidad. Entre 2006 y 2007, las tensiones continuaron manifestándose (Slack, 2009, p. 3 - 4). En este contexto, surgió el proyecto Conga, cuyo titular es la minera Yanacocha, lo que avivó nuevamente el conflicto social en Cajamarca. Este nuevo intento de expansión fue percibido por la comunidad como una amenaza directa a las fuentes hídricas y a los ecosistemas de los que dependen para su subsistencia.

El proyecto Conga en Cajamarca fue aprobado inicialmente durante el gobierno de Alan García, con una inversión superior a US \$4,800 millones. Aunque Ollanta Humala (2011-2016) había prometido no respaldar proyectos mineros priorizando el agua sobre el oro, su gobierno promovió el proyecto, lo que generó masivas protestas en la región (CooperAcción, 2024). Desde el inicio, el proyecto generó controversia por sus posibles impactos ambientales y sociales. Yanacocha prometió desarrollo y modernización para la región; sin embargo, la población percibió estas promesas como una estrategia para facilitar la explotación minera, lo que alimentó la desconfianza y la resistencia. Uno de los principales puntos de conflicto fue la adquisición de tierras, ya que la empresa ofrecía compensaciones basadas en su valor minero, sin considerar su importancia productiva para los campesinos. Ante la negativa de venta, se recurrió a la ley de servidumbre, lo que desató protestas debido

a la percepción de que los territorios estaban siendo subvalorados. A esto se sumó el incumplimiento de las promesas de empleo, pues no existía una obligación de contratar mano de obra o empresas locales, lo que generó aún más descontento. Además, la contaminación ambiental agravó la relación con la comunidad. Las lagunas, principales fuentes de agua, se vieron afectadas, y reportes señalaron daños en cultivos y ganado, a pesar de que los estudios de impacto ambiental de la empresa lo negaban. Finalmente, la falta de una respuesta oportuna por parte del Estado y la percepción de que se priorizaba los intereses de la empresa aumentaron la desconfianza en las instituciones, reforzando el rechazo al proyecto (Bolaños, 2013, p. 50-51).

La Defensoría del Pueblo ha resaltado la preocupación de autoridades, organizaciones civiles y comuneros de Cajamarca, Celendín y Hualgayoc, quienes demandan la declaración de inviabilidad del proyecto minero de la empresa Yanacocha, alegando impactos ambientales negativos y el presunto daño a cuatro lagunas (2023, p. 106). El Gobierno Regional Cajamarca (2011) señala que las lagunas amenazadas por el proyecto son “El Perol”, “Azul”, “Chica” y “Mala”, que podrían ser trasladadas a un reservorio artificial, lo cual genera preocupaciones entre las autoridades locales y la población, especialmente por el suministro de agua potable en Cajamarca.

El documental *Hija de la Laguna* (2015) se enmarca en el conflicto socioambiental generado por el proyecto Conga, y retrata sus distintas fases y consecuencias a través de la mirada particular de Nélide, protagonista de la historia. A lo largo del relato, se representan varios de los momentos más significativos del conflicto. La fase de escalamiento se muestra marcada por el incremento de las tensiones sociales, y la de crisis, por la vulneración de derechos fundamentales y la trágica muerte de varios pobladores. Entre las víctimas se encuentran Paulino Leonterio García Rojas, Joselito Vásquez Jambo, César Medina Aguilar, Antonio Sánchez Huamán y José Faustino Silva Sánchez, quienes fallecieron en 2012 durante

enfrentamientos con la policía. No obstante, el documental no aborda las fases posteriores de desescalamiento ni los intentos de diálogo, que quedan fuera de su enfoque narrativo.

En cuanto a las consecuencias, el documental también pone en evidencia la creación de escenarios de riesgo, al mostrar enfrentamientos entre pobladores y policías que dejaron heridos y muertos. Asimismo, aborda la formación de una memoria colectiva en la región de Cajamarca, que exige responsabilidades a las autoridades, incluido el presidente Ollanta Humala, por el incumplimiento de promesas. Esta situación ha desencadenado protestas y críticas hacia el gobierno, generando la percepción de una colaboración entre el Estado peruano y la empresa minera. También se evidencian consecuencias económicas, como la pérdida de empleo del padre de la protagonista, quien trabajaba en la mina, atribuida a los reclamos contra el proyecto Conga.

En 2024, el proyecto volvió a estar en el centro del debate público, luego de que el exministro de Energía y Minas, Óscar Vera, dejara abierta la posibilidad de su ejecución (Coopera Acción, 2024). Este año, Jorge Montero, actual titular del Minem, afirmó que, de concretarse, permitiría que Cajamarca alcance una producción anual de un millón de toneladas métricas finas (TMF) de cobre (Cruz, 2025). Estos anuncios han generado reacciones diversas, reavivando la discusión sobre sus posibles impactos ambientales y sociales.

El conflicto de Conga, uno de los más emblemáticos y duraderos en la historia minera del país, refleja la persistencia de una problemática estructural que ha afectado a las comunidades de Cajamarca por décadas. Esta región ha sido históricamente marcada por conflictos mineros, caracterizándose por su resistencia frente a los proyectos extractivos que amenazan su tierra, sus fuentes de agua y su biodiversidad. Cajamarca, una bio-región rica en ecosistemas fundamentales para el equilibrio ecológico del país, ha sido testigo de la movilización constante de sus pobladores, quienes han mantenido una lucha incansable

durante años para proteger sus tierras de políticas mineras que no consideran las necesidades ni demandas locales, poniendo en evidencia la fragilidad de la relación entre las comunidades, el Estado y las empresas mineras.

A pesar de que han pasado diez años desde el estreno del documental *Hija de la Laguna* (2015), que expuso el conflicto de Conga, la situación permanece sin resolverse y se mantiene como un conflicto latente. Las demandas de la comunidad, que fueron planteadas en el documental, parecen no haber sido atendidas de manera efectiva y aún siguen vigentes. Este conflicto ha recibido una considerable atención mediática. Esto ha generado diversas interpretaciones y formas de entender la situación en la sierra peruana, particularmente en Cajamarca, reflejando la complejidad y las distintas perspectivas en torno al caso.

2.2. La sierra peruana como realidad discursiva

Los miembros de una misma cultura necesitan compartir conceptos, imágenes e ideas que les permitan interpretar el mundo de manera similar. En este sentido, pensar y sentir funcionan como sistemas de representación, en los cuales nuestros conceptos, imágenes y emociones reflejan mentalmente realidades que existen o podrían existir en el mundo exterior (Hall, 1997, p. 4). Esto nos lleva a reconocer que las representaciones no son simplemente reflejos neutros de la realidad, sino construcciones sociales que comparten sentidos comunes y moldean la manera en que percibimos a otros grupos, territorios o identidades. Así, lo que entendemos por “sierra” o “mundo andino” no es una verdad objetiva, sino una imagen compartida, muchas veces influida por discursos históricos, políticos y culturales que han sido naturalizados en nuestra sociedad. Estas representaciones no solo afectan la manera en que interpretamos lo que nos rodea, sino también cómo nos relacionamos con las diversas realidades del país.

Nuestro territorio nacional está dividido en tres grandes regiones geográficas: la costa, la sierra y la selva. Sin embargo, más allá de esta división territorial, persisten profundas desigualdades sociales, culturales y económicas entre sus habitantes (Johansson, 2020). Como hemos visto, estas diferencias no solo se manifiestan en el plano material, sino también en el simbólico, a través de las formas en que imaginamos y representamos a quienes habitan cada una de estas regiones. Narrativas históricas han contribuido a reforzar estas divisiones, situando a territorios como la sierra o la selva en una posición de “lejanía”, no solo geográfica, sino también cultural, frente al centro urbano y costero. De este modo, las desigualdades se reproducen mediante discursos que jerarquizan identidades, estilos de vida y formas de habitar el país, instalando representaciones que no solo condicionan nuestra interpretación del entorno, sino también la manera en que nos vinculamos con las múltiples realidades del Perú. Como advierte Víctor Vich (2010), la sierra ha sido históricamente representada a través de discursos e imágenes que simplifican su complejidad y responden, en muchos casos, a miradas externas. Estas representaciones han moldeado el imaginario nacional y tienen un peso significativo en la forma en que percibimos, entendemos y nos relacionamos con esta región. En ese sentido, la sierra ha funcionado como un escenario sobre el cual la sociedad peruana ha proyectado, a lo largo del tiempo, sus fantasías, temores y anhelos (p. 157).

Víctor Vich identifica cinco imaginarios que configuran la visión dominante sobre la sierra peruana y sus habitantes, los cuales tienden a verla como una unidad homogénea, sin considerar sus particularidades y realidades locales. En el imaginario nacional, la sierra es percibida como estática, bárbara, virgen, violenta o explotable. Estas representaciones no solo afectan la forma en que se interpretan las regiones andinas, sino que también refuerzan estereotipos que legitiman actitudes y políticas hacia sus poblaciones y recursos, muchas veces justificando su marginalización y explotación. En este sentido, esta investigación se

fundamenta en los cinco imaginarios contruidos sobre la sierra peruana, analizándolos a través de la representación de Cajamarca en el documental estudiado. De esta manera, se busca entender cómo estos discursos e imágenes han configurado nuestra percepción de la región y sus habitantes, así como las implicaciones de esta construcción en nuestra relación con ella en el contexto del conflicto minero.

Durante el siglo XX, fueron frecuentes las representaciones culturales de la vida andina, presentándola como un espacio estático, sin cambios desde la época de la conquista española. Es así como la vida andina se convirtió en fuente de inspiración para novelistas, políticos, viajeros, cineastas, pintores y fotógrafos (Starn, 1992, p.18). Orin Starn introduce el término Andinismo para conceptualizar las representaciones que colocan a los campesinos actuales de la sierra fuera de la historia moderna, mostrándolos como aldeanos aislados con tradiciones eternas y pobladores conservadores, en lugar de reconocerlos como identidades andinas, modernas, sincréticas y ambiguas (1992, p. 18-19). Starn reflexionó sobre los vacíos etnográficos de la sierra, especialmente en el contexto del conflicto armado interno en la sierra sur, cuestionando cómo los antropólogos, considerados expertos en la materia, no lograron identificar el profundo descontento rural que facilitó el crecimiento de Sendero Luminoso. Si bien Starn introdujo el concepto de Andinismo en 1992, y desde entonces el panorama sociopolítico y económico ha cambiado profundamente, con procesos como la globalización, las migraciones y el avance de las economías extractivas que han redefinido las identidades en la sierra, su análisis sigue siendo pertinente. Aunque es importante reconocer que cada región de la sierra posee sus propias particularidades, la propuesta de Starn abrió una primera aproximación crítica para entender las representaciones e imágenes construidas sobre el mundo andino. Este enfoque permite analizar cómo se ha configurado históricamente la realidad de sus habitantes y nos invita a preguntarnos si dichas imágenes continúan reproduciéndose hoy en día. Además, su planteamiento ha influido en investigaciones

posteriores, como la de Víctor Vich en su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010), donde se profundiza en las formas simbólicas con las que se ha representado esta región en el imaginario nacional.

Para Starn (1992), los antropólogos no tenían ojos para ver la realidad de la sierra peruana. El análisis que realiza del libro “To Defend Ourselves”, de la antropóloga Isbell, nos ayuda a entender cómo se delimita el Andinismo. En este libro se presenta a la comunidad de Chuschi, que mantenía interconexiones constante de personas y mercadería hacia otras ciudades, incluida Lima y la selva. Sin embargo, Isbell minimiza los cambios de la comunidad y se centra en sus costumbres tradicionales. De esta manera, ella traza paralelos entre el ciclo ritual anual de los Incas y el de los chuschinos modernos. Ella representa a la comunidad como si no hubiera sido tocada por el tiempo y, a pesar de los cambios, muestra que los comuneros conservaron tradiciones basadas en el ritual, el parentesco, la reciprocidad, la cosmología y el manejo ecológico como orden fundamental de su sociedad, reforzando la idea de una identidad cultural preservada (1992, p. 21). Por lo tanto, podemos empezar a reconocer que el Andinismo centra su mirada en las costumbres tradicionales de las comunidades de la sierra, ignorando los cambios e interconexiones que mantenían con otras comunidades. Es así que estas descripciones sesgadas empezaron a generar imágenes de una sierra peruana estancada en el tiempo, en la que sus habitantes conservaban un estilo de vida basado en tradiciones y cosmología de una época anterior. Algo similar ocurre con el Indigenismo, cuya influencia ha sido más fuerte en el ámbito intelectual y artístico, reforzando también ciertas idealizaciones sobre el mundo andino.

La historia del Andinismo data de los primeros años del siglo XX, cuando surge el movimiento político e intelectual del Indigenismo, el cual arremete contra las percepciones antiguas que consideraban a los campesinos como seres inferiores, cambiando el enfoque hacia la idea de que, en realidad, eran portadores de la herencia precolonial (Starn, 1992, p.

22). Figuras como José Carlos Mariátegui, José María Arguedas y Luis Valcárcel fueron clave en esta transformación al rescatar y valorar la cultura andina en los ámbitos intelectual y artístico. De modo que se empezó a entender a los campesinos serranos como guardianes del pasado incaico. A partir de los años 30, comenzó a difundirse el concepto de una tradición andina intacta, reflejado en el arte, la política y la ciencia. En el ámbito visual, documentales como *En las huellas de Taytacha* (1985), de Peter Getzels, reforzaron esta construcción al representar un campesinado ritualista, en comunión con la naturaleza y aferrado a sus tradiciones (Starn, 1992, p. 22-23). Esta película sigue la peregrinación de músicos y bailarines quechua-hablantes hacia los picos sagrados de Qoyllur Rit'i, mostrando la importancia de los rituales en la cosmovisión andina. De esta manera, se consolidaron imágenes y representaciones en distintos ámbitos de la vida social que alimentaron el concepto del Andinismo, fortaleciendo la idea de una sierra peruana anclada en el tradicionalismo, donde sus pobladores se aferran a sus costumbres.

Si bien, por un lado, el Andinismo tiene un sentido igualitario y antirracista, en el que se buscó presentar la riqueza de la cultura andina y la explotación que sufren los campesinos serranos bajo el orden colonial y poscolonial, por otro lado, existen residuos de paternalismo y jerarquía, debido a que las personas urbanas de clase media y alta son quienes representan y hablan por los agricultores pobres, encasillando con sus descripciones a los campesinos modernos como portadores de creencias premodernas (Starn, 1992, p. 22-24). Esto se refleja en el arte, la literatura y el cine. Pintores como José Sabogal plasmaron una imagen idealizada de lo andino, mientras que en la literatura *Yawar Fiesta* (1941), de José María Arguedas, y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, retrataron a los campesinos como símbolos de resistencia, aunque desde una perspectiva externa. En el cine, películas como *Kukuli* (1961) y *Yawar Fiesta* (1986) enfatizaron lo mítico y tradicional, reforzando la idea de una sierra anclada en el pasado. Por ende, las representaciones generadas por el Andinismo sobre

la sierra peruana responden a una mirada externa, construyendo en el imaginario nacional una realidad discursiva de los Andes, definida por una sociedad urbana que observa, describe y encasilla estas comunidades sin necesariamente reflejar su diversidad y evolución.

Por los años 70, el Andinismo seguía latente en la etnografía, se continuaba creando imágenes de una eterna tradición andina relacionando varios aspectos de la estructura social serrana moderna con las costumbres incaicas. Es así que varios autores vincularon características de la economía incaica, como la reciprocidad simétrica, dentro de la economía andina moderna. Además, enfatizaron que la relación que tenían con la naturaleza, la armonía con la tierra y el mundo sobrenatural también eran características similares al periodo incaico que se seguían manteniendo. Es así como el Andinismo, formuló un contraste entre lo andino y lo occidental, basado en el supuesto individualismo y alienación de Occidente contra los ideales comunales y la estrecha relación con la naturaleza de la cultura andina (Starn, 1992, p. 22-26). Pues bien, el Andinismo continuó generando imágenes que nos alejaban de ver a la sierra dentro de una realidad moderna para enfatizar las similitudes del estilo de vida de sus habitantes con el periodo incaico, generando una dicotomía entre lo andino y lo moderno, que vendría a ser lo occidental. En otras palabras, la idea de un “Otro” y un “Nosotros” se hacía más fuerte.

Para Starn, el concepto del Andinismo comparte una lógica similar con el concepto del Orientalismo que propone Edward Said, en donde se tiende a dicotomizar lo occidental y lo no occidental, que en el caso peruano se traduciría en la dicotomía entre lo costeño y serrano, lo urbano y rural, mestizo e indígena. De esta manera, se empieza a hablar de “lo andino”, “la cosmología andina”, “la tradición andina” retratando lo andino como la eterna herencia del pasado precolombino y generando que se utilicen palabras como indígena y autóctono para describir al campesino serrano moderno (1992, p. 22). Esta división entre lo costeño y lo serrano, lo urbano y lo rural, ha desempeñado un papel crucial en la construcción

de la realidad discursiva en las regiones de la sierra peruana y en la percepción de sus habitantes, generando diferenciaciones significativas en la manera en que son vistos y etiquetados. Para poder entender mejor esta dicotomía del que nos habla Starn es necesario ahondar sobre el concepto del Orientalismo, ya que de esta manera se podrá analizar cómo los imaginarios y las descripciones que se hacen del “Otro” pueden construir realidades.

Edward Said, en su libro, analiza diferentes autores y políticos, logrando definir al Orientalismo como una proyección de Occidente sobre Oriente. Además, evidencia que la forma en que los occidentales pretendieron conocer a Oriente no fue para comprender su forma de vida sino para poder dominarlos mejor. Es así que los europeos fundaron instituciones que se especializaron en lo oriental para describirlo, enseñar, colonizar y decidir sobre él (Gabriel, 2013, p. 2). Said sostiene que existe una tendencia universal a dividir mentalmente el mundo en dos espacios: uno propio y familiar, y otro ajeno y distinto. Esta construcción geográfica imaginaria establece una frontera simbólica entre “Nosotros” y el “Otro”, en la que tanto el territorio como la forma de pensar del “Otro” son percibidos como distintos, e incluso subordinados o inferiores. Lo significativo de esta distinción es que no depende del reconocimiento o aceptación de quienes son etiquetados como “Los Otros”, sino que es suficiente con que el grupo dominante imponga esa frontera en su pensamiento. De esta manera, las sociedades, tanto primitivas como modernas, suelen definir su identidad en oposición a lo que perciben como extraño o extranjero, aun cuando su conocimiento sobre ese “Otro” sea limitado o impreciso. (2002, p.87) De esta manera, el Orientalismo es como una institución colectiva occidental que pretende dominar a Oriente a través de las descripciones, enseñanzas, posturas y decisiones que tienen respecto a este, lo que les permitía manipularlo y dirigirlo desde el campo político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario (Said, 2002, p. 21-22). De este modo, la relación entre Occidente y Oriente se basa en la

diferenciación para ejercer dominación. Occidente se atribuye el poder de manipular y dirigir a Oriente mediante las descripciones que construye sobre él.

El Orientalismo revela que la relación que existe entre Occidente y Oriente es una relación de poder y de dominación. Oriente fue “orientalizado” por los distintos grados de hegemonía ejercidos por Occidente sobre él. Uno de los ejemplos que utiliza Said para explicar esta afirmación es la del novelista francés Flaubert, quien describe a una cortesana egipcia que no tiene voz propia. Flaubert, un hombre extranjero y de una posición económica acomodada, factores históricos de dominación, hablaba por ella, la representaba y le decía a sus lectores de qué manera ella era típicamente oriental (2002, p. 25). Así, las descripciones e imaginarios que Occidente proyecta sobre Oriente, basados en la desigualdad y el afán de dominación, construyen una realidad oriental que solo existe bajo la mirada occidental. El

Orientalismo no representa simples fantasías o mitos; por el contrario, constituye un conocimiento construido a lo largo del tiempo por medio de la mirada europea que estableció una relación desigual con Oriente (Gabriel, 2013, p. 3). Este conocimiento está estrechamente vinculado a instituciones socioeconómicas y políticas, por lo que el Orientalismo se convirtió en un sistema para conocer a Oriente (Said, 2002, p. 26). Tal conocimiento, se vuelve una realidad, negando a Oriente su autonomía y haciendo que solo exista a través de la forma en que lo concibe Occidente (Said, 2002, p. 59). En consecuencia, las imágenes, fantasías y descripciones de Occidente se volvieron parte de la realidad que define y le da vida a Oriente.

Retomando la afirmación de Starn sobre la similitud entre el Orientalismo y el Andinismo, se puede deducir que la representación que hace la sociedad urbana de la sierra peruana y sus habitantes no busca una comprensión genuina, sino que responde a una visión distorsionada que refuerza su dominio. Esto conlleva a la negación de su autonomía y a la imposición de una narrativa externa que impide que las comunidades de la sierra construyan sus propias representaciones. Como resultado, las imágenes y descripciones creadas desde

esta perspectiva terminan definiendo su realidad e imponiéndoles una visión externa de su identidad.

En Perú, los etnógrafos solían ser los encargados de describir la sierra peruana, y su enfoque tendía a centrarse principalmente en la región sur andina, donde las comunidades campesinas hablaban quechua o aymara y mantenían sistemas de ayllus. Curiosamente, la sierra norte, donde se podía encontrar y estudiar a la población campesina hispanohablante, se ignoraba, generando que la imagen que se tenía del campo andino fuera la de un territorio de ayllus, idiomas autóctonos y sin cambios en su historia (Starn, 1992, p. 28). En un sentido similar, la sierra peruana fue dividida en tres grupos amplios: mestizos hispanohablantes, entre los cuales se encontraban muchos profesionales y burócratas; campesinos quechuahablantes; y una categoría intermedia que incluía a los inmigrantes. El Andinismo se concentró en “ver” a los campesinos, a quienes veían como defensores de su cultura y se dejó de lado a los mestizos porque se les consideraban como personas sin aprecio a las tradiciones andinas (Starn, 1992, p. 19-20). De esta manera, el Andinismo no solo generaba imágenes que nos alejaban de la sierra, sino que la definían desde una mirada incompleta y sesgada. Se promovió una representación del campesinado fuertemente ligada a las tradiciones incaicas, en la que la modernidad parecía no haber llegado, ocultando la existencia de una realidad andina moderna y perpetuando la idea de que esta región estaba detenida en el tiempo.

Según Starn (1992), Isbell veía a los campesinos serranos bajo una mirada que acentuaba sus raíces precolombinas. Aunque la mayoría de los pobladores se autodenominaban campesinos o agricultores, fueron clasificados como “indios”, un término que rara vez se usaba entre los propios campesinos peruanos debido a su connotación de inferioridad y desprecio. El término “indio” lleva consigo un significado de “otredad” dentro del pensamiento occidental, y se utilizó para distanciar a los campesinos serranos de la concepción occidental, describiéndolos como personas que usaban ojotas, vivían en chozas,

mantenían creencias paganas y hablaban otras lenguas (p. 29). Por consiguiente, la forma en que se dirige la mirada crea una realidad sesgada sobre la sierra peruana. El hecho de que sus propios habitantes no se identifiquen con la forma en que están siendo categorizados, invita a la reflexión de cuán poderosas pueden ser las imágenes y representaciones que se realizan del “Otro” para construir una realidad de la sierra peruana en la que sus mismos habitantes no están de acuerdo.

En la nota introductoria de la segunda edición de “To Defend Ourselves”, Isbell realiza una especie de autocrítica al reconocer que su visión estuvo limitada, ya que no logró contextualizar adecuadamente a Chuschi dentro de una perspectiva global. Sin embargo, mantuvo su misma visión de continuidad y ensimismamiento andino, describiendo a Sendero como un movimiento externo y diferente al campesinado, al que representaba como personas concentradas en preservar sus tierras y forma de vida. Como indica Starn, si bien Sendero no constituye una sublevación puramente campesina, Isbell no ve que muchos jóvenes que se encontraban dentro de las filas de Sendero eran hijos de campesinos y omite que muchos de ellos querían un cambio, y no solo defender sus tradiciones (1992, p.58). Esta forma en que Starn describe la incapacidad de Isbell de reconocer su visión sesgada se asemeja a lo que Said explicaba sobre los orientalistas. Ellos viajaban al país sobre el que se habían especializado con ideas preconcebidas, y muy pocas veces se interesaban por algo que no confirmara la validez de sus propias verdades (Said, 2002, p. 84). Es decir, los imaginarios que se tienen del “Otro” pasan a ser verdades y todo lo que pueda alejar de esta “verdad” se ignora o minimiza.

En un enfoque más contemporáneo, Sandoval (2020), en su libro “Intérpretes de la Otredad: dilemas de la antropología en Perú”, analiza cómo la antropología peruana ha representado históricamente a las poblaciones indígenas y campesinas desde una mirada eurocéntrica, que tiende a ubicarlas fuera del tiempo moderno. El autor plantea que lo

indígena ha sido concebido como una forma de alteridad, pero no como una otredad externa o ajena, sino como un “otro nacional” (p. 14). Es decir, como una diferencia interna que convive dentro del proyecto de nación, pero que ha sido constantemente marcada como distinta. Esta distinción ha servido para trazar una línea simbólica entre un “Nosotros” asociado al progreso y la modernidad, y un “Otro” anclado a la tradición y al pasado, aunque ambos compartan el mismo territorio.

Profundizando en esta lógica de diferenciación, Sandoval (2020) retoma el planteamiento de Juan Pedro Viqueira, referido al caso mexicano, quien sostiene que el llamado “problema indígena” fue una construcción que surgió cuando se impuso la idea de que una nación debía ser cultural, lingüística e históricamente homogénea, y que los únicos que escapaban a esa norma eran los pueblos indígenas. En el caso peruano, esta visión condujo a la producción de interpretaciones antropológicas sobre el “mundo andino”. Así, se configuró una visión eurocéntrica en la que las sociedades indígenas y campesinas eran retratadas como si vivieran en un pasado perpetuo: exótico, tradicional y ajeno a la contemporaneidad. Esta visión eurocéntrica no solo negaba su pertenencia al presente, sino que las ubicaba en un tiempo paralelo, desconectado del curso de la modernidad occidental. Estas representaciones no fueron solo académicas; también contribuyeron a reproducir desigualdades al influir en cómo se definían sus derechos, su agencia y el lugar de estas poblaciones en el imaginario nacional (p. 14-15). Esta construcción distorsionada del “Otro” perpetuó no solo una visión estática de la identidad indígena, sino que también impidió reconocer la diversidad y dinamismo de estas comunidades, limitando su participación activa en la historia y el desarrollo del país.

Estas dinámicas de representación también han sido evidentes en el campo audiovisual. Denisse Rodríguez (2020), en su estudio sobre el mundo andino en el cine peruano de ficción, también destaca el uso del concepto de otredad para construir la imagen

del indígena. Señala que, de manera recurrente, los habitantes del mundo andino son representados como sujetos ajenos y separados del entorno urbano y de los valores impuestos históricamente por los gobiernos centralistas. De este modo, no solo se les posiciona como “El Otro”, sino que esta otredad también se proyecta al espacio físico, estableciendo una distinción simbólica entre lo “de adentro” y lo “de afuera”. Así, el personaje indígena es asociado constantemente con paisajes naturales, ríos, montañas, campos abiertos, lo que refuerza una imagen exótica. Esta representación lo convierte en parte del fondo escénico: alejado de la modernidad, inmovilizado en el tiempo y desconectado de las dinámicas sociales actuales, contribuyendo a una visión estática y folklorizada de su identidad (p. 16). Esta lógica de representación no solo refuerza la distancia simbólica entre lo andino y lo urbano, sino que además limita la posibilidad de imaginar a los sujetos indígenas como agentes contemporáneos, con voz, con capacidad de transformación, participación y agencia en la vida nacional.

De esta manera, el imaginario sobre la sierra peruana y sus habitantes ha sido moldeado por discursos andinistas que, desde perspectivas externas, tienden a representar lo andino como un espacio detenido en el tiempo. Estas narrativas, marcadas por la exotización y el romanticismo, retratan a sus pobladores como figuras atadas a un pasado incaico, aferradas a tradiciones inmutables y ajenas a la modernidad. Esta visión invisibiliza la existencia de una sierra diversa, híbrida y en constante transformación, con comunidades hispanohablantes, migrantes, rurales y urbanas, y refuerza una forma de otredad interna, en la que los sujetos andinos son percibidos como ajenos al proyecto nacional. Al fijar la diferencia entre lo andino y lo moderno como algo esencial y estático, se impide reconocer a los pobladores andinos como sujetos contemporáneos, con agencia, voz y derecho a participar en los procesos sociales, políticos y culturales del país. Así, estas representaciones homogeneizadoras borran la complejidad de sus comunidades y silencian su diversidad

interna y los procesos de transformación que las atraviesan. Cuestionar estas representaciones no solo implica un ejercicio crítico, sino un paso necesario para desmontar estereotipos persistentes sobre lo andino y abrir paso a un reconocimiento de su diversidad, sus memorias y sus voces históricamente marginadas. Esto nos invita a repensar lo andino dentro de una nación verdaderamente plural, en la que sus habitantes sean parte activa y visible del presente.

2.2.1 Los imaginarios de la sierra peruana y sus principales características

Para Portocarrero (2005), en el Perú no se ha logrado consolidar un imaginario nacional sólido que una a todos los ciudadanos en una comunidad con un pasado compartido y un futuro por construir. Por el contrario, persisten creencias que impiden comprender la complejidad de nuestra historia y diversidad, manteniendo jerarquías de superioridad e inferioridad. Es así que existe un imaginario peruano que está fuertemente influenciado por una tradición criolla que no ha logrado superar la influencia colonial, generando una visión que subestima nuestras raíces y sobrevalora lo occidental. Esto se relaciona con la colonialidad del poder, concepto desarrollado por Aníbal Quijano (2014), que explica cómo las estructuras de dominación impuestas durante la colonia siguen operando en el presente, influyendo en nuestra percepción de la identidad y la cultura. Esto da como resultado que las representaciones predominantes sean autoritarias, ya que asignan características al grupo subordinado que en realidad reflejan los deseos e intereses de quienes están en una posición de poder. Estas representaciones autoritarias, que son parte del imaginario peruano y se basan en la subordinación del “Otro”, se manifiestan, como señala Portocarrero, de manera especialmente notable en las regiones de la sierra peruana. Estas imágenes han tenido un impacto significativo en la construcción de la percepción que tenemos de los Andes y sus habitantes, acentuando aún más la noción de subordinación. Sin embargo, este fenómeno no

se limita únicamente a la sierra, ya que en la Amazonía también opera, aunque de manera distinta.

Sobre la sierra peruana existen varios sentidos comunes que la han ido posicionando en el imaginario nacional y que funcionan como fantasías que obstaculizan la relación que tenemos con ella. Estos imaginarios han ido definiendo a la sierra peruana, generando un entendimiento estereotipado de su realidad (Vich, 2010, p. 157). Como hemos visto, algunos ejemplos de estas representaciones incluyen la idea de que la sierra es un espacio anclado en el pasado, resistente al cambio y desvinculado de la modernidad, así como la noción de que sus habitantes encarnan una cultura estática. Estas imágenes han influido en políticas públicas, discursos mediáticos y en la manera en que la sociedad percibe y se relaciona con la sierra y sus habitantes. Por lo tanto, resulta importante identificar y examinar estos imaginarios en profundidad.

Víctor Vich, en su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010), detalla cinco imaginarios sobre la sierra peruana que la vinculan con lo estático, lo bárbaro, lo virgen, lo violento y lo explotable. Estos cinco imaginarios representan la base fundamental de la presente investigación y, sobre ellos, más adelante se analiza el documental *Hija de la Laguna* (2015).

El primer imaginario que Vich destaca es el que representa a la sierra peruana como estática. Dentro de esta representación, podemos identificar diversas manifestaciones. Una de ellas representa la realidad de la sierra peruana como estancada, es decir, como si perteneciera a un orden temporal distinto y estuviera resistente y opuesta a la idea de cambio o modernidad (2010, p. 158). Durante la entrevista realizada al doctor Vich, él mencionó que uno de los libros que influyó en su análisis fue “Antropología andina, andinismo y Sendero Luminoso” (1992). Como se exploró en el subcapítulo anterior, este libro busca identificar las imágenes más frecuentes sobre la vida andina. De manera que Orin Starn también expone esta

representación al evidenciar que las imágenes discursivas sobre la vida andina la describían como un lugar estancado en el tiempo, es decir, como si hubiera permanecido intocada desde la época de la conquista, mostrando a su pobladores como personas conservadoras en lugar de reconocerlos como identidades andinas, modernas, sincréticas y ambiguas (1992, p. 18-19). De forma similar, Rodríguez (2020) al estudiar la representación del mundo andino en el cine de ficción peruano, también hace referencia a este imaginario. En estas producciones, los personajes indígenas suelen ser retratados como figuras distantes de la modernidad, inmóviles y atrapadas en un tiempo ajeno al presente (p. 16).

Dentro de este mismo imaginario, también se representa a la sierra peruana como una realidad precaria. Para ejemplificar esta forma de representación, Vich cita el informe de la Comisión Uchuraccay de Vargas Llosa, en donde se describe a los habitantes de la sierra como analfabetos, en constante lucha por su supervivencia y condenados a enfrentar el hambre, la inanición, la enfermedad y catástrofes naturales (2010, p. 158). Orin Starn también menciona esta realidad. Él señala que la pobreza, la desnutrición y el analfabetismo eran el común denominador de la sierra peruana (1992, p. 51). Por lo que se “ve” a los pobladores como personas que han tenido que sobrevivir las vicisitudes del tiempo, la política, la sociedad, la tecnología y lo han hecho sin cambiar su estilo de vida (1992, p. 26). En esa misma línea, Rodríguez profundiza en este imaginario al destacar cómo los pueblos indígenas han sido históricamente afectados por modelos económicos y políticas impuestas desde el exterior, que terminaron reforzando estructuras de poder centralistas. Estas estructuras han perpetuado una imagen de precariedad y desigualdad, y hasta hoy dificultan un diálogo genuino entre las comunidades indígenas y el Estado, reforzando así su exclusión del presente nacional (2020, p. 10).

Por último, en este imaginario, la sierra peruana también es representada como una realidad tradicionalista, en la que sus habitantes son guiados por una monotonía ritual, lo que

mantiene una continuidad en sus costumbres, sin noción de superación o progreso, impidiendo mejoras en sus condiciones de vida (Vich, 2010, p. 159). Respecto a esta representación, Starn menciona que los pobladores de la sierra peruana eran representados como personas tradicionales, guardianes de una herencia precolonial y relacionaban su estructura social serrana moderna con las costumbres incaicas (1992, p. 22-26). No obstante, esta visión generalizada no toma en cuenta la diversidad interna de la sierra, donde regiones como la sierra norte presentan configuraciones sociales y organizacionales distintas, menos marcadas por la influencia inca y moldeadas por otros procesos históricos. En relación con este mismo imaginario, Rodríguez también advierte que el indígena es representado como una figura anclada en el pasado, con rasgos arcaicos, ajeno a los procesos históricos contemporáneos y sin la posibilidad de contar su historia desde su propia voz (2020, p. 17).

Este imaginario limita nuestra capacidad de reconocer la modernidad y el sincretismo que caracterizan a la sierra peruana, como ilustra el informe de Vargas Llosa. En dicho informe, se retrata a los habitantes de la sierra como simples campesinos, ignorando evidencias de su constante interacción con la ciudad y el uso de productos modernos en su vida cotidiana (Vich, 2010, p. 157-159). En consecuencia, este primer imaginario sobre la sierra peruana nos lleva a percibirla como una región estática, desprovista de modernidad. Como hemos visto, dentro de este imaginario, resaltan tres formas de representación. La primera de ellas describe a la sierra peruana como una realidad estancada, perdida en el tiempo y en la que no ha habido mayores cambios porque sus habitantes conservadores se han opuesto y no han dejado entrar a la modernidad. La segunda representación ve la realidad de la sierra peruana como precaria, en otras palabras, una realidad desafortunada, en la que sus habitantes están condenados a luchar constantemente por su supervivencia. Por último, la realidad de la sierra peruana es representada como tradicional, en la que sus habitantes se

aferran a sus tradiciones y estilo de vida ligado a costumbres antiguas que impide que tengan ideas de superación o progreso, por lo que no han visto mejoras en sus condiciones de vida.

El segundo imaginario del que nos habla Vich es el que representa a la sierra peruana como una realidad bárbara. Dentro de este imaginario, él explica que la sierra peruana es representada como una realidad inferior, es decir, como una cultura degradada y vacía. De esta manera, se entiende a la sierra peruana como un lugar en el que no hay conocimiento relevantes, por lo que se considera que necesita educación, tutela y ser excluida de toda participación política. Para explicar este modo de representación, Vich pone de ejemplo a los idiomas nativos. El Perú no se construyó como un Estado nacional bilingüe, a pesar de que gran parte de la población no hablaba español, por lo que se restó importancia a lenguas indígenas y se excluyó de la participación política al sector más grande de la población. Aún en la actualidad, las lenguas indígenas son excluidas de la educación nacional como si se intentara dejar atrás la herencia cultural andina (2010, p. 159-160). Esta forma de representación que describe a la sierra peruana como inferior, también es comentada por Starn. Él indica que se categorizó a los pobladores bajo un sentido de inferioridad y una mirada que acentuaba sus raíces precolombinas. Como mencionamos, los pobladores fueron etiquetados como “indios”, a pesar de que la mayoría se identificaban como campesinos o agricultores, ya que el término connotaba inferioridad (1992, p. 29). Así mismo, Starn también evidencia que se excluyó de la participación política a los pobladores, debido a que se ignoró las actividades políticas rurales. No se quiso “ver” ni dar el espacio para el análisis de sus movilizaciones porque se prefirió resaltar su forma clásica de vivir (1992, p. 44).

Dentro de este mismo imaginario, también se representa a la sierra peruana como si tuviera a la costa como correlato antagónico. Entre la sierra y la costa peruana ha existido una relación conflictiva que ha sido marcada por el autoritario ejercicio de poder. Vich explica que si bien existe una oposición entre la ciudad y el campo en todo el mundo moderno, esta se

evidenció en el Perú por la localización geográfica de Lima, ya que la capital es una ciudad costera construida de espaldas a los Andes. Además, Lima es vista como el lugar que lo posee todo y por más que exista intercambio entre ella y la sierra, el Perú se constituyó como uno de los países con más alto grado de centralismo. Es así que se imagina a los conocimientos de la costa como lo único que tiene valor social, mientras que la sierra peruana es vista como una pizarra vacía en donde la costa puede escribir lo que quiera y continuar su colonización (2010, p. 160). Starn también menciona la existencia de la dicotomía entre lo costeño y lo serrano, lo cual generó la idea de contraste entre “Nosotros” y “Ellos”, por lo que empezó a distinguir entre lo urbano y lo rural, lo mestizo y lo indígena, y se esencializó a la sierra peruana generando que se comenzara a hablar sobre lo andino, la cosmología andina, la cultura andina, el modo de pensar andino, los indígenas andinos. De esta manera, se desencadenó una relación de diferencia y distancia con el “Otro” (1992, p. 22).

Por lo tanto, este segundo imaginario sobre la sierra peruana nos conduce a percibirla como una región bárbara. Como hemos visto, dentro de este imaginario, resaltan dos formas de representación. La primera de ellas describe a la sierra peruana como una cultura inferior, degradada y vacía, en la que sus habitantes no cuentan con conocimientos relevantes, por lo que necesitan ser educados y excluidos de toda participación política. La segunda representación concibe a la sierra peruana en oposición a la costa, debido a la dicotomía entre lo urbano y lo rural. Es así que se tiene la idea que los habitantes de la sierra ven a la costa como correlato antagónico, planteando diferencias y una relación de conflicto marcada por el poder de la costa sobre la sierra.

El tercer imaginario representa a la sierra peruana como una realidad virgen. En este imaginario, se representa a la sierra como un lugar dotado de gran riqueza. Para ejemplificar esta forma de representación, Vich utiliza la frase atribuida a Antonio Raimondi: “El Perú es un mendigo sentado en una banca de oro”. Esto se debe a que la sierra peruana es percibida

como un territorio vasto y lleno de riquezas, que debe ser explotado económicamente, pero que permanece desconocido e inexplorado por sus propios habitantes, quienes son incapaces de hacerla producir (2010, p. 161). Starn menciona, respecto a esta forma de representación, que se insistió en describir la organización social moderna de la sierra peruana como una estructura herméticamente cerrada, comparándola con el sistema económico incaico (1992, p. 26). Si bien en el texto de Starn no se menciona específicamente a la sierra peruana como un lugar con gran riqueza, sí se atribuye a sus pobladores un sistema económico antiguo; es decir, se resalta su supuesta incapacidad para adaptarse a la economía moderna.

Dentro de este imaginario, también se la representa como un lugar salvaje, es decir, un lugar ingobernable y difícil de controlar (Vich, 2010, p. 161). Respecto a este tipo de representación, Starn indica que sí se evidenciaron actos violentos en la sierra peruana, como la expulsión de sacerdotes locales, debido a que ejercían control sobre animales y tierra, las invasiones a haciendas no divididas durante la reforma agraria, y actitudes como realizar largos viajes para reclamar el reconocimiento legal de sus tierras (1992, p. 43). Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, Starn señala que los pobladores de la sierra peruana eran divididos entre mestizos hispanohablantes y campesinos quechuahablantes. Por ello, los actos violentos solían atribuirse a los mestizos, mientras que los campesinos eran vistos como defensores de su cultura y retratados como ajenos a estos actos, sin reconocer que también eran personas al borde de la insurrección. Por su parte, Rodríguez señala que este imaginario también se reproduce en el cine, en el cual los directores tienden a establecer una frontera simbólica entre lo civilizado y lo salvaje, ubicando de manera sistemática a los pueblos indígenas del lado de lo salvaje (2020, p. 17).

Otra forma de representación dentro del mismo imaginario es el de ver a la sierra peruana como lo más auténtico del país, es decir, desde una perspectiva nacionalista, como un espacio de identificación colectiva, el corazón de la nación y centro de la patria. Por lo tanto,

existe una admiración por el pasado andino. Vich recurre a las palabras de Celia Méndez (1995) “Incas sí, indios no” para explicar que esta idealización de la cultura antigua andina está acompañada por prácticas racistas hacia los “indios” del presente. Por ello, en la actualidad se promocionan imágenes del Perú como un país indígena, aunque no existen políticas internas orientadas a invertir en ese sector ni a generar una verdadera reivindicación cultural (2010, p. 162). En relación con este tipo de representación, Starn también menciona que los campesinos eran vistos como guardianes del pasado incaico. Se celebraban sus tradiciones puras, su modo de vida ritualista y en comunión con la naturaleza, y se difundía propaganda que apelaba a lo autóctono y lo no contaminado por la modernidad (1992, p. 23). A esto se suma lo que plantea Rodríguez, quien sostiene que el indígena, al ser representado como patrimonio cultural, se convierte en un objeto similar a una pieza de museo. Este “indígena patrimonio cultural” necesita tanto un espacio que lo conserve como una vitrina donde pueda ser mostrado. En los documentales, dicha vitrina simbólica suele estar ambientada con paisajes naturales (2020, p.17).

Por último, otra forma de representación dentro de este imaginario es el de ver a la sierra peruana como si fuera únicamente paisaje, es decir, como si fuera una composición estética que está destinada a satisfacer la mirada de un ojo externo. Es así que la sierra peruana resalta por ser un lugar misterioso y solemne, en el que se romantiza su flora y fauna. Vich cita a Alberto Flores Galindo para explicar que en este tipo de composiciones, el paisaje suele encontrarse vacío, es decir, la sierra peruana puede imaginarse como hermosa siempre y cuando esté deshabitada. De modo que se excluye la figura de los pobladores, trayendo como consecuencia una ausencia de representación digna de su cultura (2010, p. 162-163). Sobre este tipo de representación, Starn también menciona que se solía describir a la sierra peruana resaltando su belleza. Él hace referencia a una agencia de viajes en California, que describía a la sierra peruana como un lugar idílico, en donde había manadas de llamas y alpacas. Si bien

en la descripción no se excluía del todo a la población, sí se les mostraba como indios quechuas con vestimentas típicas (1992, p. 23). En esa misma línea, Rodríguez señala que estos espacios naturales, ríos, montañas, campos abiertos o rutas alejadas, terminan por fundirse con la figura del indígena, como si fueran una sola cosa. Esta representación no solo lo asocia con el paisaje, sino que lo fija como parte de un entorno exótico, ajeno al tiempo y a los procesos históricos contemporáneos (2020, p. 16).

De modo que este tercer imaginario sobre la sierra peruana nos lleva a percibirla como un lugar virgen. Como hemos visto, dentro de este imaginario, resaltan cuatro formas de representación. La primera describe a la sierra peruana como un lugar dotado de gran riqueza, que debería estar disponible para la explotación económica, pero cuyos propios habitantes desconocen el potencial de su territorio al tratarse de una sociedad económicamente cerrada. La segunda representación ve a la sierra peruana como una realidad salvaje, en la que sus habitantes son vistos como ingobernables y difíciles de controlar. La tercera representación ve a la sierra peruana como lo más auténtico del Perú; se admira el pasado andino de la sierra, pero se mira con desprecio a sus habitantes del presente. Y por último, la sierra peruana es representada como un mero paisaje, misterioso y bello mientras se encuentra deshabitada y dispuesta al ojo externo.

El cuarto imaginario representa a la sierra peruana como violenta. Dentro de este imaginario se representa a la sierra peruana como una realidad conflictiva, es decir, como un lugar atroz e imposible. Es así que la sierra peruana es imaginada como una realidad marcada por un permanente descontento político (Vich, 2010, p. 163). Starn también menciona el descontento que existía por parte de los campesinos. Él indica que ellos protagonizaron más de 300 invasiones en el sur andino y la reforma agraria no logró detener el descontento. En algunos lugares, las protestas se intensificaron y se desafiaba a la autoridad, lo que tuvo como resultado la muerte de muchos campesinos durante las revueltas (1992, p. 42).

Dentro de este mismo imaginario, se representa a la sierra peruana bajo una realidad guiada por el milenarismo andino, es decir, una realidad mítica y con pensamientos mágicos que promovieron la violencia política. Para ejemplificar esta representación, Vich menciona la violencia política que se generó en el conflicto armado. Él indica que se interpretó la violencia engendrada por Sendero Luminoso como producto de los pensamientos mágicos de los campesinos, a pesar de que el movimiento fue fundamentalmente iniciativa universitaria (2010, p. 163). Sobre la realidad mítica, Starn indica que se solía describir a los pobladores resaltando sus creencias paganas, su estrecha relación con la naturaleza y su forma de concebir un mundo sobrenatural en el que existe una unidad total entre las personas y los espíritus (1992, p. 26-27).

Por lo tanto, este cuarto imaginario sobre la sierra peruana nos lleva a percibirla como una región violenta. Dentro de este imaginario, resaltan dos formas de representación. La primera describe a la sierra peruana como un lugar conflictivo, atroz e imposible, en donde sus habitantes mantienen un descontento político y se encuentran desafiantes ante la autoridad. La segunda representación ve a la sierra peruana bajo una clave mítica, guiada por el milenarismo andino, en la que sus habitantes son personas ritualistas, en comunión con la naturaleza y con pensamientos mágicos que ocasionan el descontento político y la violencia.

El último imaginario que menciona Vich presenta a la sierra peruana como un lugar explotable. Dentro de este imaginario, se ve a la sierra peruana como un proyecto del capitalismo, es decir, la sierra peruana es vista como un lugar atrasado, que debe empezar a parecerse a la costa haciendo que el capitalismo y la modernidad ingresen a como dé lugar. Este afán de querer que la sierra entre en el mundo de la modernidad invisibiliza a los actores e instituciones locales, por lo que las asociaciones campesinas y los conocimientos tradicionales parecen perder importancia ante la fantasía modernizadora. Para ejemplificar este tipo de representación, Vich habla sobre el ensayo de Alan García, “Sierra exportadora”

(2005), en el cual configura a la sierra peruana como un lugar disponible ante los mandatos del mercado global, y donde sus pobladores y su herencia cultural pierden importancia. El proyecto solo trata de exportación y no de la construcción de mercados internos, dando a entender que los campesinos no tienen cabida dentro de los planes del Estado (2010, p. 164). Starn también aborda esta representación, destacando que los campesinos solían ser presentados como individuos rústicos, atrasados e ignorantes, lo que generaba la creencia de que requerían intervenciones occidentales para lograr modernizarse (1992, p. 46-47).

De este modo, este quinto imaginario sobre la sierra peruana nos lleva a percibirla como una región explotable. Dentro de este imaginario, resalta una forma de representación que describe a la sierra peruana como un lugar atrasado, que debe convertirse en un proyecto del capitalismo. Se les resta importancia y se invisibiliza tanto a los pobladores como a sus instituciones a costa del desarrollo.

En consecuencia, estos cinco imaginarios actúan como sentidos comunes que moldean nuestra percepción de las regiones andinas y determinan la manera en que nos relacionamos con ellas y sus habitantes. Como se ha señalado, la figura del “Otro” no surge del reconocimiento o aceptación de quienes son etiquetados como tal, sino que se impone desde la mirada del grupo dominante, que traza fronteras culturales desde su propia perspectiva. Esta construcción simbólica se basa en una separación entre “Nosotros” y lo que se percibe como ajeno, consolidando una visión jerárquica que margina y simplifica la diversidad del “Otro”. En ese sentido, representar a la sierra peruana con imaginarios que la describen como estática, bárbara, virgen, violenta y explotable, no solo contribuye a una mirada estereotipada, sino que tiende a homogeneizar a sus pobladores, borrando sus diferencias internas, sus voces y sus realidades diversas. Así, los habitantes de la sierra son representados como una masa homogénea, anclada al pasado o disuelta en la naturaleza, negándoles agencia y profundidad. Esta visión simplificada limita una comprensión auténtica de la riqueza cultural y la

complejidad social de la sierra peruana. Por ello, es esencial reconocer cómo se articulan estos imaginarios y cuestionarlos críticamente, con el fin de construir una mirada más justa, plural y verdaderamente representativa de la diversidad andina.

2.2.2 Consecuencias de los imaginarios en torno a la sierra peruana

Tal como se ha evidenciado previamente, los imaginarios que circulan sobre la sierra peruana y sus habitantes tienden a estereotiparlos, generando representaciones simplificadas y distorsionadas de la región. No obstante, es importante entender que estos imaginarios no son meras construcciones abstractas, sino que tienen consecuencias concretas y profundas en la vida cotidiana de quienes habitan la sierra, influyendo en cómo son percibidos, tratados e incluso en las políticas aplicadas a sus territorios.

Los imaginarios, al operar como filtros casi imperceptibles, configuran sutilmente nuestra apreciación de la realidad social (Randazzo, 2012, p. 91). Su función fundamental se evidencia en la construcción de la memoria social, ya que influye en cómo percibimos la realidad, la noción de verdad y lo que se considera normal (Alvarez, 2021, p. 330). Este impacto se manifiesta claramente en la manera en que nos relacionamos con el entorno y en las decisiones que tomamos (Vich, 2010, p. 164). En consecuencia, comprendemos que estos imaginarios no solo forman parte de nuestra normalidad, sino que también moldean nuestra percepción de lo que es real, guiándonos en nuestras acciones ante diversas situaciones. Estos elementos, al arraigarse en nuestra comprensión cotidiana, influyen de manera significativa en nuestra conducta y en la interpretación de nuestro entorno social.

En un contexto complejo y saturado de información, estos imaginarios simplifican la toma de decisiones y la rápida elaboración de juicios, ejerciendo una influencia directa en nuestras acciones sociales y pensamientos, especialmente cuando se consolidan e integran en las normas institucionales (Randazzo, 2012, p. 90-91). Percibidos como intrínsecamente

naturales, se les atribuye un alto grado de legitimidad en la estructura social, y en muchas ocasiones, están estrechamente vinculados a las dinámicas de poder, contribuyendo a mantener sistemas de dominación (Huaman, 2022, p. 22). De esta manera se pone en manifiesto que estos imaginarios van más allá de ser simples conceptos abstractos; juegan un papel esencial en la formación de nuestra percepción, influyendo en cómo nos vemos a nosotros mismos y en nuestra interpretación de la realidad. Al formar parte de las normas institucionales, estos factores adquieren legitimidad y afectan significativamente la forma en que interactuamos y comprendemos nuestro entorno.

Esta dinámica se evidencia con especial nitidez en el contexto de la sierra peruana, donde los imaginarios sociales profundamente arraigados operan como una barrera persistente. Estos imaginarios no solo generan estereotipos sobre la región, sino que también inciden directamente en la esfera política, influyendo en la formulación de políticas públicas y acciones que afectan de manera concreta a esta parte del país (Vich, 2010, p. 157). En su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010), Vich analiza cómo estas representaciones sociales condicionan la toma de decisiones políticas, relegando a la sierra a un lugar periférico tanto simbólica como estructuralmente. Un ejemplo es el tratamiento de las lenguas originarias. El Perú no fue concebido como un Estado-nación bilingüe, lo que impidió una mayor inclusión y participación política del sector mayoritario de la población. Hasta la actualidad, las lenguas indígenas continúan siendo marginadas y vistas como inferiores (p. 159). Otro caso es la proyección internacional del Perú como un país indígena, centrada en la imagen de los incas y las culturas prehispánicas. Esta representación, sin embargo, no se traduce en políticas internas que promuevan una auténtica reivindicación cultural ni inversión real en estos sectores (p. 162). Finalmente, Vich también menciona el ensayo publicado por Alan García en 2005, donde se presenta a la sierra como una región subordinada a las exigencias del mercado global. En dicho discurso, los actores

locales desaparecen, no se mencionan instituciones comunales, asociaciones campesinas ni saberes tradicionales, los cuales son sistemáticamente excluidos de una visión modernizadora del país (p. 164). Así, las consecuencias de estos imaginarios trascienden lo simbólico y repercuten directamente en la realidad política y social de la región. Su influencia se manifiesta en decisiones y políticas públicas que afectan profundamente la vida cotidiana en la sierra, estableciendo una relación directa entre percepción social y acción política.

De esta manera, la construcción de estigmas como “bárbaros”, “irracionales”, “terroristas” o personas que no comprenden el desarrollo ha sido sostenida desde discursos estatales, mediáticos y académicos, consolidando una mirada que dificulta la comprensión de las necesidades reales de la sierra peruana. Esto, a su vez, obstaculiza la creación de un diálogo horizontal, perpetuando una cultura autoritaria en la que las autoridades imponen sus decisiones sin consultar a la población, y en la que los pobladores carecen de confianza en los canales institucionales para expresar sus demandas (Vich, 2010, p. 166). Por lo tanto, es evidente que los imaginarios arraigados sobre la sierra peruana operan como barreras que estigmatizan a sus habitantes, dificultando tanto la comprensión auténtica de sus necesidades como la posibilidad de establecer un diálogo equitativo. Esta situación ha generado un clima de desconfianza por parte de la población andina hacia las instituciones, ya que muchas decisiones se adoptan desde prejuicios que no representan su realidad. Como consecuencia, se perpetúa un ciclo que obstaculiza el desarrollo equitativo y el entendimiento profundo de las dinámicas y urgencias de esta región. Por ello, resulta urgente cuestionar y desmontar estos imaginarios, a fin de promover un diálogo inclusivo, el respeto por las identidades locales y un enfoque más justo y participativo en la formulación de políticas públicas para la sierra peruana.

Por lo tanto, los imaginarios construidos en torno a la sierra peruana moldean la percepción colectiva sobre esta región y determinan la forma en que es comprendida y tratada

por la sociedad. Estos imaginarios han alcanzado tal nivel de aceptación y legitimación que se han consolidado como normas y verdades asumidas en la sociedad, influyendo en decisiones políticas que impactan directamente la vida de la población de la región. Un ejemplo de esta dinámica se observa en los proyectos de desarrollo, especialmente en el sector minero, donde, a pesar del rechazo de las comunidades afectadas, las autoridades continúan promoviendo su implementación. Tal es el caso del proyecto Conga, que ha reaparecido en la agenda pública a pesar de la oposición social y los enfrentamientos previos que dejaron un saldo de cinco personas fallecidas. En consecuencia, es fundamental reconocer y cuestionar estos imaginarios arraigados, evitando su normalización, a fin de construir un discurso más inclusivo y respetuoso de las identidades locales. Solo así será posible formular políticas públicas que respondan de manera efectiva a las necesidades de las diferentes comunidades de la sierra peruana.

2.3 El género documental en el Perú

Según José Balado, fundador de DocuPerú, el género documental constituye uno de los pilares fundamentales de la comunicación. Surgió al mismo tiempo que el cine con el propósito inicial de registrar la vida cotidiana (2005, p. 105). A lo largo del tiempo, su definición ha evolucionado y, aunque no hay un consenso definitivo sobre lo que constituye un documental, su esencia radica en la exploración de personas y situaciones reales (Rabiger, 2005, p. 11). Sin embargo, los documentales van más allá de la mera representación de la realidad. Los realizadores, al abordar temas que les inquietan, buscan plantear interrogantes y suscitar opiniones en sus espectadores, invitando a la audiencia a profundizar en la narrativa presentada. De esta manera, fomentan la reflexión y la formulación de preguntas (González, 2012, p. 25). A través de sus narrativas, los documentales representan la realidad, moldean opiniones en la audiencia y logran establecer vínculos emocionales con los espectadores.

Los documentales, al exponer a la audiencia a testimonios directos, generan conexiones auténticas, convirtiéndose en uno de los medios más efectivos para establecer vínculos emocionales con el público (Malek, 2016, p. 116). Este constituye el verdadero potencial del documental, transformar percepciones y emociones del público sobre temas específicos, generando un impacto significativo (Rabiger, 2005, p. 43). Por lo tanto, los documentales se presentan como herramientas transformadoras que no solo comunican información, sino que también impactan y conmueven. A través de la representación de la realidad, estos filmes fomentan un espacio donde los espectadores pueden cuestionar sus propias percepciones y abrirse a nuevas interpretaciones del mundo que los rodea, conectando así con sus emociones. En este contexto, la labor del documentalista cobra una relevancia especial, ya que es el encargado de guiar a la audiencia en este proceso de reflexión y descubrimiento.

Según Malek, cineasta y documentalista, esta labor implica la búsqueda constante de voces y experiencias que permitan al público comprender la magnitud de las situaciones representadas (2016, p. 118). Para lograr esto, el documentalista no solo debe tener una perspectiva clara sobre la realidad que desea representar, sino que también tiene la responsabilidad de estructurar dicha realidad de manera que genere un impacto emocional. Para ello, emplea diversas técnicas narrativas que cautivan y mantienen inmersos a los espectadores en el relato (Guevara, 2016, p. 34). Esto implica organizar creativamente la presentación de imágenes, sonidos y otros elementos en la película (Balado, 2005, p. 108). De este modo, la labor del documentalista trasciende la simple presentación de hechos; se centra en interpretarlos y darles vida a través de una estructura narrativa. Al seleccionar y organizar elementos visuales y sonoros, el documentalista crea una experiencia que invita al espectador no solo a observar, sino también a sentir y reflexionar desde la perspectiva que se le ofrece.

Según Rabiger, cineasta inglés y mentor en la escuela de cine documental del Columbia College en Chicago, uno de los aspectos esenciales de la dirección documental es que los realizadores exploren su propia subjetividad para emitir juicios de valor sobre lo que observan (2005, p. 35). Esto implica que los documentales reflejan la conciencia del narrador, entrelazando recuerdos y experiencias propias con las de otros (1998, p. 7). Al no presenciar la realidad de manera directa, sino a través de una interpretación de la misma (Barraza, 2004, p. 9), cada elemento, desde la planificación hasta la edición, se ve influenciado por un enfoque particular que refleja las decisiones del director (Malek, 2016, p. 130). Esto sugiere que la objetividad en este formato es difícil de alcanzar, ya que cada obra refleja inevitablemente la impronta única de su creador. Como resultado, el público entiende y se conecta con una realidad que se construye a partir de la mirada de un “Otro”, el realizador.

Sin embargo, aunque la objetividad no está completamente presente en el documental, como señala Rabiger, la percepción de objetividad puede estar presente en los espectadores (2005, p. 13). Esta idea es crucial, ya que si los espectadores creen que lo que se presenta en un documental es objetivo, podrían depositar su confianza en la narrativa y considerarla como hechos reales. Si no se lleva a cabo una reflexión crítica al respecto, existe el riesgo de que acepten pasivamente la representación como la realidad misma, sin reconocer su naturaleza interpretativa.

En el contexto peruano, aunque el género documental ha servido como una valiosa vitrina para exponer los conflictos sociales y culturales, su influencia e importancia no han sido objeto de suficiente investigación académica. Sin embargo, la forma en que estos problemas se abordan en los documentales ha impactado significativamente la vida y los imaginarios sociales del Perú (Quinteros 2019, p. 128). Esta falta de atención a la relevancia del documental para representar conflictos sociales en Perú evidencia una brecha. Dicha brecha afecta la comprensión del rol que ha tenido el cine documental en la construcción y

percepción de la realidad peruana. La necesidad de explorar más a fondo este aspecto se vuelve evidente, especialmente considerando el impacto formativo, orientador y emocional que los documentales pueden tener en la sociedad.

Guevara (2016) nos ofrece una visión panorámica de la historia del documental en Perú antes del nuevo milenio, destacando la diversidad y evolución de las obras a lo largo de los años. Inicialmente, el documental desempeñó una función predominantemente periodística, para luego adoptar un enfoque más costumbrista y conservador. Durante el mandato de Leguía, experimentó un auge en la producción y se alineó con el apoyo gubernamental, llegando incluso a abordar contenidos políticos. Posteriormente, se adentró en la representación de temas folklóricos, capturando la vida de los comuneros, sus festividades, costumbres y paisajes, lo que contribuyó a forjar un lenguaje cinematográfico propio del documental peruano. La siguiente etapa lo vio transformarse en un medio de expresión social y político hasta 1990, caracterizado por una producción inmediatesta y sin un estilo ni corriente identificable (p. 173). Esta evolución en las temáticas y estilos del documental peruano resalta la complejidad y riqueza de su contribución al panorama cinematográfico nacional, y cómo ha representado la realidad peruana a lo largo del tiempo.

En las últimas décadas, la producción documental peruana ha experimentado un notable incremento. Las universidades han desempeñado un papel fundamental al fomentar talleres documentales que incentivan a los estudiantes a interesarse por la situación política y social del país. Además, han surgido nuevas productoras y organizaciones dedicadas al documental, que reconocen esta forma cinematográfica como una herramienta para registrar y promover eventos significativos en la agenda pública (Balado, 2005, p. 109). Actualmente, se observan nuevas formas de abordar el documental en el Perú, con producciones que desafían las estructuras tradicionales y exploran enfoques híbridos dentro de la no-ficción. En una edición reciente de la revista *Conexiones* (2018), se han publicado artículos que analizan estas

propuestas, destacando la evolución constante del cine documental peruano (Quinteros, 2019).

Paralelamente, la mayor accesibilidad a los medios técnicos para el rodaje y la edición, así como la facilidad de difusión a través de plataformas de internet y medios piratas e independientes, han desempeñado un papel crucial en la promoción del género documental. En la actualidad, tanto la producción como la exhibición de documentales son más accesibles. Esta democratización de los recursos técnicos ha brindado a los directores una mayor libertad para expresar su creatividad e inspiración, generando un creciente interés entre los realizadores por documentar los conflictos sociales (Malek, 2016, p. 191). Este crecimiento del cine documental refleja un renovado interés por utilizar el poder de este medio para abordar y reflexionar sobre cuestiones relevantes en la sociedad peruana. Por lo tanto, este acceso más amplio a herramientas y plataformas ha democratizado la producción y distribución de documentales, permitiendo que diversas voces y enfoques encuentren su lugar en el escenario audiovisual peruano. El cine documental en el Perú no solo se ha consolidado como una expresión artística, sino también como una herramienta clave para fomentar el debate y la reflexión sobre diversas problemáticas sociales. En la actualidad, muchas de estas producciones buscan visibilizar realidades complejas y ofrecer nuevas perspectivas sobre el contexto social del país (Malek, 2016, p. 193). Este compromiso con la representación de la sociedad sugiere una creciente conciencia sobre la importancia del documental como medio para dar voz a las experiencias y desafíos de diversos grupos y comunidades en el país.

Según Mauricio Godoy, en los últimos años, el género documental en el Perú ha experimentado una notable transformación, desafiando el imaginario establecido. Ha dejado atrás su carácter informativo, conservador y de denuncia para adentrarse en nuevas formas narrativas, transgrediendo y explorando metodologías innovadoras. Actualmente, cuestiona la versión oficial de la historia a través de la visión personal del realizador y su entorno (2018,

p. 15). Esta evolución ha propiciado una diversidad de representaciones que reflejan una creatividad libre y experimental. Dentro de estas expresiones, se encuentran el diario personal, la autobiografía, la memoria pasada y reciente, así como la exposición del yo, entre otras formas innovadoras (Bedoya, 2016, p. 66). Este cambio en las dinámicas del cine documental no solo expande sus posibilidades narrativas, sino que también desafía las convenciones tradicionales, permitiendo la exploración de nuevas perspectivas y la expresión creativa sin límites predefinidos.

En esta nueva etapa del documental peruano, se observa una marcada preocupación por temas políticos, sociales e injusticias que afectan a las minorías, lo que ha dado lugar a la emergencia de nuevos enfoques reflexivos. Estos nuevos documentales peruanos se sienten obligados a presentar historias de manera innovadora y accesible, conquistando nuevos públicos y generando espacios para la reflexión, la memoria y la tolerancia. Este género se posiciona como uno de los más importantes para el ejercicio democrático, al proporcionar una plataforma para la expresión y el debate (Balado, 2005, p. 109). Esta evolución del documental no solo amplía su alcance y público, sino que también promueve la diversidad de voces y la representación de problemáticas sociales y políticas que buscan generar conciencia y promover un diálogo abierto en la sociedad.

Por lo tanto, aunque el género documental en el Perú no ha sido ampliamente estudiado, ha desempeñado un papel crucial en la configuración de la vida y los imaginarios de nuestra sociedad. A lo largo de la historia, este género ha evolucionado y se ha transformado, llegando a transgredir los límites establecidos y experimentar con nuevas formas de representar la realidad. Esta evolución ha propiciado un creciente interés por abordar temas políticos y sociales, lo que ha conducido al desarrollo de documentales que exploran, por ejemplo, el conflicto minero en el país. Esta preocupación por las problemáticas sociales más apremiantes se refleja en las narrativas documentales actuales, destacando el

documental como una herramienta valiosa para reflexionar sobre los desafíos y conflictos que enfrenta la sociedad peruana.

2.3.1 La representación del conflicto minero en los documentales peruanos

Los documentales que exploran el conflicto minero han desempeñado un papel crucial al difundir testimonios y experiencias de las personas involucradas, contribuyendo significativamente a la educación social sobre este tema. Estas producciones han logrado visibilizar y destacar el impacto directo de las actividades mineras, desempeñando un rol fundamental en las comunidades afectadas al construir una perspectiva colectiva y fortalecer los vínculos entre las partes involucradas (Walter y Urkidi, 2015, p. 50). De esta manera, los documentales adquieren una relevancia significativa para comprender el conflicto y formar una percepción sobre los agentes involucrados. Además, proporcionan una ventana para conocer la realidad de la sierra peruana y sus habitantes, ofreciendo una visión de los desafíos y tensiones que enfrenta la región. Un tratamiento inadecuado o parcial de esta problemática en la representación perjudicaría el entendimiento del conflicto, afectando la forma en que se percibe a los agentes involucrados y a la realidad de la sierra peruana.

En Perú, el conflicto minero ha sido tema central en diversos documentales, entre ellos *Choropampa: el precio del Oro*, una producción audiovisual de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd estrenada en 2002. Con una duración de 78 minutos, este documental relata la historia de un pueblo en los Andes peruanos afectado por la intoxicación por mercurio. A través de entrevistas a los pobladores, se exponen las consecuencias devastadoras provocadas por el derrame de mercurio ocasionado por la empresa Yanacocha. La película ofrece una visión íntima y detallada de los impactos negativos que esta tragedia tuvo en la vida de la comunidad afectada.

El documental ofrece una visión detallada del nuevo escenario social que surge en un mundo globalizado. A través de las voces de los propios afectados, se relata una historia que demanda por atención médica y justicia ante las acciones de la empresa minera Yanacocha, cuyas actividades perjudicaron a cerca de mil habitantes. La narrativa presenta ambos lados del conflicto: por un lado, a los pobladores que sufrieron las consecuencias directas, y por otro, a la empresa minera Yanacocha, que, pese a las acusaciones por daños a la salud de la población, cuenta con el apoyo de diversas autoridades (Asociación Guarango & Asociación Quisca, 2010, p. 25).

Una frase crucial en el documental es la de Julia, una residente que compara a la empresa minera con una nueva forma de conquistadores modernos: *“Más antes los españoles usaron armas y mataron a nuestros peruanos para llevarse nuestras cosas; ahora solo necesitan contaminarnos, para llevarse nuestras cosas en nuestras narices”* (Asociación Guarango & Asociación Quisca, 2010, p. 25). Esta poderosa analogía se refleja a lo largo de toda la película, marcando claramente dos facciones: las víctimas, los pobladores intoxicados, y los responsables, la empresa minera y el Estado, que parecen aliados y se aprovechan de la vulnerabilidad de la población. Esta declaración resalta el paralelismo entre las antiguas formas de conquista y las estrategias modernas de explotación, subrayando la lucha desigual y las injusticias que enfrentan los afectados por la contaminación minera.

Otro documental que aborda el conflicto minero es *Tambogrande*, lanzado en 2007 y también dirigido por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd. Esta obra de 85 minutos de duración se sumerge en la realidad de los agricultores de mangos y limones que descubren la presencia de oro debajo de sus tierras, lo que amenaza su forma de vida. En respuesta, se unen y luchan para evitar ser desalojados.

El documental presenta los acontecimientos de manera cronológica, incorporando imágenes de archivo para reconstruir la situación del conflicto y las acciones valientes de los

pobladores en defensa de su identidad y sustento (Sáez, 2007, p. 14). Los protagonistas de la historia se enfrentan a políticos corruptos y a la poderosa empresa minera, destacando la resistencia y los actos heroicos de la gente común en tiempos de conflicto (Asociación Guarango & Asociación Quisca, 2010, p. 31). *Tambogrande* (2007) pone de relieve la lucha de las comunidades contra las fuerzas poderosas y arroja luz sobre las dificultades que enfrentan al defender sus tierras y formas de vida.

Este documental también destaca por mostrar de manera clara y definida a las partes involucradas en el conflicto. Delinea con nitidez quiénes son los “abusadores” y quiénes son las “víctimas”. Una frase emblemática, expresada por Isabela Morales, resalta la esencia del conflicto: *“A veces tenemos necesidad pero no tenemos plata. Pero entonces digo: 'Andate hijo a la chacra, tráete unos mangos, tráete una yuca, cualquier cosa'. Pero ya acabándose estas cosas, no habrá nada. Y la plata de estos señores que vienen, claro, habrá para algunos días, pero después la plata se acaba, pero la vida nunca se acaba si la tierra nunca muere”* (Asociación Guarango & Asociación Quisca, 2010, p. 32). Esta cita refleja la esencia de la disputa: la lucha por la supervivencia y la conexión intrínseca entre la tierra y la vida de las comunidades frente a la explotación minera.

Según Bedoya, los documentales dirigidos por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd buscan registrar, a modo de crónica, los centros de rebeldía planteados en oposición a las políticas empresariales mineras impulsadas por el Estado. Estas políticas, que respaldan las actividades de explotación, entran en conflicto con las labores agrícolas y suelen ocasionar daños ambientales. Por lo tanto, estos documentales no solo ofrecen una propuesta didáctica y testimonial, sino también política. Los realizadores parten de situaciones de tensión social y plantean reflexiones generales bajo la premisa de que la explotación de los recursos naturales, en zonas donde las comunidades no están de acuerdo, se transforma en prácticas abusivas que perduran desde tiempos coloniales (2016, p. 406). Este enfoque evidencia que los

documentales sirven como plataformas para visibilizar la dinámica de poder y explotación que afecta a las comunidades locales. Además, es interesante cómo asocian estos problemas a cuestiones históricas y estructurales.

En el discurso de estos dos documentales se enaltece la resistencia antiminera y se sugieren posibles acciones delictivas por parte de la empresa minera, como se muestra en *Tambogrande* (2007). Además, se observa que la narrativa se construye a partir de la oposición entre dos figuras contrapuestas. Una de estas figuras está representada por los empleados de las empresas mineras y los funcionarios del Estado, quienes intentan resaltar la importancia de la minería para el desarrollo nacional. Esta postura contrasta con la de las comunidades, quienes buscan defender sus propiedades y cultivos. Estas comunidades son representadas como personas que no entienden de cifras ni cálculos, y cuyo único deseo es protegerse de las transnacionales que han descubierto yacimientos de oro en sus propiedades (Bedoya, 2016, p. 404). Cabe resaltar que estos documentales forman parte de una trilogía que también incluye *Operación Diablo* (2010). Este documental aborda la vigilancia y criminalización de líderes sociales en conflictos ambientales, y revela estrategias de intimidación dirigidas contra quienes se oponen a la minería. En conjunto, estas producciones configuran una narrativa que revela las tensiones y desigualdades del conflicto minero, evidenciando los desequilibrios de poder y la resistencia de las comunidades frente a las empresas y el Estado.

Yakumama es otra obra audiovisual que reflexiona sobre el conflicto minero pero desde una perspectiva simbólica y ambiental. Dirigido por Nérida Ayay en 2009, este cortometraje de aproximadamente ocho minutos aborda la contaminación del río Grande en Cajamarca, combinando imágenes y voz en off para narrar la historia. La pieza presenta a la Yakumama, figura simbólica que personifica al río, como una entidad que sufre profundamente los efectos de la actividad minera en la región. A través de una narrativa

visual y sonora cargada de sensibilidad, el cortometraje evidencia tanto el impacto ambiental como el humano causado por esta industria.

La voz femenina que guía el relato expresa el dolor del agua, transmitiendo una conexión espiritual con la naturaleza. Su lamento se convierte en un llamado a la reflexión y a la acción, exhortando al espectador a no permanecer indiferente ante la destrucción del entorno. El cortometraje también subraya la responsabilidad intergeneracional, al cuestionar qué legado se está dejando a las futuras generaciones. A pesar de su breve duración, *Yakumama* (2009) destaca por su tono nostálgico, evocando la vida pasada del río, los beneficios que ofrecía a la comunidad y cómo todo eso ha sido transformado por la intervención minera.

Dirigido y narrado por Nélide Ayay, quien también protagoniza *Hija de la Laguna* (2015), el cortometraje constituye un reflejo de sus creencias y vínculo espiritual con la naturaleza. A través de la voz de Nélide, se articula el sufrimiento de la Yakumama (Madre Agua) y Mamapacha (Madre Tierra), quienes sufren en silencio la agonía del río. Esta obra nace de talleres de creación comunitaria en Cajamarca, que continúan la experiencia previa impulsada por Guarango durante el rodaje de su trilogía.

En los ejemplos analizados, se construye una imagen de la sierra peruana como una región profundamente afectada por la actividad minera, donde tanto las empresas como el Estado aparecen como actores que, en apariencia, actúan en complicidad para explotar sus recursos. Esta representación proyecta a la sierra como una víctima de los abusos sistemáticos de la industria extractiva y del abandono o indiferencia del propio Estado. No obstante, esta construcción está mediada por la percepción, consciente o inconsciente, de quienes realizan los documentales, lo que inevitablemente influye en la manera en que los espectadores interpretan el conflicto y la realidad de la sierra. Ante ello, resulta fundamental adoptar una mirada crítica frente a este tipo de producciones, especialmente aquellas que abordan

escenarios de conflicto en la sierra peruana. Es necesario cuestionarse: ¿Qué perspectivas predominan en el documental? ¿Qué enfoque se elige para representar a las regiones afectadas por la minería? ¿Qué imaginarios o estereotipos están presentes en su narrativa?

2.3.2 Documental *Hija de la Laguna*

El documental *Hija de la Laguna*, dirigido por Ernesto Cabellos en 2015 y con una duración de 87 minutos, profundiza en el conflicto social en Cajamarca generado por el rechazo de la población al proyecto minero Conga, impulsado por la empresa Yanacocha. Este documental no solo alcanzó una notable popularidad, sino que también tuvo reconocimientos significativos.

Hija de la Laguna (2015) fue producido por Guarango, una asociación peruana de comunicadores y cineastas con más de 30 años de trayectoria en la producción y difusión de contenido audiovisual, comprometida con el desarrollo del país. A lo largo de los años, se ha especializado en rodajes en los Andes y la Amazonía. Su filmografía incluye documentales como *Choropampa, el precio del oro* (2002), *Tambogrande* (2007), *De Ollas y Sueños* (2009), *Operación Diablo* (2010) e *Hija de la laguna* (2015), así como los cortometrajes *El Óscar de Manchay* (2011) y *En pareja* (2012). A lo largo de su historia, la productora ha recibido diversos premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional (Rebata, 2024 p. 174-175)

Hija de la Laguna (2015) recibió el premio del Ministerio de Cultura a la mejor postproducción en 2013 y a la mejor distribución en 2014. Además, el documental tuvo una destacada exhibición en el 19° Festival de Cine de Lima (Morales, 2015). Su impacto también fue significativo en las redes sociales, donde el tráiler se volvió viral, acumulando más de cinco millones de reproducciones, numerosos compartidos y comentarios. Este éxito en las

plataformas digitales incluso superó al de tráilers de películas comerciales populares, como *Asu Mare 2* (2015) (Castro, 2015).

El documental se centra en el conflicto minero ocasionado por el proyecto Conga de la empresa minera Yanacocha. Esta empresa, cuya extensión abarca el 14% del territorio cajamarquino y que ostenta el control mayoritario de las concesiones mineras en la región, se erige como el epicentro de estas tensiones. Desde el inicio de sus operaciones, los pobladores expresaron su descontento por incumplimientos en promesas de obras, proyectos, empleo y por problemas relacionados con la contaminación (Santos, 2017, p. 26). *Hija de la Laguna* (2015) establece desde el principio el contexto de desacuerdo entre los pobladores con respecto al proyecto Conga, marcando así el punto de partida de la narrativa y representando una realidad en la que la disputa está siempre presente. No obstante, es esencial tener en cuenta que las tensiones y enfrentamientos se han gestado desde el año 2004, con casos emblemáticos como el cerro Quillish en 2006 y la Quinoa Sur en 2007. Estos conflictos y desacuerdos entre la población y la empresa minera alcanzaron su punto álgido con la explosión del conflicto relacionado con el proyecto Conga en 2011, convirtiéndose en el foco central de la narrativa del documental.

Aunque el enfoque principal del documental se centra en el conflicto minero en Cajamarca, se entrelazan dos situaciones adicionales: el impacto de la minería en Bolivia y la realidad de una diseñadora de joyas que descubre que la materia prima para sus productos proviene de la minería ilegal en Madre de Dios. Sin embargo, la narrativa que guía el documental se concentra en Nélica, una mujer cajamarquina dotada con la habilidad de comunicarse con los espíritus del agua. Ella utiliza este don para enfrentarse a la empresa minera Yanacocha, que amenaza con destruir la laguna, que considera su madre, con el fin de extraer el oro debajo de ella.

Nélida Ayay, la protagonista y narradora del documental, juega un papel crucial al liderar la historia con su voz. Desde su infancia, ha mantenido una conexión especial con los elementos naturales, creyendo firmemente en la necesidad de protegerlos y defenderlos contra la contaminación y destrucción causadas por la minería en Cajamarca. Para ella, la historia en el documental proporciona al público la oportunidad de comprender la importancia de la madre tierra y el agua a través del contacto directo con la naturaleza (Morales, 2015). En el documental, Nélida revela su profunda conexión espiritual con el agua, a la que reconoce como su madre. Movidada por esta relación, decide estudiar Derecho con el propósito de defenderla frente a las amenazas de la empresa minera, que pone en riesgo su existencia. Su participación en el documental se convierte en una poderosa forma de compartir su propia historia y de luchar por la defensa de su entorno y comunidad.

El documental se enfoca en dar voz a los afectados por el proyecto minero Conga, revelando vivencias, testimonios y puntos de vista de los pobladores directamente impactados por la disputa. A lo largo del documental, se representan diversas situaciones de conflicto en las que Nélida y los pobladores son retratados como personas afectadas tanto por la empresa minera como por el Estado, cuyos actos convergen en prácticas de intimidación, silenciamiento y vulneración de derechos. Cuatro momentos clave ilustran de manera contundente esta situación de abuso. En primer lugar, se evidencia el acoso sufrido por los pobladores a manos de la empresa minera Yanacocha. Este se refleja en el documental cuando las fuerzas del orden vigilan la propiedad de una pobladora que pretenden desalojar, empleando tácticas de acoso e intimidación. En segundo lugar, se exhibe la falta de compromiso de las autoridades hacia los pobladores de Cajamarca. Esto se representa en el documental cuando Nélida viaja a Lima, acompañada de otros pobladores, para participar en las marchas por el agua y la tierra, y exigir al presidente el cumplimiento de las promesas realizadas durante sus campañas políticas. En tercer lugar, se evidencia el uso de la violencia

como medio de represión, representado en la intervención policial en la Plaza de Armas, tras la declaración del estado de emergencia en Cajamarca, hecho que resultó en la muerte de cinco pobladores. Por último, se muestra la tensión entre la empresa minera, el Estado y los pobladores, cuando estos se dirigen a la cima de la laguna para protestar, lo que desencadena un enfrentamiento entre los abogados de la compañía, fiscales y la comunidad. Estos episodios resaltan la tensión y el conflicto entre los pobladores y la actividad minera en la región, y ponen de manifiesto los desafíos y las luchas cotidianas de esta comunidad frente a una industria que afecta profundamente su estilo de vida y su entorno natural. En este contexto, la película se convierte en un testimonio poderoso del conflicto en esta región. Muestra la vulnerabilidad de los derechos por parte de la empresa minera y del Estado, así como la resistencia de los pobladores. Además, ofrece una mirada más íntima y cruda de la dinámica social, económica y ambiental que rodea esta controversia minera.

Hija de la Laguna (2015) se clasifica como un documental del subgénero expositivo, cuyo objetivo principal es exponer conceptos, presentar perspectivas específicas, ofrecer testimonios y mostrar puntos de vista institucionales. En este tipo de documentales, los realizadores emplean diversas técnicas y herramientas, como investigaciones, trabajo de campo, observaciones y análisis previos, con la intención de convencer al espectador de que lo que se muestra son hechos que forman parte de la vida cotidiana de un grupo cultural específico. Este proceso fundamentado y cuidadoso genera confianza en el espectador sobre la autenticidad de los hechos presentados (Bedoya, 2016, p. 403). En *Hija de la Laguna* (2015) se utilizan claramente los recursos propios del subgénero documental expositivo. La película presenta testimonios y puntos de vista de los pobladores afectados por la actividad minera en Cajamarca, los cuales no solo ilustran la situación del conflicto, sino que, como señala Bedoya, refuerzan una sensación de autenticidad y veracidad.

A partir de estas características del subgénero expositivo, se entiende con mayor claridad el propósito central del documental: denunciar, informar y sensibilizar al público frente a la compleja problemática del conflicto minero en la región. Esto cobra relevancia, especialmente al considerar la parcialidad que han mostrado los medios de comunicación televisivos en el país al informar sobre los enfrentamientos derivados de la minería. A través de una cuidadosa exposición de testimonios y puntos de vista de los pobladores cajamarquinos, el documental proporciona una perspectiva distinta a la realidad que se vive en la capital, ofreciendo una visión más auténtica y profunda en términos de progreso y cosmovisión (Candia, 2015). El documental va más allá de simplemente denunciar e informar sobre el conflicto minero en Cajamarca. Se presenta como un testimonio poderoso al otorgar voz a los habitantes locales, especialmente a través de la figura de Nélide. Esta representación se muestra como una visión auténtica de la realidad, contrastando con la parcialidad de los medios convencionales. Nélide se convierte en un canal para transmitir las vivencias, desafíos y luchas cotidianas de la comunidad frente a una industria que impacta profundamente en su estilo de vida y entorno natural. En este contexto, el documental se muestra como un instrumento esencial para contrarrestar la narrativa sesgada de los medios, al presentarse como una perspectiva más fiel y cercana a la realidad que experimentan los pobladores afectados por el conflicto minero en Cajamarca.

Sin embargo, como hemos explorado en los subcapítulos anteriores, un documental siempre será la representación de una situación y esta estará intrínsecamente ligada a la interpretación de los realizadores. A pesar de la sensación de veracidad que pueda transmitirse por las herramientas que utilicen los realizadores, es crucial tener en cuenta que lo que se observa en relación al conflicto minero es más una representación que una reproducción exacta de los hechos. Por ello, no se puede obviar la presencia de subjetividad en el documental.

Una de las herramientas empleadas por el documental, como hemos visto, es la narración de Névida, destinada a generar empatía y reforzar la percepción de veracidad, ya que ella es una mujer cajamarquina que ha vivido de cerca el conflicto minero. Sin embargo, este recurso, aunque a primera vista pueda transmitir autenticidad, revela una construcción consciente del personaje. Como indica Candia (2015), hay momentos en los que se percibe la creación de la figura de Névida y de las situaciones en las que se encuentra, dejando al descubierto una elaboración ficticia de la historia. Es fundamental comprender que la presencia de recursos como testimonios y puntos de vista no elimina la posibilidad de que haya una representación intencionada del personaje en la narrativa. Por lo tanto, es esencial comprender que lo que estamos presenciando es una representación más que una reproducción fiel de los eventos, influenciada por discursos imaginarios e interpretaciones de los realizadores.

2.4 Estructura narrativa y expresión en los documentales

En los últimos años, hemos presenciado un notable surgimiento de diversos espacios dedicados a la creación y difusión del cine documental en distintos países del mundo. Dentro de este contexto, el género documental ha adquirido un papel destacado al servir como espacio de expresión creativa y se ha convertido en un verdadero laboratorio de experimentación para la vanguardia cinematográfica (Vallejo, 2013, p. 4-5). En consecuencia, los cineastas han encontrado una plataforma de libertad artística, permitiéndoles explorar nuevas formas narrativas, técnicas innovadoras y enfoques audaces para abordar temáticas relevantes y actuales.

De tal manera, la estructura narrativa en el cine documental se convierte en un elemento fundamental para transmitir la intención y la visión del autor. A través de la elección y el ordenamiento de los eventos, la construcción de personajes y la utilización de

recursos narrativos, se logra plasmar una interpretación subjetiva de la realidad, dando forma a una experiencia cinematográfica única y personal. La comprensión de la estructura narrativa en el cine documental nos permite apreciar cómo se entrelazan los elementos visuales, sonoros y narrativos para construir significados y transmitir emociones.

2.4.1 Desglose Narrativo

Existe una creencia generalizada de que el guión en el género documental carece de relevancia, que es simplemente una pauta o una lista de escenas que se elabora sobre la marcha y carece de valor por sí mismo. Sin embargo, esta percepción es errónea. En realidad, el género documental también requiere la escritura de un guión, que cumple con funciones importantes. Este guión incluye elementos como el desarrollo y el desenlace de la historia, la caracterización de los protagonistas y los antagonistas, la elección de los escenarios, la planificación de la iluminación, los diálogos previstos y los movimientos de cámara establecidos de antemano. Aunque el proceso de elaboración del guión documental es flexible no se puede subestimar su importancia. El guión proporciona una estructura que guía la realización de la película documental, permitiendo al director y al equipo creativo tener una visión clara de la historia que desean contar (Guzmán, 1998). De esta manera, aunque el género documental puede parecer más flexible en cuanto a su escritura, el guión desempeña un papel fundamental al proporcionar una guía y una base sólida para la realización de la película, permitiendo la creación de un producto final coherente y efectivo.

La redacción de un guión documental es particularmente compleja y uno de los primeros desafíos que enfrentan los realizadores es la elección entre un guión cerrado o uno abierto. Un guión demasiado cerrado puede eliminar la sorpresa y los hallazgos espontáneos durante el rodaje, mientras que uno demasiado abierto puede llevar a una dispersión no deseada. En este contexto, el director se ve obligado a encontrar un equilibrio entre ambos

extremos. A pesar de la dificultad, una ventaja única del género documental es que el guión se reescribe durante el proceso de montaje, manteniéndose abierto hasta el final. Esto implica que el montaje no solo es ensamblar planos, sino también concluir la labor del guión de manera prospectiva (Guzmán, 1998). En consecuencia, la dinámica entre un guión cerrado y uno abierto en el documental destaca la naturaleza única y flexible de este género cinematográfico. Aunque la elección puede ser desafiante, la capacidad de reescribir el guión durante el montaje brinda a los cineastas una oportunidad única para adaptarse y perfeccionar la narrativa en función de lo descubierto durante el proceso de filmación.

El punto de partida fundamental en la creación de documentales radica en la búsqueda y descubrimiento de la idea original que inicia todo el proceso. Una idea sólida implica la proposición de un relato o el desarrollo potencial de una historia; de lo contrario, carece de sustancia y resulta inútil. Es esencial que la idea esté bien fundamentada y tenga profundidad, ya que una película documental debe aspirar a narrar de la manera más articulada posible, construyendo su relato con elementos extraídos de la realidad (Guzmán, 1998). La importancia de una idea sólida en la realización de documentales destaca la necesidad de contar con un fundamento significativo para construir una narrativa convincente. La riqueza y profundidad de la idea original son cruciales para guiar y dar forma a todo el proceso creativo, asegurando que el documental logre contar una historia impactante y bien estructurada a partir de elementos auténticos de la realidad.

El guión del documental emplea varios agentes narrativos para desarrollar la historia. Mientras el autor es el principal agente narrativo, existen diversos recursos, como los personajes y los sentimientos, que desempeñan un papel crucial. A diferencia de las películas de ficción, donde las emociones a menudo se generan a través del trabajo planificado y ensayado de los actores, en los documentales, estas surgen de las condiciones espontáneas de los personajes reales. Por ello, la elección adecuada de personajes es esencial, ya que son

quienes articulan la historia, exponen ideas y dan forma al tema. Los personajes deben ser capaces de transmitir no solo conocimientos sobre el tema, sino también vivencias y testimonios auténticos. Si los personajes carecen de la capacidad de expresar emociones frente a la cámara, se convierten en meros personajes secundarios, desequilibrando el relato y limitando la efectividad del documental. Además de los personajes, la acción también desempeña un papel clave. Cuando los personajes principales no ofrecen una acción rica, es crucial observar las acciones implícitas y utilizar imágenes complementarias o de archivo para dar dinamismo al relato (Guzmán, 1998). Así pues, los realizadores toman diversas decisiones al seleccionar los personajes, buscando la acción y las emociones para transmitir autenticidad y profundidad en el contenido o la historia. No obstante, es crucial destacar que la realidad representada en el documental está inevitablemente influenciada por estas elecciones subjetivas de los realizadores, que guían la trama y dan forma a la percepción del espectador.

El guión cinematográfico es una representación visual de la historia, que actúa como un sustantivo al describir a personas en un lugar realizando acciones concretas. Está compuesto por elementos conceptuales fundamentales propios de esta forma de escritura, y todos los guiones responden a esta premisa básica: se dividen claramente en un inicio, un desarrollo y un desenlace. Esta estructura se organiza tradicionalmente en tres actos. En el primer acto se presenta la situación inicial, se introducen los personajes y se plantea el conflicto que origina el primer nudo argumental. El segundo acto desarrolla la confrontación, intensificando gradualmente los conflictos y la tensión dramática. Finalmente, el tercer acto se centra en la resolución, donde concluye la trama y se solucionan los conflictos planteados (Field, 1979). Mediante esta estructura en tres actos, el guión desarrolla el inicio, el desarrollo y el desenlace de la historia, permitiendo introducir personajes, conflictos y resoluciones de forma coherente y atractiva.

El primer acto, conocido como planteamiento, se desarrolla en las primeras 30 páginas del guión y tiene como objetivo captar la atención del espectador de inmediato. En este periodo inicial, que suele durar aproximadamente 10 minutos, se debe presentar al espectador quien es el personaje principal, de qué trata la historia y cuál es la situación. Al final de este acto, se introduce un nudo en la trama, un acontecimiento que cambia el curso de la historia y le hace tomar otra dirección. El segundo acto, llamado confrontación, constituye el núcleo narrativo y se extiende aproximadamente entre las páginas 30 y 90. En esta fase, se intensifica el conflicto central de la trama. Una vez establecidas las necesidades de los personajes, se introducen obstáculos que impiden su satisfacción, generando el conflicto principal y estructurando la acción dramática. Hacia el final de este acto, se presenta el nudo de la trama, que conduce a la resolución del conflicto. El tercer acto, denominado resolución, comprende el tramo final de la historia, por lo general entre las páginas 90 y 120. Aquí se resuelven los conflictos planteados a lo largo de la trama, se revela el destino del personaje principal y se alcanza un clímax que completa la historia (Field, 1979). En definitiva, la estructura dramática es una herramienta esencial en la narración cinematográfica, ya sea en un guión de ficción o en un documental. A través de sus tres actos distintivos, planteamiento, confrontación y resolución, se teje una trama que cautiva al espectador y lo sumerge en un viaje emocional y reflexivo. En el caso de los documentales, esta estructura sirve como un marco narrativo que guía al espectador a través de los hechos y testimonios presentados, permitiéndole comprender la complejidad de los temas abordados.

2.4.2 El discurso y el mundo proyectado en los documentales

Dentro de la teoría cinematográfica, existe una corriente que concibe al documental como un género cuyo propósito principal es informar, priorizando la representación de la realidad por encima de la expresión artística. Sin embargo, en los últimos años, el cine documental ha

comenzado a integrar el conocimiento con la estética visual, proyectando una visión de lo real sin perder de vista el valor artístico (Vallejo, 2013, p. 8). Aunque la forma del documental ha cambiado con el tiempo, este género sigue estrechamente relacionado con la representación de la realidad. A través de su narrativa, el documental proyecta un mundo que se muestra y se percibe como lo “real”.

La representación es el uso del lenguaje para comunicar algo significativo sobre el mundo o para reflejarlo de manera que tenga sentido para los demás. Este proceso va más allá de simplemente mostrar o nombrar cosas: implica un intercambio de significados a través de signos e imágenes, y desempeña un papel crucial en cómo las personas dentro de una cultura interpretan y comunican su mundo (Hall, 1997, p. 15). En este sentido, el documental, al representar la realidad, construye narrativas y genera significados que influyen en nuestra comprensión del mundo y condicionan la forma en que nos relacionamos con él.

La representación utiliza el lenguaje y los signos para comunicar significados, y se manifiesta a través del discurso. Para Hall, los discursos son conjuntos de ideas, imágenes y prácticas que nos permiten abordar un tema, generar conocimiento y definir conductas relacionadas con actividades sociales o espacios institucionales (1997, p. 6). En este contexto, los discursos se convierten en herramientas para la construcción y comunicación de conocimientos, mediando nuestras experiencias y entendimientos culturales.

Dentro de una película, el discurso se refiere a su presentación formal, que puede adoptar diversas formas narrativas, retóricas, asociativas, categóricas o abstractas, o una combinación de estas. Esta distinción entre el “qué” se representa (el contenido) y el “cómo” se representa (la forma) nos permite apreciar cómo temas similares pueden ser abordados de maneras diferentes (Plantinga, 2014, p. 122). Este proceso nos ofrece la oportunidad de explorar distintas perspectivas sobre un mismo tema, poniendo en evidencia que un documental puede presentar diversas versiones de la realidad, adaptándose a un sistema

cultural compartido de significados y referencias. La diferencia entre el “qué” y el “cómo” también nos ayuda a analizar cómo se construye el mundo proyectado y cómo influye en nuestra comprensión de la realidad.

Es fundamental analizar la relación entre el discurso y el mundo proyectado, ya que los medios utilizados por las películas construyen modelos que les permiten hacer afirmaciones sobre la realidad. El discurso en una película refleja su concepción del mundo a través de cuatro parámetros generales. En primer lugar, selecciona la cantidad y naturaleza de la información que se presenta, controlando así cómo se percibe el mundo proyectado. En segundo lugar, ordena esta información estableciendo una correspondencia formal entre la presentación discursiva y la información del mundo representado. En tercer lugar, destaca ciertos aspectos al asignarles peso e importancia dentro de la narrativa. Por último, establece un “punto de vista” o una “voz” específica que guía la interpretación de lo que se presenta (Plantinga, 2014, p. 125).

Por lo tanto, para comprender el discurso, es fundamental analizar la selección, el orden y los elementos destacados, así como la perspectiva adoptada. Este análisis nos permite entender cómo se representa la realidad y cómo se construye activamente el mundo proyectado dentro del documental a través de decisiones sobre la información y su estructura. Así, el documental se convierte en un medio poderoso que influye en nuestras creencias, valores y percepciones culturales. Esta comprensión subraya la importancia de ser críticos con el contenido que consumimos, reconociendo que detrás de cada película hay una construcción intencionada de significados que merece ser explorada y cuestionada.

2.4.3 Enunciación, mostración y nuevas formas de expresión en los documentales

Empecemos examinando el uso de la enunciación en los documentales, comenzando por la enunciación pura. Según Vallejo (2013), la enunciación pura actúa como un intermediario

entre la historia narrada y el espectador, presentándose como una voz explicativa interpretada por un narrador ajeno al mundo proyectado. Esta voz narrativa desempeña un papel crucial al guiar al espectador a lo largo de la trama, proporcionándole una perspectiva externa a los eventos presentados (p.12). Aunque no forma parte del mundo representado, esta figura externa posee autoridad narrativa, actuando como guía del espectador y adquiriendo una relevancia significativa.

Citando a Plantinga, Vallejo afirma que los espectadores tienden a otorgar mayor autenticidad al discurso del narrador, aceptando de manera poco crítica sus afirmaciones, incluso cuando la entidad enunciativa no está físicamente presente. Existe un pacto de veracidad del documental en el que los espectadores reconocen la autoridad del enunciador del discurso y le otorgan una posición de mayor relevancia epistémica que otras voces presentes en la obra. Por ende, se resalta la importancia en la construcción del conocimiento dentro del contexto documental, superando, en cierta medida, la autoridad de los actores sociales que puedan aparecer en la narrativa (2013, p.12). De esta manera, la enunciación pura, además de cumplir con la función de proporcionar explicaciones y contextualizaciones, engloba la confianza de los espectadores en la autenticidad de lo representado. Es destacable que esta figura, aunque ajena a la realidad mostrada, posea una autoridad significativa ante los espectadores, incluso mayor que la de los actores que sí participan en ella.

La enunciación en el documental se manifiesta a través de tres formas convencionales: el *voice over*, los recursos gráficos y el montaje. Característico de los documentales expositivos, el *voice over* presenta una voz externa al mundo representado, que actúa como intermediaria entre la historia y el espectador, siendo frecuente en producciones periodísticas y televisivas. El segundo recurso enunciativo involucra el uso de elementos gráficos como subtítulos, intertítulos, mapas y gráficos. Estos elementos cumplen funciones narrativas diversas, como presentar personajes, apoyar el desarrollo de la trama y facilitar la ubicación

espacial de la acción. Finalmente, el montaje, como tercer recurso, revela la presencia del enunciador mediante la edición y selección de imágenes. Esta técnica, fundamental para construir el relato documental, utiliza asociaciones de ideas entre secuencias y decisiones estilísticas, como el encuadre y el zoom, para evidenciar la autoría del realizador (Vallejo, 2013, p. 12-14). Cada uno de estos elementos contribuye significativamente a enriquecer la narrativa del documental y sirve como herramienta para comunicar el mensaje y la intención del realizador.

Ahora exploremos el uso de la mostración en los documentales. La mostración pura implica una representación directa de los hechos, donde las acciones son observadas sin la intermediación de una instancia narrativa que las cuente de forma indirecta. En el ámbito del documental, se emplean dos estrategias para lograr esta estética: la estética observacional y la reconstrucción de los hechos (Vallejo, 2013, p. 14-15). A través de la mostración pura, se busca ofrecer una visión “auténtica” de los acontecimientos, ya sea mediante la observación directa o mediante la reconstrucción narrativa.

La primera estrategia de mostración es la imagen observacional, donde la historia se cuenta a través de la imagen, sin presencia de una entidad narrativa inscrita en el texto. Este enfoque busca la transparencia, presentando los hechos de manera directa y sin mediación. La imagen fotográfica, como imitación de la realidad visual, encarna la mostración en su forma más pura. De esta manera, el filme recurre a la mimesis, propiciando que el espectador acceda a los hechos de forma directa, sin la mediación de un narrador. Por otro lado, se encuentra la reconstrucción, una forma de mostración compartida con la ficción. La mimesis se manifiesta al reconstruir o imitar situaciones para la cámara, generando una doble mostración: una por el carácter indicativo de la imagen documental y otra por la imitación de un hecho frente a la cámara. Esta estrategia se basa en la imitación de la realidad para representar los eventos de manera más elaborada y cinematográfica, permitiendo una conexión más profunda con la

audiencia (Vallejo, 2013, p. 15). Ambas estrategias, ya sea la imagen observacional que busca transparencia e inmediatez, o la reconstrucción que recurre a la mimesis para ofrecer una representación más elaborada, demuestran la diversidad de enfoques en la mostración documental, proporcionando distintas formas de acceso a los hechos narrados.

Dentro de las nuevas formas de expresión en el ámbito documental, se destacan diversas manifestaciones de la enunciación cinematográfica. Estas manifestaciones se relacionan con los distintos niveles del lenguaje audiovisual (imagen y sonido) y con las instancias que comunican el discurso y su autoridad, como el director, el narrador y los personajes. En los últimos años, esta práctica ha surgido como un espacio de experimentación formal donde la subjetividad ha cobrado importancia, generando múltiples formas de articular la enunciación. Entre estas se incluyen el uso del diálogo para narrar, la combinación de la enunciación y la mostración, la enunciación directa con la intervención explícita del autor, y las marcas que revelan la enunciación (Vallejo, 2013, p. 16). Estas formas de enunciación han enriquecido notablemente el campo del documental, expandiendo los límites de la expresión cinematográfica. Al ofrecer nuevas posibilidades creativas y estilísticas, cada una de estas formas contribuye a la construcción narrativa y a la forma en que se comunica el mensaje al espectador.

En primer lugar, se observa el uso del diálogo como recurso narrativo. Los diálogos actúan como entidades narrativas indirectas que varían según el poder enunciativo de los participantes; entre ellos se encuentran el diálogo del cine directo, el diálogo no mediado y el diálogo con el entrevistador. El diálogo del cine directo se emplea para ocultar la presencia del narrador detrás de los personajes, generando una sensación de autenticidad. Se utiliza con frecuencia en el cine observacional, donde se presentan diálogos entre personas que no reconocen la presencia de la cámara. Aunque estos diálogos reflejan conversaciones reales, pueden narrar eventos pasados, impulsando así la trama. Por otro lado, en el diálogo no

mediado, los participantes reconocen la presencia de la cámara en la conversación. Aquí, la instancia enunciativa forma parte integral de la realidad representada. Finalmente, el diálogo con el entrevistador implica un intercambio de información entre el equipo de filmación y los personajes sociales. Aunque el mecanismo de enunciación es similar al del cine directo, la diferencia radica en que los espectadores suelen atribuir al equipo de realización un papel narrativo más destacado (Vallejo, 2013, p. 16-18). Estas diversas estrategias de diálogo en el documental contemporáneo no solo sirven para transmitir la narrativa, sino también para construir la autenticidad y la conexión entre el espectador y la realidad representada. Ya sea ocultando la presencia del narrador para lograr una sensación de inmediatez o reconociendo explícitamente la cámara como parte integral de la interacción, cada enfoque aporta una perspectiva única a la forma en que experimentamos y comprendemos los hechos narrados.

En segundo lugar, tenemos la combinación de la enunciación y la mostración, una dinámica que involucra diversas instancias narrativas dirigidas directamente al espectador. A diferencia del *voice over*, esta dinámica integra la instancia narrativa con la trama misma. Por ejemplo, se destaca la enunciación mediática, donde se registran imágenes o sonidos de los medios de comunicación (radio, televisión, periódicos), formando parte de la realidad representada en el documental y proporcionando información histórica y compleja sobre el conflicto tratado. También se incluyen eventos como conferencias, misas y declaraciones públicas, donde los actores sociales actúan como enunciadores conscientes para el público o los medios. Otro ejemplo es la “mímesis dentro de la mímesis”, que introduce una representación teatral o similar en el universo diegético de la película, actuando como catalizador para que los actores compartan experiencias y aporten información adicional. Otra estrategia es el “monólogo interior”, que desafía los límites de la representación documental al mostrar pensamientos mediante la superposición de la voz del personaje con una imagen en silencio. Este recurso, heredado del cine de ficción, revela el pensamiento del personaje, un

aspecto normalmente inaccesible de captar por un medio técnico. Por último, el “flujo de conciencia” se utiliza en filmes-ensayo para construir el pensamiento de los autores mediante la fusión de voz e imágenes (Vallejo, 2013, p. 19-21). Estas estrategias demuestran la riqueza y versatilidad del lenguaje cinematográfico documental, que va más allá de la simple narración para explorar nuevas formas de expresión y representación. La combinación de enunciación y mostración no solo amplía las posibilidades creativas, sino que también desafía las convenciones, cuestionando la esencia misma del documental como medio de representación de la realidad. Además, abre un debate valioso sobre la intersección entre la construcción narrativa y la dimensión ética en el documental contemporáneo.

En tercer lugar, nos encontramos con la enunciación directa, resaltando el uso extendido del recurso conocido como “cabezas parlantes” en el documental. Aquí, un actor social relata su historia al entrevistador que se encuentra fuera de campo, lo que establece un diálogo entre el realizador y el actor social. Aunque el entrevistador no sea visible, su presencia se sugiere a través de la dirección del discurso y la mirada del entrevistado, generando un diálogo en el que una de las partes tiene una autoridad enunciativa mayor. Otro recurso común es el “relato del actor social”, donde el actor se dirige directamente a la cámara, creando un monólogo que el público del documental observa. Por último, encontramos el recurso del “relato del realizador”, en el cual se observa una situación de poder diferente, donde la enunciación proviene no de un actor social, sino de la propia entidad de realización. Aquí, la especificidad de la imagen audiovisual permite que el autor sea visible y se presente como una persona con características físicas y psicológicas concretas, en contraposición a la “voz de Dios” incorpórea. Este tipo de enunciación es común en el documental de autor, el documental autobiográfico o el documental en primera persona (Vallejo, 2013, p. 21-23). La diversidad de recursos de enunciación directa en el documental ofrece un panorama rico y complejo de cómo se construyen las historias en este género

cinematográfico. Desde las “cabezas parlantes” hasta los “relatos del actor social” y “del realizador”, cada técnica ofrece una perspectiva única que influye en la forma en que percibimos y entendemos la narrativa documental. Esta variedad refleja la versatilidad del lenguaje audiovisual y su capacidad para transmitir diferentes puntos de vista y experiencias. Además, resalta la importancia del poder enunciativo dentro del documental, donde el control sobre quién cuenta la historia y cómo se presenta es fundamental para la construcción del significado y la interpretación por parte del espectador.

Por último, tenemos las marcas de la enunciación, específicamente la enunciación metadieгética que se construye a través de la presencia del dispositivo audiovisual en el documental. En este caso, no se trata simplemente de la elección de un personaje como narrador, sino que implica la inclusión de elementos físicos dentro del mundo profilmico que evidencian la presencia de la enunciación. La inclusión de cámaras o micrófonos en la trama invita al espectador a reflexionar sobre la propia construcción del documental, generando un metadocumental que no solo aborda la historia enunciada, sino que también reflexiona sobre el proceso mismo de enunciar (Vallejo, 2013, p. 23-24). Esta estrategia no solo añade una capa reflexiva al documental, sino que también desafía al espectador a cuestionar su relación con la obra cinematográfica, transformando la experiencia de visualización en una reflexión sobre la naturaleza misma del medio audiovisual y su capacidad para representar la realidad.

En este tercer capítulo se aborda la metodología de la presente investigación, la cual incluye la presentación del método de investigación, la unidad de análisis y observación, y las matrices elaboradas para este estudio. Con estas herramientas se busca analizar cómo se manifiestan los imaginarios que propone Víctor Vich sobre la representación de la sierra peruana en el documental *Hija de la Laguna* (2015), reconociendo que este análisis se realiza desde una mirada particular bajo un enfoque académico y privilegiado, sin generalizar la representación de la sierra ni reducir su complejidad cultural a una única perspectiva.

3.1 Método de Investigación

La metodología seleccionada para este estudio es el análisis de contenido, una técnica interpretativa basada en la lectura, ya sea textual o visual. Esta técnica sirve como herramienta de recolección de información, y se distingue de la lectura común realizada con el método científico por su enfoque sistemático, objetivo, replicable y válido (Abela, 2002, p. 2). Este método se centra principalmente en el mensaje, es decir, en la exploración de las ideas contenidas en los conceptos, más que en las palabras utilizadas para expresarlas (Aigeneren, 2009, p. 5).

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, ya que su objetivo central es identificar las representaciones de la sierra peruana, en particular de la región de Cajamarca, desde los imaginarios propuestos por Vich, dentro de la narrativa principal del documental *Hija de la Laguna* (2015). De igual manera, la presente investigación se apoya en entrevistas con especialistas. Se entrevistó a Ernesto Cabellos, director de la película *Hija de la Laguna* (2015), quien brindó una mayor comprensión del documental. También se entrevistó a Mauricio Godoy, cineasta documental y autor del primer libro sobre documental peruano. Por

último, se entrevistó a Víctor Vich, doctor en literatura enfocado en teoría cultural, cultura popular, políticas culturales y literatura contemporánea. Él es autor del artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010), en el cual se establecen los imaginarios que fundamentan esta investigación.

3.2 Unidad de Análisis y Observación

La unidad de análisis de esta investigación es el documental *Hija de la Laguna* (2015). Este documental presenta tres historias que giran en torno al conflicto minero. La historia principal, que guía todo el documental, es la del conflicto ocasionado por el proyecto Conga en Cajamarca y las otras dos historias van apareciendo por momentos intercaladamente. Una de ellas muestra la situación de la comunidad de El Totoral, en Bolivia, la cual se está quedando sin agua debido a la extracción minera. La otra historia relata cómo Bibi, una joyera holandesa, decide visitar la selva del Perú para conocer la procedencia del oro que utiliza y exhibe en pasarelas europeas.

Para cumplir con los objetivos de investigación, se ha optado por analizar exclusivamente la historia principal. Esta decisión se fundamenta en que esta trama específica tiene más tiempo en pantalla, además de ser la que abre y cierra el documental. Es la única línea narrativa que representa a la sierra peruana en la película, por lo que se descartan las otras dos historias que se centran en Bolivia y la selva peruana. Para llevar a cabo este análisis, se ha desarrollado un esquema que divide la línea principal del documental en tres actos, siguiendo los conceptos del flujo narrativo propuestos por Syd Field. Si bien existen otras formas de estructurar la narrativa, se ha elegido este enfoque para presentar el desarrollo del relato de manera más ordenada y, a su vez, contrastarlo con la construcción narrativa del documental.

3.3 Matrices

Para llevar a cabo el análisis de investigación, se utilizarán dos matrices. La primera es la matriz de desglose narrativo del documental *Hija de la Laguna* (2015), diseñada como una guía para comprender la trama de la película según lo propuesto por Field. La segunda es la matriz de imaginarios sobre la sierra peruana, la cual busca ser una herramienta de análisis para identificar los imaginarios propuestos por Vich en la representación de Cajamarca dentro de este documental.

Desglose narrativo

Esta matriz será aplicada en la historia principal del documental, que trata sobre el conflicto originado por el proyecto minero Conga en Cajamarca. Se seguirá la estructura del relato audiovisual según los conceptos presentados por Syd Field, tomando como referencia la matriz desarrollada por Diana Cabezas (2018) en su investigación sobre las representaciones gay en el cine independiente. Este desglose, basado en la estructura tradicional aristotélica (inicio, nudo y desenlace) y subdividido en los momentos dramáticos propios de la estructura argumental (*plot point*, punto medio, clímax, etc.), permitirá registrar cada uno de los giros dramáticos del documental. De esta manera, se facilita la comprensión de la trama de *Hija de la Laguna* (2015), así como la identificación de las acciones de cada personaje y los obstáculos que enfrentan. A continuación, se presenta la matriz elaborada, acompañada de una breve descripción de los acontecimientos del relato audiovisual:

DESGLOSE DEL FLUJO NARRATIVO		
PRIMER ACTO	Estado Inicial	Establece el equilibrio inicial en el universo narrativo y en la vida del protagonista.
	Detonante	Es el acontecimiento que desencadena la acción del relato, provocando el desequilibrio del estado inicial.
	Complicación	Conflicto que afecta directamente al protagonista como consecuencia del detonante.
	Primer <i>Plot Point</i>	Acontecimiento que introduce el segundo acto y redefine el rumbo del relato.
SEGUNDO ACTO	Punto Medio	Es un eslabón en el relato que conecta estructuralmente la primera y la segunda mitad del Segundo Acto y orienta la historia hacia una nueva línea de acción definida.
	Amenaza	Amenaza que afecta al protagonista como consecuencia del punto medio.
	Confrontaciones/ Complicaciones	Los conflictos escalan progresivamente. El protagonista se enfrenta a las fuerzas antagónicas.
	Segundo <i>Plot Point</i>	Acontecimiento que conduce al relato hacia el clímax, presentando un dilema al protagonista y generando un estado de crisis.
TERCER ACTO	Climax	Momento de mayor tensión narrativa, que representa un cambio decisivo en la vida del protagonista.
	Desenlace	La resolución del relato, donde se evidencian las consecuencias del clímax en la vida del protagonista.

Características de representación de la sierra peruana

Esta matriz será aplicada para analizar las acciones de los personajes en los tres actos del documental. Se utilizarán los imaginarios sobre la sierra peruana propuestos por Vich como base metodológica, a los cuales se les han asignado características para facilitar su identificación. La matriz se fundamenta en el artículo de Víctor Vich “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010). También toma como referencia el libro de Orin Starn “Antropología andina, Andinismo y Sendero Luminoso”(1992), el cual también sirvió como base para el mencionado artículo de Vich. A continuación, se presentan las características trabajadas y cómo se identificarán en el documental:

CINCO IMAGINARIOS DE LA SIERRA PERUANA		
ESTÁTICO	a) Estancada	La sierra peruana es vista como una realidad perteneciente a un orden temporal diferente, como si estuviera perdida en el tiempo. Se ignora o minimiza el sincretismo y cambios de sus pobladores a quienes se los describe como conservadores, resistentes y opuestos a la noción de modernidad.
	b) Precaria	La sierra peruana es vista como una realidad desafortunada. Se describe a sus pobladores, mayormente analfabetos, condenados a sobrevivir los desafíos del hambre, la enfermedad, catástrofes naturales y las vicisitudes del tiempo, la política y la tecnología por lo que deben luchar constantemente por su supervivencia.

	c) Tradicionalista	La sierra peruana es vista como una realidad monótona. Se describe a sus pobladores bajo un sistema de costumbres tradicionales, enfatizando el deseo de mantener su continuidad, sin noción de superación o progreso, lo que ha impedido mejoras significativas en sus condiciones de vida.
BÁRBARO	d) Inferior	La sierra peruana es vista como una cultura degradada, vacía, sin importancia y sin ningún conocimiento relevante. Se categoriza a sus pobladores como inferiores y se los describe como necesitados de educación y tutela, lo que justifica su exclusión de toda participación política.
	e) La costa como correlato antagónico	La sierra peruana es vista como una realidad en la que se dicotomiza lo urbano y lo rural. Se describe a sus pobladores en conflicto con la costa, representando una relación de oposición y distanciamiento con esta.
	f) Dotado de gran riqueza	La sierra peruana es vista como un lugar natural, que debe estar dispuesta a la explotación económica pero inexplorado por sus propios habitantes. Se describe a sus pobladores como una sociedad cerrada económicamente, que ignoran el valor de su propio territorio y son incapaces de explotarlo. "El Perú es un mendigo sentado en un banco de oro".
	g) Salvaje	La sierra peruana es vista como un lugar difícil de controlar. Se describe a sus pobladores como ingobernables.

VIRGEN	h) Auténtica	La sierra peruana es vista como lo más auténtico y profundo del país. Se idealiza el pasado andino de sus pobladores, viéndolos como guardianes del pasado incaico pero al mismo tiempo se menosprecia su presente. “Incas sí, indios no”.
	i) Paisaje	La sierra peruana es vista como una realidad destinada a satisfacer la mirada de un ojo externo. Se enfatiza la composición estética de la sierra pero se ignora a sus habitantes. Es decir, un paisaje sin pobladores.
VIOLENTO	j) Conflictiva	La sierra peruana es vista como una realidad atroz e imposible. Se describe a sus pobladores como marcados permanentemente por el descontento político y desafiantes a la autoridad.
	k) Milenarismo andino	La sierra peruana es vista como una realidad mítica. Se resaltan las creencias “paganas” de los pobladores, descritos como ritualistas y en comunión con la naturaleza y los espíritus. Además, se asocia su pensamiento mágico con la violencia y el descontento político.
EXPLOTABLE	l) Proyecto del capitalismo	La sierra peruana es vista como una realidad atrasada y rústica. Se resta importancia a sus pobladores e instituciones locales, quienes son prácticamente invisibilizados en nombre del desarrollo.

En este cuarto capítulo se presenta el análisis del documental *Hija de la Laguna* (2015), aplicando la metodología seleccionada en la narrativa que aborda el conflicto minero del proyecto Conga. Este capítulo se divide en dos subcapítulos. En el primero, se desglosa la estructura narrativa del documental *Hija de la Laguna* (2015) y en el segundo, se analizan los imaginarios presentes a lo largo de esta narrativa.

4.1 Estructura narrativa del documental *Hija de la Laguna*

Como se ha analizado en el marco teórico, el género documental requiere una estructura narrativa que incluya el uso de herramientas expresivas, la idea original, los personajes, el desarrollo y el desenlace de la historia. Estos elementos también están presentes en *Hija de la Laguna* (2015).

El documental emplea diversas herramientas narrativas para relatar la historia del conflicto minero en Cajamarca. Una de estas herramientas es el recurso enunciativo, que se manifiesta mediante elementos gráficos como los intertítulos, los cuales proporcionan información geográfica y visualizan las ubicaciones. Asimismo, el documental utiliza el montaje para crear distintos efectos narrativos. Por ejemplo, durante las conversaciones de Nélica con su Madre Agua, se observa una edición más estática que busca resaltar su conexión íntima con la laguna. En contraste, en situaciones de conflicto, como el acoso de la policía a una pobladora que se niega a abandonar su hogar, se emplea un juego de cámaras que refleja la dinámica de poder, con planos contrapicados de los policías y planos picados de la pobladora que está siendo acosada.

De la misma manera, el documental incorpora recursos que combinan la enunciación con la mostración, como la enunciación mediática, donde se registran imágenes o sonidos de

los medios de comunicación como parte de la realidad representada en la película. Un ejemplo de esto se observa en el primer acto, durante la confrontación, tal como se indica en la matriz del flujo narrativo. En esta escena, Nélide escucha la radio mientras el presidente Ollanta Humala declara el estado de emergencia en Cajamarca debido al conflicto por el proyecto Conga. De esta manera, la película contextualiza la situación a través de la noticia radial, ofreciendo al espectador una conexión directa con los hechos reales. Otra herramienta utilizada es el monólogo interior, que permite mostrar los pensamientos de Nélide mediante la superposición de su voz con imágenes en silencio. Esta técnica se emplea principalmente en sus conversaciones con la Madre Agua. Un ejemplo se presenta en el primer acto, cuando Nélide camina por la ciudad de Cajamarca y reflexiona sobre su vida urbana mientras conversa con la Madre Agua. En estos momentos, la protagonista expresa sus miedos y busca fortaleza, brindando al espectador una visión íntima de sus pensamientos más profundos.

Como hemos visto, la esencia de la creación documental yace en la exploración y descubrimiento de la idea original, la cual se extrae de la realidad y sirve como cimiento para la construcción del relato. En *Hija de la Laguna* (2015), el eje central es el conflicto minero desencadenado por el proyecto Conga de la empresa minera Yanacocha. Este conflicto guía la narrativa, situando como protagonista a Nélide, una mujer de Cajamarca que lucha por impedir la ejecución del proyecto, ya que este amenaza la laguna que considera su madre

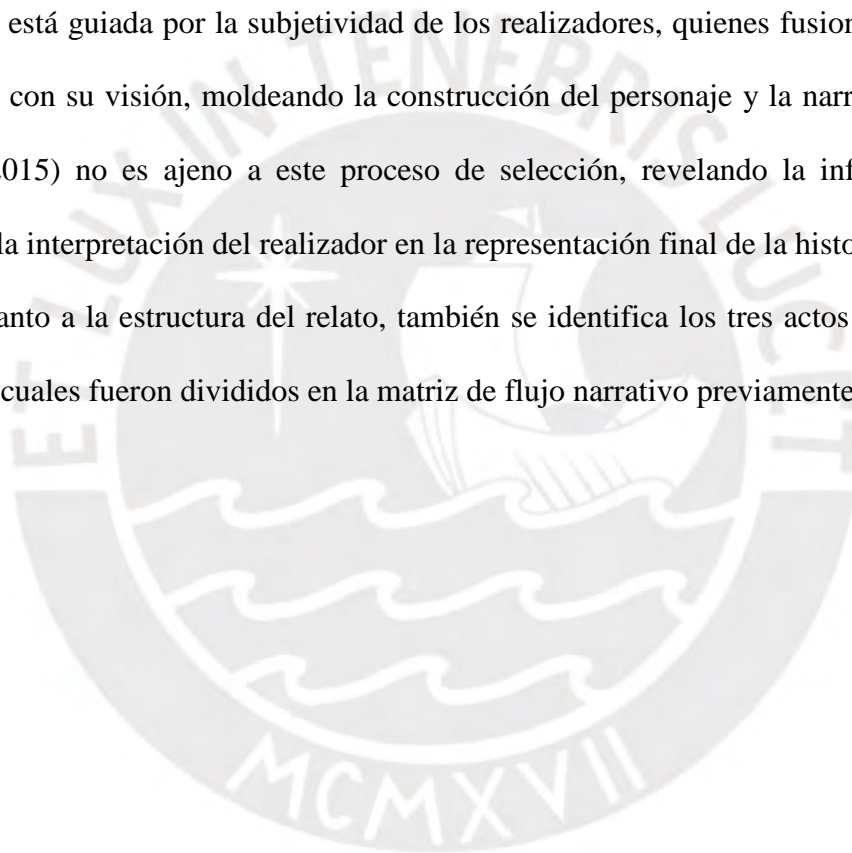
En la entrevista realizada a Ernesto Cabello, el director de *Hija de la Laguna* (2015), en 2018, compartió que las interacciones que tenía con Nélide fueron fundamentales. Cada frase recopilada en estas interacciones, según él, revelaba por completo el pensamiento y los sentimientos de la protagonista. Cada fragmento de las entrevistas grabadas con ella se seleccionaba cuidadosamente para dar forma a la narrativa, descartando elementos que no encajaban en el significado de la historia que él deseaba contar. Cabellos recopiló material de la realidad, pero con la intención de mantener la atención del público, dosificó y estructuró

cuidadosamente su presentación. En su enfoque, empleó su destreza en el arte de contar historias para narrar de manera óptima la compleja trama en *Hija de la Laguna* (2015).

“... lo que hago es usar mi oficio de contar historias, para contar su historia de la mejor forma posible y obviamente de todo lo que he filmado con ella, voy suprimiendo cosas que me parecen que no pintan su personaje con coherencia aunque puedan ser ciertas. Ese es el punto de vista del realizador en el documental, ir suprimiendo cosas que has filmado para quedarte con cosas que tu piensas que irán mejor con la historia” (Cabellos, 2018).

Por lo tanto, como hemos analizado, tenemos un ejemplo de cómo la dirección de los documentales está guiada por la subjetividad de los realizadores, quienes fusionan elementos de la realidad con su visión, moldeando la construcción del personaje y la narrativa. *Hija de la Laguna* (2015) no es ajeno a este proceso de selección, revelando la influencia de la percepción y la interpretación del realizador en la representación final de la historia.

En cuanto a la estructura del relato, también se identifica los tres actos mencionados por Field, los cuales fueron divididos en la matriz de flujo narrativo previamente presentada.



1. PRIMER ACTO	
<p>1.1 ESTADO INICIAL</p>	<p><i>Establece el equilibrio inicial en el universo narrativo y en la vida del protagonista.</i></p> <p>El proyecto Conga, impulsado por la empresa minera Yanacocha, generó desacuerdos con algunos pobladores de Cajamarca, quienes se oponen a su ejecución, ya que implicaría el drenaje de sus lagunas y el desalojo de sus tierras debido a la presencia de oro bajo ellas. Entre estos pobladores en desacuerdo está Nélica, una mujer cajamarquina que habla con los espíritus del agua. Ella disfruta de la vida en el campo, donde cuida a sus animales y cultiva la tierra; sin embargo, decide mudarse a la ciudad de Cajamarca para estudiar Derecho. Si bien este cambio resultó difícil para ella, ya que no le agrada el estilo de vida urbano, continúa con sus estudios para enfrentarse a la minera Yanacocha, que amenaza con destruir la laguna que considera su madre. También se presenta a Máxima, una pobladora que sufre acoso constante por parte de la empresa minera, la cual intenta que desaloje su propiedad. A través de ellas, se evidencia el temor de los pobladores a quedarse sin agua ni hogar.</p>
<p>1.2 DETONANTE</p>	<p><i>Es el acontecimiento que desencadena la acción del relato, provocando el desequilibrio del estado inicial.</i></p> <p>Nélica visita el hogar de su amiga Máxima. Mientras están almorzando, son sorprendidos por la presencia de militares que empiezan a rodear la propiedad. Nélica, temerosa por la situación, observa con preocupación hasta que los militares se retiran. Máxima le cuenta que sufre de acoso constante por parte de la empresa minera Yanacocha, ya que debajo de su territorio hay oro. Nélica revisa los documentos que acreditan legalmente la propiedad de Máxima y le aconseja que los resguarde, ya que, mientras los conserve, nadie debería poder despojarla de su terreno.</p>

<p>1.3 COMPLICACION</p>	<p><i>Conflicto que afecta directamente al protagonista como consecuencia del detonante.</i></p> <p>Nélida escucha por la radio el testimonio de Máxima. Ella denuncia a la empresa minera Yanacocha y solicita garantías para su vida, ya que personas vinculadas a la empresa ingresaron nuevamente con armas de fuego a su propiedad e intentaron amedrentarla para que abandone su terreno. Nélida, al escuchar cómo actuaron los militares, siente un profundo temor ante las posibles represalias que ella y su familia podrían recibir por defender y buscar justicia para su Madre Agua. Por ello, decide acudir al padre Marco en busca de consejo. Él le pide no pensar solamente en lo que ocurre en ese momento, sino reflexionar sobre las posibles consecuencias de abandonar la defensa de la vida y el agua.</p>
<p>1.4 PRIMER PLOT POINT</p>	<p><i>Acontecimiento que introduce el segundo acto y redefine el rumbo del relato.</i></p> <p>Nélida sigue el consejo del padre Marco y decide continuar luchando por la defensa de su Madre Agua. Se une a otros pobladores para viajar a Lima y protestar contra el proyecto Conga. Al llegar a la ciudad, Nélida y los demás pobladores marchan exigiendo que el proyecto no se realice y, mediante arengas y carteles, expresan su descontento hacia el presidente Ollanta Humala. Nélida, a viva voz, reclama que las decisiones deberían tomarse desde los pueblos organizados y exige que cesen las injusticias y la destrucción contra su Madre Agua.</p>

2. SEGUNDO ACTO	
2.1 PUNTO MEDIO	<p><i>Es un eslabón en el relato que conecta estructuralmente la primera y la segunda mitad del Segundo Acto y orienta la historia hacia una nueva línea de acción definida.</i></p> <p>Nélida regresa de la marcha en Lima a su hogar en Cajamarca y se reencuentra con su familia. Le confiesa a su madre lo difícil que ha sido adaptarse a la vida en la ciudad y expresa lo infeliz que se siente allí. Le manifiesta su deseo de terminar sus estudios para poder regresar a su hogar. Asimismo, se encuentra con su padre, quien había trabajado para la empresa minera Yanacocha. Él fue despedido debido a la participación de Nélida en las protestas contra la minera, y la responsabiliza por la pérdida de su empleo.</p>
2.2 AMENAZA	<p><i>Amenaza que afecta al protagonista como consecuencia del punto medio.</i></p> <p>Nélida visita nuevamente a su amiga Máxima, quien continúa sufriendo el constante acoso de la empresa minera, que ha instalado un vehículo de vigilancia cerca de su propiedad. Ambas, a través de la radio, escuchan el discurso del presidente Ollanta Humala, en el que denuncia la falta de respeto al libre tránsito y a la propiedad pública y privada. En ese mismo mensaje, anuncia la declaración del estado de emergencia en la región de Cajamarca por un período de 60 días.</p>

<p>2.3</p> <p>CONFRONTACIONES/ COMPLICACIONES</p>	<p><i>Los conflictos escalan progresivamente. El protagonista se enfrenta a las fuerzas antagónicas.</i></p> <p>La plaza de Cajamarca es tomada por la policía, que comienza a desalojar, entre gritos y empujones, a los transeúntes presentes. Se producen enfrentamientos y quienes se resisten son agredidos físicamente. Muchos pobladores resultan heridos y detenidos, entre ellos el padre Marco, quien es golpeado y arrestado a pesar de no oponer resistencia. Una pobladora reclama al policía por los abusos y le exige una explicación, a lo que el agente responde que los tratan así porque "son perros".</p>
<p>2.4</p> <p>SEGUNDO PLOT POINT</p>	<p><i>Acontecimiento que conduce al relato hacia el clímax, presentando un dilema al protagonista y generando un estado de crisis.</i></p> <p>Nélida se dirige a la laguna llevando flores y fotografías de quienes perdieron la vida durante el enfrentamiento con la policía. Lamenta la muerte de sus compañeros, quienes entregaron su vida por defender a la Madre Agua. Nélida vuelve a sentir temor ante las muertes ocurridas durante el enfrentamiento, por lo que decide acudir al padre Marco en busca de consejo. Él le dice que es natural sentir miedo, pero que no debe abandonar su lucha.</p>

3. TERCER ACTO	
3.1 CLÍMAX	<p><i>Momento de mayor tensión narrativa, que representa un cambio decisivo en la vida del protagonista.</i></p> <p>Nélida, junto a varios pobladores llamados los Guardianes del Agua, se dirige a la laguna de Conga para protestar contra el proyecto minero. Llevan abrigos y alimentos con la intención de permanecer en el lugar resguardando la laguna. Varios policías también llegan y rodean la zona. Representantes de la fiscalía se acercan a Nélida y a los pobladores para transmitirles el mensaje de los abogados de la empresa minera Yanacocha. Les solicitan que abandonen el lugar, argumentando que se trata de una propiedad privada de la empresa, y advierten que, de no hacerlo, se ejercerá la defensa de la posesión del predio. Los pobladores protestan, afirmando que el terreno no pertenece a Yanacocha, sino a uno de los comuneros. Nélida logra comunicarse por teléfono con la prensa y denuncia la amenaza que enfrentan. Solicita la difusión del caso, ya que la policía está lista para atacarlos y desalojarlos. En medio de la tensión, Nélida reza a la Madre Agua para que la proteja y suplica a los duendes del agua que transmitan a los policías su deseo de evitar un enfrentamiento.</p>
3.2 DESENLACE	<p><i>La resolución del relato, donde se evidencian las consecuencias del clímax en la vida del protagonista.</i></p> <p>Los policías se retiran. Nélida agradece a la Madre Agua por haber escuchado sus plegarias e intercedido para evitar el enfrentamiento. Se acerca a la laguna, bebe de su agua y agradece la victoria. Sin embargo, es consciente de que seguirán intentando destruir a la Madre Agua, por lo que pide fortaleza para continuar defendiéndola.</p>

4.2 Imaginarios presentes en la representación de la sierra peruana en la narrativa del documental *Hija de la Laguna*

En este subcapítulo se analizan los imaginarios asociados a la sierra peruana dentro de la narrativa del documental *Hija de la Laguna* (2015). Para ello, se ha dividido el análisis según los tres actos que estructuran el documental. A lo largo del texto, se resaltan en negrita los **imaginarios** identificados y se subrayan las características que los definen.

4.2.1 Primer acto

(1.1) El estado inicial del documental nos muestra a Nélide, quien contempla la Laguna Azul (Captura 001), amenazada por el proyecto minero Conga debido a la presencia de oro bajo su superficie. Nélide se acerca a recoger un poco de agua en un recipiente mientras se escucha su voz diciendo (Captura 002): *“El agua es su sangre de la tierra y sin su sangre, la tierra no tendría vida. Ya no podría vivir ningún viviente sobre la tierra. Y yo me pregunto y digo, cuando destruyan las lagunas, ¿a dónde irán a vivir los dueños de la lagunas? No la gente, sino la duenda, el duende, porque ellos están ahí cuidándote Madre Agua, MamaYaku y no piden nada, no nos piden nada, no nos dice oye yo quiero que me cuides, simplemente ellos están ahí y si los destruyen ¿a dónde irán a vivir ellos? No sé”*.

Este primer acercamiento a Nélide nos permite plantear el estado inicial del documental. Desde el principio, se evidencia el fuerte vínculo entre ella y la laguna, introduciéndonos en la cosmovisión andina, que concibe a la naturaleza como un ser vivo y sagrado. Por ende, Nélide es representada como una persona mítica en comunión con la naturaleza y los espíritus del agua. Esta característica se ve reforzada cuando ella narra la experiencia que tuvo de pequeña con el agua: *“Cuando era chiquita me asomé a un pozo, tomé un poquito de su agua y después me puse muy enferma. Llamaron a la señora curandera y cuando llegó la señora dijo: está con susto, en donde se ha asomado, su ánimo*

seguro lo ha cogido el pozo. Madre agua siempre hay que llevarte una fruta, una chankana, o un poquito de azúcar, porque eso te gusta Mama Yaku, porque si no después coges nuestro ánimo hasta pagarte”.

Esta anécdota refuerza nuevamente la estrecha relación entre Nélide y el agua, concebida como una figura materna. Esta conexión íntima y espiritual con la Madre Agua se convierte en el eje de su oposición a la empresa minera Yanacocha, generando en ella un profundo descontento político. Desde su perspectiva, dicha empresa, respaldada por el gobierno, representa una amenaza directa a esa figura materna, al intentar apropiarse y destruir aquello que considera sagrado. Esta percepción se evidencia claramente en su decisión de estudiar Derecho, motivada por el deseo de defender a su Madre Agua frente a las injusticias. Más adelante, en este primer acto, veremos cómo esta conexión también la impulsa a participar en las protestas en Lima contra el proyecto Conga y el entonces presidente Ollanta Humala.

Entonces, en este primer momento del documental, Nélide es representada como una figura mítica, en profunda comunión con la naturaleza y guiada por un pensamiento mágico. Esta construcción de su personaje no solo la sitúa en oposición a la empresa minera Yanacocha, sino que también define el origen de su descontento político y su resistencia frente al proyecto Conga. Según la matriz metodológica basada en los cinco imaginarios propuestos por Víctor Vich, esta representación se enmarca dentro del milenario andino, una característica del imaginario que percibe a la sierra como **violenta**. En este sentido, el documental enfatiza que la resistencia de Nélide surge desde sus creencias y su vínculo espiritual con la naturaleza, en lugar de abordar su lucha desde una perspectiva estructural o política, centrada en la defensa de derechos territoriales y ambientales.

En el estado inicial del relato, se presenta el contexto en el que Nélide toma la decisión de estudiar Derecho como una forma de defensa frente a la amenaza que representa

la minera Yanacocha para su Madre Agua. Con este propósito, abandona su vida en el campo y se traslada a la ciudad de Cajamarca, decidida a adquirir las herramientas legales necesarias para enfrentar dicha amenaza. No obstante, el documental deja entrever su incomodidad frente al ritmo urbano. Esta tensión se refleja claramente en una escena donde Nélide camina por la ciudad rumbo a su universidad mientras mantiene un diálogo íntimo con su Madre Agua (Captura 003), lo que refuerza su desconexión con el entorno urbano y su arraigo a lo natural. *“No me acostumbro, los carros, la bulla, es duro estar aquí. Mama Yaku, porque hay tanta injusticia contra ti, acaso no entienden que tú eres un ser viviente. Cuando me dijeron que me iban apoyar, dudé, me costó decidirme. Ahora ya llevo 5 años estudiando derecho. No ha sido fácil, pero así un día vamos a hacer justicia”*.

Las palabras de Nélide confirman que su verdadera motivación para estudiar Derecho nace de una conexión emocional y espiritual profundamente arraigada con su Madre Agua, representada en el documental por la laguna Azul. Este vínculo, concebido en términos de una relación madre-hija, se convierte en el motor de su decisión, transformando su formación profesional en una respuesta necesaria frente a las injusticias que percibe hacia la laguna. En esta línea, el documental nuevamente privilegia este lazo espiritual por encima de una lectura más estructural del conflicto, relegando a un segundo plano el trasfondo territorial y político. De este modo, su decisión de convertirse en abogada no se enmarca en la defensa legal de los derechos territoriales sino que se fundamenta en su cosmovisión andina, donde la naturaleza es un ser vivo con derechos que deben ser protegidos. En este sentido, y siguiendo la matriz metodológica desarrollada, es posible identificar nuevamente la característica del milenario andino del imaginario que percibe a la sierra peruana como **violenta**. En esta representación, la decisión de Nélide de estudiar Derecho para enfrentarse a la empresa minera se fundamenta principalmente en sus creencias míticas y en su conexión espiritual con la naturaleza, dejando en segundo plano las dimensiones jurídicas y políticas de su lucha.

Asimismo, las palabras de Nélica permiten identificar la presencia de otro imaginario dentro del documental. Al compartir con su Madre Agua las dificultades que experimenta para adaptarse a la vida urbana, se evidencia una tensión entre su decisión de estudiar Derecho, asociada al progreso y la modernidad, y su profundo arraigo a la cultura y los valores tradicionales. Esta contradicción no solo se manifiesta en su testimonio, sino también en su apariencia: mientras sus compañeros visten prendas urbanas como polos y jeans, Nélica mantiene una estética vinculada a su origen rural, con poncho y falda. De esta manera, en lugar de presentar su formación profesional como un espacio de integración entre su identidad andina y el mundo moderno, el documental enfatiza su distanciamiento de este último. Se destacan sus sentimientos de extrañeza frente a la ciudad, así como sus temores y preocupaciones por no encajar, en lugar de visibilizar sus logros académicos o cómo articula su identidad cultural en este nuevo entorno. Según la matriz metodológica utilizada, esta representación responde a la característica de estancada, propia del imaginario que concibe a la sierra peruana como un lugar **estático** y resistente al cambio. Así, en lugar de presentar a Nélica como una figura transformadora de su realidad a través del conocimiento, el documental la muestra en constante tensión con la modernidad, reforzando la dicotomía entre lo andino y el mundo urbano.

Es relevante subrayar que esta parte del documental evidencia la dualidad que caracteriza a la sierra peruana, donde conviven quienes se adaptan a las exigencias de la modernidad con quienes conservan un profundo arraigo a sus tradiciones culturales ancestrales. Como se ha analizado en capítulos anteriores, la percepción de la sierra como una realidad **estática** proviene, en gran medida, de una mirada que privilegia su dimensión tradicional, invisibilizando la existencia de una sierra moderna y en transformación. Aunque Nélica accede a la universidad, un signo claro de acercamiento a la modernidad, el documental opta por representar su experiencia subrayando el conflicto que este proceso

implica para ella. Más que mostrar una integración entre ambas realidades, se enfatiza su incomodidad frente a la vida urbana y el apego a sus raíces. Esta elección narrativa termina por situarla en oposición a la modernidad, en lugar de presentar una convivencia posible entre ambas dimensiones.



(Captura 001)



(Captura 002)



(Captura 003)

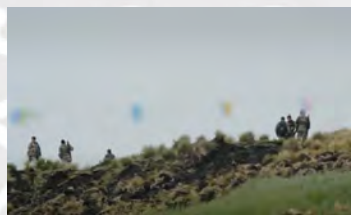
(1.2) El detonante del documental ocurre cuando Nélide visita a su amiga Máxima (Captura 004). Mientras almuerzan, ambas son sorprendidas por la presencia de militares que rodean la propiedad (Captura 005). Tras unos minutos de tensión, en los que ambas partes se observan con recelo, los militares se retiran sin intervenir. Entonces, Nélide le pide a Máxima que le cuente sobre la situación que está enfrentando (Captura 006). Máxima le explica: *“La minera no me deja vivir en paz, dicen que acá en mi terreno hay oro”*. Ante esto, Nélide recalca que su amiga tiene todos los documentos en regla, a lo que Máxima responde: *“Está ahí todo, no se porque no quieren hacer justicia las autoridades a vista de estos documentos”*... *“Ellos se aprovechan porque realmente yo no conozco la letra”*. Nélide insiste en que no pueden quitarle el terreno tan fácilmente, ya que ella no ha vendido y cuenta con los papeles que avalan su propiedad. Sin embargo, Máxima concluye con una frase que resume su impotencia: *“Me quieren quitar a la mala mi terreno”*.

Dentro del testimonio de Máxima, otra pobladora que se opone al proyecto Conga, se puede identificar la presencia de un nuevo imaginario. En esta parte del documental, Máxima es presentada como una mujer analfabeta, condenada a enfrentar injusticias y a vivir en una constante lucha por defender sus derechos. Su historia se construye desde una narrativa de

sufrimiento y precariedad, donde su vida parece estar marcada por la necesidad de resistir para sobrevivir. Esta representación forma parte del imaginario que percibe a la sierra peruana como **estática**, específicamente bajo la característica de precaria. Máxima es una ciudadana que, a pesar de contar con documentos que acreditan su derecho de propiedad sobre el terreno, no estaría siendo amparada por las leyes que garantizan este derecho a todos los peruanos. Según su testimonio, las autoridades no reconocen ni respetan dicha documentación, lo que la expone a un constante acoso e intimidación por parte de las fuerzas del orden. De este modo, el desarrollo vinculado a la extracción de oro parece despojar de valor los derechos de Máxima, subordinándolos a los intereses extractivos. Esta representación responde al imaginario que concibe a la sierra peruana como un territorio **explotable**, bajo la característica de proyecto del capitalismo, donde los derechos de propiedad son invisibilizados a costa del desarrollo. Además, su testimonio sugiere una alianza implícita entre las autoridades y la empresa minera, una idea que el documental refuerza más adelante.



(Captura 004)



(Captura 005)



(Captura 006)

(1.3) En la complicación del primer acto, se refuerza con mayor claridad el imaginario que representa a la sierra peruana como un territorio **explotable**, bajo la característica de proyecto del capitalismo. Esta visión se intensifica cuando Nélidea, desde su hogar, escucha en la radio el testimonio de Máxima (Captura 007), quien denuncia a la empresa minera Yanacocha por intentar intimidarla mediante el ingreso violento a su propiedad. En su testimonio (Captura 008), Máxima relata: “A las 10:30 de la mañana me llaman a mi celular,

que me salga del terreno, que si no me matan. Cuando ya han estado rodeando los matones de la minera que han enviado, gracias que ha estado acá mi yerno, que ha estado acá mi hija y sino que iba a ser yo sola pues?. Su testimonio refleja una grave vulneración de derechos, al tiempo que exige garantías para su vida: “Han ingresado a mi terreno con sus metralletas, bien armados, acá después que me llaman, después que me han llamado, que me van a matar, nuevamente ahorita, eso denunciemos, pedir garantía sobre este caso, que no nos dejan tranquilos acá a nosotros”.

Nuevamente, Máxima es representada como una mujer acosada y amenazada por negarse a ceder su propiedad a la empresa minera, lo que evidencia la vulneración de sus derechos por no alinearse con las lógicas del capitalismo y la modernidad encarnadas en el proyecto Conga. Su solicitud de garantías para su seguridad pone en evidencia una realidad marcada por la violencia, donde no solo está en riesgo su propiedad, sino también su dignidad y su vida. Ante este testimonio, Nélica reacciona con preocupación y decide acudir al padre Marco en busca de orientación (Captura 009). Ella le confiesa que siente temor de las futuras represalias que pueda tener la policía contra ella y su familia: *“Cuando fuimos a Conga apareció la policía y en mi imaginación fue, que va a pasar conmigo, con mi familia”.* El padre intenta reconfortarla y le aconseja no dejarse dominar por el miedo, sino reflexionar sobre las consecuencias de abandonar la defensa de la vida y el agua. Ante esto, Nélica responde: *“Claro, si pues, tiene razón pues padre. Cuando estaba en Conga en las lagunas, pedí que me ayudaran, que termine la carrera, que de repente más adelante sea una abogada, defendiendo a ellos. Es lo que yo ahora pido y digo”.*

Las palabras de Nélica revelan su percepción de la policía no como una institución que protege a los ciudadanos, sino como un brazo aliado de la empresa minera Yanacocha. En lugar de sentirse resguardada por las fuerzas del orden, teme posibles represalias hacia ella y su familia. Esta situación evidencia una profunda desconfianza hacia las autoridades,

percibidas como defensoras de los intereses empresariales por encima del bienestar de la comunidad. Aunque Nélide manifiesta dudas sobre continuar con su lucha, el consejo del padre Marco, sumado a su vínculo espiritual con la Madre Agua, la impulsa a persistir en su búsqueda de justicia. Así, el documental vuelve a representar a Nélide como una figura mítica, cuya conexión espiritual con la laguna la impulsa a continuar enfrentando a la empresa minera. Esta representación refuerza el imaginario que ve a la sierra peruana como **violenta**, bajo la característica de milenarismo andino.



(Captura 007)



(Captura 008)



(Captura 009)

1.4) El primer *plot point* del documental se desencadena a partir del consejo del padre Marco, quien motiva a Nélide a superar sus temores y viajar a Lima para protestar contra el proyecto Conga en defensa de su Madre Agua. Al llegar a la capital, Nélide observa la ciudad con asombro y mantiene una íntima conversación con su Madre Agua (Captura 010): *“Mama Yaku, ¿sabes? hay tanta gente como hormiga en la ciudad de Lima, tantas casas, tantos carros, me asusta. ¿De dónde se alimentan? aquí solo hay cemento. Estamos con Juan, Martín, con Shanto y con el padre Marcos. Hoy marchamos más de mil kilómetros encima de esta tierra, desde la laguna de Conga hasta aquí, iremos todos justo caminando por tu defensa”*.

En esta parte del documental, se evidencia el desconocimiento de Nélide frente a la capital, donde es representada como una mujer temerosa e incómoda ante el estilo de vida urbano. Su comparación de la multitud con hormigas y del entorno citadino con puro cemento revela su ansiedad frente a una realidad ajena y abrumadora. Se la sitúa, simbólicamente, en

un orden temporal distinto, como si no perteneciera a la modernidad que la rodea, lo cual responde al imaginario que representa a la sierra como una realidad **estática**, bajo la característica de estancada. Al mismo tiempo, se reafirma su motivación por continuar la lucha: su viaje a Lima se convierte en un acto de defensa de su Madre Agua, reflejando nuevamente su profunda conexión con la naturaleza y resaltando sus creencias míticas, característica del milenarismo andino, que encontramos en el imaginario de la sierra vista como **violenta**.

En Lima, Nélica y otros pobladores se reúnen para participar en una multitudinaria marcha en contra del proyecto Conga. En la protesta, se observan diversos carteles con mensajes contundentes (Captura 011), como: “Ollanta traidor, Conga no va”, “Agua sí, oro no”, “Mina contamina”, “Conga tu madre” (con la figura del presidente Ollanta). A lo largo de la movilización, las personas corean frases que refuerzan su rechazo al proyecto minero: *“El agua es de la gente, el agua no se vende”, “El agua es del pueblo y no de las mineras”, “El agua es un tesoro que vale más que el oro”, “Mi sangre, mi vida, todo por el agua”, “El pueblo está luchando”, “Ollanta y García la misma porquería”*. Además, en las paredes se observan grafitis con el mensaje “Conga no va”. En medio de estas expresiones de resistencia, la voz de Nélica se suma: *“y va caer, y va a caer, proyecto conga va a caer”*. La marcha también incorpora manifestaciones artísticas, como danzas y vestimentas típicas. Nélica, vestida con traje y sombrero tradicional de Cajamarca, baila junto a otras personas, integrando la cultura andina como forma de protesta.

De esta manera, se refleja un profundo descontento político hacia el entonces presidente Ollanta Humala, señalado por los manifestantes como aliado de la empresa minera Yanacocha. Durante las marchas, su figura es duramente desacreditada mediante términos como “traidor” y “porquería”, lo que evidencia una ruptura entre el Estado y la población afectada por el proyecto Conga. Esta representación se alinea con el imaginario que concibe a

la sierra peruana como **violenta**, que tiene como característica el ser conflictiva, al mostrar a sus habitantes como agentes que desafían y cuestionan la autoridad. Este imaginario se refuerza cuando Nélica sube al estrado y declara con firmeza (Captura 012): *“Las decisiones no se toman detrás de un escritorio, las decisiones se toman desde los pueblos organizados, desde los lugares afectados, desde donde nosotros venimos, porque el pueblo organizado, hoy han demostrado que nosotros sentimos el dolor de la Mamá Paccha, Mama Yaku, los Apus sagrados y que ya no sigan destruyendo, muchas gracias”*.

En las palabras de Nélica se pueden identificar dos características centrales del imaginario que representa a la sierra peruana como **violenta**. Primero, el marcado descontento político hacia las decisiones del presidente Ollanta Humala, que motiva a Nélica a subir al estrado y exigir que las decisiones se tomen desde los pueblos afectados. Así, su figura se construye como conflictiva frente a la autoridad presidencial. En segundo lugar, el hecho de que Nélica sea la única en expresar el dolor de la Mamá Pacha y la Mamá Yaku, a diferencia de los demás pobladores, resalta la dimensión mística con la que está siendo representada. Ella es la única que habla del agua como un ser vivo, dotado de emociones y capaz de sufrir por el impacto del proyecto Conga. Esto evidencia nuevamente la característica del milenarismo andino, en la cual las creencias ancestrales generan un descontento político profundo en ella.

Además, dentro de este rechazo político hacia el proyecto Conga emerge otro imaginario que puede pasar desapercibido: la tensión entre lo urbano y lo rural. Los manifestantes reclaman que las decisiones deben tomarse desde los pueblos afectados y no desde Lima, ya que la capital no comprende la importancia vital del agua para estas comunidades. De esta manera, se establece una dicotomía entre lo urbano y lo rural, propia del imaginario de la sierra peruana vista como **bárbara**, que tiene como característica el ver a la costa como correlato antagónico. Este imaginario representa a los pobladores en conflicto

con la capital, a la que perciben como una entidad lejana y autoritaria que impone decisiones sobre sus lagunas y territorios sin comprender su verdadero valor.



(Captura 010)



(Captura 011)



(Captura 012)

4.2.2 Segundo acto

(2.1) El punto medio del documental se presenta cuando Nélide regresa de las protestas en Lima a su hogar en Cajamarca, para reencontrarse con su familia. En una escena íntima, la vemos sentada en la tierra, cosechando junto a su madre biológica. Durante la conversación, Nélide rompe en llanto y le comparte su experiencia en la ciudad de Cajamarca (Captura 013): *“¿Sabes mami cuando estoy en la ciudad que extraño? Extraño a la tierra, extraño a los cantos de los pájaros, extraño a mis animales. En la ciudad no es vivir bonito, salimos a la calle y solo hay carros, solamente vemos cemento, acá están los árboles, la chacra, ustedes, la familia. Allá la gente es muy desabrida, no saben valorar a uno del campo, a veces me siento triste cuando estoy allá, cómo quisiera regresar. Espero terminar mi carrera y venir. Porque acá está mi chacra, mis animales.*

Anteriormente ya se había mencionado que Nélide es representada bajo la característica de estancada, propia del imaginario que concibe a la sierra como **estática**, reflejado en la incomodidad que expresa sobre su vida en la ciudad de Cajamarca. Esta representación se refuerza nuevamente cuando se resalta su malestar frente al entorno urbano. Su confesión sobre la tristeza que siente en la ciudad refuerza la idea de una figura que se resiste al cambio. Además, al escuchar su testimonio junto a su madre, se revela otra característica de este mismo imaginario. Nélide no solo muestra una desconexión con la vida

ciudadina, sino también un profundo anhelo por regresar al campo, donde encuentra sentido y valor en su familia, sus animales y la naturaleza. Nélica es representada como una mujer que desea volver a su vida anterior, al no adaptarse del todo a la ciudad. Es decir, no se enfatiza una narrativa de superación o progreso, a pesar de que cursa una carrera universitaria; por el contrario, el relato la ubica dentro de una especie de monotonía ritual, en la que su objetivo final no es el cambio, sino el retorno. Esta representación reproduce el imaginario que ve a la sierra como **estática**, con la característica de tradicionalista, debido a que se enfatiza su deseo por mantener la continuidad de su estilo de vida, sin mayores cambios o mejoras en su condición.

Nélica se reúne con su padre y le pregunta por su trabajo en la mina (Captura 014). Él le confiesa: *“Estuve trabajando y me llaman de la oficina de Cajamarca, me dijeron que no hay chamba para mi, que se terminó el contrato. Además, a ti te he hecho estudiar”*. Nélica le pregunta si realmente cree que por culpa de ella lo han despedido, a lo que su padre responde: *“Por tú culpa me dicen que es, que tú paras ayudando a los paro, que vas a Lima”* (Captura 015).

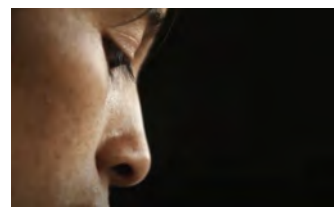
El padre de Nélica la responsabiliza por su despido, sugiriendo que su activismo contra la minera Yanacocha ha tenido un impacto negativo en su entorno familiar. Su participación en las protestas y su decisión de estudiar Derecho para enfrentar legalmente a la minería simbolizan una postura crítica frente al modelo de modernización impuesto. Así, el hecho de que Nélica no se adhiera a esta lógica de “progreso”, representada por la empresa minera, provoca que incluso los derechos laborales de su padre sean invisibilizados. Esta situación reproduce el imaginario de la sierra peruana vista como un territorio **explotable**, bajo la característica de proyecto del capitalismo, donde las personas son vistas como obstáculos cuando no se alinean con los intereses extractivos.



(Captura 013)



(Captura 014)



(Captura 015)

(2.2) La amenaza en el documental aparece cuando Nélide visita nuevamente a su amiga Máxima (Captura 016). Una vez más, Máxima es objeto de acoso por parte de la empresa minera Yanacocha, que ha estacionado un vehículo cerca de su propiedad para vigilarla (Captura 017). Esta relación de poder es claramente desigual, ya que la minera, respaldada por amplios recursos económicos, legales y logísticos, ejerce su influencia mediante tácticas de intimidación y presión sobre una ciudadana vulnerable, limitada por desigualdades estructurales de género, clase y territorio. Esta asimetría no solo revela un choque de intereses, sino también un profundo desequilibrio entre el poder corporativo y la vulnerabilidad de las comunidades rurales andinas. De esta forma, se vuelve a representar el imaginario de la sierra peruana como un territorio **explotable** bajo la característica de proyecto del capitalismo, donde los derechos de Máxima son vulnerados e invisibilizados en favor del supuesto “desarrollo” y “modernidad” que simboliza la extracción del oro bajo su tierra. Durante la visita, Nélide y Máxima escuchan por radio el discurso del presidente Ollanta Humala (Captura 018): *“El gobierno tiene la obligación de garantizar la vida y la tranquilidad de las personas. Hacer que se respete el libre tránsito y que se preserve la propiedad pública y privada. Actualmente, no existen las condiciones para que estas garantías sean respetadas en Cajamarca. Anuncio la declaración de estado de emergencia de la región de Cajamarca por un plazo de 60 días. Invocamos al pueblo cajamarquino a mantener la calma y les aseguramos que esta medida transitoria servirá para permitir que la tranquilidad retorne nuevamente a Cajamarca”*.



(Captura 016)



(Captura 017)



(Captura 018)

(2.3) La complicación en el documental se presenta con la declaración del estado de emergencia por parte del presidente Ollanta Humala, lo que evidencia la creciente tensión entre las autoridades y los pobladores que se oponen al proyecto Conga. El gobierno justifica esta medida argumentando que las manifestaciones han impedido el libre tránsito y amenazado la propiedad pública y privada. Sin embargo, esta declaración deja al descubierto que la intervención estatal prioriza el control social por encima de la protección de los derechos fundamentales de la ciudadanía. Lejos de buscar una solución a través del diálogo, el estado de emergencia se convierte en una herramienta de represión que invisibiliza y deslegitima las demandas sociales. La narrativa muestra cómo la plaza de Cajamarca es tomada por las fuerzas policiales (Captura 019), quienes, en medio de gritos, comienzan a desalojar a los transeúntes y a agredir a los manifestantes. Se escuchan disparos y gritos mientras la población corre en busca de refugio. Los enfrentamientos dejan múltiples heridos y detenidos. Uno de los capturados es el padre Marco, quien se encontraba sentado en una banca. Los policías lo rodean, lo golpean, lo insultan y lo escoltan violentamente hacia un patrullero (Captura 020). Los pobladores, indignados, reclaman su detención y denuncian el abuso de autoridad. Una mujer enfrenta a uno de los agentes y exige una explicación por los maltratos. La respuesta del policía es: *“Porque son perros pues conchetumare”* (Captura 021).

En esta parte del documental, se vuelve a representar al Estado como un aliado de la empresa minera Yanacocha, al enviar a las fuerzas policiales para tomar las calles de

Cajamarca y reprimir las protestas contra el proyecto Conga. Desde esta perspectiva estatal, los pobladores son percibidos como elementos conflictivos que, debido a su descontento político y sus reclamos, han obstruido el libre tránsito y representan una amenaza para la propiedad pública y privada. Esta forma de ver a los manifestantes evoca el imaginario de la sierra como **violenta**, asociado a la característica de conflictiva. Sin embargo, lo que se evidencia en la plaza de Cajamarca es que la violencia proviene de las propias fuerzas del orden. Son los policías quienes agreden sin justificación a los ciudadanos, vulnerando sus derechos y reprimiendo cualquier forma de resistencia. En este contexto, los pobladores son violentados por no someterse a los mandatos del modelo extractivista y por oponerse al proyecto minero. De este modo, se reafirma también el imaginario de la sierra peruana como un territorio **explotable**, bajo la característica de proyecto del capitalismo, en el que las vidas y voces de las comunidades andinas son invisibilizadas en favor de intereses económicos ajenos a su bienestar.



(Captura 019)



(Captura 020)



(Captura 021)

(2.4) El segundo *plot point* del documental se presenta cuando Nélica visita la laguna y conversa con su Madre Agua (Captura 022). En este momento, Nélica realiza una ofrenda simbólica: deposita flores junto a las fotografías de los pobladores que perdieron la vida durante los enfrentamientos con la policía (Captura 023). En su oración, le dice a la laguna: “*Mamá Yaku, Madre Agua, cinco personas murieron por defenderte, por salvarte de la destrucción que quieren hacerte. Paulino Euloteria Garcia Robles, Joselito Vasquez, Cesar Medina Aguilar, Antonia Joselito Sanchez Guaman, Jose Faustino Silva Chavez*”.

De nuevo, se resalta la conexión espiritual de Nélide con la laguna, su Madre Agua, reforzando el imaginario que representa a la sierra como **violenta** con la característica de milenario andino. Al mencionar a los pobladores que perdieron la vida, Nélide les otorga un significado trascendental: no murieron simplemente por oponerse a un proyecto minero, sino por proteger a la Madre Agua. Este enfoque místico del sacrificio refleja la convicción profunda de Nélide en la protección del agua y convierte a estos pobladores en mártires, quienes entregaron su vida por preservar este vínculo sagrado.

Nélide, afectada por las muertes ocurridas durante el enfrentamiento con la policía, siente temor y decide buscar nuevamente el consejo del padre Marco (Captura 024). Él, una vez más, la invita a reflexionar sobre su lucha por la justicia y a pensar en el tipo de mundo que desea dejar. Por segunda vez en el documental, se presenta la figura del padre Marco como motor e impulsor de la lucha de Nélide. El padre Marco no solo es un activista ambiental, sino también uno de los principales dirigentes opositores al proyecto Conga, y su rol en el documental construye un nuevo imaginario. Sus consejos inspiran directamente las acciones de Nélide: anteriormente, la motivaron a unirse a la marcha en Lima, y, como veremos en el clímax, también la impulsan a protestar en la laguna. Así, la relación entre Nélide y el padre Marco se representa como una dinámica de tutela, en la que él guía y orienta sus decisiones. Esto evoca el imaginario de la sierra peruana como **bárbara**, bajo la característica de inferior, al presentar a Nélide como alguien influenciable, necesitada de dirección externa y de validación para actuar.



(Captura 022)



(Captura 023)



(Captura 024)

4.2.3 Tercer acto

(3.1) El clímax del documental ocurre cuando Nérida, junto a un grupo de pobladores conocidos como los Guardianes del Agua, se dirige hacia la laguna de Conga para protestar nuevamente contra el proyecto minero. Esta acción representa el punto más alto de tensión y compromiso en su lucha. Mientras caminan hacia la laguna, se escucha la voz de un rondero declarando a la prensa: *“Lo que está sucediendo en las lagunas de Conga en este momento, nuevamente juntos todos los ronderos, los Guardianes del Agua, hemos subido a defender nuestras lagunas”*. Al instalarse en la laguna para hacer una vigilia, los pobladores expresan su rechazo con consignas contundentes como: *“El pueblo ya lo sabe, Conga es inviable”*, *“El agua es del pueblo y no de la minera”*, *“Conga no va ni hoy, ni nunca”*.

Nuevamente, el documental evidencia el descontento político de los pobladores frente al proyecto minero Conga. Como forma de resistencia, organizan una vigilia en la laguna, llevando alimentos y acampando en el lugar. Esta acción no solo simboliza su defensa del territorio, sino también su rechazo a las normas impuestas por el Estado y la empresa minera. Por lo que otra vez, se muestra a los pobladores como personas conflictivas, que no acatan las normas y buscan enfrentarse con la autoridad, evocando al imaginario de la sierra peruana vista como **violenta** con la característica de conflictiva.

La tensión escala cuando varios policías llegan y rodean la zona. Representantes de la fiscalía se aproximan para transmitir el mensaje de los abogados de la empresa minera Yanacocha (Captura 025). La fiscal les comunica: *“Ellos dicen ser propietarios de este espacio en donde ustedes ahora están cocinando, donde se están reuniendo. Lo que nos han indicado como fiscalía, es que van a hacer uso de la defensa de la posesión porque este es su predio”*. A lo que un poblador responde: *“Esta es una propiedad, no de Yanacocha, es propiedad de uno de los comuneros de la zona”*. En ese momento interviene Máxima, quien

sostiene los documentos que acreditan que el terreno le pertenece legalmente, y cuestiona:

“La fiscalía en Celendín ¿Por qué tuvo que archivar mis denuncias?”.

Se genera un momento de tensión entre los pobladores y las autoridades. La fiscalía, ante el caos y las discrepancias sobre la propiedad del terreno, vuelve a insistir en que los manifestantes se retiren: *“Por parte de la fiscalía les pedimos, que bueno, si es que aquí no hay seguridad de quien es propietario, se coloquen en algún lugar en donde ustedes estén seguros, donde nadie pueda pedirle que los desalojen”.* Entonces, un poblador toma la palabra y responde: *“Ustedes también, como vienen a nosotros a decirnos que dice Yanacocha, que estamos en propiedad privada y podría intervenir la policía, también dígame a los de Yanacocha que saquen las tranqueras de nuestras vías pública”.* Ante este cuestionamiento, la fiscal intenta desligarse diciendo que no es mensajera de nadie, a pesar de que desde el inicio se presentó para transmitir el comunicado de los abogados de la empresa minera. El encuentro termina con la fiscalía retirándose del lugar, mientras se escuchan los cánticos de los pobladores: *“Agua sí, oro no”, “El pueblo unido jamás será vencido”, “Mi sangre mi vida todo por el agua”.*

Una vez más, el documental representa al Estado como aliado de la empresa minera. La fiscalía actúa como portavoz de Yanacocha, transmitiendo su mensaje sobre la supuesta propiedad del terreno y advirtiendo sobre una posible intervención policial. Este accionar evidencia cómo las autoridades priorizan los intereses empresariales por encima de los derechos de la comunidad. Esta percepción se refuerza cuando un poblador expresa: *“Los policías que están aquí en Conga, si es que están cuidando a Yanacocha deben estar sin uniforme. Ese uniforme que está ahí al frente, esas armas, es de todos los peruanos, compañeros y compañeras”.* Esta frase denuncia abiertamente la sensación de abandono y traición por parte del Estado, que, en lugar de proteger a su población, respalda el avance de un proyecto extractivo. Este contraste pone en evidencia la profunda desigualdad en el acceso

a la justicia: mientras los reclamos de la empresa reciben atención inmediata y respaldo institucional, las denuncias de comuneros como Máxima, a pesar de estar sustentadas legalmente, son ignoradas y archivadas. Así, los pobladores son presentados como un obstáculo para el “progreso”, lo que contribuye a invisibilizar sus derechos y justificar el uso de la fuerza. Esta representación refuerza el imaginario de la sierra peruana como un territorio **explotable**, bajo la característica de proyecto del capitalismo, en donde el desarrollo económico se impone a costa del despojo y la vulneración de las comunidades.

Los pobladores se organizan para resistir. Saben que un posible desalojo es inminente, por lo que comienzan a proteger sus alimentos, conscientes de que será lo primero que la policía intentará destruir. La escena transmite tensión e incertidumbre, acentuada por el miedo que experimenta Nélida ante la creciente presencia policial. En un intento por visibilizar la situación y protegerse, decide comunicarse con la prensa por teléfono para denunciar lo que están viviendo (Captura 026): *“En estos momentos nos encontramos aquí en las lagunas de Conga, exactamente frente a la laguna azul y hay un grupo de policía, un aproximado de 200, ya están formados, están con casco, están con protección y todo, listos al parecer para atacarnos y desalojarnos. Por favor, desde su medio le pedimos que lo difundan porque están listos para atacar, porque ya y siguen llegando más policías. Gracias”*. Este momento refuerza el sentimiento de vulnerabilidad y la necesidad de recurrir a la denuncia pública como única herramienta de defensa.

Nélida pide que su situación sea difundida ante la creciente amenaza que representa la policía, desplegada en gran número y equipada con protección. Su llamado a visibilizar el caso no solo evidencia su profunda preocupación por la seguridad de su comunidad, sino que también desnuda la desigualdad en el enfrentamiento con las fuerzas del orden. La urgencia de su petición subraya la precariedad en la que viven los pobladores de la región, obligados a recurrir a la denuncia pública para intentar protegerse de la represión estatal. En medio de

esta tensión, Nélide reza y suplica a su Madre Agua que los ayude: *“Madre Agua, escucha mi ruego, haz que la policía se vaya, que por tus ríos, que por tus vientos le llegue el entendimiento, que tus duendes le digan al oído que no queremos sangre”*.

Nuevamente, Nélide es mostrada como una mujer con creencias míticas y mágicas que recurre a su Madre Agua y a los espíritus del agua en busca de ayuda. Esta representación alcanza su punto más culminante en el documental cuando, de manera significativa, los policías se retiran justo después de que ella termina su rezo (Captura 027). Este momento sugiere que las súplicas de Nélide fueron escuchadas, implicando que su Madre Agua intervino para evitar un posible enfrentamiento. Así, se da a entender que la intervención mística de la Madre Agua protegió a los pobladores. De esta forma, se resalta la conexión de Nélide con sus creencias míticas, enfatizando la característica del milenario andino dentro del imaginario que representa a la sierra peruana como **violenta**.



(Captura 025)



(Captura 026)



(Captura 027)

(3.2) El desenlace del documental se da cuando Nélide se acerca a la laguna, bebe un poco de su agua y le agradece por su ayuda (Captura 028). Ella reconoce que fue una victoria, pero también es consciente de que seguirán intentando destruir a su Madre Agua: *“Mamá Yaku, hoy se fueron, pero siempre vuelven. ¿Cómo vamos a hacer para cuidarte? ¿Para que te dejen tranquila? Mamá Yaku, Madre Agua, temo incluso por mi propia vida. Mamá Yaku, te pido que me des fuerza, fortaleza para seguir defendiéndote”* (Captura 029). De este modo, se completa un ciclo en el documental, ya que termina prácticamente de la misma forma en que comenzó (Captura 030). Nélide reconoce que la retirada de la policía representa apenas

un triunfo temporal. Al expresar su temor por la propia vida y pedir fortaleza para continuar la lucha, pone en evidencia cómo su oposición al proyecto minero Conga ha significado la invisibilización de sus derechos y la criminalización de su defensa. Este momento evoca el imaginario de la sierra peruana como una región **explotable**, característica de proyecto del capitalismo. El documental concluye reforzando el misticismo de Nélida, quien encuentra en su vínculo espiritual con la Madre Agua la fuerza para resistir frente a las injusticias cometidas por la empresa minera y el Estado. Se reitera así una representación de la sierra como **violenta** con la característica del milenarismo andino, origen de su profundo descontento político. El cierre deja a Nélida en una posición de incertidumbre, temerosa de nuevas represalias, y refleja que, pese a los esfuerzos, su lucha por proteger la Madre Agua aún no ha logrado avances significativos.



(Captura 028)



(Captura 029)



(Captura 030)

CONCLUSIONES

1. El esquema de tres actos está claramente presente en el documental *Hija de la Laguna* (2015), el cual estructura su narrativa en torno al conflicto minero del caso Conga. La historia se desarrolla siguiendo los componentes clásicos de inicio, nudo y desenlace, integrando momentos dramáticos propios de la estructura argumental, como los *plot points*, el punto medio y el clímax, que marcan los cambios en la trama y guían al espectador a través de los giros narrativos. Asimismo, el documental emplea diversas herramientas narrativas, como recursos enunciativos, el montaje, la enunciación mediática y el monólogo interior, que permiten profundizar en los personajes y mostrar su evolución a lo largo del relato. Estos elementos contribuyen a una comprensión más compleja y humana de la historia.
2. Los documentales son productos audiovisuales profundamente subjetivos. Como bien reconoce Ernesto Cabellos, director de *Hija de la Laguna* (2015), parte del trabajo de los realizadores consiste en seleccionar y omitir información para construir una narrativa específica. En este caso, Cabellos buscaba reflejar la cosmovisión andina y la forma en que las comunidades entienden y enfrentan el conflicto minero, con el objetivo de despertar mayor interés en torno al tema. Sin embargo, aunque el documental presenta con fuerza esta cosmovisión a través de Nélica y su vínculo con la Madre Agua, su narrativa también se encuentra atravesada por imaginarios sobre la sierra peruana que tienden a representarla como una realidad estática, bárbara, violenta y explotable. Esta representación corre el riesgo de reforzar estereotipos, alejando al espectador de una comprensión auténtica y compleja de la región y sus habitantes, perpetuando así los imaginarios existentes y debilitando el impacto que Cabellos buscaba generar.

3. En el documental *Hija de la Laguna* (2015), la sierra peruana es representada a través de la figura de Nélica y de la comunidad afectada por el proyecto minero Conga, bajo una narrativa que recurre a conceptos simplificados que los encasillan en ciertos estereotipos. Esta representación refuerza imaginarios que perpetúan una visión limitada y distorsionada de la región, presentándola como estancada, bárbara, violenta y explotable. A lo largo del documental, estos imaginarios se consolidan al mostrar a Nélica en permanente oposición a la modernidad: rechaza lo urbano, mantiene una conexión mística y profundamente espiritual con la naturaleza, y aparece como víctima de un sistema que vulnera sus derechos en nombre del desarrollo. Esta representación simplista no solo ignora la complejidad cultural y social de Cajamarca y sus pobladores, sino que también refuerza estereotipos que distorsionan su realidad. No se abordan las causas estructurales del conflicto, como el descontento por la subvaloración de sus tierras o el temor al impacto ambiental. Al centrarse casi exclusivamente en una visión espiritual y simbólica de la resistencia, se dejan en segundo plano las dimensiones políticas y legales del conflicto, lo que limita la posibilidad de comprenderlo en toda su profundidad e impacto.
4. Según la matriz trabajada, el imaginario de la sierra peruana que más se repite en la representación de Cajamarca en el documental *Hija de la Laguna* (2015) es el que la presenta como una región **violenta**, marcada por la característica del milenario andino, donde la realidad mítica y los pensamientos mágicos influyen directamente en las acciones y formas de resistencia política de sus habitantes. Este imaginario está presente en los tres actos del documental, marcando la narrativa y reforzando la visión de la región como un espacio donde el conflicto y la espiritualidad están

profundamente entrelazados. Nélide, como figura principal, encarna esta conexión íntima con la naturaleza y los espíritus del agua, lo que la lleva a enfrentarse a la empresa minera Yanacocha. Aunque existen causas estructurales de descontento frente a los proyectos extractivos, como la subvaloración de tierras comunales, la desconfianza en el Estado y el temor al impacto ambiental, el documental elige centrarse en la dimensión mística del conflicto: la relación espiritual de Nélide con la laguna, a la que considera su Madre. Esta cosmovisión no solo alimenta su activismo, sino que también define su manera de afrontar los desafíos políticos y sociales, como se muestra en su participación en protestas y enfrentamientos. La escena final, en la que Nélide agradece a la laguna y reafirma su compromiso de protegerla, refuerza su representación dentro de un imaginario que presenta a la sierra peruana como un territorio donde la conexión espiritual con la naturaleza inspira la resistencia y el descontento político. Si bien se podría interpretar que el documental plantea un enfoque biocéntrico, donde la naturaleza tiene un valor intrínseco, más que antropocéntrico, la primacía de lo espiritual sobre los aspectos materiales y políticos del conflicto hace que la narrativa se incline más hacia una dimensión simbólica que estructural, lo cual limita una comprensión más completa del conflicto social y ambiental que enfrenta la región.

5. El segundo imaginario de la sierra peruana predominante en *Hija de la Laguna* (2015) es el que representa a Cajamarca como una región **explotable**, bajo la característica del proyecto del capitalismo. Este imaginario recorre los tres actos del documental y se manifiesta en la constante vulneración de los derechos de las comunidades que se oponen al proyecto Conga. Los derechos de propiedad y laborales de los pobladores carecen de protección efectiva, mientras estos enfrentan acoso policial, represión, y

hasta muertes, lo que instala un clima permanente de miedo e inseguridad. Este enfoque construye la imagen de una región donde el avance del capitalismo y la modernidad debe imponerse a toda costa, incluso si ello implica la negación de derechos fundamentales y la invisibilización de quienes habitan el territorio. Los pobladores son degradados, presentados como obstáculos al progreso, dando a entender que su único destino legítimo es integrarse, o someterse, al modelo de desarrollo dominante. En este sentido, esta región no solo es vista como una fuente de recursos naturales, sino como un espacio disponible para ser intervenido, transformado y explotado en nombre del crecimiento económico.

6. El tercer imaginario de la sierra peruana con mayor presencia en el documental *Hija de la Laguna* (2015) es el que representa a Cajamarca como una región **estática**, bajo la característica de estancada. Este imaginario se manifiesta principalmente en el primer y segundo acto del documental, al mostrar a los habitantes como conservadores, reacios a la llegada de la modernidad, lo que refuerza la idea de un territorio que permanece al margen del progreso. Aunque Nérida cuenta con formación profesional, su representación se aleja de la figura de una mujer moderna: su vínculo con la naturaleza, sus creencias espirituales y su resistencia al modelo urbano refuerzan esta distancia. Este alejamiento se vuelve especialmente evidente cuando viaja a Lima, donde es mostrada como incómoda y temerosa frente a un entorno urbano que le resulta ajeno. Su dificultad para adaptarse a la ciudad subraya este imaginario de estancamiento, contribuyendo a una percepción de la región como un espacio detenido en el tiempo, incapaz, o incluso renuente, de incorporarse a los discursos del desarrollo y la modernidad.

7. El último imaginario de la sierra peruana presente en la narrativa del documental *Hija de la Laguna* (2015) es el que representa a Cajamarca como una realidad **bárbara**, exhibiendo sus dos características principales de forma equitativa. En el primer acto, la región es representada como un lugar que tiene a la costa como correlato antagónico, reforzando el conflicto histórico entre ambas. Esto se evidencia especialmente durante la marcha hacia Lima, donde la comunidad afectada por el proyecto Conga denuncia que en la capital no comprenden la verdadera importancia del agua para ellos, generando un rechazo hacia Lima por su actitud autoritaria al intentar decidir sobre sus lagunas y territorios. En el segundo acto, se profundiza la imagen de una región inferior, necesitada de educación y tutela. Esta representación se refleja en la figura de Nélica, quien aparece como una persona influenciable, cuyas acciones dependen en gran medida de los consejos que recibe. Este enfoque refuerza el estereotipo de una población atrasada e incapaz de decidir por sí misma, perpetuando la percepción de inferioridad.
8. En el análisis de la narrativa del documental *Hija de la Laguna* (2015), se identifican cuatro de los cinco imaginarios propuestos por Vich en su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” (2010). No obstante, el imaginario que representa a la sierra peruana como un lugar **virgen** aparece de forma predominante en el componente visual del documental. Este se manifiesta especialmente en los planos de establecimiento que resaltan la inmensidad y majestuosidad del paisaje andino, así como en las escenas donde Nélica se muestra pequeña frente a la laguna, subrayando la idea de una naturaleza imponente e inalterada. Dentro de este imaginario, se identifica la característica de dotado de gran riqueza, en la que la sierra es retratada como un territorio natural lleno de recursos valiosos, como el oro, cuyos

habitantes no sabrían aprovechar adecuadamente. Esta idea remite visualmente a la célebre frase “el Perú es un mendigo sentado en un banco de oro”, y se refuerza en las escenas reiteradas donde Nérida aparece sentada junto a la laguna, bajo la cual hay yacimientos de oro. Estas imágenes encapsulan la tensión entre la preservación de la naturaleza y la lógica extractiva del desarrollo económico. Por otro lado, también se visualiza la característica de auténtica, que idealiza la sierra como un espacio que conserva intacto el legado andino. En este sentido, los pobladores son representados como herederos y guardianes de una cultura ancestral. Un claro ejemplo se presenta en el tercer acto, cuando los comuneros, denominados los “Guardianes del Agua”, se congregan alrededor de la laguna para protestar en defensa de este recurso vital. Visualmente, esta escena fortalece la idea de resistencia colectiva frente a las amenazas de la modernidad.

9. El análisis del documental *Hija de la Laguna* (2015) se ha desarrollado desde una perspectiva específica, reconociendo que este objeto de estudio admite múltiples enfoques e interpretaciones. Su complejidad permite que, según el tipo de análisis, puedan emerger distintos imaginarios. Estos no solo enriquecen la comprensión de la obra, sino que también evidencian la profundidad y versatilidad del documental, mostrando cómo diversas miradas desde la comunicación pueden aportar nuevas capas de significado.

ANEXO I

Entrevista a Ernesto Cabellos

Ernesto Cabellos es el fundador de Guarango, una casa productora especializada en documentales y publicidad social. Ha producido y dirigido varios documentales destacados, como *Choropampa* (2002), *Tambogrande* (2007), *Operación Diablo* (2010) e *Hija de la Laguna* (2015). Sus obras han recibido más de 37 premios y distinciones, consolidando su reputación en el ámbito del cine documental. Siendo el director del documental que se analiza en esta investigación, es crucial comprender su inspiración y el enfoque que utilizó en la realización de esta obra. Su perspectiva y decisiones creativas proporcionan un contexto esencial para comprender cómo se construye la narrativa y se representan los temas tratados en el documental. La entrevista tuvo lugar el 5 de junio del 2018.

¿Qué te animó a realizar este documental?

Bueno, yo ya vengo haciendo documentales desde hace unos 20 años. El tema de comunidades lo he seguido y he realizado documentales que, a propósito, están en la biblioteca de la Católica, que son *Choropampa el precio del Oro*, *Tambogrande* y también está *Hija de Laguna*. Entonces, cuando leí sobre el problema en Conga, pensaba, cómo se podría contar la historia sin que representara una repetición de los anteriores documentales y enfocarla a través de Nélica, la voz de una mujer con una cosmovisión distinta a la mía, fue un descubrimiento. No estaba previsto desde el inicio del rodaje; fue algo que se fue desarrollando y se apoderó de la narrativa. En un momento, en la parte inicial del montaje, me di cuenta de que ella tenía que ser la protagonista y la narradora única del documental. ¿Por qué *Hija de la Laguna*? Porque son contenidos y obras necesarias, que te permiten ponerte en los zapatos del otro, ver el mundo desde otro punto de vista y mejorar tu

comprensión del país, que es una de las cosas que aprecio mucho en los documentales, tanto como espectador como realizador.

El profesor Gonzalo Portocarrero nos habla de que el problema minero suele ser un problema visto de manera alejada por parte de la sociedad urbana, no se ve el problema como propio. ¿Usted cree que este discurso se ve reflejado en los medios de comunicación?

Yo creo que sí, es un poco de la fractura de la sociedad peruana. Lo que ocurre fuera de Lima, que muchos han olvidado, es que es la segunda mayor ciudad sobre un desierto en el mundo y piensan que el agua es algo que aparece en las cañerías y cuando se abre el caño. Hay desconocimiento total de lo que son las fuentes de agua, lo que significa la vida de las personas que dependen de esas fuentes y su importancia en la sociedad peruana. Recuerdo que hace dos años, haciendo un documental de gastronomía, una de las primeras cosas de las que hablábamos durante la producción era que tú dependes y recurres a un abogado una vez al año, recurres a un médico pocas veces al año, pero necesitas y recurres al trabajo de un agricultor tres veces al día, para tomar desayuno, almorzar y cenar. Para poder hacer esa actividad tan cotidiana necesitas de los agricultores, y ellos son, como se dice, la última rueda del coche. Es como si los productos aparecieran de frente en los supermercados. Existe una fractura; no se ha valorado el trabajo de los agricultores, ni cuando se quejan de sus fuentes de agua, ni cuando reclaman por la contaminación de sus ríos y sus tierras. Están mal representados en los medios; siempre los ven en los últimos recursos de su lucha, cuando hacen algo desesperado como tomar una carretera, y recién ahí aparecen en los medios. Sí, hay una fractura. No entre todos, porque la ciudad de Lima es un multiverso, tiene 8 millones de personas. El lugar en donde más se habla quechua en el mundo es Lima. Es una ciudad que

también tiene sus desigualdades, sus fracturas. Yo creo que se trata de la clase empresarial y los medios que siguen sus ideas; es ahí donde está la fractura, la desconexión.

¿Cómo consideras que los medios de comunicación abordan el problema?

Es una constante; los medios van sobre todo cuando ya estalló la crisis. Pocas veces se hace un seguimiento para poder conocer cuáles son los conflictos latentes y activos. Lo hace la Defensoría del Pueblo, no sé si dos veces al año, pero publica los conflictos sociales en el Perú, dentro de los cuales los conflictos socioambientales son los más numerosos. En ellos pone diferentes categorías, si está latente o activo. Cualquiera tendría la posibilidad de ver qué conflictos van a estallar, cómo se provoca la crisis. Hay una fuente de información bastante valiosa para poder prevenirlos, para crear formas de entendimiento. Tú podrías hacer un documental en base a esos conflictos, uno por semana, y te queda corto el año, porque solo podrías hacer 52 documentales y la Defensoría pone más de 160 conflictos que tiene el Perú.

¿Consideras que existen discursos en el tratamiento de la información respecto al conflicto minero?

Yo creo que sí, hay discursos presentes, se puede ver en las palabras de los mismos ministros y empresarios. Durante el conflicto de Bagua, Alan García dijo algo así como que los indígenas que protestaban eran ciudadanos de tercera categoría, que creen en sus apus, en que la montaña vive. Para referirse a otros conflictos también es similar. Es bien curioso porque esa cosmovisión de las montañas, el agua como seres vivos, se califica como arcaica, que debería desaparecer. Pero al mismo tiempo tienes los ritos católicos, que si te pones a ver qué hay detrás de la simbología de comer el cuerpo de Cristo y beber de su sangre, le cambias la palabra Cristo, que es la que escuchamos o de lo que hemos estado empapados toda nuestra vida de la cultura católica en el Perú, y le pones Pachamama, dirás “pero qué salvaje”. Por un

lado, se permiten muchas simbologías para la religión dominante, pero esa simbología no se les permite a los otros ciudadanos. A mí me parece, por eso también mi acercamiento, que las provincias tienen muchas cosas que ofrecer en un contexto de descontento global por el modelo de desarrollo, porque nos estamos cargando el mundo. La gente se siente utilizada para producir más, se está dejando el bienestar de la persona como humano. Por eso también *Hija de la Laguna* conecta muy bien con ese público, que es un público global. A nosotros nos sorprendió que el tráiler del documental se viralizó y aún las personas siguen comentando y compartiendo a diario. Para mí es como una concertación de que el cine documental ofrece una experiencia valiosa para la gente. Aunque no lo veas en televisión abierta, ha encontrado otras ventanas como el streaming y las redes sociales que permiten llegar al público. Es un fenómeno interesante porque hay un público que tal vez no son los cientos y miles de espectadores que ven programas tipo concurso, como “Combate” o esas cosas, pero son pocos miles que son bastante activos, personas pensantes, que son la minoría que generan los cambios.

Me comentabas que la protagonista que surgió en el momento, no fue planeada. Siendo ella la voz del documental, ¿se le atribuyen algunas características? ¿De qué manera se construyó el personaje?

Ese es el proceso de la narrativa del documental. En el documental trabajas con material que has tomado de la realidad, pero para sostener la atención del público, tienes que dosificar y estructurar la forma en la que vas soltando el registro que has hecho. También tiene un nivel de construcción. A lo largo de las horas de conversación, de compartir con Nérida, ella nos iba soltando frases que a mí me parecían pintaban de cuerpo entero su forma de pensar y de sentir. A veces tenía la suerte de estar en un lugar sin ruido de fondo para grabarla y a veces eran pedacitos de una entrevista larga. Lo que hice con esas frases, en esos momentos que

sentía que condensaban su forma de pensar, fue convertirlas en un relato. Ella, en una entrevista, cuenta que su abuelo fue quien le dijo que desde niña el agua era la sangre de la tierra y que sin el agua nadie podría vivir sobre la tierra. Él le enseñaba sobre plantas medicinales. Para mí eso era una joya: que el agua era la sangre de la tierra. Eso lo anotaba, pero, por ejemplo, lo que el abuelo le enseñó a preparar las hierbas, esas cosas las suprimía; me quedaba con esas partes llenas de significado. Después llegaba el momento de estructurar esa forma de ver el mundo en las series de eventos que cuenta el documental. El documental es algo bastante especial porque tomás cosas de la realidad y construyes algo que parece que lo has grabado de un tirón, pero que tiene una construcción. Una construcción de un relato que está basado en momentos de verdad. Es un acercamiento honesto frente a lo que está ocurriendo.

En temas de realización, a veces es difícil como realizador no proyectar tu propia mirada en lo que se está observando ¿Cómo se hizo en *Hija de la Laguna* para tratar de mostrar la vista de los pobladores y de Nélide?

Eso es bastante especial, porque obviamente el punto de vista de Nélide lo respeto y siento mucha afinidad por él. Pero al haber crecido en la ciudad, no puedo sentir y ver el mundo como ella, considerar a las lagunas como la Madre Agua y sentir realmente con emoción, con pena y con rabia el temor de su destrucción. Entonces, cuando me encontraba con cosas como ella dirigiéndose a la Madre Agua, lo que hago es usar mi oficio de contar historias para narrar su historia de la mejor forma posible. Obviamente, de todo lo que he filmado con ella, voy suprimiendo cosas que me parecen que no pintan su personaje con coherencia, aunque puedan ser ciertas. Ese es el punto de vista del realizador en el documental: ir suprimiendo cosas que has filmado para quedarte con cosas que tu piensas que irán mejor con la historia. Sí, hay ese proceso de selección, sí hay un punto de vista. En el mismo proceso, a quién

pones la cámara, a quién vas a seguir, a quién le pones el micrófono, cuánto tiempo vas a dedicar en la conversación con tal personaje, todas son decisiones de los realizadores. Si dedicas un día para estar con alguien como Nélide, no le vas a sacar nada; y si te acercas con una actitud muy preconcebida, tampoco vas a estar abierto a que te sorprenda y te pueda dar cosas mucho más ricas de las que tenías planeadas. Sí, hay un punto de vista, y está expresado en un conjunto de decisiones a nivel de producción, decisiones creativas, técnicas de presupuestos. Si vas a privilegiar el montaje o la filmación, o volver a filmar después de que tengas un primer corte para tener tomas que enriquecerán el documental.

¿Crees que se logró tener un tipo de impacto en la sociedad? ¿El público se logró identificar con Nélide y la lucha de los pobladores?

Yo creo que sí. No sé si has visto el tráiler que dura dos minutos. Puedes ver los comentarios de la gente en Facebook y darte cuenta de que produce un impacto en la gente. Indigna, vuelve solidaria a la gente, enriquece el conocimiento, produce un cambio. No sabría cómo medirlo, pero produce un cambio. No es algo masivo, pero la gente que ve documentales, se puede ver que hay un cambio y creo que ese cambio no se da en los grupos que ya están convencidos, es decir, que están dentro de los extremos. Porque los que ya están convencidos de luchar por el medio ambiente, por luchar por los derechos de las mujeres, de las comunidades indígenas, el documental reafirma sus ideas y sus decisiones. Es una comprobación más de lo que tienen que seguir haciendo. Los que están al otro lado, como los periodistas que nos han criticado, como Jaime Althaus, Aldo Mariátegui, él dijo que era una película rojaza, Jaime dijo que era manipuladora. Ellos tienen su postura y puedes ser desde rojo hasta terrorista por abordar ese tipo de historia desde ese punto de vista. Pero es al grupo que está en el centro, que está medianamente informado y que tiene una sensibilidad, es en

ese público donde hay un cambio más notorio porque toma una posición, porque quiere involucrarse de cierta manera, y eso es valioso, son pocos miles. También el cambio está a nivel de Nérida, que pasó de sentirse muy temerosa a hacer giras por México, estar en 10 ciudades en una semana. Fue a Suecia, Ecuador y recibía toda la solidaridad de la gente de otras lideresas. Eso ha sido un crecimiento muy grande como mujer, como dirigente, como defensora.



ANEXO II

Entrevista a Víctor Vich

Víctor Vich es Licenciado en Lingüística y Literatura, además de ser crítico literario. Posee un Doctorado en Literatura Hispanoamericana y aborda temas sobre teoría cultural, cultura popular, políticas culturales y literatura contemporánea. Su artículo “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso” establece los imaginarios en los que se fundamenta la presente investigación. El objetivo de esta entrevista es conocer más sobre el artículo, así como sus opiniones y perspectivas. La entrevista tuvo lugar el 30 de Octubre de 2022.

Usted escribe en su artículo que existen cinco imaginarios en la forma de representar la sierra peruana, que obstaculizan nuestra relación con ella directamente. Dentro de estas formas de representación, ¿en qué medida usted considera que se han interiorizado estos imaginarios dentro de nuestra sociedad? ¿Se podría decir que se han normalizado al punto de reflejarse de manera inconsciente?

Sí, claro. Los imaginarios se transforman en sentidos comunes. Los imaginarios son la manera en que representamos la realidad para relacionarnos directamente con ella. Es decir, tienen una consecuencia práctica evidente. Es a partir de lo que pensamos que el otro es que nos relacionamos con él de esa manera. Por ejemplo, si tengo una visión de las mujeres como inferiores, porque soy machista, entonces mi relación con la mujer será violenta, excluyente y dominante. Es decir, el imaginario media nuestra relación con la realidad y se transforma en un sentido común, en un saber práctico que determina una relación y una acción. La historia de los imaginarios en el Perú es una historia todavía por escribir, pero es una historia que ha fragmentado el territorio en tres: la costa, la sierra y la selva. Ha producido una

incomunicación, ha generado violencia y estigma, y ha desconectado esos territorios como autónomos. A partir de ahí se explica el centralismo del país, el racismo y la exclusión.

¿Consideraría usted que la misma sierra ha tomado estas fantasías como reales y ha aceptado estos imaginarios como parte de su realidad?

Por supuesto, porque en la sociedad y en la historia hay relaciones de poder. Las relaciones de poder, que han implicado una gran dominación, han hecho que los propios sujetos excluidos asuman el discurso del colonizador. El discurso de entender a la costa y a la modernidad como el único paradigma de desarrollo está interiorizado. Toda la teoría dice que el subordinado hace suyas las ideas del subordinador. Entonces, claro, esto no es un fenómeno unidireccional, sino un fenómeno sobredeterminado en todos los actores.

¿De qué manera llegó a estos cinco imaginarios? ¿Cómo fue el proceso para identificar sus características?

Lo primero que tengo que decir es que estas ideas no son originales mías. Esto viene de la teoría postcolonial y específicamente de un autor que quizás conozcas y que, en todo caso, debes leer porque es la base de mi artículo: Edward Said. Él tiene un libro fundamental que se llama "Orientalismo". Ese libro marcó una época en las ciencias sociales y en las humanidades. Y ahí es donde Said explica cómo Occidente siempre se sintió fascinado por las culturas orientales, desde Marco Polo, y cómo las representó en la literatura, en los libros de viajes, en las novelas y en el cine. Entonces, lo que dice Said es que las representaciones que Occidente creó sobre el Oriente no sirven para conocer Oriente, sino más bien sirven para conocer cómo razona el hombre occidental. Lo que hice fue utilizar el libro de Said para pensar en la realidad peruana. Ahora, en realidad, esto ya se había hecho también en el Perú. Hay un artículo muy importante de un antropólogo llamado Orin Starn. Él escribió un artículo

utilizando la palabra “Andinismo”. Es decir, en lugar de “Orientalismo”, “Andinismo”. Andinismo en el sentido de representar a los Andes como estáticos, intemporales, reñidos con la modernización, violentos, bárbaros, etc. Y bueno, por otro lado, también soy crítico literario y veo que la literatura es un motor de producción de imágenes sobre las identidades, los territorios y las comunidades adscritas a ellas. Entonces empecé a elaborar un esquema y a enumerar. Creo que hay más aspectos de los que he mencionado. Además, este artículo debe tener por lo menos unos 15 años y creo que lo escribiría de otra manera, lo pensaría de otra manera, pero considero que las ideas que presenté siguen siendo válidas. Pueden perfeccionarse, pueden complejizarse, pero creo que están presentes. Y creo que, independientemente de nuestras opiniones sobre el gobierno de Castillo, su elección es una respuesta a esto, y que articula esas fallas, esos abismos, esos desencuentros. Castillo gana las elecciones como una especie de mensaje para señalar nuevamente los profundos desencuentros regionales en el Perú.

¿De qué manera cree que estos imaginarios siguen reproduciéndose y manteniéndose vigentes? Aparentemente, se han interiorizado y persisten, ¿no es así? ¿Considera que hay otras fuentes que sigan normalizando o perpetuando estos imaginarios?

Bueno, los discursos centralistas, racistas, desarrollistas, neoliberales, que se enfocan en separar al individuo de la comunidad; los discursos productivistas, que solo buscan generar riqueza sin considerar el largo plazo; los discursos colonizadores, que imponen una única forma de entender el desarrollo. Por otro lado, el desarrollo, específicamente como un proceso puramente mercantil y económico. Todos esos discursos contribuyen a reactualizar, reescribir viejos imaginarios, como los que yo escribí en el artículo.

Usted indica que estos imaginarios guían nuestra interacción con la sierra. Por lo tanto, en temas tan delicados como el conflicto minero, que ha generado fricción entre la sociedad urbana y rural. En su opinión, ¿cómo suelen representarse a las personas que reclaman por estos proyectos?

Bueno, suelen representarse como sujetos manipulados por líderes sindicales o por partidos políticos radicales. A los campesinos, en particular, se los representa como niños que se dejan influenciar por terceros malintencionados. No se los considera como sujetos políticos capaces de tener opiniones y concepciones del desarrollo diferentes a las de los capitalistas de la costa, los economistas liberales o los líderes de opinión de los partidos y periódicos conservadores. Entonces, a los campesinos que reclaman no se les entiende como sujetos políticos autónomos, sino que se los infantiliza como si fueran manipulados por líderes sindicales. Y eso no es así. Se les sigue tratando no como interlocutores políticos, sino como actores sin capacidad de razonamiento.

¿Considera que estos imaginarios generan en la sociedad posturas negativas hacia los pobladores que reclaman contra los proyectos mineros?

Por supuesto. Se generan imaginarios que pervierten a todos, haciendo que el Perú no pueda representarse a sí mismo de manera horizontal, democrática o igualitaria. En su lugar, insisten en jerarquizar, inferiorizar y subalternizar, sin respetar la diferencia y buscando imponer.

¿Cuál fue su percepción sobre la representación del conflicto minero y los pobladores en el documental *Hija de la Laguna*?

Vi el documental hace muchos años, cuando recién se estrenó, y ahora mismo no tengo una imagen fresca ni una opinión formada sobre él. Pero puedo comentar sobre lo que menciona.

Es posible que en su intento por defender la singularidad y la identidad campesina, termine orientalizando a los pobladores rurales. Es decir, al intentar defenderlos, podrían ser representados con algunas de las características que menciono. Sin embargo, creo que el documental no se limita a eso. Hay una representación política de Nelida y se entiende que es un sujeto de derecho, que litiga y defiende su propiedad, entre otras cosas. Por lo tanto, creo que es importante entender la complejidad del documental. Mi recuerdo es de una obra que presenta una tensión de representaciones, y no solo una representación de un solo lado. ¿Tú viste *Wiñaypacha*? Me parece una película importante, muy buena. Pero no deja de ser orientalista. ¿A qué me refiero? La película representa la vida de dos viejitos aymaros que viven en la puna, no viven en comunidad, sino que viven en esas casitas que están solas en el medio de la sierra. Y es que la película representa la vida de estas personas en soledad y, por lo tanto, la muerte de estas personas en soledad. En su afán por mostrar la persistencia de una cultura tradicional, el cineasta, que además viene de esa cultura y de esos lugares, ha inventado una forma de vivir. ¿Y a qué me refiero con que ha inventado? Que en cualquier casa de cualquier campesino, por más aislado que vayas, hay plástico, hay ropa del mercado, hay baldes del mercado, hay una serie de elementos que revelan el contacto, el intercambio, el uso de la cultura occidental. Y en esa película, vas a ver que, a propósito del director, en su afán de defender la tradición andina, ha sustraído todo eso de la vida de estas personas. Y eso no es así. Entonces, vas a ver que se sirve agua en vasos de cerámica, cuando ya eso no es así. Todos los campesinos tienen polos de los partidos políticos que pasan por ahí, ropa, etc. Entonces, digamos que hay una manía orientalista. En *Hija de la Laguna* puede ocurrir eso también y de hecho, si ya lo has descompuesto, se puede demostrar que eso ocurre. Pero yo creo que en *Hija de la Laguna*, por la dimensión de lucha, por la dimensión política, por la propia biografía de esta persona, hay otras cosas que no son orientalistas y que hacen que el documental sea más complejo y más interesante. Hay representaciones que les dan agencia,

que les dan diferencia, que les dan política, que les dan lucha, que les dan pragmatismo, que les dan modernidad, que les dan una serie de cosas.

¿Cuál considera que debería ser la manera correcta de representar el conflicto minero?

Para entender este conflicto, hay varias variables a considerar. En primer lugar, el problema ecológico es una preocupación global, no se limita solo a intereses locales o empresariales. Estamos en un contexto histórico en el que el cambio climático y el problema ecológico son asuntos de importancia mundial y por lo tanto deben ocupar el centro de nuestras discusiones. La defensa de la naturaleza es, en última instancia, la defensa de nuestro futuro como especie y del planeta en sí. Sin abordar este problema de manera radical, no podemos tener una discusión sensata y democrática. En segundo lugar, es crucial escuchar las voces de todos los actores involucrados. Es decir, la voz de los interesados es crucial. Las comunidades que viven en estos lugares tienen derechos sobre el territorio que han habitado y cuidado, por lo tanto, su opinión es decisiva. Y por otro lado, están los intereses de la empresa, que desgraciadamente hemos visto que el Estado ha hecho suyo. En los últimos años, hemos visto que el Estado ha defendido a la empresa en lugar de a los pobladores, y esto ha sido representado en la literatura indigenista toda la vida. Esto está relacionado con las fallas estructurales del país. De esta manera, se genera la impresión en los ciudadanos de que el Estado no está ahí para defenderlos, sino que es cómplice de los grandes poderes económicos o políticos. En lugar de defender a las comunidades frente a empresas que violan sus derechos, el Estado termina poniéndose del lado de las empresas, respaldando este discurso abstracto del crecimiento económico y de desarrollo. Me parece que el Estado debe reconfigurar su papel, las comunidades deben ejercer sus derechos y todos deben discutir en el marco del problema ecológico, que me parece el gran problema. Vivimos en un país donde la destrucción de la naturaleza continúa día a día sin que nadie haga nada.

¿Cómo considera usted que podemos dejar atrás estos imaginarios y cambiar el concepto que tenemos de la sierra peruana?

Bueno, en el Perú hay una imposibilidad de sentirnos iguales. Por un lado, el Perú es un país que no se representa como un país de iguales. Y por otro lado, es un país con una tradición tutelar muy fuerte, donde todo el mundo quiere volver a ser hacendado, donde todo el mundo quiere ocupar ese lugar. Cuando eso ocurre, no hay ninguna posibilidad de tener un diálogo democrático, de imaginarnos como iguales.



ANEXO III

Entrevista a Mauricio Godoy

Mauricio Godoy Paredes es Master en Documental de Creación por la Universidad Autónoma de Barcelona y Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde actualmente ejerce como docente. Es reconocido como experto en el campo del documental. El objetivo de esta entrevista es explorar más sobre el panorama del documental en Perú, su influencia, así como conocer sus opiniones y perspectivas. La entrevista se llevó a cabo el 11 de noviembre de 2022.

¿En qué medida el cine documental tiene un impacto o influencia en el público peruano y en qué consistiría este?

Yo siento que es importante ver cómo se utilizó el documental en Latinoamérica y el rol que cumplió históricamente en la región. Entonces, para eso hay que investigar alrededor de qué sucedía en Latinoamérica en las décadas de los cuarenta y cincuenta, periodo en donde primaba un cine de ficción. Era un cine no peruano, no latinoamericano, sino el cine de género, una propuesta exportada desde el norte y que venía a Latinoamérica con una ideología detrás. Si se hacía cine en los países latinoamericanos, el cual era acorde al cine ficción que se hacía en Estados Unidos o en Europa. Será a partir del llamado Tercer Cine o el Nuevo Cine Latinoamericano, que aparece el documental. Es un documental político, social, de denuncia, en donde surge un corpus de directores que exploran esta necesidad de expresión y denuncia cinematográfica. El Encuentro de Viña del Mar (1967) y el Festival de Mérida (1968), van a ser los primeros espacios de encuentro entre los realizadores y sus filmes. En estas experiencias es el documental el que tiene mayor presencia e importancia, situación que cambia a partir del Festival de Viña de 1969, en donde la ficción recupera su sitio y el

documental pasa a un segundo término. El cine que se realiza por aquellos años, son producciones con identidad latinoamericana, donde destacan Raul Ruiz, Glauber Rocha, Martha Rodriguez, Ferando Solanas o Jorge Sanjines. El detalle es que ese cine político, que criticaba el cine de ficción de género, que se realizaba las décadas pasadas, usualmente no se veía en salas, una excepción es el caso brasilero, sino en cooperativas, asociaciones, gremios, buscando generar una incidencia política en personas que necesitaban ese impulso anímico y político para actuar. Entonces, para que una película tenga incidencia, no es solo que la gente la vea y ya. Actualmente se vive otra situación, si estás viendo *Hija de la Laguna* en Netflix, pones pausa, te vas, hablas por teléfono, tomas una Coca-Cola, ¿qué incidencia está teniendo? No está haciendo nada. No me está haciendo tomar conciencia de nada. Yo no estoy activandome políticamente por la experiencia y pulso político que vivo, si no estoy en mi casa, solo, viendo un filme. En los años 70, durante el gobierno de Velasco, comenzó a aparecer un cine político, vinculado a la cultura, por un lado, y por otro a presentar las acciones que realizaba el gobierno, es decir a la propaganda del estado. En primera instancia la intención detrás de estas producciones era llevar cierto tipo de cultura a comunidades donde normalmente no llegaba y para ello hay un proyecto de cine móvil, que lleva el cine a estas comunidades, algo similar a lo que se da en Cuba durante los primeros años de la Revolución Cubana. A principios de los setenta también se produjeron algunas películas, que se proyectaban en gremios, asociaciones, y comunidades. De estas apenas hay registro porque ese período de la historia se ha querido borrar, como dice Hector Bejar, cuando se da el golpe de Morales Bermudez desaparecieron todos los documentos oficiales del estado entre estos los filmes. Algunos realizadores de ese periodo son Federico García, el Grupo Liberación sin rodeos, Nora de Izcue, y otros realizadores que tienen un compromiso social y político, y que encuentran en los fílmicos una forma de expresión y militancia. En los años 80 surge el Grupo Chaski, conocidos por haber realizado películas como *Gregorio* (1985), *Juliana*

(1989), entre otras. Tienen algunos cortometrajes políticos y sociales de denuncia, que van por esta línea. Filman en 16 milímetros en lugar de 35 mm, no siguen la duración de las películas que se veían en salas y abordan temas como la migración y cuestiones de género, que no eran comunes en las salas de cine de la época. Este grupo se separa en 1992, y de ahí sale Stefan Kaspar. Él se vincula a varios jóvenes interesados en la producción audiovisual, y será a partir de estos encuentros y colaboración que terminará motivando la formación de la Asociación Guarango, grupo que muchos años después fue el encargado de producir *Hija de la Laguna*. Es decir, podemos identificar todo un línea de cine político social en el Perú y que parte desde los setentas. La Asociación Guarango comienza su producción documental con *Choropampa* (2002), la cual en esencia tiene el mismo espíritu que *Hija de Laguna*, comparten la misma iniciativa, incidir, generar un cambio, aunque su realización es mucho más precaria y la calidad de la cámara no es tan buena. El segundo documental que hicieron fue *Tambo grande: Mangos, Muerte, Minería* (2005). Este documental tuvo mucho impacto social, cuando se estrenó el documental se utilizó para que la gente tome conciencia sobre la situación en Tambo Grande, lo que llevó a detener la obra minera que iba a realizarse allí. No digo que únicamente la película haya sido la causa, pero hubo varios elementos que contribuyeron a que la obra se detuviera. Luego realizaron *Operación Diablo* (2010), *De Ollas y Sueños* (2009), y después vino *Hija de la Laguna* (2015). Lo que distingue a *Hija de la Laguna* es que, con toda la experiencia previa, lograron un mejor acabado, accedieron a diferentes espacios de distribución, implementaron otra logística de realización y muchas otras cosas más. Además, *Hija de la Laguna* llegó a Netflix y su tráiler tuvo un millón de visualizaciones en YouTube. Pero no estoy seguro del nivel de incidencia que realmente tuvo. Es decir, deberíamos definir qué entendemos exactamente por “incidencia”. Sin embargo, a priori, sin definirla, yo diría que *Tambo Grande* ha tenido más influencia que *Hija de la Laguna*.

Teniendo en consideración que la información que recibimos de los documentales está mediada por las perspectivas y discursos de cada realizador, ¿hay alguna manera de medir o de identificar fácilmente esta mediación que existe por parte de los realizadores en los documentales?

Sí, claro que sí. Primero, hay que identificar cuáles son los elementos para construir un discurso y romper estos imaginarios que dicen que el documental no manipula, no interviene y que no hay una autoría detrás. Es decir, hay que comenzar planteando eso. Hay un libro de Niney, en donde se plantea que hay como siete subdivisiones que van desde la producción que no interviene, entre comillas no interviene, hasta la ficción. Entonces, entre la ficción pura y el documental puro, se identifican estos siete estadios para ver los niveles de intervención y cómo varía esta intervención. Entonces, esta propuesta es interesante porque te permite darte cuenta de muchas cosas. Por ejemplo, desde el momento en que alguien coloca el trípode y enciende la cámara, ya está haciendo una selección, ya está interviniendo. Es decir, yo estoy aquí hablando contigo, si no hubiera una cámara, igualmente estaría aquí, pero ¿cómo queda registrado que estoy aquí?. Cuando estás usando la cámara y decido enfocarme a mí mismo, en lugar de a la ventana, ya estoy interviniendo. Por más que intentes ser objetivo, es imposible ser objetivo. Puede haber una intencionalidad de objetividad, pero no se puede ser objetivo. Entonces, algo que siempre me gusta discutir en clase cuando enseñaba documental: Imagínate que te llama la minera y te dice: “Nicol, quiero que me hagas un video y que expongas la situación en Conga. Te voy a pagar 10 mil dólares”. Entonces, vas a entrevistar al director de Conga y a los trabajadores. Pero también te dicen: “Quiero que entrevistes a algunos pobladores y que ellos también digan que estamos haciendo nosotros”. Entonces te dicen a dónde ir, qué pobladores entrevistar. Obviamente, no vas a entrevistar a Maxima Acuña, ni a Nélica Ayay, pero vas a entrevistar a algunos pobladores que están de

acuerdo con lo que está haciendo la minera porque les da trabajo, porque les permite comer, porque han construido una losa deportiva, puede ser por muchos motivos. Lo importante es que tú los entrevistas “objetivamente”, a los pobladores, a los trabajadores, al director de Conga, e incluso a alguien del Estado diciendo que la minería es positiva para el estado, genera trabajo y progreso, no?. Por otro lado, tu profesor, que es intelectual alternativo de izquierda, amigo de la gente de Guarango y que conoce a Nélide y a Máxima, te dice: “Necesito un asistente de dirección, no hay plata pero vamos a ir allá porque los medios de comunicación no les dan voz ni a Nélide ni a Máxima. Los de Conga están haciendo una serie de videos para quedar bien y que se ven en los canales de televisión. Nosotros vamos a estar a la intemperie durante tres días, comiendo papa y tomando mate porque no hay plata”. Aceptas, viajan y solamente entrevistan a Máxima y a Nélide, para el video que terminan editando. Tienes dos situaciones muy diversas, en cualquiera de los dos casos estás tomando una posición y estás escogiendo qué vas a grabar y que no vas a grabar. Este ejemplo que te he dado se repite en todas las producciones y lo puedes ver en cualquier caso. Desde cuando escoges qué música poner, a quien entrevistar o incluso decidiendo en qué locación hacer la entrevista Ahí está la intervención, en todo momento hay intervención.

¿Usted cree que estos discursos o intervenciones son identificados fácilmente por los espectadores, o simplemente los toman como verdades?

El público no sabe. El público ve una película y cree que Superman vuela, el público si se encuentra con un personaje de *Al fondo hay sitio* lo abraza como si fuera el personaje y no el actor. Entonces, ¿qué puedes esperar si ven algo donde además tiene una carga de verdad, como lo tiene el documental? Es decir, los medios de comunicación se han encargado de construir un discurso detrás de lo que dicen la prensa, los noticieros, los periódicos, el documental, como si todo esto fuera la verdad. Entonces, tú le preguntas a cualquier persona

y te dice que eso es verdad porque lo ha leído en la noticia. Ahora, lo que es interesante es que si tú haces un paso atrás y no estás con la masa, con el grupo de las personas, si tienes una mirada que te permite analizar el panorama, te vas a dar cuenta de que tal periódico dice A, tal periódico dice B, tal periódico dice C. Y yo voy a leer A, porque yo estoy de acuerdo con ese discurso, y no leo B, porque no estoy de acuerdo con ese otro. Es decir, si en el espacio del Canal N o de Willax se emite un reportaje sobre Conga, un documental hecho por Conga, los espectadores estarán de acuerdo con ese enfoque de la noticia, y dirán: “Claro, está bien, es verdad”. Pero si tú le muestras ese mismo reportaje a los espectadores que les gusta *Hija de la Laguna*, te van a decir: “Aquí hay una manipulación, no se está entrevistando a tal, a tal, a tal, están poniendo a gente a la que le pagan”. Y por supuesto, esto funciona al revés también.

Y dentro de estos documentales peruanos, ¿usted cómo considera que el conflicto minero y los agentes que están en conflicto son representados en el Perú?

Depende de quién hace el documental y en qué espacios de exhibición se presenta. ¿Quién va a ver *Hija de la Laguna* en una sala de cine? Muy pocas personas, gente que tiene una mentalidad o una forma de ver ese conflicto afín al director y afín a la película. Es decir, alguien que ve todos los días a Philip Butters no va a ir nunca a un festival de cine a ver *Hija de la Laguna*, salvo que vaya con una intención de boicotear la película. Y viceversa. Es decir, al que le guste *Hija de la Laguna* no va a ponerse a ver Willax el domingo a las 8 de la noche, salvo que quiera hacer rabia. No funciona así. Entonces, si solo estás analizando las producciones, ahí tienes que delimitar, qué tipo de producciones se analizan, todo depende. Si lo ves desde una perspectiva de la minera, que pasa este producto por televisión o es el video que encuentras en el canal de YouTube subido en la página de la empresa minera, vas a ver que los pobladores que están de acuerdo dicen que está bien lo que están haciendo, que les

dan trabajo, que todo es muy amigable. Y, en muchos casos, se presenta a los que están en contra como personas agresivas, que van a bloquear la carretera, que impiden el progreso. Por otro lado, los que están en contra de la minera y hacen un documental desde esa perspectiva, como *Hija de la Laguna*, lo que vas a ver es que se representan a los pobladores como gente enferma, preocupados por la pérdida del agua, la contaminación del planeta. Se apela mucho a lo ecoambiental, mostrando cómo la minería genera un impacto ambiental que va a cambiar la vida de las personas, la vida de los animales, el espacio natural en el que se vive. Y todas las personas que van a presentar están en contra de la minera; no se muestra a los pobladores que están a favor. Muchas veces, cuando sale algo de la minera, se vincula a la minera con el Estado: el Estado apoya, la policía apoya a la minera. Y se ven algunos momentos de violencia, donde la cámara está desde la perspectiva de los pobladores y es la policía la que viene a arremeter. La gente los enfrenta diciendo, “No estás conmigo”.

¿Qué percepción le dio el documental respecto a cómo tratan el tema del conflicto minero?

Yo siento que el problema que tiene esa película es que, al ser una coproducción y conseguir dinero de otros lados, no se centra específicamente en el caso peruano. Y eso hace que la película se disperse. Aparece el caso boliviano, y tú dices, ¿qué tiene que ver?. Y después sale esa parte en Europa, donde la señora va y viene. Eso pasa porque es una coproducción y tienen que filmar en esos países. Y con eso, desde mi perspectiva, se dispersa lo que sucede específicamente con Conga. Yo creo que lo interesante de este documental es que este tiene una propuesta cinematográfica, ya que si tú ves sus documentales previos tienen una propuesta periodística. Claro, para ello es importante saber que el director no tiene formación cinematográfica ni audiovisual; él es ingeniero. Entonces, va a comenzar a trabajar el audiovisual desde una perspectiva más periodística, más clásica. Se aproxima al tema con

voces en off que nos van contando la historia. Lo interesante de *Hija de la Laguna* es que encuentra un personaje que va a ser el hilo narrativo y que nos lleva a través de su experiencia de vida. Es decir, Nélica es la protagonista, y nosotros viajamos con ella a lo largo de su proceso, viendo cómo va viviendo todo eso. Al estar junto a Nélica, busca que nos sintamos más cercanos a lo que le pasa a ella. Creo que eso es lo más valioso, elemento que los otros documentales no tienen. Los otros son documentales clásicos, donde esta voz omnisciente, la voz de Dios, nos dice qué está pasando. Hay entrevistas, pero no hay un personaje que te permita acercarte. Ahora, un paréntesis: la primera vez que Nélica aparece en un documental no es en *Hija de la Laguna*; es en un documental que ella dirige, llamado *Yakumama*, producido en 2009 por la Asociación Docuperu.

¿Usted cree que hay algún tipo de discurso marcado en la perspectiva de cómo representan a Nélica y la comunidad?

Sería bueno saber hasta qué punto Nélica interviene o no en la escritura del guión, o en las escenas, o en los diálogos que hace. Es decir, ¿lo planifica? ¿Hubo entrevistas previas? ¿El director escribió el guión y le dijo: “Mira, lo vamos a hacer así, vamos a hablar de esto, vamos a hablar de lo otro”? Yo siento que con Nélica, eso se ha trabajado, aunque habría que confirmarlo. Pero con Máxima, siento que no, siento que es más anecdótico. Un día quedaron en con ella y Nélica mediaba entre ambos. Cuando tú haces una película, al final tú terminas utilizando a las personas que aparecen en la película para construir el discurso que tú quieres. ¿Sabes cuál es el mejor ejemplo? Lurgio Gavilán, cuando era niño, acabó siendo senderista, un niño senderista. A los 14 años, el grupo armado al que pertenecía se cruzó con unos militares, los cuales mataron a todos los senderistas menos a él. El teniente lo puso de soldado, y estuvo en esa posición hasta los 18 años. Después, se convirtió en cura y más tarde estudió antropología. Él escribió el libro “Memoria de un Soldado Desconocido” y hay tres o

cuatro documentales donde lo entrevistan. En uno de ellos, aparece como “Lurgio Gavilán, ex niño senderista”, donde lo entrevistan sobre su experiencia dentro de Sendero. Luego, en otro documental lo presentan como “Lurgio Gavilán, ex soldado”, y lo entrevistan como soldado que estuvo en el cuartel Los Cabitos, en Ayacucho. Y luego, hay otro documental donde lo entrevistan como el hermano de un desaparecido. Lurgio, es un personaje tan complejo que yo, como director, puedo emplearlo dentro de mi filme para construir un discurso crítico hacia los soldados, para hablar sobre cómo los senderistas secuestraban niños y los obligaban a actuar o también para hablar de las víctimas del conflicto armado y sus familiares.

Usted cree que el documental *Hija de la Laguna* genera opiniones en el público, es decir, que puede llevarlo a posicionarse a favor o en contra de Nélide, o simplemente a recibir la información sin causar ningún efecto?

Yo creo que hay tres tipos de público. Hay un público que va a ver la película ya sabiendo que están de acuerdo con lo que van a ver. Hay otro público que no va a ver la película y si la ven, la verán por un momento y dirán “esto es una cosa de comunistas”. Y luego está el público que, dependiendo de cómo esté hecho el producto, puede orientarse hacia un lado u otro. Por ejemplo, se hizo un estudio en la campaña de Trump en Estados Unidos, donde sucedió lo que acabo de decirte. Había personas que nunca votarían por Trump, otras que obviamente sí lo harían, y algunas dudosas. Entonces hicieron una campaña pensada para esa gente dudosa. No estoy seguro si esta película funciona para aquellos que dudan. Siento que la película funciona más para aquellos que ya están de acuerdo con su mensaje. Esa es mi opinión. Aunque no todos los que dudan son iguales, algunos podrían haber cambiado de opinión y decir “no, mira, la minería no”. Pero si el discurso de “minería sí” o “minería no” se plantea como una dicotomía clara, ¿crees que esa película ha logrado que alguien que estaba a favor de la minería cambie a estar en contra? Yo diría que no, eso es muy difícil de conseguirlo. No

creo que tenga los argumentos suficientes para que alguien que está convencido de que la minería es crucial para el progreso del país haya cambiado de opinión. O en todo caso, si esto sucedió ¿Cómo saberlo?

¿Usted cree que debe haber un cambio en la representación del conflicto minero y de los agentes en conflicto?

Yo creo que lo que debe haber son más formas de representación, no necesariamente un cambio. Siento que las empresas mineras van a seguir haciendo los documentales que hacen, y por otro lado, los que hacen documentales críticos o de denuncia lo seguirán haciendo. Las empresas mineras también tienen derecho a hacer sus propias representaciones. Entonces, ellos tienen su forma de representar y van a seguir haciendo documentales. La gente que tiene una mirada social, de denuncia, política, también va a seguir produciendo sus documentales. En lugar de limitarnos a esas dos opciones, debería haber una tercera, cuarta, quinta o sexta opción que complejizen la diversidad de voces que pueden haber alrededor de un hecho. Creo que sería interesante que alguien se proponga hacer un estudio y decir: “Ok, mi objetivo es cambiar la opinión de aquellos que dudan o de los que están a favor. ¿Qué tipo de película tendría que ser para lograr eso?”. Pero esto que te digo, no aplica solo para *Hija de la Laguna*, sino también para filmes como *La revolución y la Tierra*. No sé si la has visto. Pero mucha gente, que ya tiene una opinión formada sobre Velasco, probablemente nunca verá ese documental. Y si lo ven, es poco probable que cambien su percepción de Velasco, incluso si en el documental aparecen 50 personas diciendo que hizo algo bueno, no se dará ese cambio de opinión. Estos documentales, de los que venimos hablando, son producciones que buscan generar algún tipo de incidencia, pero, yo siento que ese enfoque funcionaba antes, en otro contexto político-social. Creo que en los años 60, 70, 80 y 90, ese tipo de producción sí funcionaba. En la actualidad, para mí, no funciona porque el público ya no acepta estos discursos prearmados. Vivimos en otro contexto, en otra realidad. Por supuesto que estas

propuestas se seguirán haciendo, pero creo que lo que necesitamos son nuevas propuestas que aborden estos temas. Por ejemplo, en el documental que mencioné antes, el segundo del Guarango llamado *Tambo Grande*, realizaron una campaña mediática muy interesante. En Tambo Grande, conocido por la producción de mango y limón, se preocuparon por la contaminación que podría afectar estos cultivos. Entonces, comenzaron una campaña que decía: “Se acabó el ceviche”. No era solo que no habría mango ni limón, sino que tú, limeñito, limeñita, que estás en casa, no podrías disfrutar tu cevichazo con tu chela este fin de semana. Y eso generó un gran impacto. Es cuestión de pensar cómo hoy en día, al crear un producto audiovisual, consideramos dónde se verá, qué debe mostrarse y cómo se representa. Es pensar en generar un impacto. Personalmente, creo que una campaña en redes sociales puede tener un impacto mayor que hacer un documental de hora y media que lo van a ver muy pocas personas.

¿Cree que la cosmovisión que se muestra de Nélidea en el documental *Hija de la Laguna* funciona como representación para entender el conflicto minero?

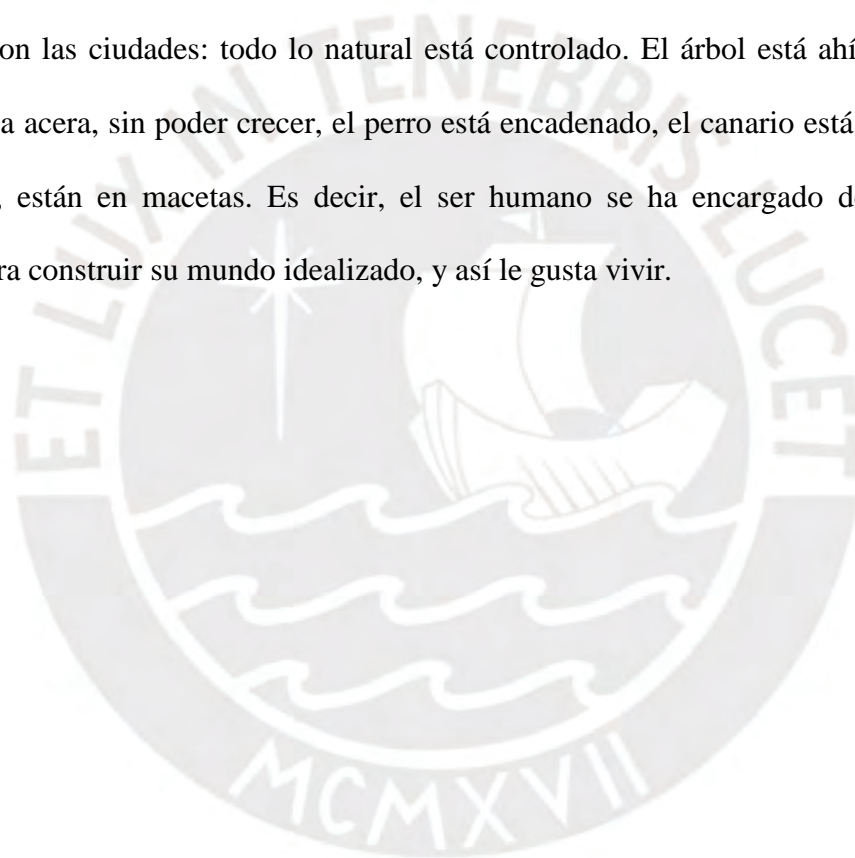
Para mí, el gran problema en todos los conflictos socioambientales es que la forma en que vemos y nos expresamos es diferente. Es como si yo hablara shipibo contigo y tú hablaras castellano, y quisiéramos ponernos de acuerdo, muy difícil lograrlo. Creo que para Nélidea, la naturaleza es parte fundamental de su vida, y ella está defendiendo eso. No solo está defendiendo el agua; lo que defiende es equivalente a cómo defenderías a tu hermano, a tu hermana o a tus padres. Ella busca generar empatía con el espectador a partir de eso. Quizás lo que busca la película es encontrar un espacio de lenguaje que sirva como traductor entre el que habla shipibo y el que habla castellano, para que ambos se entiendan. Ella quiere transmitir que el agua no es simplemente agua, sino algo como su hermana o su madre. Y yo entiendo, ah, ok, es como su madre. Entonces, claro, yo también defendería a mi madre, eso

busca el filme. Pero en las ciudades, no eres consciente ni valoras lo que significa el agua. No hay conciencia de cómo se cosecha, de cómo se cultiva. Simplemente vas al mercado y compras manzanas, papas, pescado, y, en casa, abres el caño para lavar y tienes agua. Cuando estás fuera de Lima, en las comunidades, no es así. Entonces hay una desconexión de otras realidades, las no citadinas. Yo he estado haciendo trabajo de campo para una película que estoy haciendo. ¿Sabes cuánto gana un comunero por un año de trabajo cosechando maíz? Mil soles al año. En Lima con mil soles ¿Qué puedes hacer?. Es muy difícil que podamos entender esa otra realidad, y es que no empatía, no una toma de conciencia sobre lo amplio y complejo que es nuestro país, nuestra realidad. Y lamentablemente a la mayoría de las personas no les interesa hacer nada por entenderlo. Finalmente, lo que trata la película es servir de medio, es una estrategia, que se conozca esa otra realidad, pero como te decía, se necesitan estrategias para que alguien que está cómodamente en su casa pagando 50 dólares por ver una película como *Hija de la Laguna* en Netflix, comprenda lo que realmente está sucediendo allí. ¿Crees que viendo un filme por streaming podrás entender, sentir, lo que es pasar hambre, quedarse sin agua o beber agua contaminada con plomo?. Es otro mundo, muy lejano de la realidad capitalina. Pero, como te digo, la película busca traducir eso, hacer entender más claramente cuál es la vida de esas personas. Por eso, siento que el filme funciona con gente que quiere escuchar ese discurso, pero no funciona con aquellos que no quieren escucharlo. Y para aquellos que tienen dudas, funciona, pero en un porcentaje muy pequeño. No creo que sea la mejor estrategia o en todo caso no debe ser la única.

¿Y usted cree que esta forma de representar a Nérida bajo la cosmovisión perpetúa la idea de que la sierra es mística para las personas que no quieren escuchar?

Podría ser. Cuando escuchas el discurso de Alan García diciendo en una entrevista que los ciudadanos que rezan a los apus son de segunda categoría, te das cuenta de que hay muchas

personas que piensan así. Cuando estaba a punto de hacer mi película, un amigo me dijo que debía hacer un pago a la tierra. ¿Crees en eso? ¿No? ¿Por qué lo haces?. Desde que vivo en el Valle (Cusco) me he dado cuenta que la naturaleza es dura; nos da todo, pero es dura. Si no llueve, no crece nada. Un animal salvaje puede venir y comerse tu oveja, o puede pasar cualquier cosa, un huayco, una tormenta eléctrica, incluso una tarántula puede entrar en tu casa. Entonces, ¿qué hace el ser humano? Construye una ciudad aislada de todo eso, donde pueda controlar todo: el agua, la luz, la alimentación, sin importar si hay sequía o lluvia. Si lo piensas, así son las ciudades: todo lo natural está controlado. El árbol está ahí, en un metro cuadrado en la acera, sin poder crecer, el perro está encadenado, el canario está en su jaula, y si hay flores, están en macetas. Es decir, el ser humano se ha encargado de controlar la naturaleza para construir su mundo idealizado, y así le gusta vivir.



BIBLIOGRAFÍA

- Aignerren, M. (2009). Análisis de contenido. Una introducción. *La Sociología En Sus Escenarios*, (3), 5-52. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ceo/article/view/1550>
- Alvarez, R. (2021). El Perú de cara al Bicentenario: Los imaginarios sociales en la resistencia colonial frente a la decisión popular. *Investigaciones Sociales*, (45), 327-344. <https://doi.org/10.15381/is.n45.21393>
- Asociación Guarango & Asociación Quisca. (2010). *El Precio del Oro: Un folleto educativo y guía para activistas*. <https://guarango.pe/downloads/El-Precio-del-oro-folleto-esp-imprimible.pdf>
- Abela, J. (2002). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, 10(2) 1-34. <https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2019/02/Las-t%C3%A9cnicas-de-an%C3%A1lisis-de-contenido-una-revisi%C3%B3n-actualizada.pdf>
- Balado, J. (2005). El documental independiente peruano. *Contratexto*. (13), 105-112. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/2043>
- Barraza, E. (2004). *Cine documental y periodismo: experiencias de la prensa cinematográfica en el Perú*. [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/561390/Tesis%20Barraza%20El%20cine%20documental%20y%20periodismo.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Bedoya, R. (2016). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima.
- Bolaños, N. (2013). ¿Vamos pa' la Conga? Los factores detrás del conflicto social en Cajamarca. *La Colmena*, (6), 46-59. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lacolmena/article/view/12502>

- Boyd, S. (2010). El Precio del Oro. Un folleto educativo y guía para activistas. Lima: Guarango Cine.
[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/B6992C4E3375255405257E3500505295/\\$FILE/El_Precio_del_Oro.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/B6992C4E3375255405257E3500505295/$FILE/El_Precio_del_Oro.pdf)
- Bustamante, E. (2013). Modalidades de representación en tres documentales amazónicos peruanos. *Contratexto*, 21(021), 165-175.
<https://doi.org/10.26439/contratexto2013.n021.39>
- Calderón, J. (2010). GIL, Vladimir. Aterrizaje minero:cultura, conflicto, negociaciones y lecciones para el desarrollo desde la minería en Ancash, Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. *Anthropologica*, 28(28), 335-338.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1400>
- Candia, E. (2015, 2 de septiembre). *Crítica: Hija de la Laguna, un documental de vital importancia.* Cinencuentro.
<https://www.cinencuentro.com/2015/09/02/critica-hija-de-la-laguna-documental-peruano-conga-cajamarca/>
- Castro, A. (2015, 7 de agosto). *Todo lo que necesitas saber sobre “Hija de la Laguna” El documental que le ganó a “Asu Mare”.* Útero.
<http://encinta.uterop.com/2015/08/07/todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-hija-de-la-laguna-el-documental-que-le-gano-a-asu-mare/>
- Centro Nacional de Planeamiento Estratégico. (2024, octubre). *Exacerbación de conflictos sociales internos.* https://observatorio.ceplan.gob.pe/ficha/r31_2024
- Chiu, A. y Perez, C. (2012, 26 de julio). *El rol de los medios de comunicación en los conflictos sociales.* CONCORTV [Blog].
<http://www.concortv.gob.pe/noticias/el-rol-de-los-medios-de-comunicacion-en-los-conflictos-sociales/>

CooperAcción. (2022, 10 de febrero) *Newmont y Yanacocha*.

<https://cooperaccion.org.pe/opinion/newmont-y-yanacocha/>

CooperAcción. (2024, 30 de enero) *Ministro de Energía y Minas trae de vuelta al proyecto Conga*.

<https://cooperaccion.org.pe/ministro-de-energia-y-minas-trae-de-vuelta-al-proyecto-conga/>

Cruz, E. (2025, 3 de marzo) *PDAC 2025: «Con Conga, Cajamarca llegará al millón de TMF de cobre al año», afirmó ministro Montero*. Rumbo Minero.

<https://portal.regioncajamarca.gob.pe/noticias/peligro-minas-conga-reubicar-varias-lagunas-durante-explotacion-de-proyecto-minero-0>

Defensoría del Pueblo. (2012). *Violencia en los conflictos sociales* (Informe no. 156).

<https://www.defensoria.gob.pe/informes/informe-defensorial-no-156/>

Defensoría del Pueblo. (2022). *Reporte Mensual de Conflictos Sociales* (Informe no. 219).

<https://www.defensoria.gob.pe/documentos/reporte-de-conflictos-sociales-n-219-mayo-2022/>

Defensoría del Pueblo. (2023). *Reporte Mensual de Conflictos Sociales* (Informe no. 238).

<https://www.defensoria.gob.pe/wp-content/uploads/2024/01/Reporte-Mensual-de-Conflictos-Sociales-N%C2%B0-238-Diciembre-2023.pdf>

Defensoría del Pueblo. (2025, 12 de marzo). *Defensoría del Pueblo advierte que en febrero se registró un nuevo caso de conflicto social y se reactivó otro* [Comunicado de prensa].

<https://www.defensoria.gob.pe/wp-content/uploads/2025/03/NP-053-2025-Reporte-conflictos-sociales-Febrero-2025.pdf>

Echave, J., Diez, A., Huber, L., Revesz, B., Lanata, R. y Tanaka, M. (2009). *Minería y conflicto social*. CBC, CIPCA, CIES, IEP.

https://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/iep/20170328023709/pdf_177.pdf

- Field, S. (1979). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Titivilus.
https://www.academia.edu/37216661/Field_Syd_1979_El_libro_del_gui%C3%B3n_Fundamentos_de_la_escritura_de_gui%C3%B3nes_pdf
- Flores, C. (2020, 26 de noviembre) *Sostenibilidad minera y los muertos y heridos por conflictos sociales frente al bicentenario*. CooperAcción.
<https://cooperaccion.org.pe/opinion/sostenibilidad-minera-y-los-muertos-y-heridos-por-conflictos-sociales-frente-al-bicentenario/>
- Gabriel, D. (2013). Breve comentario sobre el libro “Orientalismo”, de Eduard Said. *Revista de Claseshistoria*, (1), 2- 13.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5173287>
- Gavancho,Z., Mamani, R. y Ticona, L. (2023). Conflictos sociales y el poder del Estado: Desafíos y perspectivas de solución. *Revista Agustina De Educación*, 2(2), 81–87.
<https://doi.org/10.71727/rae.v2i2.115>
- GESTIÓN. (2022, 24 de mayo). Las Bambas: Castillo escuchó demandas de comuneros, pero aún no cierran acuerdos. *Gestión*.
<https://gestion.pe/peru/politica/las-bambas-castillo-escucho-demandas-de-comuneros-pero-aun-no-cierran-acuerdos-rmmn-noticia/?ref=gear>
- Glave, M. y Kuramoto, J. (2017) La minería peruana: lo que sabemos y lo que aún nos falta por saber. *Investigación, políticas y desarrollo en el Perú*, 1(1), 135- 181.
<https://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/grade/20100513021350/InvPolitDesarr-4.pdf>
- Gobierno Regional de Cajamarca. (2011, 12 de agosto) *Peligro en Minas Conga: Reubicarán varias lagunas durante la explotación de proyecto minero*.
<https://portal.regioncajamarca.gob.pe/noticias/peligro-minas-conga-reubicar-varias-lagunas-durante-explotaci-n-de-proyecto-minero-0>

- Godoy, M (2012). *Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4983>
- Godoy, M. (2018). Introducción: el giro en el nuevo documental peruano. *Conexión*, (9), 10-21. <https://doi.org/10.18800/conexion.201801.001>
- González, A. (2012). *Un Género cinematográfico para el periodismo: Creación y producción del documental “La Cantuta en la Boca del Diablo”*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1372>
- Gouley, C. (2005). Conflictos mineros, interculturalidad y políticas públicas: el caso de Las Bambas, provincias de Cotabambas y Grau, departamento de Apurímac. *Centro Bartolomé de las Casas*. <https://www.nacionmulticultural.unam.mx/mezinal/docs/5759.pdf>
- Guevara, E. (2016). Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910-1990. [Tesis de Magíster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4745/Guevara_fe.pdf?sequence=3
- Guzmán, P. (1997). El guión en el cine documental. *Viridiana*, (17), 163-176. <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/178/2020/08/EL-GUION-EN-EL-CINE-DOCUMENTAL-Patricio-Guzman.pdf>
- Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications & Open University.
- Human, L. (2022) Entre la inclusión y la mercantilización: impacto de la representación de lo andino en la campaña Marca Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://facultad.pucp.edu.pe/generales-letras/wp-content/uploads/2023/04/Entre-la-incl>

[usion-y-la-mercantilizacion.-impacto-de-la-representacion-de-lo-andino-en-la-campa-a-Marca-Peru-INA.pdf](#)

Johansson, M. (2020). La sierra militarizada: Imaginario geografico del genocidio en la narrativa peruana contemporánea. *Universum (Talca)*, 35(2), 110-127.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762020000200110&lang=pt

Hispanic American Historical Review. (2014, 16 de octubre) el imaginario histórico peruano: representaciones y mentalidades sobre la “historia nacional”.

https://hahr-online.com/el-imaginario-historico-peruano-representaciones-y-mentalidades-sobre-la-historia-nacional/?utm_source=chatgpt.com

Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias Producción documental sobre el conflicto armado internos*. Gato Viejo.

https://issuu.com/gatoviejoediciones/docs/interiores_armado_libro_blopa

Morales, S. (2015, 21 de agosto). *Hija de la laguna: un acercamiento a la realidad que se vive en Cajamarca*. La Prensa.

<https://peru.com/laprensa/noticia-hija-laguna-pelicula-nelida-ayay-ernesto-cabellos-cajamarca-49859/>

Munévar, C., González, L. y Henao, A. (2017). Conflictos socioambientales: entre la legitimidad normativa y las legitimidades sociales. Caso Mina, La Colosa, Cajamarca (Tolima, Colombia). *Luna Azul*, (44), 165-176.

<https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/lunazul/article/view/3831>

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.libros.unam.mx/digital/v6/37.pdf>

Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina. (2017). *Conflictos Mineros en América Latina: Extracción, saqueo y agresión. Estado de situación en 2016*.

<https://www.ocmal.org/wp-content/uploads/2017/06/Estado-Situacion-Conflictos-Mineros-en-2016.pdf>

- Oficina Nacional de Diálogo y Sostenibilidad. (2013). *Las culturas en conflicto en el Perú: Contextos socioculturales*. (Informe de diferencias, controversias y conflictos sociales)
[https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/22831651657A92EE05257CE10063760F/\\$FILE/LasCulturasConflictoPer%C3%BAContextosSocioculturales.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/22831651657A92EE05257CE10063760F/$FILE/LasCulturasConflictoPer%C3%BAContextosSocioculturales.pdf)
- Portocarrero, G. (2005, 12/09). *El imaginario peruano*. La Mula.
<https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2005/09/12/el-imaginario-peruano/gonzaloportocarrero/>
- Quijano, A. (2014). Cuestiones y Horizontes de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. CLACSO.
<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140424014720/Cuestionesyhorizontes.pdf>
- Quinteros, A. (2019). De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano. *Conexión*, (19), 128 - 155.
<https://revista.cinedocumental.com.ar/de-la-representatividad-indigenista-a-la-performatividad-documental-una-aproximacion-al-documental-peruano/>
- Rabiger, M. (1998, noviembre). Introducción Desarrollando un proyecto Documental. Presentado en Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental.
<https://documentaldecreacion.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/1-a-modo-de-introduccion-3b3n-michael-rabiger.pdf>
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales 3ª Edición*. Instituto RTVE
<https://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2016/04/Direccion-de-Documentales-Michael-Rabiger.pdf>
- Randazzo, F. (2012). Los imaginarios sociales como herramienta. *Imagonautas*, 2(2), 77-96.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781735>

- Rebata, S. (2024). Implementación del primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú: el rol de la Asociación Guarango Cine y Video. *Conexión*, (21), 167-191. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.006>
- Rodriguez, D. (2020). *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción* [Tesis de pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/655179/RodriguezCD.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Rodríguez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos*, 4(1), 11–31. <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/campos/article/view/3387/3812>
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. DeBolsillo. <https://hemerotecaroja.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>
- Saade, M. (2013). Desarrollo minero y conflictos socioambientales: los casos de Colombia, México y el Perú. Serie Macroeconomía del Desarrollo N° 137. Santiago de Chile: CEPAL. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/5369>
- Saez, J. (2007). Tambogrande: mangos, muerte, minería (Ernesto Cabellos y Stephane Boyd). *Vivat Academia*, (91), 14-15. <http://dx.doi.org/10.15178/va.2007.91.14-15>
- Saldaña, J. (2014). *El sistema de justicia penal y el derecho a la protesta: El caso del proyecto minero Conga (Cajamarca, 2011 – 2012)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/61693274-efaf-4897-8519-ad32962e3413>
- Sandoval, P. (2020). *Antropologías hechas en Perú*. Asociación Latinoamericana de Antropología.

https://www.academia.edu/44594958/Int%C3%A9rpretes_de_la_Otredad_dilemas_de_la_antropolog%C3%ADa_en_Per%C3%BA?utm_source=chatgpt.com

Santaaulalia, I. (2023, 6 de febrero). *Perú, un país en caída libre*. El País.

<https://elpais.com/internacional/2023-02-06/peru-un-pais-en-caida-libre.html>

Santos, F. (2017). *El discurso mediático Peruano en épocas de conflicto social: Análisis del discurso de los noticieros ATV y TV Perú durante los conflictos mineros Conga, Tía María y las Bambas*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/9190>

Slack, K. (2009). *Conflictos mineros en el Perú: condición crítica*. Oxfam América.

https://cng-cdn.oxfam.org/peru.oxfam.org/s3fs-public/file_attachments/conflictos-mineros-en-el-peru-condicion-critica_3.pdf

Starn, O. (1992). Antropología andina, “Andinismo” y sendero luminoso. *Allpanchis*, 24(39),

15–71. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v24i39.803>

Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, (7), 3-29.

<https://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>

Varotto, V. (2018). Notas sobre el documental peruano contemporáneo. *Conexión*, 7(9),39-54. número 9, pp 39 - 54.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/20223/20180>

Vélez, I. y Ruiz, G. (2015). Extractivismo neoliberal minero y conflictos socio-ambientales en Perú y Colombia. *Ambiente y Sostenibilidad*, 5, 3-15.

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/35cd4f1b-4d7e-4606-9ea3-5cd53afb8355/content>

Vich, V. (2010). El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso. *Crítica y Emancipación*, (3), 155-168.

[https://www.academia.edu/25520692/El discurso sobre la sierra del Per%C3%BA la fantas%C3%ADa del atraso](https://www.academia.edu/25520692/El_discurso_sobre_la_sierra_del_Per%C3%BA_la_fantas%C3%ADa_del_atraso)

Walter, M., y Urkidi, L. (2015). Consultas comunitarias y vecinales contra la minería metalífera en América Latina (2002-2012). *Ecología Política*, 48 - 53.

https://www.ecologiapolitica.info/wp-content/uploads/2015/02/048_Walteretal_2015.pdf

