

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Archivo y resistencia ecoterritorial

Análisis de los documentales “Choropampa, el precio del oro” (2002), “Operación Diablo” (2009), e “Hija de la laguna” (2015)

Julio César Gonzales Oviedo

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025



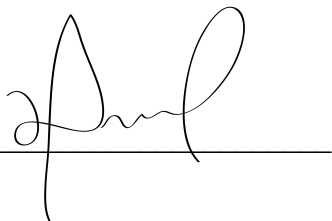
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Julio César Gonzales Oviedo autor de la tesis intitulada “Archivo y resistencia ecoterritorial. Análisis de los documentales Choropampa, el precio del oro (2002); Operación Diablo (2009); e Hija de la laguna (2015)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Maestría de investigación en Comunicación Mención en Visibilidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

28 de octubre de 2025

Firma: _____



Resumen

Esta tesis propone una reflexión crítica sobre el papel de las imágenes de archivo en la configuración de memorias colectivas ligadas a las resistencias ecoterritoriales en la región de Cajamarca, Perú. A partir del análisis de una selección de documentales producidos durante los últimos veinte años, se busca comprender cómo estas imágenes contribuyen a la construcción de narrativas alternativas frente al régimen visual dominante pro-extractivo. Los objetivos específicos que guían la investigación son: conocer el contexto socio-político de las resistencias eco-territoriales en Cajamarca y cómo se gestan los archivos audiovisuales que dan cuenta de las mismas; analizar los discursos visuales presentes en estos documentales, con especial atención al uso de imágenes de archivo; y determinar el papel que dichas imágenes cumplen en la preservación y reconstrucción de la memoria colectiva en torno a estas luchas territoriales. Metodológicamente, se propone un abordaje desde la sociología de la imagen, considerando la inscripción de las imágenes en una temporalidad específica, su densidad cultural y su capacidad de convocar sentidos desde y para las comunidades implicadas. La investigación también se estructura en torno a cinco dimensiones analíticas —estrategias de creación, formas de acompañamiento, sentidos de militancia, trabajo con comunidades y circulación con audiencias diversas—, que permiten situar la producción audiovisual como una constelación de prácticas heterogéneas, pero profundamente articuladas con los procesos de defensa territorial. Como conclusión, esta investigación se propone como una provocación para volver a pensar la producción documental desde y para las resistencias ecoterritoriales. Se reivindica la potencia de lo común en las imágenes, su capacidad de inscribir memorias en disputa y de imaginar futuros posibles. En particular, se destaca la experiencia de Guarango Cine y Video como un caso emblemático para pensar la deriva diaspórica de la imagen-archivo: una imagen que, lejos de fijarse, retorna en distintos momentos y espacios para agitar la memoria y sostener la lucha.

Palabras clave: memoria, representación, visualidad, luchas por lo común, ecología política, territorio

A quienes insisten en construir utopías y horizontes comunes.

Tabla de Contenidos

Introducción	11
Capítulo primero	
Coordenadas y caminos posibles de indagación	19
1. Resistencias ecoterritoriales	19
1.1. Ruptura humano-naturaleza	19
1.2. Hacia lo ecoterritorial	22
1.3. Extractivismo, cuerpos y territorio	24
1.4. Alternativas audiovisuales hacia lo ecoterritorial	26
2. Archivos en la producción documental	30
2.1. Apropiaciones, disputas y poéticas del archivo	30
2.2. Derivas en el uso de archivos	33
2.3. Apropiaciones y formas de subversión	35
3. Lo documental y la memoria en la defensa del territorio	38
Capítulo segundo	
Hacia una constelación audiovisual posible	44
1. Prácticas audiovisuales en la defensa del territorio en Perú	44
1.1. La encrucijada peruana	47
1.2. Una posible cartografía por expandir	49
1.3. Audiovisual y defensa de lo común en Cajamarca	55
Capítulo tercero:	
Audiovisuales en movimiento: Cajamarca en foco	64
1. El caso Guarango cine y video	64
1.1. Choropampa, el precio del oro	73
1.2. Operación Diablo	79
1.3. Hija de la laguna	86
Conclusiones	94
Lista de referencias	98

Introducción

En las últimas dos décadas, América Latina ha experimentado una intensa conflictividad socioambiental, esto debido a la expansión de actividades extractivistas (legales e ilícitas) como la minería, la explotación de hidrocarburos, la tala, el monocultivo, entre otras, las cuales generan impactos profundos en los territorios, de manera que las comunidades locales se ven afectadas en sus modos de vida y expuestas a una constante amenaza sobre los ecosistemas que cohabitan.

El caso peruano no es la excepción, ya que vive una escalada de conflictos sociales, en su mayoría por temas ambientales y de afectación a la salud, en un contexto marcado por la renovación del ciclo de *commodities* (Svampa 2012) y el avance de las fronteras extractivas.¹ Si bien la historia extractiva de Perú se remonta a décadas anteriores, es bajo el contexto político-económico, autoritario y de carácter neoliberal, del régimen de Alberto Fujimori (1992-2000), el cual permite la flexibilización de los marcos legales en materia ambiental que abren paso a la inversión extranjera, que se actualiza el ciclo de despojo y acumulación (Harvey 2007) con el auge de megaproyectos mineros en el país y la incursión de empresas transnacionales.

En este sentido, la expansión extractiva se actualiza para sostener los procesos de acumulación por desposesión de la modernidad/colonialidad. Con lo cual se busca debilitar las dimensiones autonómicas del sujeto colectivo, irrumpir la vida comunitaria y sus propias formas de autoorganización, rasgando el tejido para crear una dependencia en clave economicista, de manera antagónica a las lógicas del cuidado de lo común y la reproducción social de la vida. Esto se consolida con la alianza entre el estado el Estado, Empresas y Fuerzas Armadas, que sostiene la narrativa extractiva como una vía de “desarrollo” prominera, y de esta manera plantea la idea del crecimiento económico y el boom minero como “único” motor para salir de la pobreza (Maquet et al. 2013).

Por ello, con el avance de las fronteras extractivas se crea un estado de alerta y amenaza, que vuelve a colocar en el centro el control y explotación de los cuerpos que habitan dichos territorios. De manera, como propone Rita Segato (2015): “La ocupación depredadora de cuerpos aumenta a medida que la modernidad y el mercado se expanden

¹ Para el caso peruano según el 33° Informe del Observatorio de Conflictos Mineros en el Perú (OCM) publicado en diciembre de 2023, más del 60 % de los conflictos sociales en el país son de carácter socioambiental, y de estos, el 67 % están vinculados con la minería.

y anexan nuevas regiones” (72). Frente a esta arremetida emergen iniciativas que resisten a la imposición de los megaproyectos, que de manera inconsulta intentan arrebatar la posibilidad de imaginar futuros posibles desde otras formas de vinculación y relación con la naturaleza.

La latencia de conflictos trae un ciclo de resistencias y luchas que dan respuesta a las narrativas dominantes y que se contraponen a los relatos de comunidades y pueblos que sostienen una propuesta de vida desde un giro biocéntrico (Vanegas-Toala 2020), poniendo sobre la agenda política la necesidad de otras formas de vinculación con la naturaleza y los bienes comunes. Como señala Joan Martínez-Alier (2009), en los conflictos socioambientales se enfrentan distintos lenguajes de valoración, donde las comunidades defienden formas de vida que no se reducen a criterios económicos, sino que integran aspectos culturales, sociales y espirituales. Estas luchas reivindican el derecho a la gestión colectiva de los bienes comunes y territorios.

En este contexto surgen respuestas creativas desde la producción artística y cultural que intenta acompañar desde otros frentes de lucha los procesos de resistencias ecoterritoriales, repertorios de acción colectiva que suman propuestas desde lo escénico (obras de teatro, performance) lo visual (stencil, muralismo, gráfica), lo sonoro (producciones musicales, programas de radio) y especialmente en lo audiovisual con una diversidad de propuestas estéticas y narrativas como veremos más adelante. Esta diversidad de repertorios creativos se vuelve fuente de consulta y artefactos de memoria (Jelin 2021) de las resistencias comunitarias, que permiten expandir los diálogos, saberes y prácticas desde las y los mismos protagonistas de las luchas y sus reivindicaciones.

En este sentido juegan un rol crucial en la documentación y formas de visibilizar los procesos de lucha, de manera que entretejen un *archivo común de resistencia* que preserva memorias y fortalece la identidad colectiva de los movimientos. Según Silvia Federici (2018), el común no solo es un recurso compartido, sino una práctica social que se construye a través de la cooperación y la solidaridad. Con el avance de las tecnologías de la imagen, proliferan fotografías y videos que dan cuenta de los enfrentamientos, manifestaciones, expresiones artísticas, pero también de la vida cotidiana, de los espacios de cuidado, de todo aquello que está en riesgo y que permite la reproducción social de la vida. Imágenes que son producidas por distintos actores que convergen de alguna manera en un tejido/red de practicantes audiovisuales comprometidos con las luchas ecoterritoriales. De esta manera son producidas con

distintos fines de circulación y formas de apropiación, ello despliega la agencia de la imagen y amplían su capacidad para adquirir nuevos significados según los contextos (Mitchell 2016).

Se gestan formas simbólicas de resistir ante la apropiación del territorio, expresiones que viajan entre las redes digitales, espacios de circulación y exhibición alternativa, pero que cumplen una función social relevante en espacios comunitarios como encuentros e intercambios territoriales, y que ayudan a desafiar las narrativas oficiales y sobre todo preservar las memorias de lucha (Navarro 2014).

Es relevante en el contexto de lucha por la defensa del territorio no sólo confrontar los impactos directos y materiales del avance extractivo, sino disputar el campo de lo simbólico y las formas de imposición de un régimen visual en clave proextractivo, siempre con auspicio del Estado-nación. De esta manera surgen imágenes centradas en desafiar y reconstruir las representaciones visuales propias que influyen en la memoria colectiva de la comunidad y resignifican el campo visual desde un posicionamiento político que pone en el centro otras formas de relación humano/naturaleza.

En este caso, la producción audiovisual se presenta como un recurso clave para desafiar las narrativas dominantes, y gestar procesos de creación colectiva que evoquen significados compartidos y den cuenta de otros sentidos y formas de vida frente al avance de las lógicas del despojo y explotación que se posiciona desde un régimen visual pro-extractivo. Las imágenes a su vez cumplen una función social y política en la diversidad de sus formas de producción, como *visibilizar las luchas por justicia social*, de manera que se expone las condiciones de abuso y opresión que quedan ocultas y condenadas al olvido por el control mediático hegemónico; *luchar contra la desinformación*, estas producciones intentan sensibilizar a las audiencias produciendo ejercicios de contrainformación en respuesta al acaparamiento de la versión pro-extractiva que predomina en los medios corporativos; *fortalecer identidades colectivas*, promueven la construcción y reafirmación de identidades comunitarias de cara a los procesos de lucha y resistencia frente a los procesos de homogeneización, despojo y criminalización; *incentivar la acción*; se suman al llamado a la acción para que otras y otros se sumen y unan a las causas para fortalecer las redes de solidaridad y apoyo.

En el caso peruano, especialmente en regiones como Arequipa, Piura y Cajamarca, las principales zonas afectadas por la amenaza del avance de las fronteras

extractivas con proyectos como *Tía Maria, Río Blanco y Conga*. Durante más de dos décadas, la conflictividad socioambiental y las tensiones económicas y políticas han movilizadado a las comunidades de estas regiones, quienes han logrado romper los cercos mediáticos impuestos por megaproyectos mineros y sus aliados para poder exponer sus posturas y alternativas de vida frente a la imposición de la megaminería. Estos casos ponen en agenda la relevancia de entender la complejidad de actores locales, estatales y empresariales que entran en la disputa por el control y gestión de los bienes comunes, y donde la producción audiovisual ha cumplido un rol relevante como herramienta de denuncia, sensibilización y movilización en las legítimas demandas de las comunidades que se oponen al extractivismo sobre sus territorios.

Esta investigación desarrolla un enfoque poco explorado en los estudios visuales y sus intersecciones con el giro ecoterritorial en las luchas socioambientales en América Latina. Se busca abordar los usos poéticos y políticos en estrategias de resignificación de imágenes de archivo, así como el manejo de archivos audiovisuales especialmente en la producción documental en torno a las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, Perú; ubicada cerca al subtrópico ecuatorial, como bio-región se caracteriza por la biodiversidad ecológica que emerge de los páramos alto-andinos, y que se convierten en la principal fuente de agua para todo tipo de actividad productiva y reproductiva. De esta manera los intentos de expansión de los proyectos mineros sobre los territorios del páramo abren un ciclo de disputas y formas de relación con el territorio, sobre todo en la tensión agua / oro.

La relevancia de esta región se manifiesta a través de más de 60 producciones documentales que resaltan la lucha de las comunidades y organizaciones de base de Cajamarca,² la cual es documentada como la región con mayor cobertura documental en relación con otras zonas del país. Estas producciones circulan en festivales de cine, plataformas alternativas y circuitos de exhibición comunitaria, contribuyendo a la construcción de una (contra)narrativa crítica sobre el avance de las fronteras extractivas. Por lo tanto, el estudio de la cultura visual en entornos de tensiones extractivistas se presenta como un campo esencial para comprender la complejidad de las representaciones visuales en la sociedad contemporánea y en contextos de resistencia ecoterritorial, como veremos más adelante. Este enfoque no solo se centra en las

² Experiencia que fue documentada por Maizal, en marco de la investigación realizada colectivamente y titulada “Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000–2018)”.

imágenes en sí, sino que se expande hacia la investigación de los modos de ver (Berger 2016) y cómo esto opera en diversas dimensiones de la vida social, desde las experiencias personales y familiares hasta las tramas comunitarias en constante diálogo.

Este ciclo de movilización social en defensa de lo común (Trujillo y Linsalata 2021), expanden las narrativas y reivindicaciones históricas de la lucha por la tierra, que sobre todo han gestado comunidades auto organizadas en rondas campesinas en la región de Cajamarca, hacia la agenda ecológica, tejiendo puentes con otros movimientos y frente de lucha y defensa, en línea con (Svampa 2019) sobre el giro ecoterritorial en el campo popular comunitario. Por ello, en esta investigación se busca indagar sobre las poéticas y políticas del archivo, parafraseando a Michael Renov (2010), para así conocer las estrategias de resignificación de imágenes de archivo en la producción documental en torno a las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, Perú.

Así frente al reconocimiento de la coexistencia de distintas tramas discursivas en este tipo de producción documental resulta fundamental reconocer las “coaliciones discursivas” (Hajer 1995) que se dan en la intervención y el trabajo con archivos. De esta manera, al hacer referencia a las modalidades discursivas que se gestan alrededor de los archivos audiovisuales, vale señalar que no se trata solo de un abordaje de análisis discursivo de determinados documentales, sino de una mirada interdisciplinar para prestar atención a las formas de construcción social y política de los mismos (Lezama 2004).

Por ello aparece un conjunto de posibles interrogantes: ¿Cómo estas imágenes contribuyen a la narrativa histórica de las comunidades? ¿En qué medida influyen en la configuración de la identidad colectiva y en la comprensión de las luchas pasadas y presentes? ¿De qué manera se articulan con la construcción de alternativas frente a la imposición del régimen visual dominante de cara pro extractivo?

En este sentido se propone como pregunta central de la presente investigación ¿de qué manera se usan las imágenes de archivo de las resistencias ecoterritoriales de Cajamarca en las producciones documentales *Choropampa, el precio del oro* (2002); *Operación Diablo* (2009); e *Hija de la laguna* (2015)? pregunta ligada a las maneras cómo las imágenes de archivo se convierten en elementos poéticos y políticos dentro de la narrativa documental. (Fernández 2014)

Bajo esta línea, se proponen los siguientes objetivos; a) Conocer el contexto social político de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca y cómo se gestan los archivos audiovisuales que dan cuenta de las mismas; b) Analizar discursos visuales de

las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca a partir de las imágenes de archivo en los documentales seleccionados; c) Determinar el papel que cumplen las imágenes de archivo de los documentales analizados en la preservación y reconstrucción de la memoria colectiva en las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca.

Ante el riesgo de un nuevo ciclo de avance de las fronteras extractivas, se vuelve urgente analizar las estrategias y ámbitos de confrontación de los regímenes visuales en el contexto de las resistencias ecoterritoriales, considerándolos como espacios de imaginación popular y construcción de alternativas propias. La producción documental, al rescatar y recontextualizar estas imágenes, desafía las narrativas oficiales y reivindica las memorias comunitarias. Estas dimensiones nos ofrecen un horizonte para transitar e indagar cómo los archivos, y las imágenes de archivo no solo son depósitos de información, sino también espacios donde se negocia el poder, se preserva la memoria y se exploran dimensiones artísticas y políticas.

Así en el contexto de las luchas ecoterritoriales, las imágenes de archivo se convierten en campos de disputa, donde las comunidades buscan visibilizar sus narrativas frente a discursos hegemónicos que intentan silenciarlas. Esta tesis se concentra en el análisis de las representaciones visuales, los usos poéticos y políticos de las imágenes de archivo resistencias ecoterritoriales de la región de Cajamarca, en los documentales *Choropampa, el precio del oro* (2002), *Operación Diablo* (2009), e *Hija de la laguna* (2015), producidos por la asociación Guarango Cine y Video. Por ello, a partir de la identificación de un contexto específico de estudio, como es la producción documental sobre la conflictividad socioambiental en la región Cajamarca (Perú), se propone hacer un análisis de discursos visuales del uso de imágenes de archivo en los documentales seleccionados. Asimismo, para determinar el papel que cumplen las imágenes de archivo de los documentales analizados en la preservación y reconstrucción de la memoria colectiva en las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, se propone un acercamiento desde la sociología de la imagen y situar el contexto a un tiempo y espacio particular, y sus relaciones con otras capas históricas y culturales.

En el capítulo primero se desarrolla el marco conceptual de las resistencias ecoterritoriales y el uso de los archivos en la producción documental. En el capítulo segundo se presenta contexto social político de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca y cómo se gestan los archivos audiovisuales que dan cuenta de las mismas; para ello se hace un repaso de los usos de las imágenes y las prácticas audiovisuales comprometidas que han surgido alrededor de la conflictividad ecoterritorial en Perú. En

el capítulo tercero se propone una genealogía posible de producciones audiovisuales sobre las luchas ecoterritoriales en Cajamarca, se reflexiona sobre el papel que cumplen las imágenes de archivo de los documentales y se analiza los distintos (contra)discursos visuales de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca a partir de las imágenes de archivo en los documentales seleccionados. Finalmente se comparten reflexiones y conclusiones alrededor de los usos poéticos y políticos de las imágenes de archivo, las formas de construcción de memoria colectiva y la heterogeneidad de prácticas audiovisuales comprometidas.

Capítulo primero

Coordenadas y caminos posibles de indagación

1. Resistencias ecoterritoriales

1.1. Ruptura humano-naturaleza

La relación entre los seres humanos y la naturaleza, en sus dimensiones materiales y simbólicas, ha estado históricamente atravesada por distintas formas de concebir el orden de lo natural y lo más-que-humano, así como por los modos de interdependencia que configuran sus vínculos. A medida que cambian las formas de habitar el espacio y emergen otras necesidades sociales, se intensifican las intervenciones sobre el paisaje, surgen disputas en torno a su significado y se reconfiguran las territorialidades. Estas transformaciones se caracterizan por una lógica de temor y utilidad, donde la cotidianidad se estructuraba en torno a una relación de cuidado mutuo frente a la naturaleza, hasta la irrupción de una racionalidad que busca someterla en nombre de la supervivencia humana, creando otros lenguajes de valoración.

La ruptura de cierta relación recíproca marca el origen del antropocentrismo como principio organizador de las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales. A partir de este quiebre, la tierra-territorio se convierte en base material para la subsistencia, y se inicia una fase inicial de acumulación originaria, que posteriormente mutará en procesos contemporáneos en continua expansión de acumulación por desposesión (Harvey 2007). Este cambio de paradigma impone un giro en las formas concretas del trabajo, instaurando una lógica abstracta del valor de cambio que pasa a regir el proceso productivo sobre la subsistencia. En esta otra forma de vinculación, el trabajo deja de estar orientado a la satisfacción de necesidades humanas mediante la transformación de bienes naturales y energía hacia un bien común, para subordinarse a la acumulación mercantil (Navarro 2014).

En este contexto, vale resaltar el rol que las mujeres desempeñan en la sostenibilidad de formas no capitalistas de producción. A su labor en la reapropiación y el trabajo de la tierra se suma el mantenimiento de una agricultura de subsistencia basada en una valoración no mercantil de los recursos (Federici 2016). Pese a los

intentos del poder colonial por erradicar estos sistemas femeninos de subsistencia, persisten diversas formas de resistencia que reivindican el uso no capitalista de bienes naturales como la tierra, el agua y los bosques que resaltan sobre todo en la escalada de la conflictividad ecoterritorial. La articulación entre capitalismo y patriarcado resulta clave, ya que ambos sistemas se refuerzan mutuamente para asegurar su reproducción a partir del despojo, la explotación y la violencia. En este sentido es central entender cómo el patriarcado, constituye una forma arcaica y estructural de la desigualdad, esencial para los dispositivos de destrucción de la vida (Segato 2019).

Por esta razón, es imprescindible atender a los procesos de repatriarcalización que se manifiestan en los territorios afectados por el extractivismo. Dichos procesos se acompañan de violencias ejercidas sobre cuerpos y territorios, sostenidas en una pedagogía del terror estructurada por la masculinidad hegemónica (Segato 2016). Este orden del mundo, cimentado en la mercantilización de la naturaleza, impone una narrativa dominante que naturaliza el mercado, la propiedad privada y el individualismo, silenciando otras formas de vivir y cancelando otras formas de estar y ser. Desde esta lógica, se excluyen e invisibilizan prácticas colectivas que sostienen la vida cotidiana en sus dimensiones materiales, simbólicas y afectivas, pero que no se subordinan al modo de producción capitalista, sino que insisten en la potencia de las tramas de lo común.

En ese marco, se construyen nuevas fronteras para el uso, gestión y control de los recursos naturales, reestructurando los regímenes de propiedad de la tierra y del trabajo colectivo, en contextos rurales, pero que avanzan hacia lo urbano también. La propiedad comunal, por ejemplo, es percibida como un obstáculo a la expansión del capital, y por ello se busca desarticularla, imponiendo una lógica que reemplaza la economía de subsistencia por relaciones mercantiles-capitalistas. La tierra pasa entonces a convertirse en un medio para acceder a la fuerza de trabajo, al mercado y a los aparatos jurídico-políticos que garantizan la continuidad del orden colonial (Vanhaute y Cottyn 2016). Así, la acumulación capitalista se sostiene en dos fenómenos, por un lado, la desaparición de una economía de subsistencia preexistente al capitalismo, y por otro, la transformación de la naturaleza en mercancía, sujeta a criterios de valor y productividad económica (Navarro 2014).

A lo largo de su historia, el capitalismo ha procurado mantener el control sobre la naturaleza, estableciendo una relación de dominación que la convierte en un conjunto de recursos explotables, configurando territorios de sacrificio. La abstracción del trabajo

en el marco capitalista genera nuevas formas de dependencia económica, donde los trabajadores deben subordinarse a la lógica del capital para sobrevivir. Esta dinámica constituye la base estructural de la modernidad-colonialidad, cuyas consecuencias se expresan en la actual crisis civilizatoria. Lander (2019) identifica esta crisis como una configuración multidimensional, fundada en principios antropocéntricos, patriarcales, coloniales, clasistas y racistas que han sustentado el desarrollo del conocimiento, la ciencia y la tecnología, sin dejar espacio para alternativas epistémicas o políticas disidentes al sistema mundo.

El proyecto civilizatorio moderno, bajo la ilusión de un crecimiento ilimitado, se ha basado en la apropiación y explotación de bienes naturales y territorios, hasta agotar las condiciones que permiten la reproducción social de la vida, la cual ha permitido resguardar saberes, conocimientos y prácticas para la crianza mutua de lo humano y lo más que humano. En este modelo, el progreso y el desarrollo se establecen como objetivos incuestionables, legitimados por los dogmas del antropocentrismo y el patriarcado, que sostienen el avance del capital, hoy en su fase neoliberal. Como consecuencia, la ruptura entre humanidad y naturaleza se profundiza, desplegando un sistema que no dialoga ni armoniza con otras formas de vida. Esta lógica se sostiene, además, en la falta de una redistribución equitativa del acceso a los bienes comunes, lo que incrementa las desigualdades en las tensiones entre el llamado norte global y los sures.

Frente a la expansión del capital y sus estrategias de (des)territorialización, Abya Yala se constituye hasta hoy en día como un territorio en disputa, donde se articulan resistencias frente a la imposición de los proyectos extractivos que amenazan otras formas de vida y existencia. En este escenario emergen narrativas y prácticas que promueven alternativas a la cosificación de la vida (Gabbert y Lang 2019). Las consecuencias de la crisis actual se hacen sentir en la reproducción de la vida colectiva, dando lugar a una multiplicidad de luchas que tensionan los cimientos de la modernidad/colonialidad y cuestionan las formas de expropiación de la fuerza colectiva. En respuesta, surgen heterogéneas formas de producción de lo común, con una potencia política capaz de generar sentidos y horizontes alternativos para desplegar luchas en defensa de lo común (Gutiérrez y López 2019). Estas disputas tienen como telón de fondo la continuidad histórica de las relaciones de colonialidad del poder, del saber y del ser, instauradas desde la invasión de Abya Yala en 1492.

1.2 Hacia lo ecoterritorial

No resulta sorprendente afirmar que el primer cuarto del siglo XXI se ha caracterizado por una expansión agresiva de la explotación y exportación de bienes naturales a escala global. Esta dinámica no solo persiste, sino que se ha intensificado en un contexto de múltiples crisis —económicas, ecológicas y sociales— agravadas por la pandemia del SARS-CoV-2. En este escenario post pandémico, asistimos a una reactivación económica orientada principalmente hacia la promoción del sector extractivo en diversas regiones del mundo. El Perú, lejos de ser una excepción, se posiciona como uno de los principales impulsores de políticas extractivistas, incluso en medio de una crisis ambiental y social sin precedentes.

A esta situación se suman las transformaciones políticas y económicas que acompañan el reordenamiento geopolítico en América Latina y el Caribe, en paralelo con el avance de discursos conservadores y negacionistas frente al cambio climático. Estos discursos atacan directamente la producción científica, en particular aquella relacionada con el medio ambiente y las políticas sociales que tratan de mitigar las brechas sociales, desigualdades económicas y consecuencias de la crisis ambiental.

Actualmente, esta lógica de despojo se profundiza mediante la expansión del control sobre tierras, recursos y territorios, reproduciendo relaciones de dependencia y dominación que hunden sus raíces en la herencia colonial y en una matriz productiva centrada en la exportación de materias primas. Distintos autores señalan que este modelo se sostiene a través de un estilo de desarrollo extractivista (Gudynas 2009; Schuldt y Acosta 2009; Svampa y Sola Álvarez 2010) la cual consideran una forma de acumulación centrada en la sobreexplotación de bienes naturales, sobre todo no renovables, además de la constante expansión de las fronteras del capital hacia territorios anteriormente considerados “improductivos” (Svampa 2012). Bajo este enfoque, el extractivismo se concibe como una actividad económica basada en la apropiación masiva de recursos minerales, energéticos, forestales, agrícolas y pesqueros, cuyo destino principal es el mercado global reprimarizando económicas de los sures. En este sentido, se convierte en una pieza clave en la configuración del capitalismo mundial y su lógica de economía-mundo (Machado 2013).

Este patrón económico responde a un ordenamiento geopolítico histórico que estructura relaciones de subordinación entre territorios coloniales y centros imperiales, donde los primeros se configuran como espacios de extracción para sostener el consumo de los segundos. Esta fractura colonial, según Svampa y Terán (2019), continúa

instituyendo economías imperiales y coloniales. El fenómeno se agrava bajo el control corporativo de las exportaciones de bienes primarios sin valor agregado, lo que Svampa (2012) ha denominado el “Consenso de los commodities”. Es a partir de este consenso, al igual que sus antecesores, como el “Consenso de Washington” en las décadas pasadas y el más reciente “Consenso de Beijing”, que establecen nuevas reglas de juego geoeconómicas y geopolíticas, reforzando desigualdades sociales y ambientales.

En este contexto, América Latina enfrenta múltiples presiones que provienen del auge internacional de los precios de materias primas y bienes de consumo que sustentan las economías del llamado Norte Global y de potencias emergentes.

Existen antecedentes históricos de este patrón de desposesión, como ocurrió durante la fiebre del caucho en la Amazonía a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando vastos territorios fueron saqueados para abastecer la industrialización del Norte Global. Este proceso estuvo acompañado de violencia sistemática y genocidio hacia pueblos indígenas, instaurando dinámicas de dependencia y desigualdad en la región. Hoy, estas lógicas se reproducen en casos como el desvío de ríos y acuíferos para la agroexportación en la costa peruana, donde grandes empresas privadas orientan el agua hacia cultivos como palta, espárragos o arándanos, dejando a comunidades campesinas sin acceso al recurso hídrico, como sucede en Piura, La Libertad, Ica y Arequipa. Del mismo modo, la minería de oro, cobre o litio, que se despliega con fuerza en el sur del país, ha generado conflictos en el denominado “corredor minero”,³ donde las comunidades sufren desplazamientos forzados, contaminación y criminalización al exigir sus derechos.

Los impactos de este modelo también se hacen visibles en los cuerpos: dietas degradadas, enfermedades derivadas de contaminantes, amenazas a la seguridad alimentaria e hídrica, y el desplazamiento forzado de comunidades (Machado 2012). Así, la expansión de las fronteras del capital no solo compromete los ecosistemas, sino que también incide de forma material y simbólica sobre los cuerpos y los imaginarios colectivos, disputando las formas de vida y los modos de habitar el territorio.

Por ello, resulta fundamental ir más allá de una lectura meramente económico-ecológica. El extractivismo debe entenderse ante todo como un concepto

³ El denominado Corredor Minero del Sur es una vía terrestre que conecta importantes proyectos mineros en Apurímac, Cusco y Arequipa con puertos del sur del Perú, lo cual permite la salida de minerales. El tránsito de camiones de carga pesada que transportan concentrados de cobre desde grandes operaciones mineras, como Las Bambas (MMG), Antapaccay (Glencore) y Constancia (Hudbay) atraviesa por comunidades rurales, muchas de las cuales no fueron adecuadamente consultadas ni compensadas por el uso de sus territorios comunales.

político, que refiere a una relación de apropiación y explotación de la naturaleza en tanto condición estructural para la acumulación capitalista a escala global (Lang, Machado y Rodríguez 2020). Esta lógica, orientada por criterios de eficiencia y productividad, deslegitima otras formas de valorar el territorio. Desde la ecología política, como propone Martínez Alier (2009), esta situación implica un deterioro de los procesos materiales y una apropiación desigual de los mecanismos de acceso a los recursos, junto con los impactos negativos que ello conlleva. Lo que Horacio Machado denomina una imposición de un nuevo orden neocolonial, que establece el control y la dominación del cuerpo-territorio desde una racionalidad ecobiopolítica.

1.3 Extractivismo, cuerpos y territorio

Las formas de control y dominación ejercidas sobre el cuerpo-territorio se manifiestan en múltiples coordenadas, tanto materiales como simbólicas. Históricamente, la dominación colonial se ha caracterizado por su capacidad de configurar los territorios a través de la violencia, una práctica que, lejos de haber desaparecido, se actualiza en nuevas formas. En el presente, esta violencia se expresa en la intensificación de procesos de acumulación por desposesión, que sostienen los megaproyectos extractivos bajo el argumento de proteger la “inversión económica”, sin considerar los impactos que generan sobre la vida humana y más que humana. El ingreso intensivo de capital produce “nuevos” territorios funcionales a sus requerimientos, diseñados para ser eficientes, rentables y competitivos, lo que implica una reorganización de los espacios bajo las lógicas del capital (Machado 2012).

El concepto de territorio debe entenderse no solo como una categoría geográfica o física, sino también como una construcción simbólica y relacional. El lugar es un espacio vivido, cargado de sentidos, valores y emociones que se construyen colectivamente; su valor se deriva del significado que le otorga la sociedad. En esta perspectiva, el espacio se vuelve significativo en la medida en que se le adjudican sentidos culturales (Wallenius 2010). Así, el territorio se entrelaza con la identidad local e impregna las prácticas culturales, espirituales y productivas.

El capital, en cambio, posee la capacidad de reordenar los territorios según las exigencias del mercado global. En este sentido, el extractivismo no opera únicamente como una estrategia de acumulación, sino que se consolida como un verdadero “modo de territorialización” (Teran Mantovani 2017).

Frente a la resistencia que surgen en las comunidades, la respuesta estatal ha sido la militarización del territorio y el despliegue de fuerzas de seguridad públicas y privadas para reprimir la protesta social. Esta articulación entre capital y aparato estatal revela la capacidad del extractivismo no solo para controlar espacios, sino también para moldear subjetividades. No puede haber territorios “competitivos” sin cuerpos que internalicen esa misma lógica. El extractivismo coloniza los deseos, determina modos de trabajo, saberes y competencias, e incluso toma control sobre las emociones y afectos, configurando sujetos alineados con los intereses de la inversión (Machado 2012).

En este marco, la dominación colonial se reconfigura como una expropiación que opera a niveles geográficos, ecológicos, económicos y biopolíticos. El capital impone nuevos códigos, lenguajes y sentidos que le permiten apropiarse material y simbólicamente de los cuerpos y los territorios. Frente a ello, emergen procesos de reapropiación del espacio desde el arraigo comunitario, que confrontan el “territorio-mundo” funcional a la economía global y sus mecanismos de valorización mercantil. La lógica extractiva se expande a múltiples dimensiones de la vida social, presentándose como la única forma legítima de interacción política y valoración del territorio (Lang, Machado y Rodríguez 2020).

Bajo esta lógica, el territorio es resignificado hacia identidades funcionales al capital —mineras, petroleras, turísticas, forestales, agroindustriales—, a través de un proceso de expropiación ecológica que priva a las poblaciones de sus medios de subsistencia y de las fuentes naturales que sustentan la vida. Esta pérdida afecta también el plano simbólico: los cuerpos, privados de sus fuentes materiales y culturales, ven amenazada su capacidad de reproducirse como sujetos históricos. Por ello, la disputa por el territorio no se limita al plano físico, sino que se inscribe en una lucha por los sentidos, las memorias, las identidades y los modos de vida.

En este escenario, cobra especial relevancia la recuperación de prácticas sociales ancladas en el tejido comunitario, las cuales abren la posibilidad de imaginar futuros distintos frente a las imposiciones hegemónicas. Las luchas territoriales movilizan energías sociales para garantizar condiciones materiales y simbólicas que posibiliten la (re)producción de la vida colectiva, articulándose como prácticas políticas orientadas a la producción de lo común (Gutiérrez y López 2019). Estas prácticas no se ajustan a un único modelo; más bien, expresan una heterogeneidad de formas organizativas que

regeneran vínculos, conocimientos y territorios a través de acciones colectivas que sostienen la vida en común.

De ahí que las luchas por el territorio no puedan entenderse únicamente como reivindicaciones de tierra o derechos, sino como procesos integrales en los que lo político, lo social, lo cultural y lo económico se entrelazan. El territorio se presenta así como un espacio relacional en el que se materializan tanto las relaciones de poder como los procesos de reproducción de la vida (Gabbert y Lang 2020). La lógica que impulsa estas luchas colectivas es la construcción de territorios “otros”, fundamentados en una ontología relacional que reconoce la interdependencia entre lo humano y lo más que humano. La defensa del territorio es, en este sentido, una lucha histórica que hoy se actualiza frente a las múltiples expresiones del capitalismo moderno-colonial-patriarcal (Gabbert y Lang 2019).

En este entramado, las prácticas audiovisuales también adquieren un papel relevante como herramientas para la defensa territorial, al visibilizar, documentar y amplificar las voces y experiencias de quienes resisten los embates del extractivismo.

1.4 Alternativas audiovisuales hacia lo ecoterritorial

La expansión de las fronteras extractivas también trae como respuesta la emergencia de narrativas críticas al extractivismo que se enuncian desde distintas subjetividades políticas y que constituyen repertorios de acción colectiva desde sus propias formas de vincularse con la naturaleza, desde sus propios saberes y prácticas de convivencia y sobre todo desde sus prácticas y maneras de dar sentido a la vida en sus tramas comunitarias. En este escenario es que se va configurando el denominado giro ecoterritorial en las luchas socioambientales que emergen como respuestas colectivas frente a proyectos extractivistas que amenazan los territorios y modos de vida de las comunidades. Desde este acercamiento se propone un cambio relevante en el abordaje de la comprensión de la conflictividad socioambiental en América Latina.

El giro ecoterritorial propuesto por Svampa (2010) resalta las intersecciones que el campo social y ambiental, donde se pone en cuestión los lenguajes de valoración sobre la naturaleza y la configuración del territorio. En este proceso confluyen distintas matrices narrativas de carácter interétnico, interclasista, de manera que la reconfiguración de las resistencias ecoterritoriales crean puentes entre sectores urbanos y rurales, diálogos de saberes y prácticas situadas entre movimientos sociales y espacios académicos, y constituye un campo de disputa de subjetividades políticas. En esta línea

de trabajo, se intenta hacer un cruce con la noción de las “luchas por lo común” y la memoria propuesto por Mina Lorena Navarro (2014). De esta manera adhiere una dimensión central en la discusión que son las formas de reproducción social de la vida, tanto de los bienes materiales como simbólicos que configuran el territorio, en este caso la producción audiovisual que acompaña procesos de luchas y resistencias. Para situar la diversidad de manifestaciones, se propone el acercamiento desde la noción de prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad propuesta por Vanesa Vanegas (2020), si bien nuestro eje de trabajo no aborda la noción biocéntrica, sí se intenta recuperar la noción desde la ecoterritorialidad y ponerla en diálogo con las luchas por lo común. Finalmente la propuesta de Dorothy Kid (2020), permite articular el giro ecoterritorial, las prácticas de archivo y las propuestas de redes audiovisuales en contextos de primera línea y luchas sociales, para proponer un ejercicio de cartografía crítica sobre esta diáspora audiovisual que configura una articulación de contra narrativas visuales. Como comparte Jose Luis Aliaga, poeta y comunicador de la renovada Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC)⁴ desde Cajamarca:

Es muy importante registrar y compartirlo porque de esa manera llega a mucha gente. Principalmente porque decimos lo que de verdad pasa, otros medios manipulan y nos muestran como violentos. Se ha grabado videos sobre cómo ha destrozado la minera Yanacocha todo el tajo, y cómo trabajan los volquetes, las máquinas, todo eso está filmado, ha entrevistado a los compañeros que están contaminados, y esos videos lo ha pasado a otros compañeros. Los compañeros le dicen “una cosa es que te digan y otra cosa es verlo”, los compañeros piden que se les mande hasta por Whatsapp los videos. (Jose Luis Aliaga, comunicación personal, 2022)

Si bien la propuesta del giro ecoterritorial pone en el centro la producción de subjetividades políticas y los lenguajes de valoración en disputa, la noción de las luchas por lo común, profundizan en las relaciones sociales, prácticas y reminiscencias de la memoria como gestos que contienen y emergen en los tiempos de lucha, dando cuenta de la relevancia de los tiempos cotidianos y ordinarios de las tramas comunitarias. Bajo esta línea de trabajo, la emergencia de prácticas comunicativas desde las resistencias ecoterritoriales, dan cuenta del predominio de la producción audiovisual como dispositivo de respuesta y denuncia frente a la imposición de cercos mediáticos y la criminalización de la protesta.

⁴ La Renovada Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC) es una organización de base constituida por diversas organizaciones sociales, docentes, rondas campesinas, autoridades locales y otros actores de la sociedad civil de la provincia de Celendín (Cajamarca).

La capacidad de documentar y preservar imágenes y testimonios de estas producciones facilitan la construcción de una memoria colectiva esencial para sostener las luchas a largo plazo y reforzar los vínculos entre diversos movimientos socioambientales en la región, siempre y cuando estos recursos regresen a los actores y protagonistas de las historias y relatos de luchas y resistencias. En esta línea contribuyen a la posibilidad de formar archivos visuales comunitarios que documentan los conflictos actuales y se convierten en herramientas pedagógicas y políticas para futuras generaciones. Como plantea Trinh T. Minh-ha (1991) la producción de imágenes es una forma de resistencia y de construcción de memoria colectiva, de esta manera se crea una memoria colectiva fundamental para sostener las luchas a largo plazo y reforzar los vínculos entre distintos movimientos socioambientales en la región. El gesto de crear y compartir imágenes puede desafiar narrativas dominantes y ofrecer perspectivas alternativas que reflejen las experiencias y aspiraciones de las comunidades en resistencia a la expansión extractiva. En un primer momento la disputa se da a través de la radio y con el tiempo el campo audiovisual toma protagonismo, como señala Jaime Borda, activista y director de la Red Muqui:⁵

Yo creo en los últimos 7 u 8 años más o menos, es cuando empieza a levantarse el tema minero de una manera exponencial, en ese contexto surge la necesidad de comunicativamente, qué cosa comunicábamos, cómo comunicamos, qué tipo de información se necesita y nosotros desde la Vicaría, algo hicimos sobre eso, producíamos spots, radio. Siempre pensando en productos comunicativos de mucha llegada a la gente, y para nosotros era la radio, entonces para eso teníamos programas de radio, en unas 4 provincias, teníamos en Espinar, en Chumbi, en Sicuani, en esa época, y producíamos una pequeña revista que se llamaba Willanakuy, todavía tiene su blog, puedes chequearlo. Entonces producíamos esto y fue una experiencia súper interesante porque a partir de eso construimos una red de comunicadores indígenas, rurales. Luego de eso nuestro reclamo era como se articula la agenda de provincia, la agenda minera, con Cusco, sentíamos que Cusco no miraba esto, y había una red de comunicadores Yulder Flores y un montón de comunicadores pensando desde radio siempre, siempre ha sido el tema fuerte la radio. En ese contexto que conocimos a los Chaski aquí en Cusco, intercambiamos algo con la Vicaría. Ellos proyectaban videos de lo que ya habían producido en Perú, para hacer réplicas en Sicuani, y nosotros estuvimos en un par de actividades con ellos. Pero siempre pensamos que lo audiovisual era muy costoso, mucha chamba por así decirlo. Bueno luego venimos aquí a Cusco, la problemática minera se acrecienta, surge el tema del cordón minera, las Bambas, Hudbay, entonces hay como 3 proyectos grandes que se asientan en este territorio, y obviamente surge la necesidad de pensar cosas audiovisuales, y en ese contexto, yo por lo menos veía harta producción en Cajamarca, y pensaba ¿por qué no hacemos eso acá? Entonces en ese ínterin es que empezamos a visibilizar rostros, como personajes que encarnan una lucha. (Jaime Borda, comunicación personal, 2022)

⁵ Es una red de la sociedad civil organizada desde el 2003, que cuenta con 29 organizaciones adscritas para la defensa de los derechos de las comunidades frente a la explotación minera.

Al registrar visualmente estas experiencias, se generan recursos educativos que permiten a las futuras generaciones comprender la historia de resistencia de sus comunidades y continuar la defensa de sus territorios y derechos. Además, estos archivos visuales comunitarios sirven como herramientas políticas al proporcionar evidencia tangible de las injusticias y desafíos enfrentados por las comunidades. Esta documentación puede ser utilizada en espacios de deliberación pública, procesos legales y plataformas internacionales para visibilizar las demandas y fortalecer la solidaridad entre movimientos sociales.

La construcción de memoria colectiva a través de archivos audiovisuales también facilita la creación de identidades compartidas y la cohesión social. Al narrar sus propias historias, las comunidades afirman su agencia y fortalecen los lazos internos, lo que es crucial para la sostenibilidad de las luchas a largo plazo. Como sugiere Borda, las redes sociales han impulsado la producción de videos cortos y virales, pero esto también ha llevado a la simplificación de los procesos de lucha, limitándose a las pautas digitales y las lógicas algorítmicas, esto debido a que existe una presión dentro de las ONG y colectivos por producir materiales rápidamente para “competir” en el espacio digital, lo que puede afectar la profundidad de los relatos, por lo cual se reconoce la necesidad de encontrar un equilibrio entre la inmediatez de la denuncia y la memoria histórica de los conflictos.

Los usos que se dan a estas imágenes de archivo funcionan también como recursos para la creación y se utilizan de diversas formas aportando a la producción de sentido de las obras. Un camino posible es material a ser reinterpretado a partir de sus aportes contextuales e históricos. Esto se ha profundizado en las últimas décadas con el giro al archivo que acontece en el campo de las prácticas artísticas donde hay una búsqueda de trabajo con materiales de archivo para gestar sentidos históricos-políticos a partir de una relectura de los mismos y proponer otras relaciones entre el pasado y el presente. Otro abordaje se presenta en el uso de archivo para recuperar voces históricamente excluidas de los relatos de la historia oficial de manera que reflejen otras perspectivas dando visiones complementarias o antagónicas respecto a la rememoración de acontecimientos. Con ello se abren impulsos para interrogar las narrativas

dominantes y fomentar discusiones sobre la tensión de los relatos hegemónicos, como lo expresa José Balado, director de la asociación Docuperu:⁶

En Docuperú ha pegado mucho la bitácora personal, la bitácora de ensayo, porque cuando se trabajan temas de conflicto no sólo es lo informativo o confrontacional, la data dura, sino también la humanidad que hay detrás de los afectados de los conflictos, de cómo lo vive, cuándo lo vive, por qué lo vive. Entonces cuando se trae al sujeto al frente inevitablemente sale la narrativa del sujeto, entonces ya no es la data dura, sino empiezan a salir historias de gente que está afectada directamente. Esto es lo bonito, que en el caso de Docuperú, la mayoría de documentales que trabajamos sobre conflicto no necesariamente es data dura, habla de humanidades y formas narrativas que la imagen que quiere hablar y quiere expresarse. (José Balado, comunicación personal, 2022)

En esta línea de interpelar las voces oficiales y recurrir a la polifonía y apertura a otras subjetividades, surge la posibilidad de gestar procesos colaborativos que promueven ya no solo la creación, sino una participación e involucramiento por los actores sociales vinculados a la gestión de esas imágenes de archivo. La activación de procesos de carácter comunitario recupera otras prácticas y saberes para la creación que inciden como artefactos de memoria y procesos de apropiación social y política de las imágenes y los procesos. Estas prácticas permiten a las comunidades creadoras o los artistas y cineastas construir narrativas que desafían las versiones oficiales de la historia, visibilizan las luchas de comunidades marginadas y fomentan una comprensión más profunda de las dinámicas socioculturales y ambientales.

Un ejemplo emblemático de esta práctica es la labor de Guarango Cine y Video, una asociación peruana de comunicadores y cineastas fundada en 1994. Guarango se ha destacado por producir y difundir contenido audiovisual con identidad, apostando por el desarrollo del Perú y Latinoamérica. Su enfoque en la producción documental ha permitido visibilizar conflictos socioambientales y fortalecer la memoria colectiva de diversas comunidades peruanas, como veremos más adelante.

2. Archivos en la producción documental

2.1. Apropiaciones, disputas y poéticas del archivo

El siglo XXI ha sido testigo de un viraje decisivo en las formas de producción, circulación y consumo de imágenes, determinado por la expansión de las tecnologías digitales. Este tránsito ha transformado radicalmente no solo las maneras de registrar y

⁶ DOCUPERÚ es una organización cultural independiente con casi 25 años de experiencia, que promueve el cine documental y el trabajo con metodologías participativas como herramienta para la transformación social y el fortalecimiento comunitario en Perú.

acceder a materiales audiovisuales, sino también la propia noción de archivo. En este contexto, los archivos dejan de entenderse como depósitos neutrales de información y se reconocen como espacios atravesados por relaciones de poder, disputas por la memoria y nuevas posibilidades de creación.

Desde una perspectiva genealógica, autores como Michel Foucault (2002) han definido el archivo como una estructura discursiva que delimita los marcos de enunciación posibles en cada época. Lejos de ser una simple acumulación de documentos, el archivo configura los umbrales de lo decible, los regímenes de verdad y las formas de saber. A esta lectura macroestructural se suma Arlette Farge (2013), quien recupera el valor de las microhistorias, las memorias personales y los afectos como fuentes para construir una historia desde abajo, anclada en la experiencia cotidiana.

El archivo, por tanto, es también una tecnología de poder. Jacques Derrida (1997) alude a la "pulsión archivística" como deseo de origen, de control y de autoridad, subrayando las tensiones entre memoria, olvido y soberanía del saber. En esa línea, Vilém Flusser (1990) advierte que los archivos no solo conservan el pasado, sino que modelan las formas de percibir y recordar, incidiendo directamente en la construcción de lo real.

La expansión de los estudios del archivo en las últimas décadas —desde la filosofía, la historia, los estudios culturales, el arte, el cine y la antropología— ha derivado en un enfoque interdisciplinario que reconoce su dimensión política, afectiva y estética (Manoff 2004; Guasch 2005; Sturken 2012). Uno de los hitos en este proceso ha sido el llamado *giro al archivo* (Foster 2016), que designa un creciente interés de las prácticas artísticas y visuales por resignificar materiales del pasado, en medio de transformaciones culturales y tecnológicas profundas, marcadas por la expansión de dispositivos de reproducción y almacenamiento.

En este marco, el archivo opera como una máquina social (Tello 2015), es decir, como un sistema que organiza simbólicamente la vida colectiva mediante tecnologías que seleccionan, jerarquizan y administran lo visible. Las cámaras, como plantea Okwui Enwezor (2008), funcionan como dispositivos de archivación: toda fotografía, todo film, son potencialmente objetos de archivo, ya que portan consigo una intención de captura, clasificación y posterior uso. Esta condición archivística del registro visual habilita una multiplicidad de lecturas y apropiaciones.

Lejos de asumir al archivo como garantía de verdad o fidelidad histórica, las prácticas contemporáneas tienden a desmontar sus estructuras, cuestionando su

institucionalidad y sus sesgos coloniales y patriarcales. Sturken (2012) y Foster (2016) coinciden en que las prácticas artísticas recientes trabajan el archivo no solo como fuente, sino como campo de disputa, lugar de reapropiación y gesto de intervención. En este sentido, los archivos ya no remiten únicamente a lo que fue, sino también a lo que podría haber sido: abren la posibilidad de ficcionalizar el pasado, de imaginar lo ausente, lo silenciado, lo excluido.

La digitalización, lejos de neutralizar estas tensiones, las amplifica. Los archivos en red, alojados en plataformas de acceso global, reconfiguran las formas de circulación, reapropiación y remix de las imágenes. Como advierte Ernst (2018), el paso al entorno digital transforma no solo el soporte, sino también la temporalidad, la accesibilidad y la política de los archivos. En este contexto, las prácticas de *desarchivamiento* se constituyen como gestos críticos que desbordan las lógicas institucionales y abren el archivo a usos insurgentes, poéticos o micropolíticos.

La recontextualización de imágenes —su desplazamiento, montaje, resignificación— deviene así un acto político y estético. Antonio Weinrichter (2005, 2015) destaca la dimensión poética de estos gestos, en los cuales la imagen de archivo pierde su referente original para devenir dispositivo de evocación, afecto o crítica. De igual modo, Hito Steyerl (2009) introduce el concepto de *imagen pobre* para pensar aquellas imágenes de baja resolución y circulación informal que, en su precariedad material, desafían los regímenes de legitimación del arte y del archivo institucional.

Trabajar con archivos hoy implica no solo preservar, sino reescribir el pasado; no solo acceder, sino resignificar; no solo documentar, sino intervenir. En el campo de la producción audiovisual de no ficción, estas prácticas permiten poner en juego otros relatos, otras memorias, otras formas de ver y de narrar. En este horizonte, el *Anarchivo* propuesto por Maximiliano Tello se vuelve una herramienta teórico-metodológica clave para pensar el archivo no como un depósito fijo de huellas del pasado, sino como un campo de disputa en el presente.

Lejos de entender el archivo como una estructura cerrada, el *Anarchivo* se plantea como un gesto de apertura, de desclasificación, de montaje indisciplinado. Es un acto que interrumpe la linealidad del relato histórico institucional y que habilita otras posibilidades de memoria y futuro. Tello lo define como una operación que se sitúa “en contra del archivo como estructura de poder, como régimen de visibilidad y de verdad”, y que propone en cambio una lectura rizomática, afectiva y crítica de los restos documentales.

Esta perspectiva resulta especialmente fecunda para pensar el cine documental contemporáneo, en tanto muchas de sus prácticas se inscriben en procesos de relectura, reapropiación y rearticulación de materiales de archivo. En ese sentido, el *Anarchivo* no es solo una herramienta de análisis, sino también una poética: una forma de trabajar las imágenes desde el montaje, la recontextualización, la interferencia y la opacidad. Una forma de desobedecer las narrativas dominantes que han cristalizado en los archivos oficiales y de imaginar, desde los márgenes, otras memorias posibles.

Así, el *Anarchivo* es también una forma de resistencia, de producción de sentido y de subjetividad. Nos recuerda que toda imagen guarda una potencialidad latente, que puede ser activada políticamente desde el presente. Y que el archivo, lejos de ser neutro, siempre está atravesado por relaciones de poder, por decisiones sobre qué se conserva y qué se olvida, por regímenes de visibilidad que jerarquizan ciertas voces mientras silencian otras. Intervenir el archivo, entonces, es también disputar esas condiciones de posibilidad: desmontar su autoridad para reactivar su potencia.

En última instancia, trabajar con archivos desde la lógica que propone Tello implica pensar el cine documental no solo como testimonio o denuncia, sino como acto crítico, como gesto poético y como ejercicio político de memoria. En ese gesto reside la posibilidad de imaginar otros relatos, otros vínculos, otras formas de habitar el tiempo.

2.2. Derivas en el uso de archivos

En el contexto contemporáneo, el archivo ha dejado de ser una entidad fija, confinada al depósito institucional o al repertorio historiográfico tradicional. Su transformación responde tanto a los cambios tecnomateriales —marcados por la digitalización y la convergencia mediática— como a los desplazamientos epistemológicos que cuestionan la centralidad de las narrativas hegemónicas. Desde esta perspectiva, se pueden identificar cinco derivas analíticas que configuran los usos actuales del archivo, especialmente en las prácticas audiovisuales de no ficción.

La primera deriva se inscribe en el reconocimiento del archivo como una tecnología de poder y una matriz epistemológica que produce saber. En esta lectura, el archivo no solo documenta el mundo, sino que lo construye, operando como una instancia que organiza el acceso al pasado y condiciona las formas de interpretarlo. Michel Foucault (2002) lo define como “el sistema general de la formación y transformación de los enunciados”, es decir, como un dispositivo que regula lo decible en cada época. Jacques Derrida (1997), por su parte, enfatiza su pulsión fundacional,

aquella que no solo conserva, sino que prescribe: el archivo selecciona, clasifica y excluye, instaurando un régimen de autoridad sobre la memoria. Esta dimensión performativa es retomada por Ann Stoler (2002), quien analiza los archivos coloniales como herramientas de gubernamentalidad, capaces de administrar poblaciones y categorizar sujetos. En esta línea, el archivo se convierte en un operador que articula conocimiento, control y subjetivación.

La segunda deriva pone en el centro el potencial del archivo para ser resignificado desde el presente. Aquí, el archivo no es un conjunto cerrado, sino un campo abierto a la relectura, la intervención y el montaje. Las prácticas de recontextualización permiten desestabilizar las narrativas históricas dominantes, visibilizando las zonas de silencio, las omisiones y las exclusiones sistemáticas. Hito Steyerl (2009) plantea que las imágenes, al ser desancladas de su contexto original, pueden operar como vectores de crítica, reactivando memorias desde otros marcos sensibles. En un sentido similar, Wolfgang Ernst (2018) señala que la temporalidad del archivo digital permite una lectura no lineal del pasado, habilitando desplazamientos anacrónicos, asociaciones imprevistas y usos contraintuitivos. A través de estas prácticas, el archivo deviene un espacio para la imaginación política, donde el pasado no se recupera como evidencia, sino como posibilidad.

Una tercera deriva tiene que ver con las transformaciones en las condiciones de acceso al archivo. La digitalización masiva de fondos documentales, así como la proliferación de plataformas digitales, han contribuido a descentralizar los circuitos de legitimación archivística. Ya no son solo los museos, los centros de documentación o las bibliotecas nacionales quienes definen lo que debe conservarse, sino que emergen otras formas de puesta en acceso vinculadas a colectivos, redes comunitarias o iniciativas independientes. Esta expansión ha permitido la emergencia de nuevos sujetos de memoria y ha contribuido a la diversificación de los repertorios visuales. No obstante, como advierte Yakel (2003), este proceso no está exento de tensiones: la visibilidad de los archivos no garantiza per se un uso crítico ni un acceso equitativo. Por eso, como sostiene Steyerl (2009), es necesario interrogar también las condiciones de circulación, los algoritmos que jerarquizan los contenidos y las formas en que las imágenes son consumidas en entornos digitales saturados.

La cuarta deriva apunta hacia un giro en las formas de construir memoria a partir de lo cotidiano, lo íntimo y lo doméstico. En contraposición a las grandes narrativas de la historia oficial, surgen propuestas que recuperan álbumes familiares, películas

caseras, registros amateurs y materiales encontrados. Arlette Farge (2013) propone atender a los gestos mínimos y los fragmentos, a aquello que quedó fuera del relato monumental pero que condensa formas de experiencia encarnada. Estas prácticas encuentran en el documental de primera persona, el cine-ensayo o el archivo doméstico un campo fértil para narrar historias que desbordan los marcos del discurso institucional. Harris (2001) señala que estos archivos íntimos no solo contienen información, sino afectos, relaciones, memorias en fuga que exigen ser escuchadas. Así, el archivo se vuelve un espacio de resonancia sensorial, donde la evocación del pasado no se da solo por lo que se muestra, sino por lo que se siente.

Finalmente, la quinta deriva refiere al uso del archivo como herramienta de intervención crítica. En este punto, el archivo deja de ser una fuente a consultar para convertirse en materia a manipular, resignificar o remixar. Guy Debord (2003) fue uno de los primeros en advertir la necesidad de desafiar la saturación de imágenes impuesta por la sociedad del espectáculo, proponiendo estrategias de *detournement* que dismantelen sus lógicas. En la misma línea, autores como Nicolas Bourriaud (2004) y Eduardo Navas (2014) han teorizado la práctica del remix como forma de reapropiación cultural, en la que el gesto artístico consiste en reorganizar materiales existentes para generar nuevos sentidos. Antonio Weinrichter (2005) retoma este impulso en el ámbito del documental experimental, donde el uso de archivos no busca confirmar hechos, sino perturbarlos, abrirlos a la imaginación crítica y a la polifonía. Estos gestos no solo cuestionan las narrativas dominantes, sino que activan otros modos de ver y sentir, inscribiéndose en una política de la imagen que desafía las formas hegemónicas de representación.

2.3. Apropiaciones y formas de subversión

En las últimas décadas, la apropiación audiovisual ha emergido como una estrategia crítica clave para la intervención en los regímenes de representación, producción de sentido y memoria. Lejos de limitarse a una práctica estética o técnica, la apropiación opera como gesto político que desestabiliza el orden archivístico, subvierte sus jerarquías y abre la posibilidad de nuevas narrativas desde los márgenes. En este sentido, la reutilización de imágenes y sonidos preexistentes en el cine documental, el video experimental, el ensayo audiovisual o el arte contemporáneo se inscribe en una genealogía de confrontación simbólica con las formas hegemónicas de construir lo real.

Apropiarse implica alterar la función original del material, sacarlo de su contexto, romper su linealidad y dotarlo de nuevas significaciones. Esta práctica, presente desde los orígenes del cine de compilación y las vanguardias históricas, se renueva hoy en el marco de una cultura visual caracterizada por la sobreproducción, la disponibilidad y la circulación masiva de imágenes. Como plantea Nicolas Bourriaud (2004), el arte contemporáneo ya no se basa únicamente en la creación *ex nihilo*, sino en la remezcla, el montaje, la traducción y el reciclaje. En este paradigma relacional, el archivo deja de ser un espacio clausurado para devenir campo expandido de experimentación crítica.

Esta lógica también responde al agotamiento de las promesas de objetividad asociadas a la imagen documental. Como señala Guy Debord (2003), la proliferación de imágenes en la sociedad del espectáculo no ha fortalecido la comprensión del mundo, sino que la ha velado bajo una superficie saturada de simulacros. Por eso, el gesto de reapropiarse de esas imágenes —de "desorganizar el archivo"— se convierte en una forma de insurrección simbólica. La intervención ya no busca únicamente representar, sino reconfigurar los marcos desde los cuales algo puede ser visto, comprendido o sentido.

En el campo audiovisual, esta estrategia se traduce en prácticas de relectura, montaje crítico y resignificación de materiales de archivo. Antonio Weinrichter (2005, 2015) propone pensar estas intervenciones como parte de una poética del archivo, en la que las imágenes reaparecen como fragmentos capaces de generar conexiones imprevistas entre temporalidades, afectos y relatos. Esta dimensión poética no se opone a lo político, sino que lo intensifica: al activar una sensibilidad que permite imaginar lo que no fue dicho, lo que fue borrado, lo que quedó fuera del cuadro, se habilita la posibilidad de otra memoria, una que interpela desde lo íntimo, lo disonante, lo silenciado.

Uno de los aspectos clave en esta línea es el trabajo con imágenes de baja resolución o "imágenes pobres", en el sentido desarrollado por Hito Steyerl (2009). Estas imágenes —desgastadas, comprimidas, virales— portan las huellas de su circulación, de su reapropiación múltiple. Su valor no reside en su nitidez ni en su "calidad técnica", sino en su potencia de disrupción al estar disponibles, al ser fácilmente replicables, se convierten en instrumentos de democratización visual. Su precariedad formal es, en muchos casos, una condición de posibilidad para su uso político.

Desde esta perspectiva, la apropiación no solo reordena materiales, sino que interpela regímenes de mirada. Laura Mulvey (2013) ha mostrado cómo la mirada dominante en el cine clásico —codificada como masculina, patriarcal y objetivante— estructura nuestras formas de ver y de desear. Intervenir con imágenes preexistentes es también una forma de desmontar esos dispositivos escópicos, de interrumpir su lógica, de abrir grietas desde donde mirar de otra manera. En este sentido, las prácticas de apropiación operan como ejercicios de contra-visualidad, tal como lo plantea Nicholas Mirzoeff (2011), al proponer nuevas formas de mirar lo que fue ocultado o desfigurado por las narrativas oficiales.

La reapropiación no se limita a los archivos institucionales. Con la expansión de los medios digitales, se ha multiplicado el acceso a materiales disponibles en línea: videos domésticos, grabaciones amateur, documentos desclasificados, fragmentos circulando en plataformas digitales. Este nuevo ecosistema ha favorecido la emergencia de gestos de *remix*, *mashup* y montaje expandido, como lo ha teorizado Lev Manovich (2005), donde los límites entre creador y consumidor, entre autoría y archivo, se vuelven porosos. Estas estrategias permiten complejizar las narrativas audiovisuales, entrecruzando capas de tiempo, contexto y afecto, y generando nuevos marcos de interpretación de la memoria.

Así, el archivo reapropiado funciona como interfaz entre el pasado y el presente, entre lo personal y lo colectivo, entre la experiencia vivida y su representación simbólica. El gesto de intervenir en el archivo no busca restaurar una verdad perdida, sino más bien cuestionar la forma en que se construyen las verdades, abriendo espacio a otras versiones, otras memorias, otras voces. Como señala Halbwachs (2004), la memoria colectiva no es un reflejo fiel del pasado, sino una construcción social continuamente reformulada desde el presente. En este proceso, el archivo deja de ser una fuente pasiva para convertirse en un campo de disputa.

En este contexto, los usos creativos y críticos del archivo adquieren también una dimensión micropolítica. Reapropiarse de una imagen puede ser un gesto mínimo, pero cargado de agencia: resignificar una escena, reordenar un testimonio, contrastar versiones, desmontar discursos naturalizados. En el cine documental contemporáneo, estos gestos se despliegan en formas híbridas que combinan registros familiares, materiales de archivo institucional, animación, ficción y narración ensayística. Este entrecruce de lenguajes contribuye a diluir los límites entre géneros, afirmando una estética de la indeterminación que favorece la potencia evocadora de las imágenes.

Finalmente, la apropiación puede leerse también como un acto de cuidado: rescatar, recontextualizar, devolver al presente lo que estuvo olvidado o fue despojado de su sentido. En esa línea, la práctica de la reapropiación se vincula con una ética del archivo que no se limita a preservar, sino que se compromete con una restitución simbólica, una reparación narrativa, una apertura afectiva a otras formas de habitar el pasado. Como dispositivo estético y político, el archivo reapropiado permite imaginar otras cartografías del tiempo y la historia, y con ello, otras posibilidades de existencia.

3. Lo documental y la memoria en la defensa del territorio

Desde sus inicios, el cine documental ha estado profundamente entrelazado con los regímenes de visualidad del poder. Las primeras formas del documental expositivo construyeron representaciones del “Otro” desde una supuesta objetividad, que en realidad operaba como una mirada colonial y patriarcal. Bill Nichols (1997) ha señalado que estos primeros modos documentales se caracterizaban por una voz autoritaria que estructuraba el discurso como si este emergiera desde un saber absoluto y neutral. Esta mirada, como advierte Aprea (2008), producía una “representación objetiva” que coincidía con un sentido común situado histórica y socialmente, consolidando la alteridad como espectáculo y reforzando los marcos de dominación epistémica.

A lo largo del siglo XX, las imágenes han operado como tecnologías de control, clasificación y criminalización. Desde las fotografías antropométricas del colonialismo hasta los sistemas actuales de reconocimiento facial, las visualidades han contribuido a la producción de cuerpos vigilados. Harun Farocki (2004) desmantela esta genealogía en sus ensayos filmicos, y Judith Butler (2002) advierte que estas operaciones de visibilización no son neutras, sino que están cargadas de violencia simbólica: definen qué cuerpos son considerados peligrosos y qué vidas son legibles para el aparato estatal. En respuesta a esta lógica, el cine documental ha abierto una grieta crítica al proponer contra-narrativas visuales que visibilizan las violencias estructurales que estos regímenes de vigilancia pretenden ocultar.

Como ha compartido Alba Pascual, integrante del colectivo La Cosecha⁷, asumir una posición en el documental exige una autocrítica constante frente a la herencia visual

⁷ La Cosecha es una asociación valenciana especializada en comunicación y producción audiovisual, que entiende la comunicación como una herramienta participativa y transformadora. Se define como un equipo multidisciplinar comprometido con la cooperación social, cuyo objetivo es apoyar proyectos culturales y sociales mediante narrativas sensibles, conscientes y dialógicas. Cuenta entre sus miembros fundadores con Carlos Daniel Gomero y Alba Pascual ex integrantes de Docuperú.

del privilegio, la mirada colonial y las formas heredadas del patriarcado. Su reflexión subraya la urgencia de cuestionar desde dónde se narra, cómo se representan los cuerpos y qué estructuras de poder se reproducen incluso en los intentos por resistirlas. Esta conciencia de la mirada no es únicamente formal, sino profundamente ética y política.

Es bastante complicado, creo que es un trabajo a nivel personal que tenemos que hacer. Creo que todas las personas, sobre todo cuando tú documentalista o realizador audiovisual, vas a decidir cómo contar las cosas. Pero también cuando como mujer, que vengo de un lugar privilegiado, como mi situación de privilegio, con mi mirada occidental, ¿Cómo es que voy a posicionarme a la hora de contar la historia de alguien? Es bien complicado saber desde dónde nos vamos a posicionar para no victimizar, pero también para ver cuál va a ser nuestra mirada. Es un proceso de desconstrucción bien fuerte... También pienso que la representación de las mujeres, al final, en el mundo audiovisual siempre está influenciada por las pautas patriarcales con las que hemos crecido. Al final esa misma forma de mirar está heredada culturalmente, que la tenemos muchas veces aunque pensemos que la hemos superado, pero no es así. Es por eso que necesitamos replantearnos o decirnos cómo vamos a contar las cosas (Alba Pascual, comunicación personal, 2022).

La “colonialidad del saber”, como la conceptualiza Walter Mignolo (2003), encuentra en el documental una de sus herramientas históricas. La representación de los pueblos no occidentales desde un exterior dominante definió los marcos de inteligibilidad para Europa y Estados Unidos, cristalizando relaciones de poder tanto en la imagen como en la distribución del conocimiento. Fernando Valdivia, documentalista y fundador de la Escuela de Cine Amazónico⁸, ha señalado que incluso en el cine ambiental peruano contemporáneo, los marcos de representación muchas veces siguen determinados por las agendas de organismos multilaterales o ONGs extranjeras. Sus experiencias con producciones como *Pueblos Amazónicos y Cambio Climático* o *Interoceánica Sur* revelan cómo los discursos sobre el desarrollo sustentable pueden ser neutralizados por las mismas estructuras que pretenden denunciar.

En esta misma línea, Nicholas Mirzoeff (2016) ha conceptualizado la visualidad colonial como un dispositivo de poder que regula quién ve, qué puede ser visto y cómo

⁸ La Escuela de Cine Amazónico (ECA), fundada en 2014 en Pucallpa, es una plataforma de formación audiovisual cuyo propósito es revitalizar la herencia cultural de las comunidades amazónicas y promover un cine comprometido con la vida y el territorio.

debe ser interpretado. En ese régimen, las imágenes no son solo representaciones, sino formas de gobernar, de nombrar y de silenciar. Los primeros documentales científicos y etnográficos no solo registraban, sino que *domesticaban*, situando al Otro como objeto de conocimiento, nunca como sujeto de enunciación. Así, el documental formó parte del dispositivo colonial de modernidad, legitimando el extractivismo y la violencia epistémica en nombre del progreso.

Frente a esto, emergen propuestas que buscan dismantelar estos marcos desde dentro, repensando el documental como un campo de disputa en el que se ponen en juego múltiples formas de memoria, agencia y territorialidad. Valdivia reivindica aquellas producciones que no se limitan a la denuncia, sino que visibilizan las cosmovisiones y estrategias organizativas de los pueblos. *La travesía de Chumpi* (2009) es ejemplo de ello, en lugar de focalizarse exclusivamente en el conflicto petrolero, el documental propone una inmersión en la cultura Achuar, desde su espiritualidad hasta sus formas de organización comunal. El cine, en este caso, no solo narra un problema, sino que contribuye a fortalecer los marcos de sentido que sostienen la resistencia.

En “La travesía de chumpi”, en el año 2006 los Achuar querían un reportaje que denunciara al lote petrolero 115 que se sobreponía al territorio de las comunidades Awajun del río Pastaza, entonces me llaman para hacer ese reportaje de denuncia, y yo les digo puedo hacerlo, pero todo el mundo puede hacer una denuncia, es más quiénes son los Achuar. ¿Por qué no hacemos otra cosa para conocer a los Achuar, y allí metemos el tema de la denuncia? Tuvieron sus consejos de Apus, me avalaron, consiguieron más plata para hacer el documental y así nació “La travesía de chumpi”, y este documental lo pasan a cada rato, hace poco lo pasaron en la Católica. En España estuve hace poco, hice un tour, y en teatros de un par de pueblos de España me pidieron proyecte “La travesía de chumpi”, está totalmente vigente, porque es una obra que tiene cierto feeling y que toca un tema espiritual sin negar la parte de los conflictos, entonces tienes que saber cómo estratégicamente usar este material. De qué te sirve hacer una denuncia en el mar de denuncias. (Fernando Valdivia, comunicación personal, 2022)

Este giro en el documental implica también una ruptura con la lógica extractiva de la imagen. Como señala Amanda G. Cordova, integrante del colectivo MAIZAL,⁹ no

⁹ Maizal es una colectividad itinerante y autogestiva dedicada a la creación, educación, comunicación e investigación audiovisual, con presencia en Ecuador, Perú y México. Su práctica se enfoca en trabajar al lado de comunidades, organizaciones y colectivos, partiendo de una perspectiva interdisciplinaria que fusiona ciencias sociales, comunicación y audiovisual.

se trata de imponer una voz externa, sino de crear un espacio para la autorrepresentación. Su cortometraje *Radio San Juan* (2014) propone una mirada en la que los campesinos aparecen como sujetos políticos organizados, desafiando las narrativas dominantes que los retratan como pasivos o violentos. Esta apuesta por una mirada coral, polifónica, busca romper con la centralidad de la “voz única” y pone en evidencia que los conflictos sociales no se comprenden desde una perspectiva individualizada, sino a partir de las tensiones, contradicciones y complementariedades dentro de los colectivos en lucha.

A mí me gusta mucho esa metáfora, no es igual obviamente cuando hay una narrativa construida desde un punto de vista, así como no existe la objetividad pura, tampoco es que pueda ser un prisma completamente transparente, pero si está la intención de representar o de hacer que el trabajo sea lo más representativo posible del discurso de las personas a lado de las cuales decidí contar la historia. Al asumir una posición, asumes el discurso de esa posición, pero no lo dices tú como realizador, sino que dejas que la gente misma lo diga. Por eso es importante también el tema de la devolución, de la co-gestión, de la co-creación. En *Radio San Juan* fue más difícil porque no tuvimos la oportunidad y la posibilidad de hacerlo pero eso sí es algo que a mí me parece importante. Cuando se hace éste tipo de trabajo y estás caminando a lado de una lucha y pretendes, digamos, ayudar a esa lucha, básico es contrastar lo que estás haciendo con lo que piensan los protagonistas, que te den su feedback, si es o no es tal cual lo que quieren decir, el mensaje que quieren dar, dejando de lado un poco el tema de “autor” a pesar de que sí es tu pieza. (Amanda G. Cordova, comunicación personal, 2022)

El documental deviene entonces una herramienta para desjerarquizar la representación y visibilizar las dinámicas internas de los movimientos sociales. La conciencia sobre el impacto de la representación al interior de estos procesos, como lo expresa Cordova, implica asumir que cada decisión narrativa puede tener consecuencias políticas reales. En contextos de organización comunitaria, seleccionar a una voz por sobre otra puede legitimar liderazgos, generar tensiones o excluir demandas.

Desde una mirada situada, este tipo de prácticas se alejan de la tradición de la objetividad y se enmarcan en lo que Ardévol (1998) denomina una “mirada comprometida”: una postura ética y política que reconoce las condiciones de producción de las imágenes y su capacidad para intervenir en la realidad. En esta línea, Raquel

Schefer (2016) ha subrayado la importancia de las formas experimentales del cine político para romper con los códigos dominantes. Fragmentación narrativa, montaje disonante, uso crítico del archivo: todos estos gestos formales no son únicamente estéticos, sino profundamente políticos, porque buscan afectar al espectador, provocar el pensamiento, desarticular la identificación automática con los discursos del poder.

Esta ruptura con la linealidad y la representación mimética conecta con la tradición del cine militante latinoamericano, especialmente con las propuestas del Tercer Cine. Solanas y Getino (1969) propusieron un cine insurgente que rompiera con las lógicas del mercado y se posicionara como herramienta de transformación social. En este marco, el documental no busca representar al pueblo, sino actuar *con* el pueblo, como parte de una praxis colectiva. Aprea (2008) enfatiza que los documentales militantes construyen un “nosotros” que articula realizadores y público como parte de un proyecto político común, diferenciándose radicalmente de la representación del Otro desde la exterioridad.

En el contexto peruano, esta tradición continúa viva en las producciones que acompañan las luchas territoriales contra los proyectos extractivos. Documentales como los realizados por Cordova, Pascual, Valdivia u otros colectivos han servido no solo como registros de denuncia, sino como dispositivos de memoria, pedagogía y articulación política, como veremos más adelante. Como señalan Gonzales, Estrello y Koc (2020), estas obras permiten resignificar el territorio como espacio de vida y resistencia, en contraposición al imaginario neoliberal que lo reduce a una unidad de explotación.

El documental se convierte, así, en archivo vivo. Amanda G. Cordova propone pensar estas obras como artefactos tridimensionales, piezas que circulan entre el presente, el pasado y el futuro, que se activan una y otra vez en diferentes contextos de lucha. La imagen documental no se agota en el registro, sino que adquiere densidad en la medida en que vuelve sobre los mismos lugares, genera afecto, memoria y organización. Esta espiral temporal convierte al documental en un artefacto político que desborda los marcos del archivo institucional, inscribiéndose en una dinámica de memoria viva y movilizadora.

Christian León (2022) sostiene que el documental contemporáneo opera desde una pulsión archivística que no solo busca rescatar imágenes del pasado, sino también activarlas en el presente. En este gesto se produce una confluencia entre historia y memoria, entre registro y reapropiación, que transforma al archivo en una herramienta

de lucha. En la misma línea, Elizabeth Jelin (2021) ha señalado que los archivos documentales son fundamentales para las disputas por la memoria, al ofrecer a las comunidades recursos simbólicos con los cuales construir relatos propios y desafiar las versiones oficiales de la historia.

El cine documental en las luchas socioambientales no solo visibiliza los impactos del extractivismo, sino que habilita otros lenguajes para narrar el conflicto. Como plantea Mina Lorena Navarro (2016), la imagen puede ser un dispositivo para reconfigurar el sentido común, articular los saberes locales y conectar las memorias territoriales con los horizontes de justicia global. Estas producciones generan espacios de acción donde la imagen deja de ser documento y se convierte en herramienta para imaginar futuros posibles.

En este marco, la memoria se configura como una práctica situada y colectiva, estrechamente vinculada a la defensa de lo común. Como proponen Raquel Gutiérrez y Claudia Linsalata (2017), las luchas por el territorio son también luchas por las formas de vida que lo habitan, y el cine documental se convierte en una forma de cuidarlas, de narrarlas, de hacerlas visibles. Las imágenes no sólo evocan el pasado, sino que lo proyectan hacia el presente, como motor de organización, como herramienta de denuncia y como archivo para las generaciones por venir.

Capítulo segundo

Hacia una constelación audiovisual posible

1. Prácticas audiovisuales en la defensa del territorio en Perú

El contexto histórico y sociopolítico contemporáneo nos remite a tener una abordaje cada vez más crítico sobre la producción de otras subjetividades a través de la producción audiovisual de no ficción en el Perú, y los impactos de estas en las tramas sociales. En este sentido nos referimos a 3 décadas que se han caracterizado por sus particularidades contextuales e históricas en marco de una disputa de sentido en relación a las transiciones políticas como tecnológicas.

Por un lado, el paso de la dictadura fujimorista¹⁰ a finales de los 90s a la democracia y el salto de la transición de la producción analógica (fílmica y magnética) a lo digital en el cine como huellas que marcan las cartografías posibles del cine peruano del siglo XXI. De esta manera, bajo las políticas neoliberales y la expansión de las fronteras extractivas de los últimos 30 años, es necesario revisar la producción de conocimiento sobre un campo poco estudiado como es el del cine documental y otras formas de no ficción en el audiovisual peruano.

Como ya vimos, el ciclo neoliberal se inauguró bajo el régimen autoritario de Alberto Fujimori (1992-2000), quien al momento de proceder con su autogolpe el 5 de abril de 1992 dejó sin efecto la ley N° 19327, la cual había permitido que durante casi 20 años hubiera un auge en el desarrollo de la cinematografía nacional, sin embargo otras estrategias y formas de producción emergen para dar continuidad a la insistencia de un cine que se niega a desaparecer.

Cómo señala el crítico y cineasta Nelson García (2013) en su libro “Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley N° 19327” el auge de la producción cinematográfica promovida por la ley en mención, potenció en gran medida a la producción documental, en la cual, de un total de 1254 producciones, 733 fueron filmes de no ficción representando el 76.01 % de trabajos. En dicha publicación el autor hace el primer esfuerzo de catalogación de la producción nacional gestada bajo el amparo de

¹⁰ La dictadura fujimorista (1992–2000) se consolidó tras el autogolpe del 5 de abril de 1992, cuando Alberto Fujimori disolvió el Congreso e impuso un régimen autoritario apoyado por las Fuerzas Armadas y el Servicio de Inteligencia Nacional. Este periodo se caracterizó por la represión de opositores, violaciones a los derechos humanos, corrupción estructural y control de los medios de comunicación.

la ley, y que se convierte en un libro de consulta esencial para la investigación en el país.

En esta línea por tratar de abordar la memoria del cine documental peruano la historiadora Violeta Núñez Gorriti (2015) hace foco sobre la producción de cortometraje del periodo en mención en su texto “El cortometraje documental peruano 1972-1980”, donde propone la particularidad del caso peruano en relación con la región por la coyuntura geopolítica de la década del setenta y la efervescencia de un cine en expansión frente a la persecución y criminalización en otras geografías.

El avance del campo cinematográfico se va a desacelerar, pero no detener. La crisis política, social y económica afecta en las formas de producción que tuvieron un fuerte soporte estatal, seguido de inversión personal y privada en menor medida, de manera que emergen otros actores como las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs), y con ello otras agendas políticas, que encuentran en el documental y la no ficción un campo por explorar y promover. De esta manera como esboza el investigador y antropólogo visual Alonso Quinteros (2019) en su texto “De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano”, algunos realizadores transitan del filmico al video, dejan la producción personal para asumir proyectos por encargo de productores extranjeros u organismos internacionales y siguen sus prácticas por otras rutas alternativas al campo cinematográfico anterior.

Los 90s se van a caracterizar por ser una década de múltiples crisis, consecuencia de casi 10 años de violencia política, la dictadura fujimorista va a continuar la espiral de violencia y construir una narrativa negacionista frente a los gestos de memoria que empiezan a emerger en distintas prácticas artísticas que denuncian la violación de derechos humanos.

Esto va a ser recogido por el investigador y cineasta Pablo Malek (2016) en su libro “Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú” quien presta atención a la producción documental y de no ficción que da cuenta de periodo del Conflicto Armado Interno (CAI) en Perú, retomando el ejercicio de catalogar de manera editorial la producción dispersa tanto en formatos análogos (filmicos, magnéticos) como digitales. El siglo XXI va a iniciar con algunos gestos políticos para tratar de incentivar la exhibición documental y con ello la producción en cierta medida. Con la llegada del video y lo digital, empieza una ola de autoproducción con este soporte y se ingenian estrategias creativas para la distribución,

exhibición y difusión de sus materiales. Estas obras se estrenan de forma semi privada, pública o en algunos circuitos especializados.

Las iniciativas recaen en algunas organizaciones y asociaciones independientes que continuaron la producción pese a la adversidad, como son la experiencia del Grupo Chaski, la productora Tv Cultura, la asociación Guarango Cine y Video como los principales referentes de este nuevo momento hacia finales de los noventa.

El siglo XXI inicia con la llegada del soporte digital y un auge en los medios de auto difusión por internet y se generan nuevas plataformas que saltan el cerco. Inicia un boom de producción documental por el acceso a las herramientas de producción y difusión donde varios investigadores coinciden en la relevancia de la primera Muestra de Documental Independiente Peruano, co-organizada por el naciente DIP (hoy DOCUPERU) y el Centro Cultural España (2003); y la muestra El video peruano y los derechos humanos 1984-2004, organizada por ImaginAcción en el marco de la primera Bienal nacional de cine y video en el 2004 en el Centro Cultural de Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Como propone Mauricio Godoy (2013) en su libro “180 gira mi cámara: Lo autobiográfico en el documental peruano” la muestra de DIP va a ser un espacio para que el documental autobiográfico se esparza como un camino posible en la producción. Sin embargo, como proponen Talía Dajes y Sofía Velázquez (2016) en su texto “A Common Gaze: Reflections on New Documentary Practices in Peru” del libro “Latin American Documentary Film in the New Millennium” ya desde mediados de los noventa hay una nueva ola de documentales que cuestionan la capacidad de la cámara para dar cuenta de la “realidad tal cual es”. Cineastas que desde la diáspora peruana en el extranjero producen alejados del contexto social pero vinculados política y temáticamente, quienes intentan dejan al descubierto deliberadamente el andamiaje que sustenta las ilusiones de verdad y objetividad que las imágenes tienden a escenificar.

La primera década del siglo XXI va a cerrar con un acontecimiento que remueve las tramas sociales del país, el denominado “Baguazo”¹¹ se convierte en un hito en la historia reciente de la política peruana. La matanza indígena contra los pueblos Awajún

¹¹ El Baguazo fue un conflicto socioambiental ocurrido el 5 de junio de 2009 en la región Amazonas, Perú, tras la intervención policial para desalojar una protesta indígena contra decretos legislativos que afectaban territorios amazónicos sin consulta previa. El enfrentamiento resultó en al menos 33 muertos y cientos de heridos, y visibilizó la falta de reconocimiento estatal de los derechos territoriales indígenas.

y Wampis perpetuada por la Policía Nacional y las Fuerzas Armadas abre una larga herida irresuelta respecto a la herencia indígena y vena amazónica que habita el país. La preocupación por los pueblos originarios de la Amazonía abre un campo de exploración que no es nuevo en el cine peruano. Sin embargo, en este nuevo ciclo de abordaje documental una capa se suma a la tensión de la conflictividad territorial, la expansión del extractivismo y su emergencia en la producción documental peruana.

Entonces podemos decir que el Baguazo es una transformación en la historia de los pueblos originarios del Perú, porque convirtió a los nativos amazónicos en actores políticos. Y eso empezó con el primer Baguazo, en realidad tendríamos que contarlos desde agosto del 2008, cuando a partir de la toma de carreteras en Bagua, cuando el congreso retrocedió ante estas leyes de la selva que abrían la posibilidad de facilitar el ingreso de grandes proyectos a los territorios amazónicos, un periodo de varios meses de visibilización de estos temas, y el segundo Baguazo fue la parte más fuerte. Lo que ocurre es que después de esa Baguazo empezó a haber mucho más flujo de dinero para proyectos relacionados a temas extractivistas, hasta antes de eso ¿quiénes hacíamos esos temas? Tito tenía por ahí su financiamiento, trabaja yo con mis cositas, porque era una cuestión que nos interesaba y veíamos la forma de hacerlo. En el campo no encontré a mucha gente. A la única persona que he encontrado en sitios calientes, en Cajamarca y en Piura, fue a Tito (Fernando Valdivia, comunicación personal, 2022).

Como proponen Gonzales, Estrello y Koc (2020) en el texto “Luchas por el territorio en el documental peruano”, los acontecimientos del 5 de abril en la denominada “Curva del Diablo” detona una efervescencia de prácticas audiovisuales comprometidas con la defensa del territorio.

1.1. La encrucijada peruana

Tras casi una década de estar al margen de los espacios cinematográficos “formales”, emerge nuevamente una producción documental que retrata los cambios y las consecuencias socio ambientales derivadas del avance extractivo en diversos territorios del país. Esto se da en un contexto donde la falta de políticas culturales que impulsen la producción cinematográfica alternativa se combina con la fiebre desarrollista que marcó el país. En este contexto el ciclo de conflictos y su representación audiovisual durante el siglo XXI empiezan por la producción del documental *Choropampa, el precio del oro* (75 min.; 2002), dirigido por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, y producido por Guarango Cine y Video.

Este largometraje documental aborda la lucha por la justicia y las problemáticas de salud de los afectados por la minería en Cajamarca, en la región norte de los Andes peruanos. A través de un enfoque testimonial y de cine directo (cinéma vérité), narra las

devastadoras consecuencias sociales y ambientales del derrame de mercurio ocurrido en la localidad de Choropampa, causado por la minera Yanacocha. El documental resalta la importancia del trabajo comunitario y la unidad de la población en la lucha contra esta adversidad.

Sin embargo, es importante señalar que, antes de este período, ya existían producciones documentales comprometidas con estas temáticas. En diálogo con el cineasta Fernando Valdivia (2023), menciona como antecedente de la preocupación socioambiental en el cine el cortometraje militante *Visión de la Selva* (18 min.; 1973), que denuncia en el contexto del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA) las amenazas extractivas sobre los territorios amazónicos por la construcción del oleoducto norperuano, producción realizada por el Grupo Cine Liberación Sin Rodeos.¹²

Esto a diferencia de otros documentales de la época como *Agripino* (1971) de Jan Lindqvist, *Runan Caycu* (35 min.; 1973) de Nora de Izcue, *Huando Tierra Sin Patronos* (11 min.; 1974) de Federico García Hurtado o *Si esas puertas no se abren* (12 min.; 1975) de Maria Barea que centraron su mirada en la reconfiguración agraria y la lucha por la tierra. En esta línea podemos encontrar bajo el marco de la Ley de Cine N° 19327, una serie de producciones, en su mayoría cortometrajes, que presentan miradas diversas respecto a la relación con el extractivismo.

Por un lado, retratos desde una perspectiva de clase que reivindican la labor de las empresas mineras y se solidariza con las luchas de los trabajadores mineros como sujetos de cambio, sin introducir reflexiones en clave ambiental o a nivel de la salud (como ocurre en nuestra contemporaneidad). Entre algunos títulos encontramos *Cuajote y Toquepala* (10 min.; 1973) de Franklin Urteaga, *La minería peruana* (10 min.; 1974) de Ernesto Sprinckmoller, *Siderúrgica Pilar el Desarrollo* (10 min.; 1979) de Aliro Zúñiga, películas que proponen dar cuenta de los procesos y avances de la minería en el Perú.

Y por otro lado abordajes documentales que dan cuenta de las amenazas a los territorios donde habitan pueblos indígenas por el avance de las políticas desarrollistas de la época, interpelando al despojo de sus territorios, los problemas culturales y en

¹² El grupo Cine Liberación Sin Rodeos en Perú fue un colectivo de cineastas peruanos que en los años 70 realizaron cine político y militante. Si bien no participaron activamente del llamado nuevo cine latinoamericano, sus producciones se acercan al cine de denuncia social, influenciados por el Tercer Cine, buscando visibilizar las luchas populares y la realidad de los sectores históricamente excluidos del país.

menor medida la agenda ambiental, ejemplo de ello es el destacado cortometraje de Jorge Suarez y Ana María Pérez *Ashaningas del Cutivireni* (10 min.; 1985) que da cuenta sobre los conflictos territoriales causados por la entrada de capital nacional e internacional en la industria de la madera y el petróleo a partir de la construcción de carreteras en la amazonía centro.

Entre otros títulos encontramos un abordaje desde el enfoque cultural y simbólico con *El espíritu de las minas* (10 min.; 1987) de Víctor Sarmiento, y perspectivas críticas sobre la contaminación en zonas mineras como son *Naturaleza* (9 min.; 1989) de José Ríos, *Agonía del Puerto* (10 min.; 1991) de Nelson García Miranda.

Lamentablemente mucha de la producción documental de este periodo 1972-1992 no se encuentra disponible para su consulta, debido a la falta de políticas de preservación que ha devenido en la pérdida de muchos materiales filmicos de los cuales solo quedan algunos apuntes, notas periodísticas y referencias orales. Sin embargo, en los últimos años se vienen gestando iniciativas independientes para rastrear y recuperar materiales filmicos producidos en este contexto de la ley, en este apartado presentamos un primer acercamiento a este periodo.

Una obra que destaca y que no hace parte del contexto de la ley de cine 19237, es la producción de los videastas Ana Uriarte y Fernando Valdivia *Las calaminas vs las malocas* (38 min.; 1993), documental que presenta la tensión entre las visiones económicas de los pueblos y las reformas neoliberales de los años noventa. Estas producciones no solo invitan a voltear la mirada hacia los conflictos amazónicos, sino que también evidencian el cambio tecnológico de la filmación en cine a las tecnologías del video, y posteriormente al formato digital. Hay que resaltar que el cambio tecnológico coincide con la transición política en Perú y el aumento de la violencia socioambiental, una fase marcada por la arremetida del capital transnacional en la expansión de megaproyectos extractivos.

1.2. Una posible cartografía por expandir

Encontramos que el siglo XXI trajo consigo un crecimiento significativo en la producción documental gracias a la llegada del soporte digital, así como un contexto de convulsión social, política y económica que provocó un resurgimiento de temáticas vinculadas a la protesta social, la defensa de los derechos humanos y los conflictos socioambientales.

A través de estas propuestas documentales, que incluyen cortos, mediométrajes y largometrajes, narrados desde enfoques expositivos, poéticos, experimentales y colaborativos, se está construyendo una nueva mirada sobre las luchas y realidades de los pueblos peruanos, muchas veces desde los propios territorios afectados.

Encontramos en este último destacadas producciones documentales en territorios en y bajo amenaza de proyectos extractivistas (minería, petróleo, hidroeléctricas, etc.) que pueden desatar, o ya desataron, conflictos socioambientales. Estas experiencias de producción transitan por propuestas de trabajo colaborativo, participativo y comunitario, con un enfoque de carácter territorial.

Entre la variedad de proyectos encontramos propuestas como *Choropampa, el valor del oro* (75 min.; 2002) de Tito Cabellos, que aborda el impacto del derrame de mercurio en Cajamarca y las luchas comunitarias contra la empresa minera Yanacocha. Desde la costa norte del país, encontramos *Tambogrande, mangos, muerte y minería* (84 min.; 2006) del mismo realizador, que retrata el conflicto por la minería en Piura. En Cusco, se encuentra *La travesía de Chumpi* (47:10 min.; 2008) de Fernando Valdivia, que desde la mirada de un niño achuar narra la lucha contra la contaminación petrolera en su territorio.

En el marco de conflictos vinculados al Baguazo (2009), se encuentra *La espera* (76 min.; 2014) de Fernando Vilchez, que de manera expositiva muestra la impunidad y parcialidad de la justicia frente a la criminalización de los pueblos Wampis y Awajún. También en 2014, DOCUPERU produjo dos cortometrajes durante el taller “Medios que conmueven” en Accha, Cusco: Paccpaco (14:07 min.; 2014) y José Guerra (11:25 min.; 2014), ambos retratando las luchas de defensoras y defensores de la naturaleza frente a la contaminación y las políticas de criminalización.

Siguiendo en Cusco, Kana Vidal Merma presenta *Espinar se levanta* (23:46 min.; 2015), que relata la lucha de más de 30 años del pueblo de Espinar contra la contaminación minera y sus efectos en la salud de los pobladores. Este tema también es abordado en *La hija de la laguna* (87 min.; 2015), de Tito Cabellos, sobre las mujeres defensoras del agua en Cajamarca.

En la Amazonía, encontramos *Cannán, la tierra prometida* (17 min.; 2013) y *Uchuya, donde vamos a vivir* (14:41 min.; 2016) del cineasta shipibo Ronald Suárez, quien narra la lucha de su pueblo contra la contaminación petrolera, la tala ilegal y la salvaguarda de los saberes ancestrales. Asimismo, Leonardo Tello, del pueblo Kukama,

en su cortometraje *¿Por qué callaron los ríos?* (7:18 min.; 2017), explora las acciones espirituales y culturales de su comunidad frente a la contaminación del río Marañón.

Desde Arequipa, Renzo Alva presenta *Profundidad de campo* (62 min.; 2017), un largometraje experimental y colaborativo que aborda la criminalización de la protesta en el Valle del Tambo. En este mismo valle, el documental transmedia “La guerra del agua” (2017) apuesta por el formato de cómic interactivo para narrar las luchas por el agua en la región.

Finalmente, en el ámbito del documental transmedia encontramos *Las rutas del oro* (2016), un documental web que recorre geografías afectadas por la minería ilegal, y *La vida vale más que el cobre* (2018), un proyecto que recopila casos de contaminación minera en Espinar durante los últimos 30 años. Como se aprecia, hay una variedad de propuestas documentales que abarcan desde cortometrajes, medimetrajes y largometrajes hasta proyectos transmedia. Estas narrativas, que incluyen enfoques expositivos, poéticos, experimentales y colaborativos, reflejan la diversidad de las luchas socioambientales en el Perú.

También hay que considerar que el campo audiovisual peruano ha experimentado un resurgimiento cercano a los procesos sociales y las tensiones ambientales, promoviendo nuevas narrativas y prácticas colaborativas entre realizadores y organizaciones sociales. Este escenario ha permitido la aparición de nuevos realizadores comunitarios, que desde sus propios territorios registran las luchas y los desafíos que enfrentan. **1. Hacia la diáspora audiovisual Cajamarca**

La historia de organización y lucha de Cajamarca ha sido documentada en el cine y video de manera intermitente en distintos momentos, sobre todo por cineastas comprometidos con la gesta de procesos colectivos y en clave colaborativos. Entre los antecedentes más representativos se encuentran las películas *Ronderos* (79 min.; 1987) de Marianne Ayden y *Antuca* (72 min.; 1992) de María Barea,¹³ ambas directoras destacadas por sus formas de producción en diálogo con organizaciones sociales y de base.

La primera es resultado de un proceso de guion colectivo con las rondas campesinas de la provincia de Chota, donde se narra la historia del surgimiento de la principal organización de base campesina de la región y posteriormente del país. La

¹³ María Barea y el colectivo Warmi cine y video, también realizan los documentales *Semana Santa en Porcón* (32 min.; 1989) y *Domingo de ramos* (11 min.; 1989) en la comunidad campesina de Chilimpampa, de donde nace la relación para el posterior rodaje de Antuca.

segunda es una producción resultado del guion colectivo con el Instituto de Promoción y Formación de Trabajadoras del Hogar y la comunidad campesina de Chilimpampa en Porcón - Cajamarca, para narrar la historia de la migración interna y poner en agenda el racismo y exclusión de las comunidades altoandinas frente a los centros urbanos.

Ambas películas dan inicio a un tipo de producción cinematográfica sobre el universo simbólico de Cajamarca de manera situada, por un lado, el posicionamiento de las rondas campesinas como organización política de arraigo comunitario, pero también evidencian el contexto social-cultural marcado por el racismo estructural que afectan a las comunidades, a la par ambas producciones exploran otras formas de producción cinematográficas no convencionales para su época.

Podemos encontrar un antecedente cinematográfico a las películas en mención con *Los perros hambrientos* (1000 min.; 1975) dirigida por Luis Figueroa y producida por Marita Barea de Pukara cine, quienes recuperan parte el imaginario Cajamarquino expuesto por Ciro Alegría en la novela del mismo nombre para dar cuenta del contexto de ausencia del estado, el aumento de los abigeos, y anunciar anticipadamente lo que sería el surgimiento de las rondas campesinas como alternativa desde la auto-organización campesina. En el caso de esta película, si bien no se trabaja desde una apuesta de guion colectivo o participación de alguna instancia de organización de base, su producción explora el trabajo con actores no profesionales y es producida de manera autogestionada por el mismo equipo de realización con la esperanza de recuperar lo invertido a través de la circulación de la misma.

En el contexto de la producción de *Los perros hambrientos*, parte del equipo realiza un cortometraje experimental que da cuenta de las tensiones de desigualdad entre los países imperialistas y los del llamado tercer mundo, *El ladrón de huevos* (13 min.; 1974), dirigido por Kurt y Christine Rosenthal, pareja alemana que luego realizará por un encargo para la televisión alemana un documental sobre la teología de la liberación en la provincia de Cajamarca.

En esta línea de representaciones cinematográficas en y/o sobre la realidad social cajamarquina también ubicamos algunas producciones realizadas por el Centro de Teleducación¹⁴ (CETUC) como *Ponchos verdes* (23 min.; 1979) con la intención de dar a conocer la metodología y tecnología aplicables en zonas expuestas a la erosión y

¹⁴ Desde 1972 y con el valioso apoyo de la Fundación Konrad Adenauer, el Centro de Teleducación (CETUC) fue una institución pionera en la educación a través de los medios audiovisuales (radio, televisión y cine) y en la capacitación de profesionales de la comunicación.

presentar el proyecto de recuperación ecológica y social de Cajamarca, o también *Escuelas Azules* (11 min.; 1979) para mostrar la actividad en Escuelas Campesinas en algunas comunidades próximas a la ciudad de Cajamarca.

Si bien esta no es toda la realización cinematográfica alrededor del universo simbólico cajamarquino, es un primer esfuerzo por empezar a cartografiar la producción en soportes filmicos previo a la llegada del magnético y lo digital; vale destacar que todos los proyectos mencionados hasta el momento fueron rodados en 16 mm y algunos casos cuentan incluso con copias de exhibición de 35mm.

En este intento de repaso del cine por Cajamarca, no se puede obviar a un personaje clave de la actividad artística y cultural local durante las décadas de 1970 y 1980, el reconocido Victor Campos, fotógrafo y cineasta amateur, quien se convierte una especie de gestor local para dinamizar la vida cultural y cinematográfica en su ciudad. En parte se convierte en un aliado clave para el trabajo de Luis Figueroa y Marita Barea, pero también deja un legado de registros en Super 8 y 16 mm que artistas, fotógrafos e investigadores locales vienen recuperando; de esta manera se tejen puentes de diálogo para agitar la memoria sobre todo de la relación campo/ciudad, para así poner en agenda la relevancia del mundo campesino/indígena a través de las imágenes en movimiento.

Al momento podemos identificar los proyectos transmedia como *Cruces de Porcón* (2022) de Gabriela Tejada, *Cruzando fronteras: transformación, cuerpo y territorio en el cerro Quilish de* (2023) Semilla Colectivo, *Pronto viene la lluvia* (2024) de Francisco Vigo, o la pieza experimental *Ejercicios de cruces* (2:17 min.; 2022) de Paulo Pereyra quienes a partir del trabajo con imágenes de archivo (análogas y digitales) prestan atención a la vida comunitaria y las prácticas culturales de Porcón. Comunidad que se ve amenazada desde hace 20 años por los intentos de explotar el cerro Quilish y quienes se movilizaron para detener la expansión extractiva que ponía en amenaza la vida espiritual y material de su apu sagrado.

De manera más reciente el largometraje documental *Carnaval* (75 min.; 2024) dirigido por Gabriela Tejada y José Alberto Osorio da cuenta de la algarabía y jocosidad del pueblo cajamarquino para sostener la fiesta. Para esta producción tuvieron que digitalizar parte del trabajo filmico de Víctor Campos, con lo cual recuperan momentos de la memoria filmica de esta festividad y se convierte en una fuente de consulta a futuro. Otro proyecto audiovisual que acaba de finalizar su etapa de realización e inicia la de difusión es *Imágenes líquidas* (2024) iniciativa que retoma el audiovisual como

una herramienta educativa para sensibilizar sobre la problemática del agua en la ciudad de Cajamarca, iniciativa realizada por La oficina - Laboratorio visual y producida por Karla Cabrera.

También se encuentra el trabajo en alianza entre el colectivo de investigación y creación audiovisual Maizal y la renovada Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC), quienes han co-producido el proyecto sonoro *Lirio Resuena* (2023) en la comunidad campesina de El Lirio en la provincia de Celendín como parte del proyecto Cartografías Sonoras. Así mismo la realización del documental *Regresan, aguas internas* (2024) y el encuentro *MIEL: Laboratorio de archivística y experimentación audiovisual* (2024).

Como notamos, los últimos cinco años la actividad audiovisual en Cajamarca está activa y esto es gracias a los esfuerzos locales y colaboraciones con otras colectividades que juntan energías para dinamizar el campo cultural con una perspectiva crítica. En este sentido destacan las iniciativas de exhibición local como han sido *Sala con Boca* de la productora Berreo Films impulsada por Sara Lucia Guerrero y Paulo Pereyra, o los ciclos de cine en la Biblioteca Manuel Ibañez impulsada por la gestora cultural y mediadora de lectura Consuelo Solis, esta última iniciativa ahora continúa de manera autogestiva en alianza con otros actores culturales como Apu Cultural y Caxas Beers para sostener ciclos de cine de manera independiente.

Encontramos un lapso de casi 30 años para que se creen diálogos intergeneracionales entre los artistas y gestores contemporáneos y sus antecesores culturales, sobre todo en el campo del cine y en especial con la historia y trabajo de Victor Campos. La recuperación de los materiales filmicos de Campos coincide con el trabajo de preservación filmica sobre la obra de Marita Barea que indiscutiblemente lleva al regreso de sus producciones a Cajamarca, y con ello a retomar nuevas conversaciones sobre el cine y las formas de producción.

Sin embargo, qué ocurre en ese lapso de casi 30 años de producción, si bien hay un desarrollo de otros formatos y formas de producción, para fines de esta investigación nos centramos en las producciones vinculadas a las prácticas audiovisuales que, de cierta manera, intentan vincularse desde una perspectiva crítica a las coyunturas sociales, políticas y ambientales de la región.

Así la escena cultural de Cajamarca va a estar marcada por sus respectivos momentos históricos, en un inicio por la lucha contra los abigeos, el surgimiento de las rondas campesinas como respuesta frente a la ausencia del estado, los intentos de

revitalización de la cultura viva de las comunidades campesinas frente a las políticas neoliberales, hasta la llegada de la megaminería y el inicio de un ciclo de disputas que continúa hasta el día de hoy.

1.3. Audiovisual y defensa de lo común en Cajamarca

No va a ser sino hasta el inicio del conflicto con la empresa minera Yanacocha, que nuevamente Cajamarca reaparece en las pantallas de cine, ahora bajo un nuevo contexto, marcado por las políticas neoliberales, la transición democrática y el fin de la violencia política, eso a inicios del siglo XXI.

Es a partir de la vinculación de Guarango Cine y Video,¹⁵ liderado en ese momento por Ernesto Cabellos y Stephany Boyd, quienes acompañan a las y los pobladores de la comunidad de Chorompaman frente a sus denuncias y demandas por el derrame de un camión de mercurio de la empresa minera Yanacocha sobre su territorio. La colaboración audiovisual que surge de este proceso, da inicio a una serie de prácticas audiovisuales comprometidas en la región, que considero, es uno de los detonadores, pero no el único de la vasta producción audiovisual sobre las resistencias ecoterritoriales que resalta en la región.¹⁶

De esta manera Guarango da inicio a una primera trilogía documental sobre el tema minero en Perú con obras como *Choropampa, el precio del oro* (75 min.; 2002), *Tambogrande, mangos, muerte y minería* (84 min.; 2004), *Operación Diablo* (69 min.; 2009), y posteriormente una cuarta entrega con *Hija de la Laguna* (87 min.; 2015).

Estos cuatro documentales han sido producidos bajo lógicas de trabajo colaborativo, sostenidas a través del apoyo comunicacional a las organizaciones que se han sumado en sus procesos, tanto en el acompañamiento, producción como circulación. Donde destacan las experiencias de transferencia de medios y entrenamiento mediático a pobladores locales, activistas y periodistas independientes, que es la puerta de entrada para que otras iniciativas audiovisuales, en especial colectivos independientes, se sumen a las resistencias desde el campo audiovisual.

¹⁵ Asociación y productora audiovisual de comunicadores y cineastas con experiencia produciendo y difundiendo audiovisuales comprometidos con temáticas sociales y políticas desde 1994, liderada por la familia Cabellos Damián, con sede en Lima.

¹⁶ Según la investigación realizada por el colectivo Maizal, Cajamarca cuenta con más de 50 producciones audiovisuales que dan cuenta de los distintos conflictos socio-ambientales que arremeten contra sus territorios. Material recopilado como parte de la investigación «Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000-2018)» y que devino en el catálogo audiovisual “MIEL: Miradas en lucha”.

De esta manera recuperan una diversidad de testimonios y memorias sostenidas en la oralidad y que tienen un soporte visual a partir de estas producciones como artefactos de memoria, para provocar otros diálogos en distintos tiempos y espacios. El testimonio, en este contexto, se presenta como imperfecto pero potente, cargado de afectos y emociones que dan cuenta de la complejidad y la profundidad de las experiencias humanas. A través del testimonio, se articulan resistencias y se construyen nuevas formas de conocimiento y de representación que desafían la hegemonía del discurso dominante y abren espacio para la diversidad y la pluralidad de voces y experiencias. En última instancia, nos recuerda que la lucha por la justicia y la dignidad no solo se libra en el plano material, sino también en el simbólico y el ritual, donde se construyen los sentidos que dan sentido a nuestras vidas y nuestras luchas.

Entre otras iniciativas se encuentran la colaboración con colectivos audiovisuales como Docuperu, Maizal, Tomate Colectivo, Espacio Abierto, Hazlo Pirata, Ojo de Lechuza, también con organizaciones civiles como GRUFIDES, Warmayllu, PDTG, entre otras que se suman a procesos de acompañamiento y documentación con las organizaciones locales, y vinculan con actores locales que vienen gestando sus propias iniciativas desde otros frentes artísticos y culturales.

Es relevante señalar los vasos comunicantes que hay entre la producción audiovisual frente a la arremetida minera, el acompañamiento documental para provocar procesos de formación comunitaria y la efervescencia de colectivos de comunicación que surgen al calor de las luchas y resistencias que se gestan en la década pasada. Los procesos de creación de estas producciones audiovisuales, en especial en los contextos de conflictividad, implican no solo gestos individuales o autorales, sino también un proceso de construcción de intersubjetividad, donde participan distintas colectividades. Se trata de conocer otras formas de percibir, procesar e interpretar el mundo, de abrir espacios para la diversidad de voces y las múltiples experiencias que conforman el tejido social. Esto implica también reconocer las limitaciones del propio punto de vista y estar abiertos al diálogo y al intercambio de saberes. Estas representaciones audiovisuales, ya sea a través del uso de imágenes, narrativas o documentos, se convierten en un intento de dar forma a experiencias que de otro modo podrían perderse en el olvido o ser distorsionadas por el discurso dominante, como propone la documentalista Carlina Derks integrante del colectivo Maizal:

Yo creo que cuando somos sinceros como documentalistas que nuestro lenguaje está atravesado en todo lo que filmamos y en todo lo que decimos, con esa sinceridad podemos dejar de victimizar, porque al final estamos hablando de nosotros mismos. Es importante ser conscientes de que todo lo que hacemos está influenciado por nosotros. La gente de esos mismos lugares tiene sus propias maneras de comunicar sus luchas, como en Cajamarca lo hacen a través del canto, uno puede filmar un canto y hacerlo a escuchar y es la voz de la persona que canta, es su propia voz, es su propio medio de cómo comunicar su lucha, el canto puede ser algo super triste, pero también puede ser bien poderoso. Entonces es estar conscientes que no estamos representando la vida del otro, sino que somos un canal, y ese canal está super influenciado de cómo nosotros estamos viendo la vida. (Carlina Derks, comunicación personal, 2020)

En el caso de Cajamarca, se encuentra una destacada constelación de producciones audiovisuales que narran los conflictos socioambientales de la región a partir de diversas estrategias narrativas y formatos. Estas obras suelen centrarse en el testimonio oral de los protagonistas, acompañado de registros de la cotidianidad y el uso de archivos fotográficos y de video para crear cierta cercanía y empatía con los hechos narrados, como señala Jose Balado:

Desde la experiencia de Docuperu que es desde donde puedo hablar, por ejemplo un campesino, un hombre, una mujer, un adolescente que se ve reflejado en el ecran, que ve su historia narrada desde su punto de vista, o narrada por un personaje que es parecido o igual a ella o él, lo que está jugándose son memorias, no hay información solamente dura. Son sentidos, es información, todo eso que yo digo que cuando tú juntas cotidianidad con subjetividad lo que activa es la memoria. Entonces si yo junto eso y yo soy el que está en la pantalla, y la historia es mi historia, se activa una nueva forma de sentir, entonces empiezan a generarse otra relación con el producto audiovisual. (Jose Balado, comunicación personal, 2020)

Por ejemplo, *Choropampa, el precio del oro* (75 min.; 2002), dirigido por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, documenta la lucha de la comunidad de Choropampa tras el derrame de mercurio por parte de la minera Yanacocha. Este largometraje marca un hito al ser una de las primeras producciones que aborda los conflictos mineros en la región. En la misma línea, *Operación Diablo* (69 min.; 2010) de Stephanie Boyd evidencia la red de hostigamiento y espionaje orquestada por empresas de seguridad al servicio de las mineras, estableciendo un vínculo entre los conflictos en Cajamarca y otros casos como Majaz en Piura.

Posteriormente, en el marco de la resistencia al proyecto minero Conga, se desarrollaron iniciativas como *Yakumama* (7:30 min.; 2009), un cortometraje participativo dirigido por Nérida Ayay, que combina un relato poético y personal con una perspectiva armónica y espiritual hacia la naturaleza. Este cortometraje inaugura un

giro narrativo en la representación audiovisual de las luchas ambientales, privilegiando las subjetividades y memorias locales sobre el enfoque de denuncia directa.

En este momento destaca la colaboración entre GRUFIDES, Warmayllu y Docuperu para realizar una serie de talleres de documental participativo donde se producen cortometrajes documentales que abordan la temática ambiental como *Grimaldo* (9:36 min.; 2009), *Mataracocha* (8:09 min.; 2010), *Doña Rosita* (10:14 min.; 2010), *Mi valle* (12 min.; 2010), *Victoria La firme* (5:08 min.; 2010), *Si las paredes hablaran* (3:07 min.; 2010), *Collar de plata. Llaucano* (8:39 min.; 2010), *Molinopampa* (2011). Durante esta primera década la producción documental y los registros audiovisuales que acompañan las luchas contra la expansión minera están concentradas en la demanda por salud, justicia frente a los crímenes ambientales de la actividad minera, por otro lado, la conflictividad alrededor de la defensa del apu Quilish, va dar cuenta de los intentos de expansión de la frontera extractiva de Yanacocha, que luego se van a trasladar a su presión política por explotar el proyecto minas conga.

La segunda década empieza con los rumores de expansión de Yanacocha hacia las alturas de la jalca andina, en los sectores conocidos como cabeceras de cuenta, espacios donde nacen las fuentes hídricas de la región Cajamarca. Así luego de años de incertidumbre el 29 de noviembre del 2011 inician los paros y movilizaciones para detener la expansión extractiva, y que trajo consigo una fuerte represión que dejó heridos que hasta hoy en día no encuentran justicia.

En este contexto de las primeras producciones que dan cuenta de estos sucesos son los documentales *Marcha nacional por el agua* (12:12 min.; 2012) y *Mujeres luchadoras cajamarquinas* (13:33 min.; 2012) realización colectiva de Docuperu, *La marcha de los Caxas* (59 min.; 2012) Carlos García, *Caminantes* (5:50 min.; 2012) de Julio César Gonzales Oviedo, *La gran Marcha Nacional del Agua* (4:29 min.; 2012) de Natalia Grande y Silvia Tello producciones que documentan la organización de la movilización social tanto a nivel nacional como regional que responden al llamado en defensa del agua, el caso de *Conga, las razones del no* (14:41 min.; 2012) de Daniel Lagares que desarrolla un primer abordaje testimonial para desmontar los señalamientos del discurso prominero.

Durante este mismo año se estrena la película *En el corazón de conga* (68 min.; 2012) realizado de manera colectiva por Isabel Guarniz Alcántara, Andrea Valencia Rivero, Andrés Llanos Silva, Walter Canchanya Sánchez, Raúl Cartajena Chungue quienes narran la visión y proyecto de vida de las y los campesinos que viven en la zona

de influencia del proyecto sobre todo en las provincias de Celendín, Bambamarca y Cajamarca. En este contexto surge la iniciativa de prensa alternativa Ojo de Lechuza que dan una cobertura y seguimiento a la convulsión social y política del momento con producciones como *La bandera de la Madre Tierra nació en Cajamarca* (5:32 min.; 2012), *La Resistencia Bambamarquina del 4 de julio de 2012* (6:40 min.; 2012), *Huelga de hambre en Cajamarca contra Proyecto Conga* (7:05 min.; 2012), *Yanacocha estaría financiando represión policial en Cajamarca* (3:35 min.; 2012), *Violenta represión policial en Cajamarca a 15 de días de paro indefinido* (5:38 min.; 2012). *¿Encarcelarán a Gregorio Santos Guerrero?* (5:16 min.; 2012), *Represión a estudiantes en Cajamarca, 4 de junio de 2012* (3:58 min.; 2012) realizadas por las comunicadoras Isabel Guarniz y Andrea Valencia.

Al cierre del 2012, aparece en la agenda Cajamarquina otro reclamo de lucha a parte de la demanda de *agua si, oro no*. La defensa del río Marañón toma protagonismo en la agenda pública y es una demanda adoptada por distintos frentes de defensa, así realizan un primer documental sobre este potencial conflicto en *Defensores de los ríos* (43:27 min.; 2012). El año 2013, a diferencia de la agenda de confrontación y movilización activa del año anterior, se caracteriza por la criminalización de la protesta y el inicio de las estrategias de hostigamiento judicial contra la gente organizada en defender las cabeceras de cuenca. El tipo de producción ya no se centra tanto en la cobertura de la movilización como ocurre durante el 2012, donde se crean registros que han alimentado a otras producciones en adelante, documental como *A tajo Abierto* (76 min.; 2013) de Gianni Converso y Daniel Santana, *Conga: Oro y cobre a sangre y fuego* (30:14 min.; 2013) Carlos Bedoya, *Máxima* (8:11 min.; 2013) de Andrea Valencia, *Río Marañón sin represas* (14:35 min.; 2013) de SierraRíos se presentan como producciones independientes que desarrollan la dicotomía entre las economías de subsistencia basadas en la agricultura y ganadería frente a la explotación y acumulación por despojo capitalista.

Algo a destacar luego del primer año de movilización en la región es que se fortalecen los vínculos y formas de colaboración con otras colectividades que entienden el audiovisual como una herramienta de acción política, así durante el 2013 se realizan los talleres de video participativo sobre género y minería liderados por el Programa de democracia y transformación global (PDTG) que culmina en la serie documental participativa *Tejiendo resistencias* (2013) donde lideresas de las provincias de Cajamarca, Bambamarca y Celendín narran en primera persona sus vivencias y

perspectivas políticas. Esta serie de video participativo es el único esfuerzo hasta la fecha que se enfoca exclusivamente en la memoria y agencia de las mujeres en estas luchas desde un enfoque colaborativo que deja como título como *Aguas de libertad* (13:56 min.; 2013), *Memorias de Fuego* (13:29 min.; 2013) y *La tierra clama justicia* (13:31 min.; 2013) el cual narra en primera persona la represión policial de noviembre del 2011 y julio del 2012 y que devino en el asesinato de cuatro compañeros de Celendín y uno de Bambamarca. Durante ese mismo año se realizan una serie de talleres de comunicación popular con estudiantes de escuelas secundarias en Bambamarca donde se realiza el cortometraje *Resistencia juvenil, por un pueblo unido* (14:34 min.; 2013) con apoyo de Hazlo Pirata quienes luego realizan la pieza *Suena la voz de la resistencia* (5:52 min.; 2013).

En esta rápida cronología aparecen en el escenario los primeros avances de la nueva producción de Guarango cine y video, en esta constelación de producciones audiovisuales en el contexto cajamarquino. Así en el 2014 a través de espacios alternativos y redes de exhibición comunitarias aparecen producciones como *Alerta Máxima Acuña Chaupe* (5:53 min.; 2014), *Los Guardianes y guardianas del Agua* (4:24 min.; 2014), *Guardianes y Guardianas de las lagunas* (50 min.; 2014), con lo cual la experimentada productora audiovisual anunciaba un próximo proyecto en marcha.

En este contexto otras producciones aparecen en escena con otras propuestas narrativas y búsquedas testimoniales que intentan construir narrativas corales, encontramos *Radio San Juan 1630AM* (13 min.; 2014) de la directora Amanda G. Cordova que recupera testimonios colectivos de las estrategias de organización para sostener los turnos de guardianía en la Laguna Mamacocha desde el caserío de El Tambo en Bambamarca; *Cuenta y cantan* (26:16 min.; 2014) de Françoise Chambeu o *Warmiyaku, El tambo* (5 min.; 2014) del colectivo Maizal muestran el papel de las mujeres en la defensa del agua y del territorio, recuperando además los repertorios culturales de las comunidades, como cantos y músicas de lucha. Estas obras son fundamentales para entender las narrativas de resistencia y los esfuerzos por visibilizar las contribuciones de las mujeres en las luchas socioambientales.

Algo a destacar es la participación activa de las organizaciones de base para facilitar las condiciones para la producción de las piezas por iniciativas externas. Así destaca la vinculación de Tomate Colectivo con la serie audiovisual *Tejiendo resistencias* (2014) que documenta las acciones de organización con miras a la cumbre de los pueblos del 2014 a través de una serie de videoclips testimoniales y que inician

un nivel de colaboración con la Plataforma interinstitucional Celendina (PIC) que luego será retomado por Maizal. En este sentido encontramos las co-producciones que han logrado sacar adelante desde la Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC) hoy autodenominada como la Renovada - PIC donde resalta *Memorias de Lucha* (110 min.; 2020) dirigida por Edison Chavaro y producida por la misma organización, y la reciente *Regresan, aguas internas* (54 min.; 2024) a partir de un proceso de colaboración que deviene de la vinculación con el colectivo de investigación y creación audiovisual Maizal, con quienes además han realizado el proyecto sonoro *Lirio Resuena* (2023) como parte de encontrar otras narrativas a las maneras de acercarse y vincularse material y simbólicamente con el territorio.

Bajo un escenario de criminalización de la protesta, persecución a líderes y dirigentes locales, se suma el hostigamiento judicial como estrategia de coerción para evitar la movilización, sin embargo, esto no tiene efecto y la resistencia insiste. El documental *La hija de la laguna* (87 min.; 2015) lanza su campaña de medios y logra tener un primer efecto viral con el tráiler el cual alcanzó millones de reproducciones en pocas semanas. Luego su estreno en festival vino luego con una estrategia de estreno en salas comerciales, situación inusual en el documental independiente peruano. En esta producción Ernesto Cabellos retoma otra sensibilidad poética, narrando desde la perspectiva de Nélide Ayay cómo la ambición por el oro amenaza las lagunas y los seres vivos que habitan en ellas, una propuesta distinta a sus producciones previas.

Luego del éxito mediático alcanzado por la estrategia de Guarango cine y video, encontramos un aumento en la producción de audiovisuales por encargo de organizaciones y coaliciones de ONG que intentan poner en agenda a través del audiovisual las agendas de lucha, título cómo *Damas azules* (66 min.; 2015) de Bérengère Sarrazin por encargo de Ingeniería Sense Fronteras, *Aguas de oro* (16 min.; 2015) ONG Mais Torino, *Máxima Acuña, la luchadora de Cajamarca ahora es intocable* (3:39 min.; 2016) por Goldman Environmental Prize, *Mina Yanacocha: el oro...¿ vale más que el agua?* (8:44 min.; 2016) por Malena Noguer y Martín Ferrari de La educación en movimiento, entre otros títulos que se sumaron a la tarea de posicionar la agenda de los defensores y defensoras del territorio frente a la expansión de las fronteras extractivas.

En este recuento, aún quedan huecos por completar, no es un intento de construir un relato histórico concluyente, sino un esfuerzo por ir sumando aportes a la cartografía

audiovisual de las luchas y resistencias comunitarias, como fuentes de memoria para imaginar futuros posibles.

Estas prácticas audiovisuales han generado un archivo abierto y de libre acceso que permite explorar las memorias documentadas y construir nuevas narrativas. Son registros que no solo capturan los momentos fugaces de las acciones colectivas, sino que también se convierten en herramientas para la reflexión y la lucha continua por la defensa del territorio. Así, el acervo documental de Cajamarca trasciende su función testimonial para convertirse en un espacio vivo de resistencia y memoria.

Las resistencias ecoterritoriales, y en especial la producción audiovisual alrededor de estas como el caso de Cajamarca, nos invitan a reflexionar sobre el campo relacional en el que se inscriben. El cual está marcado por relaciones de fuerza, de cercanía y distancia, de atracción y repulsión, que configuran las dinámicas de poder entre diferentes actores, instituciones y prácticas. Al indagar en el tiempo pasado a través de la imagen de archivo, se busca recuperar y resignificar los relatos y las imágenes que han sido marginados o silenciados por la narrativa dominante.

En este proceso, se plantea la posibilidad de construir contravisualidades, disputando la representación hegemónica con narrativas situadas y específicas que apliquen la voz y visibilidad a aquellos que han sido marginados o invisibilizados por la modernidad/colonialidad. En este sentido, el giro decolonial o hacia otras prácticas que interpele la modernidad/colonialidad se revela como una necesidad urgente, que busca recuperar el control sobre la propia representación y reconstruir la memoria colectiva desde abajo, desde las experiencias y los saberes de las comunidades locales.

En el caso de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, estas imágenes no solo capturan momentos específicos de la lucha contra proyectos mineros, sino que también articulan narrativas de resistencia y memoria colectiva que surgen, no sólo en los tiempos extraordinarios de la movilización, sino que dan cuenta de la cotidianidad y otras dimensiones de la vida.

Al estar presente en el tiempo actual, se busca comprender las dinámicas sociales y culturales en juego en el aquí y ahora. Y al proponer un tiempo experimental y extra cotidiano, se abre la posibilidad de co-producir nuevas formas de conocimiento y de representación que desafíen las estructuras de poder existentes.

En este sentido, es necesario prestar atención a la diáspora audiovisual que se trama desde los espacios fronterizos (Mignolo 2014) de la institucionalidad del cine, creando sus propios caminos y rutas de circulación y formas de producción. El

encuentro e intercambio de estas experiencias, las formas de colaboración y apoyo van a dar pistas de un nuevo momento en la configuración de cierto territorio audiovisual que se compromete con los procesos en defensa de los territorios y la lucha por lo común.

Capítulo tercero:

Audiovisuales en movimiento: Cajamarca en foco

1. El caso Guarango cine y video

En el Perú, la producción audiovisual ha sido fundamental para visibilizar y acompañar las luchas socioambientales, especialmente en contextos de conflictos mineros y defensa del territorio.

En este campo destacamos la experiencia y el trabajo de Guarango Cine y Video produciendo documentales que reflejan la resistencia de las comunidades frente a proyectos extractivistas. Bajo la figura jurídica de asociación civil, es fundada en 1994 por un grupo de videastas impulsado por el productor de cine Stefan Kaspar del reconocido Grupo Chaski.

Con 30 años de trabajo continuo a nivel nacional e internacional han presentado sus producciones en más de 150 festivales, así mismo sus obras han logrado ser transmitidas por medios internacionales y plataformas de stream reconocidas como TELESUR, TV3 y en Perú en Canal N por cable, y canales de señal abierta, como TV Perú, RED TV y Netflix.

Pero su historia y vinculación con Cajamarca comienza a mediados del 2001, a partir de la vinculación de Guarango Cine y Video,¹⁷ liderado en ese momento por Ernesto Cabellos y Stephany Boyd, quienes acompañan a las y los pobladores de la Centro Poblado de Choropampa,¹⁸ distrito de Magdalena, provincia y departamento de Cajamarca, frente a sus denuncias y demandas por el derrame de un camión de mercurio de la empresa minera Yanacocha sobre su territorio.

Aún marcados por el contexto de las movilizaciones contra la dictadura de Fujimori, les llega un boletín de noticias que daba cuenta de un pequeño pueblo intoxicado por un derrame de mercurio y que estaba en resistencia demandando salud y justicia.

¹⁷ Asociación y productora audiovisual de comunicadores y cineastas con experiencia produciendo y difundiendo audiovisuales comprometidos con temáticas sociales y políticas desde 1994, liderada por la familia Cabellos Damián, con sede en Lima.

¹⁸ Centro poblado en el distrito de Magdalena, provincia de Cajamarca, región Cajamarca, con una población mayoritariamente campesina, y comerciante. Un pueblo atravesado por la carretera hacia la costa, intensamente utilizada por la minería de tajo abierto.

Con muy pocos fondos salimos a registrar lo que nadie más estaba filmando en el año 2000, en el 2001, cuando la prensa todavía estaba controlada, porque justo había terminado la dictadura. Estábamos en una etapa en que no habían salido producciones independientes, y cuando filmamos Choropampa éramos los únicos allá. Era muy importante registrar lo que estaba pasando y transmitir sin mucha manipulación, para que el público se diera cuenta de que esto es lo que está pasando y es real. (Boyd, comunicación personal, 2020)

De esta manera ven la posibilidad de autogestionar un primer viaje de investigación y logran llegar hasta Choropampa por cuenta propia. Recuerda Ernesto “nos recibieron súper bien, nos sentábamos a conversar, teníamos una cámara pequeña, y nos veían como gente de confianza. Conectamos con pobladores, pasamos algunos días ahí, y recogimos unos fragmentos que después usamos en el documental” (Cabellos 2020).

Guarango ya había realizado algunos cortos, tenían experiencia en producir, investigar, buscar financiamiento; así comenzó su primer largometraje documental en Cajamarca, donde pasaron dieciocho meses de trabajo acompañando a las y los comuneros en su demanda frente a las afectaciones a la salud que había dejado el crimen ambiental provocado por la empresa minera Yanacocha.

En los noventas la distancia entre los que hacíamos video independiente en Hi8 y S-VHS y los de cine era enorme. La gente de cine nos miraba con desdén, éramos los chiquillos con sus camaritas de video, más aún cuando se hacían una o dos películas al año. Una élite muy pequeña podía estar en esas producciones. Conforme avanzó la tecnología pudimos pensar en hacer películas documentales, Choropampa, el precio del oro (2002) se filmó con una cámara digital de 3CCD, y dio buenos resultados (Cabellos 2020).

En un contexto de transición democrática, pero también marcados por los cambios tecnológicos en la industria audiovisual, se enfrentan a un momento incertidumbre política marcada por el no respeto a los derechos humanos.

Inmersos ya en el territorio y acompañando la gesta de lucha de las y los comuneros de Choropampa, empiezan a esbozar una primera metodología para trabajar protocolos de seguridad en la documentación audiovisual, pues se enfrentaban a lógicas de producción en contextos de conflicto y resistencias que empezaron a tomar protagonismo en el panorama político del país.

Cómo parte de estos protocolos de seguridad, también se acompaña de guías de uso y manuales didácticos para el uso del audiovisual y la circulación de sus

producciones, complementando así su quehacer no solo en el lado creativo, sino de involucramiento y compromiso extra cinematográfico.

Hemos demorado bastante en hacer cada documental porque la etapa de difusión es muy importante. Nosotros no abandonamos el documental. Es importante hacer un buen folleto educativo, una buena página web, actualizar los materiales, escribir artículos, subir las fotos de las presentaciones, hacer presentaciones de base, no todo es festivales o canales de televisión. Pensamos siempre en el público donde hemos filmado, haciendo presentaciones y entregando copias. Cuando termina una película, yo sé que por dos años voy a estar haciendo exclusivamente la difusión. (Boyd 2020)

En todo este camino de producción del documental resalta sobre todo el tejido de colaboración y vinculación que se crea entre la comunidad y el equipo de Guarango para sacar adelante el proyecto a lo largo de los dieciocho meses de trabajo.

Cómo comparte Ernesto Cabellos, llegaron a producir registros de las reuniones, asamblea, acciones de protesta que luego eran compartidas en cintas de VHS a las autoridades locales que tuvieran los registros. Esta forma de reciprocidad en la colaboración fortalece los lazos de confianza y seguridad de lo registrado y abre nuevas formas de involucramiento, “ya no sólo eres tú quién busca, sino son ellos mismos que buscan imágenes por ti... me decían, mi primo trabajó en la minera, y él puede tener imágenes de cuando se pusieron a recoger el mercurio sin la protección” (Cabellos 2020).

Hay que resaltar que las y los comuneros se convirtieron en una importante fuente de imágenes cuando ocurrió el derrame y el equipo de Guarango no estuvo presente, pero la misma población se encargó de conseguir fotos y videos. De esta manera creando un primer tipo de archivo audiovisual de la resistencia, imágenes que luego usarían también como parte del documental. Vale señalar el nivel de comunicación y participación en el proceso de producción era activo como menciona Cabellos:

Llevamos un corte de treinta minutos cuando tuvimos una primera versión, porque lo necesitaban urgente. El periodista César Hildebrandt, en su programa estelar de aquel entonces, transmitió fragmentos de esa versión. Aunque no nos avisó previamente, como habíamos solicitado, nos dio gran visibilidad (Cabellos 2020).

Este es otro rasgo a rescatar de la forma de producción de Guarango en sus primeras producciones, intentar consolidar un montaje consensuado en la medida de lo posible, para lo cual desplegaron un proceso de validación hasta llegar a una versión conciliada, que tuvo una duración final de 75 minutos la cual fue presentada frente a las

autoridades locales del pueblo. Durante este proceso los cuestionamientos e interpelaciones no se hicieron de lado:

Primero dijeron “¿Pero por qué nos muestras peleando?” (Porque en un momento discuten con el alcalde por las veredas que la minera había dado como compensación). Pero una dirigente, Juana Martínez, dijo que le parecía bien, “porque era una consecuencia, un daño más que había provocado la mina, que era dividirnos”, y esa era la idea (Cabellos 2020).

Es así como, luego de casi año y medio de trabajo desde Cajamarca, empieza la etapa de difusión del documental que se estrena en noviembre del 2002 en el Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (oficialmente en inglés: International Documentary Film Festival Amsterdam IDFA). La estrategia de circulación fue intensa, a tal punto que logra tener repercusión internacional, sobre todo la versión final del documental que fue emitido por Sundance Channel en EEUU, y en Perú por Canal N en 2003. Hacia finales de los meses de realización de este primer documental, Stephanie Boyd viaja a Tambogrande (Piura) y empieza una fase de investigación en esta localidad de manera que logra fotografiar a Godofredo García Baca, líder y dirigente que sería asesinado tiempo después como represalia por la destrucción del campamento minero en una protesta que se desbordó. De esta manera se siembra nuevamente la semilla para involucrarse en otro proceso vinculado a la conflictividad minera.

Como señala Ernesto Cabellos:

Eso fue antes que termináramos Choropampa, entonces teníamos una deuda pendiente con la gente, y adelantamos a las financieras de Choropampa que teníamos este otro proyecto. Para el segundo proyecto conseguimos financiamiento de Oxfam, la iglesia luterana, y el sindicato automotriz de Estados Unidos, además del fondo Jan Vrijman del festival IDFA (Cabellos 2020).

Así es que surge el largometraje documental *Tambogrande: mangos, muerte y minería* (2007), nuevamente dirigido por la dupla Cabello y Boyd y producido desde Guarango Cine y Video. Si ya en su primer largometraje habían desarrollado metodologías de seguridad y material de divulgación para socializar la película con distintas audiencias. El proceso de producción de este proyecto lo podemos considerar de las primeras experiencias conocidas en el país en la que un equipo audiovisual ha provocado una intención de entrenamiento en medios y video colaborativo específicamente en un contexto de lucha socioambiental. Si *Choropampa, el precio del oro* ocurrió como respuesta al crimen ambiental por el derrame de mercurio y la

afectación a la salud por el caso de convivencia con un proyecto minero. Este segundo proyecto se sostiene en la articulación de Tambogrande para evitar el ingreso de la minería en su territorio que afectaría de manera directa a la producción agrícola local.

En este sentido, la articulación natural en este caso se da con una instancia organizacional previa que está sosteniendo la resistencia, la Mesa Técnica de Apoyo a Tambogrande, la cual va a tener mucha actividad política y social hasta lograr la victoria de la consulta vecinal. Esta mesa técnica se volvió a activar años después cuando amenaza con ingresar a los territorios de la sierra piurana el proyecto Majaz, hoy conocido como Río Blanco, y Guarango cine y video fue convocado a dar otra vez su apoyo en el registro de esa nueva resistencia.

Hicimos cortos sobre la consulta vecinal, spots para la campaña, los convertimos en spots radiales, donde la gente decía lo que sentía, que estaba en peligro... Cuando te das cuenta de lo que necesita la gente, quieres ser más útil, compartir cosas que puedan servir en su lucha, pero no de acá a 4 años cuando tengas tu documental, sino en el corto plazo, si te están apaleando, no se puede esperar. (Cabellos 2020)

Una vez finalizado el último corte, la película primero se presentó a la comunidad para recoger impresiones y continuar con la campaña de incidencia, “antes del estreno hicimos 3 proyecciones con ellos, y luego repartimos en copias a cada persona líder de la comunidad, así como a educadores y activistas” (Cabellos 2020). La intención era que la película pudiera tener distintos niveles de circulación y así tener más alcance, sobre todo en su rol de difusión local ya que es un contexto de resistencia que no es ajeno a la intervención minera, y es necesaria la disputa de sentido. Para ello se plantearon niveles de difusión considerando la circulación local, y luego facilitando otras instancias más institucionales y organizativas, para pasar a los festivales comunitarios, indígenas que a mediados del 2007 empezaban a programar cada vez más películas vinculadas a las temáticas territoriales consecuencia de las políticas neoliberales en la región. Además, también hubo distribución de tipo cinematográfico, a nivel de festivales y televisión, vale señalar que una versión preliminar para televisión fue transmitida por Canal N en Perú, en el 2006.

A este momento del recorrido, la dupla Cabellos y Boyd se distancia, pero siguen colaborando de manera asociativa. Así surge la asociación Quisca Producciones liderada por Stephanie Boy, Miguel Araoz y Fabricio Deza (quien en la actualidad también es parte de Guarango). Esta asociación va retomar el espíritu inaugurado por Guarango Cine y Video y previamente por el grupo Chaski. Quisca nace en Cusco en el

año 2009, con el anhelo de demostrar que es posible hacer documentales y producciones independientes “desde las provincias para fortalecer el cine fuera de Lima y provocar cambios” (Boyd 2020).

Pusimos el nombre Quisca porque hay un árbol en la sierra que se llama Quisca guarango, y sentimos que hemos nacido de Guarango. A su vez, Guarango tiene sus raíces en el grupo Chaski, entonces yo lo veo como un continuo de la época de Chaski. Porque se puede ver cómo una organización va dando su capacitación y ayuda a hacer nacer a otra, y se va continuando (Boyd 2020).

Con dos largometrajes en su haber, Boyd ya mantenía vínculos con las organizaciones del norte peruano, sobre todo en Cajamarca, consecuencia de la trayectoria previa en esta región es que da lugar para la realización de un proyecto como *Operación Diablo* (2010) dirigido por Boyd, pero co-producido por Guarango Cine y Video, “yo firmo solo como productor, Stephanie como directora, y funda la productora Quisca en Cusco, y Guarango sigue siendo productora” (Cabellos 2020). A través de este documental se “desnuda el engranaje mediático y de seguimiento y vigilancia que emplea una corporación aurífera para neutralizar la labor de líderes ambientales en las regiones de Cajamarca y Piura” (Boyd, 2010: 9).

La premisa de esta película nace a mediados del 2006 en un contexto de persecución y amenazas que sufren activistas medioambientales en Cajamarca. Anteriormente Boyd había colaborado con la ONG ambientalista GRUFIDES, con quien continuó acompañado y realizando algunas actividades formativas y de incidencia, es así que fue testigo del momento cuando los miembros de esta organización descubren que son espíados. “Les ayudé a contactar con medios como la República, con la Defensoría del Pueblo, con la Coordinadora de Derechos Humanos y entonces me convertí en parte de la historia y por eso me comprometo en la realización del documental” (Boyd 2020). Entre las personas involucradas están los activistas y políticos Marco Arana y Mirtha Vásquez que han sido sistemáticamente acosados y hostigados por parte del sistema de espionaje que diseñó la empresa de seguridad FORZA, que a su vez es la operaria de seguridad de la empresa minera Yanacocha, como da cuenta el documental.

Operación Diablo pone al descubierto, luego de casi una década de regreso a la democracia, la red de espionaje y persecución contra defensores del medio ambiente y el alto riesgo al que se enfrentan. Se da cuenta de la constante violación de derechos humanos y la desprotección de quienes los defienden. En el proceso de producción de

este proyecto, resalta nuevamente las formas de trabajo previas, marcadas por acciones de acompañamiento e involucramiento a largo plazo y que no consideran solo las cuestiones cinematográficas, sino que prestan atención a las dimensiones del cuidado, las relaciones de afecto y la dimensión ética de su práctica audiovisual.

Siempre hemos estado cuidando el tema legal, cuidando de no mostrar algo que va en contra de los casos o juicios. Hablamos con la gente antes, explicando todo el proyecto y diciendo que tenían todo el derecho de no declarar. Pero todos querían declarar, sentían que era parte de su proceso de sanación. Siempre les hemos mostrado el corte final de su testimonio para que ellos lo vean y digan si está bien, involucrándolos en la filmación y en la edición. Confiaban en nosotros sobre eso, felizmente han confiado bastante porque en la sala de edición uno puede cambiar las cosas, incluso sin querer hacerlo (Boyd 2019).

Luego de cuatro años de trabajo el 2010 se logra tener un corte final de la película, su primer estreno se da en Cajamarca en un evento cerrado por las medidas de seguridad que demandaba este proyecto en particular. En este mismo año tiene su estreno en el campo de los festivales internacionales, y tiene su premiere en el Festival Internacional de documentales Hot Docs, que sirvió como puente para que el caso llegara a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Mirtha Vásquez agrega al respecto:

Nosotros hemos tenido que recurrir a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para que nos preste garantías, porque dentro del país no existe ningún tipo de protección para los defensores. Nosotros mismos descubrimos el operativo, nosotros mismos nos protegimos y defendimos. Pero hay gente que está sola y no puede hacer un trabajo de respuesta como el que hicimos nosotros y terminan muertos, asesinados o atacados de brutales formas (Vásquez 2020).

Luego de la visibilidad que tomó el caso a nivel nacional e internacional, el espionaje y acoso no cesó para los activistas cajamarquinos e incluso al equipo de producción. Como ya se mencionó, al calor de la conflictividad del proyecto Minas Conga en el 2012, Operación Diablo fue censurada en dos ocasiones, primero en el TVPerú (canal del estado) y luego en una muestra audiovisual promovida por el Ministerio de Agricultura.

En el recorrido de esta trilogía documental de Guarango Cine y Video y el surgimiento de Quisca Producciones, los modos de producción han sido acompañados con distintas fases de intervención política extra cinematográfica, por un lado el diseño de protocolos de seguridad, manuales didácticos, entrenamiento mediático, campañas de sensibilización y planes de circulación alternativos, que dan cuenta de una apuesta y

posicionamiento político respecto a la producción de cine vinculado a contextos de conflictividad socio ambiental.

Durante el acompañamiento de esta última película Boyd no deja de realizar talleres de incidencia, sin embargo, da la posta de estos a la asociación Docuperu quienes venían realizando talleres de documental participativo y gestando su propia ruta metodológica, y quienes asumen el compromiso de continuar con la labor emprendida por Guarango Cine y Video y Quisca Producciones con anterioridad.

Es en el contexto de los talleres de Docuperu que se realiza *Yakumama* (2009) cortometraje documental dirigido por Nelida Ayay, joven campesina y estudiante de derecho que luego de unos años se convertiría en la protagonista de *Hija de la Laguna* (2015) dirigida por Ernesto Cabello. Este documental hace un giro respecto a los anteriores, hay una puesta en escena distinta, el uso del cine directo queda de lado para desarrollar puestas en escena que den cuenta de los escenarios y el trabajo de guion se ayudan con narrativas que conectan la problemática local con la red transnacional, y en consecuencia el uso imágenes del archivo es mínimo en relación a las otras producciones que recuperaban mucho del material producido a lo largo de los procesos de acompañamiento.

Nélida había hecho una investigación visitando a las familias de quienes murieron en el conflicto; y tenía las fotos. Le propuse que le hablara a la laguna de ellos, y empezó a hacer una ofrenda con miel, flores y las fotos, nombrando a cada una de las personas que murieron. Fue hermoso y potente. (Cabellos 2020)

Los recursos narrativos para esta película marcan distancias de estilo con las producciones anteriores, el uso recurrente de las puestas en escena, situaciones más poéticas y sensoriales que registros crudos y directos sostienen el tono de la propuesta abre un nuevo camino de búsqueda cinematográfica en Ernesto Cabellos.

Esta nueva estrategia tuvo resultados sobre todo a nivel de difusión, el tráiler de la película se hizo viral (ya en un contexto de predominio de las redes sociales), de manera que logró conectar con audiencias muy diversas a través de la internet llegando a tener en muy poco tiempo millones de vistas, al día de hoy cuenta con casi 30 millones de reproducciones. El cambio tecnológico marca en varios sentidos la vida de esta obra, por un lado, las redes y su capacidad de divulgación, pero también el abaratamiento de los equipos a lo cual se sumó también los cambios en el equipo

humano y las ganas de hacer cosas distintas hicieron esta experiencia más cinematográfica.

Al igual que sus otras producciones, esta contó con una versión previa a la que circularía en festivales, cines y el streaming. Es así que durante el contexto de la Semana por la Soberanía Audiovisual se hizo una pasada de la versión titulada *Guardianes y Guardianas de las lagunas* (2014), versión previa al corte que luego llegaría por tres años a Netflix.

Creo que se subestima el enorme esfuerzo que implica hacer un documental. Mucha gente piensa que es un vacilón, como si sólo consistiera en filmar y viajar. En *Hija de la laguna*, por ejemplo, de los tres años que duró el proyecto, solo ocho semanas fueron de grabación, mientras que nueve meses se dedicaron a la edición. El resto del tiempo se empleó en investigación, búsqueda de financiamiento, formación del equipo, logística, rendición de cuentas y otros detalles esenciales. (Cabellos 2020)

A lo largo de este recorrido, esta última producción de Guarango Cine y Video, da un giro tanto en su apuesta estética como de diseño de producción ya que la variable económica fue definiendo los tiempos y plazos para que la producción logre llegar a las expectativas comprometidas. De esta manera dan inicio a una primera trilogía documental sobre el tema minero en Perú con obras como *Choropampa, el precio del oro* (2002), *Tambogrande, mangos, muerte y minería* (2004), *Operación Diablo*¹⁹ (2009), y posteriormente una cuarta entrega con *Hija de la Laguna* (2015).

Como propone Fontcuberta (2012), la posibilidad de utilizar las herramientas visuales para construir contra-narrativas, que desafíen regímenes dominantes, es así que a partir de la apropiación y manipulación de imágenes las representaciones visuales pueden ser alteradas para crear significados alternativos, y con ello reflexionar que las imágenes no son siempre representaciones neutrales, sino que son moldeadas según las intenciones específicas. Se pone en juego la tensión entre realidad y representación visual, ya que las imágenes tienen la potencia de distorsionar la percepción y desafían la creencia de la objetividad absoluta de las mismas. En el ejercicio de desafiar la verdad establecida, las contra-narrativas visuales se vuelven en herramientas para la crítica y reflexión, de manera que operan como disruptores que provocan cierto nivel de incomodidad para cuestionar y desmontar las narrativas hegemónicas.

En estos desplazamientos de la imagen y la incomodidad, emerge la dimensión subjetiva en los procesos de creación y recepción, por ello la intervención consciente

¹⁹En este caso su participación es la de co-productores de la mano con la asociación hermana Quisca producciones, liderada de manera independiente por Stephanie Boyd.

sobre las imágenes resalta como un acto interpretación y selección, donde la objetividad se diluye de manera ilusoria (Fontcuberta 2012). Bajo esta línea las representaciones visuales, mantienen el potencial transformador de la imagen ya que tienen la capacidad de desafiar percepciones arraigadas y ofrecer otras formas de significación. Se reconoce que las imágenes son agentes activos en la construcción de sentido, narrativa y memoria, de tal manera ofrecen otra mirada sobre la complejidad de la interpretación visual en la sociedad contemporánea.

1.1. Choropampa, el precio del oro

El documental *Choropampa, el precio del oro* (75 min.;2002), dirigido por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, examina las consecuencias del derrame de mercurio ocurrido en junio del 2000 en el centro poblado de Choropampa, Cajamarca. A través de un uso estratégico del archivo, la película en sus dieciséis escenas construye una narrativa que expone la responsabilidad de la empresa minera Yanacocha y las estrategias de encubrimiento utilizadas por el Estado y los actores involucrados. Los materiales de archivo en este documental se integran de diversas formas a lo largo del montaje, desde su función testimonial hasta su empleo como evidencia y herramienta de interpelación política.

El uso de imágenes de archivo, las entrevistas y los testimonios personales se convierten en herramientas que dialogan con el presente, permitiendo reconfigurar los relatos históricos y desafiar las narrativas oficiales. Como apunta Steyerl (2009), el archivo se transforma en un espacio abierto de posibilidades, donde las imágenes dejan de ser documentos fijos para convertirse en actos políticos que reactivan la memoria y producen nuevos sentidos. Esta característica nos permite concebir el documental como una herramienta valiosa para los estudios de la memoria e historia, en tanto estos campos son productores de conocimiento.

Un primer momento lo encontramos al arranque de la película en la primera escena, el documental recurre a material de archivo fechado el 3 de junio del 2000, Estos registros se presentan con rótulos que enfatizan su procedencia externa, generando un contraste con el material registrado por el equipo de Guarango, para así marcar las capas entre las naturalezas de los distintos registros.

A lo largo de las secuencias, los archivos se superponen con testimonios de los afectados, creando un contrapunto entre las versiones oficiales y las experiencias de los habitantes. A las imágenes del derrame (ver Figura 1) le siguen fragmentos de un video

institucional de Yanacocha (ver Figura 2), en el que se busca reducir la gravedad del desastre y responsabilizar a otra empresa, RAMSA. Este montaje evidenciado permite al espectador identificar los intentos de la compañía por desviar la culpa.

En este primer bloque, el uso del archivo también incluye fotografías tomadas en junio de 2000, reforzando visualmente la narrativa testimonial. A medida que los testimonios se desarrollan, el material de archivo ya no solo sirve para contextualizar los eventos, sino que enfatiza el impacto humano y ambiental del derrame. La propuesta narrativa y de uso de archivos se va a repetir en una constante a lo largo de toda la película, dando al archivo un más de ilustración y testimonio que de exploración o resignificación estética y/o poética.



Figura 1. La Comunidad recoge residuos de mercurio. Still Frame de Choropampa, el precio del oro (2002)



Figura 2. Mapa del tajo abierto de la minera Yanacocha. Still Frame de Choropampa, el precio del oro (2002)

Esta construcción de la mirada también se vincula con las prácticas de autorreflexividad del documental contemporáneo, donde los realizadores reconocen sus propias posiciones de poder y cuestionan las relaciones entre el observador y lo observado.

Es con la segunda escena, que el uso del archivo se traslada a los registros hospitalarios de las víctimas, con imágenes de personas internadas en el Hospital Regional de Cajamarca cambiando la locación y llevando al espectador a un lugar pocas veces registrado con tanta intimidad. Esta estrategia visual permite vincular la problemática del mercurio con una dimensión humana y tangible, enfatizando la

negligencia institucional, estas imágenes capturadas por las y los pobladores de Choropampa dan cuenta de la relevancia de los registros comunitarios para amplificar las narrativas.

La película también recurre a otros archivos institucionales para interpelar a los responsables, de esta manera introducen un informe del Banco Mundial, que inicialmente se presenta como fuente neutral, pero que es desmontado a través de una voz en off que expone su participación accionaria en Yanacocha. Así, el archivo es empleado no solo como documento ilustrativo, sino como elemento clave para cuestionar discursos de supuesta imparcialidad. La secuencia da cuenta de cómo uno de los médicos responsables tenía vínculos con la empresa minera, y manipuló la información lo cual tuvo consecuencias directas en la salud de las personas. Mientras ocurre esta interpelación se suman archivos nuevamente de junio del 2000 (ver Figura 3), ahora de personas de la comunidad internados en el hospital regional de Cajamarca a consecuencia de la intoxicación por la contaminación por mercurio.



Figura 3. Activistas visitan a pobladores intoxicados. Still Frame de Choropampa, el precio del oro (2002)

Luego de ser interpelado por la responsabilidad política, el médico señalado refiere que deberían cotejar la información brindada por el Banco Mundial, como una entidad imparcial y que su estudio es neutral respecto a los resultados. Situación que es detenida y una voz en off que señala: “El banco mundial tiene el 5 % de las acciones de Yanacocha, Newmont Mining de Colorado es el accionista principal con un poco más de 51 %, Buenaventura del Perú tiene cerca del 44 %” (Choropampa, el precio del oro 2002)

Se trata de una historia marcada por múltiples violencias que han operado sobre los cuerpos y los territorios, consolidando procesos de expropiación estructural, que se sostiene hasta hoy, que se recrudecen con el avance de gobiernos autoritarios en la región.

La expansión del extractivismo en la región no es un fenómeno reciente, tiene raíces históricas profundas, asociadas a un proceso de saqueo y desposesión iniciado desde la conquista. A lo largo del tiempo, los territorios latinoamericanos han sido reconfigurados según los ciclos económicos determinados por la lógica del capital, dejando como saldo la pérdida de vidas, el deterioro de ecosistemas y la constitución de vastas zonas de sacrificio (Svampa y Terán 2019).

Para el momento de la tercera escena que ilustra lo que ha pasado seis meses después en la comunidad, la trama incorpora material de archivo periodístico para mostrar la gestión del caso en la esfera gubernamental, la escena presenta imágenes de Alberto Fujimori respondiendo a la prensa sobre el derrame, situando la problemática en un contexto político más amplio que más adelante en la película de desarrolla. En este punto, la estrategia documental alterna entre registros periodísticos (ver Figura 4) y material grabado por el propio equipo de Guarango, incluyendo entrevistas con la comisión de salud enviada por el gobierno. Esta combinación de archivos refuerza la idea de que la narrativa oficial quita importancia al desastre, mientras que los testimonios de la gente revelan las consecuencias en la salud. Con ello se da peso a las voces históricamente silenciadas u omitidas por los grandes medios, así los gestos testimoniales de las y los pobladores toman protagonismo a lo largo del largometraje.



Figura 4. Prensa nacional entrevistan al dictador Fujimori. Still Frame de Choropampa, el precio del oro (2002)

Así sucesivamente los videos institucionales de Yanacocha reaparecen como recurso clave para evidenciar estrategias de control discursivo para posicionar su versión de los hechos, sin embargo, la comunidad no cae en el juego. En la escena seis nos traslada a la ciudad de Lima a diciembre del 2000, en el contexto de la primera marcha de comunidades afectadas por la minería, una agenda que irá tomando protagonismo a lo largo de los años en el país. Gritos y arengas de la marcha dan cuenta de la agenda que traen, investigación sobre el derrame, la reparación económica y

monitoreo de aguas y salud de las personas. La secuencia vuelve a ser interrumpida por el video institucional de la empresa que intenta demostrar su compromiso con la compensación comunitaria, sin embargo, estos fragmentos son interrumpidos por testimonios de los pobladores, quienes denuncian la falta de transparencia en los acuerdos de reparación. Cuando parece que vamos a terminar de escuchar la versión institucional, el corte nos remite a testimonios de pobladores que dan su punto de vista contrario a lo que narra el discurso minero.

Como ya se ha mencionado, el capitalismo depende históricamente de la explotación de territorios coloniales, y las representaciones visuales jugaron un papel fundamental en la creación de estos imaginarios de dominación, y que hoy se reiteran en la producción de estas narrativas institucionales.

En la escena ocho, se introduce un archivo clave: un discurso de Alberto Fujimori en la inauguración de la mina Pierina en 1999. Este material de archivo es empleado para establecer paralelismos entre el discurso oficial y la realidad vivida en Choropampa, reforzando el papel del Estado en la expansión de la minería a expensas de las comunidades.

No cabe duda, que el Perú es un país con una clara y definida vocación minera, y sobre todo en esta última década, lo digo por mi gobierno, por el pueblo que acompañó a este gobierno. Porque hay reglas claras, reglas de juego claras para la inversión y un clima de confianza y seguridad... cuánto vale la pacificación, tiene un valor inmenso, esa paz que estamos gozando ahora, esa paz interna, y esa paz externa sea dicho de paso también, nos permite avizorar un futuro mejor. (Choropampa, el precio del oro 2002)

La escena diez regresamos en el tiempo, al 16 de junio del 2000, la secuencia inicia con la presencia de Luisa Cukuliza ministra del gobierno de Fujimori, que llega como parte de los operadores políticos para manejar la gestión de crisis saque el caso del derrame ha ocasionado. Luego vemos imágenes de archivo del 13 de noviembre del 2000, en la base aérea de la FAP, donde se ve a Fujimori a punto de emprender un viaje, seguida de esta secuencia encontramos el arribo de Fujimori a Japón donde se le pregunta por su presencia en este país. La voz en off que nos acompaña a lo largo de la película regresa y empieza a describir los acontecimientos que ocurrieron alrededor de las imágenes que estamos viendo:

Alberto Fujimori fugó al Japón en noviembre del 2000 en medio de cargos de corrupción, fraude electoral y violaciones a los derechos humanos relacionados a su jefe de inteligencia Vladimiro Montesinos. Fujimori permanece autoexiliado en Japón protegido por su declarada nacionalidad japonesa. (Choropampa, el precio del oro 2002)

Conforme avanzan las escenas la presencia del Alcalde Lot Saavedra toma mayor presencia y protagonismo. Escena doce, estamos en febrero del 2001 luego de 8 meses del derrame, la secuencia presenta al alcalde haciendo un llamado de atención a la comunidad para sentir el apoyo en la movilización. Las estrategias de división van tomando efecto, el alcalde pide que la comunidad se levante y apoye las demandas que están impulsando. Llama a interpelar la labor de los abogados que no avanzan en las diligencias, señala que la confrontación es con la empresa minera, no con los vecinos, amigos, ni con la familia.

De momento vemos las imágenes sobre la pantalla de un televisor, donde el Presidente del Comité de Defensa Alfonso Carrasco quien las observa y da su punto de vista contrario a la intención del alcalde de emprender una movilización (ver Figura 5). El uso de las imágenes como elicitación con uno de las personas interpeladas durante la asamblea comunal es un recurso de usar de distinta manera los archivos hasta este momento del documental.



Figura 5. Visionado de archivo con dirigente denunciado. Still Frame de Choropampa, el precio del oro (2002)

En la escena trece, el documental introduce un elemento de archivo distinto, un fragmento de los *Vladivideos* de 1998, donde Vladimiro Montesinos instruye a un juez para favorecer a Newmont en una disputa legal por el control de Yanacocha. Este archivo es utilizado para demostrar el grado de injerencia política en la industria minera, construyendo una conexión entre la corrupción fujimorista y el caso Choropampa.

Seguido de este testimonio, la voz en off señala el contexto de la conversación: “En este vídeo de 1998 vladimiro montesinos el jefe de inteligencia de Fujimori, instruye a un juez para que vote a favor de Newmont y su socio peruano por el control de las acciones de Yanacocha” (Choropampa, el precio del oro 2002).

En la escena quince, el archivo cambia de función y se convierte en evidencia jurídica. El testimonio de Lot Saavedra, alcalde de Choropampa, se apoya en un video

que desmiente las acusaciones en su contra, estableciendo un precedente en el uso del material audiovisual como estrategia de defensa legal en conflictos ambientales.

Luego de casi una hora de documental, llegamos a la ciudad de Cajamarca donde Lot narra el proceso de criminalización y hostigamiento judicial que sufre por los casos que le han abierto. Un tropo que se va a repetir en otros proyectos audiovisuales las idas y venidas al poder judicial de la provincia de Cajamarca.

Durante su intervención da cuenta de la serie de denuncias en su contra, pero como hay videos que desmienten lo dicho, donde aparece un primer momento de uso del video como un tipo de evidencia jurídica, situación que será recurrente años después en las estrategias jurídicas en los casos de luchas y defensa de los territorios.

Bueno vengo aquí a Cajamarca para ver lo de mi proceso penal que tengo aquí en el segundo juzgado penal de la corte superior de justicia de Cajamarca. Yo estoy acusado en contra de la tranquilidad pública, agresión física a los policías, seguridad del estado, como si fuera yo un azuzador de las agresiones que se han suscitado en el momento del enfrentamiento, que yo era el que incitaba a la gente para provocar problemas y todo eso... es totalmente falso porque hay un video donde lo demuestra de que no es así, pero de eso estoy acusado ahorita. (Choropampa, el precio del oro 2002)

El documental culmina en la escena dieciséis con una reflexión sobre el rol de la memoria en la lucha por la justicia. Las imágenes de la comunidad discutiendo sobre las obras incumplidas de la minera son seguidas por un testimonio final que recupera la historia de la extracción de oro desde la época de Atahualpa. Este cierre simbólico enlaza el archivo contemporáneo con una narrativa histórica de despojo, reforzando la continuidad del saqueo de recursos y su impacto en las comunidades indígenas.

El uso del archivo en *Choropampa, el precio del oro* (2002) no sólo contextualiza los hechos, sino que construye una estructura narrativa en la que el archivo se convierte en un campo de disputa política. Ya sea a través de registros periodísticos, fotográficos o institucionales, la película emplea estos materiales para desentrañar las contradicciones del discurso oficial y fortalecer la voz de los afectados. En este sentido, el archivo deja de ser solo un documento histórico y se convierte en un testimonio vivo de resistencia y memoria.

1.2. Operación Diablo

El documental *Operación Diablo* (69 min.; 2010), dirigido por Stephanie Boyd, expone el espionaje y hostigamiento de la empresa de seguridad FORZA contra activistas ambientales en Cajamarca, Perú. A través de un uso sofisticado de archivos

audiovisuales, el documental construye una narrativa que denuncia la criminalización de la protesta y evidencia la complicidad entre el Estado y las corporaciones mineras. En sus 19 escenas, el filme articula archivos de diversa procedencia y temporalidad, resignificándolos para fortalecer la denuncia política. Esta película forma parte de un trabajo más amplio de acompañamiento e incidencia mediática que han logrado articular con otros colectivos y experiencias pares con quienes han logrado documentar bloqueos de carreteras, agresiones policiales, casos de espionaje, tortura y asesinatos (Boyd 2010).

El proceso de producción del documental, le ha permitido crear vínculos y relaciones de cercanía y confianza con distintos actores sociales en la región de Cajamarca, que lucha contra la expansión minera en sus territorios. Situación que les ha permitido acceder a una diversidad de materiales de archivo sensibles, que han sabido integrar en una narrativa de corte documental para denunciar el hostigamiento, persecución y criminalización.

Megaproyectos como los de la empresa Yanacocha en Cajamarca, o su intento de expansión con el proyecto Conga, evidencian este fenómeno, transforman espacios comunales y agrícolas en enclaves mineros, construyen infraestructuras orientadas a la lógica extractiva y alteran los usos tradicionales del suelo. Este proceso impone nuevas formas de trabajo y relaciones sociales que fragmentan el tejido comunitario, donde las empresas, con el respaldo del Estado, intentan resignificar el territorio presentando la minería como sinónimo de desarrollo y modernización, deslegitimando las formas de vida de las comunidades locales como obsoletas o ineficaces.

Desde la primera escena, el documental introduce material de archivo sin especificar su autoría ni procedencia, pero con un claro anclaje temporal: el año 2001. Este material se usa para contextualizar el conflicto y presentar a los actores involucrados, estableciendo un contraste entre la visión extractivista de la minería y la relación espiritual de las comunidades con la naturaleza.

En la segunda escena, el archivo se centra en registros directos de protestas de septiembre de 2004, donde las comunidades defienden el Cerro Quilish de la explotación minera. Estos archivos documentan bloqueos de carreteras, enfrentamientos con la policía y el creciente apoyo de la ciudad de Cajamarca a la causa (ver Figura 6). El uso de estos materiales refuerza la dimensión colectiva de la lucha y su escalamiento desde lo rural a lo urbano. Las medidas de protesta escalan, el documental ya no señala ninguna referencia temporal sobre las imágenes que vemos. La confrontación ya no

queda solo en manos de las comunidades campesinas, sino que la ciudad de Cajamarca se pliega a la lucha y los enfrentamientos llegan hasta la plaza principal.



Figura 6. Asamblea en medio de protesta y bloqueo de carreteras. Still Frame de Operación Diablo (2010)

En la cuarta escena, el documental introduce un cambio estético con la inclusión de una secuencia de animación en 2D inspirada en los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala (ver Figura 7). Esta estrategia permite conectar la lucha contemporánea, narra la conquista de América del Sur y como esta empezó en la plaza principal de Cajamarca con la captura y asesinato del Inka Atahualpa, tratando de hacer un paralelismo de este acontecimiento histórico, con los enfrentamientos en el mismo lugar a más de 500 años. El uso de animación no solo facilita una mirada histórica, sino que también introduce una dimensión simbólica y pedagógica en el relato. Al evitar la literalidad del archivo histórico convencional, el documental sugiere que los mecanismos de dominación se actualizan, pero su esencia sigue intacta.

Así, el cine documental se convirtió en un dispositivo clave para la creación de un imaginario colonial que perpetuaba una jerarquía entre los observadores (los sujetos occidentales) y los observados (los pueblos colonizados). Esta dinámica no sólo reforzó la idea de civilización frente a la barbarie, sino que también contribuyó a la construcción de un proyecto de nación basado en la explotación de recursos y territorios, alineado con los intereses del capitalismo emergente, hoy se usa para evocar a contra narrativas y miradas antagónicas.



Figura 7. Animación sobre la maldición de la abundancia en Cajamarca. Still Frame de Operación Diablo (2010)

Uno de los momentos más significativos del documental ocurre en las escenas 9 y 10, luego del triunfo de las comunidades para detener la explotación del Cerro Quilish, se desarrolla la trama de cuando los activistas descubren la red de espionaje de FORZA. Esto haciendo uso de materiales de archivo periodísticos de diarios y revistas (ver Figura 8). En estas secuencias, el documental hace un uso inusual del archivo, combinando material registrado tanto por los espías como por los espiados. Esta inversión en el uso del archivo resignifica las imágenes, exponiendo el control y la vigilancia como estrategias de intimidación.

Como propone Patricia Rojas, una de las activistas acosada por la red de espionaje de la empresa FORZA:

Fue un momento difícil porque de pronto sentías que tenías que cuidarte de todos y te veías en situaciones en donde cualquier persona podía aparecer con cualquier apariencia, bien sea un ambulante, alguien que se te acercaba, que tenía un teléfono móvil, que se lo acercaba a la oreja y llamaba en ese momento, o que tenía una cámara fotográfica o digital, de por si te podía volver agresivo con esa persona (Operación Diablo 2009).

El montaje enfatiza la sensación de paranoia y peligro, con testimonios como el de Patricia Rojas, quien describe la angustia de sentirse constantemente vigilada. Hasta este punto del documental, la procedencia de las imágenes no es clara, lo que genera ambigüedad en el espectador. No es hasta la escena 13, cuando los activistas logran acceder a los archivos de FORZA, que se revela la autenticidad de estas imágenes.



Figura 8. Notas periodísticas sobre el triunfo contra la empresa minera. Still Frame de Operación Diablo (2010)

La escena 13 es clave porque muestra la apropiación de estos materiales por parte del documental para su resignificación. Se presentan grabaciones, documentos, fotografías y registros de seguimiento del Padre Marco Arana y otros activistas, convirtiendo el archivo en una evidencia directa de la persecución sistemática contra defensores del medio ambiente (ver Figura 9 Y 10). Durante la escena, se ven las instalaciones, computadoras, discos duros, fotografías, videos e informes detallados sobre la actividad del Padre Marco Arana y los activistas de GRUFIDES. Se pone en evidencia en el montaje la apropiación de estos contenidos para resignificarlos en favor de la denuncia contra las estrategias de persecución y criminalización de la empresa minera. Sin embargo, no se queda en el desmontaje de esta red de espionaje en Cajamarca, sino que logra crear conexiones con otros casos que parecieran aislados, pero que responden a una estrategia heredada de la época de la violencia política en Perú.



Figura 9. Registros de los espías en seguimiento a Marco Arana. Still Frame de Operación Diablo (2010)



Figura 10. Momento de la detención del primer espía. Still Frame de Operación Diablo (2010)

En la escena 16, el documental amplía su enfoque al vincular la “Operación Diablo” con otros casos de represión y criminalización de la protesta en Perú. A través del archivo, se introduce el “Caso Majaz”, que documenta el secuestro y tortura de activistas y periodistas opositores a la minera Majaz. Estos materiales permiten conectar la operación de FORZA con una red más amplia de violencia estructural, heredada de las estrategias contrainsurgentes de la década de 1990.

La apropiación de imágenes, la resignificación de los archivos y la ruptura de la linealidad narrativa son estrategias que buscan interrumpir la lógica visual dominante y ofrecer contra-narrativas que permitan imaginar futuros posibles y recuperar historias silenciadas. Este quehacer documental ha sido un campo en constante exploración, permitiendo un diálogo interdisciplinario que facilita la narración de memorias e historias desde múltiples puntos de vista.

En la escena 17, se explicita esta conexión con una investigación sobre las empresas de seguridad privada contratadas por las mineras. Se presenta un archivo documental que vincula a exmilitares y exmiembros de los escuadrones de la muerte de la dictadura de Fujimori con FORZA, estableciendo cómo las estrategias de represión continúan vigentes en el contexto neoliberal (ver Figura 11). Seguido de este momento de articulación con otras luchas, se desprende la escena 18, que ofrece una mirada crítica a la denominada “Guerra Sucia” en el cual se devela cómo las empresas mineras contratan a empresas privadas de seguridad que están vinculadas de manera directa con ex miembros de las fuerzas armadas de Perú, las mismas que implementaron la estrategia contra subversiva durante la dictadura de Alberto Fujimori (1992-2000) y por la cual está condenado por crímenes de lesa humanidad.

Así, el documental no se limita a archivos cerrados, sino que los transforma en fuentes abiertas que recrean narrativas y memorias, proponiendo nuevas perspectivas de la historia desde exploraciones estéticas, discursivas, poéticas y éticas.



Figura 11. Fotografía donde miembros del ejército torturan a un campesino. Still Frame dd Operación Diablo (2010)

Ambas escenas proponen expandir la mirada y tener una perspectiva distinta sobre el modo de operar de la seguridad privada de las empresas, para identificar la colusión con fuerzas armadas y policiales, y como reiteran estrategias de violencia física y simbólica en este nuevo ciclo de despojos, donde los cuerpos de las mujeres vuelven a ser subordinados y expuestos como objetos que no deben desafiar las normas establecidas, sino la sanción por esa sublevación es el castigo sexual como expone la estudiante de derecho Elizabeth Cunya: Nos separaron las dos mujeres. A mí y a una mujer mucho mayor que yo. Esa noche uno de los miembros de la policía fue hasta donde estábamos las mujeres y nos comenzó a tocar, a manosear. Nosotras no podíamos gritar porque teníamos una venda en la boca (Operación Diablo 2009).

De manera que encontramos durante el documental estos testimonios que dan cuenta de las amenazas a los cuerpos que intentan desobedecer las normas a las que deben responder como individuos, pero también relegando a un lugar fuera de la participación política y pública, así señala la activista y abogada Mirtha Vásquez: Una voz de un hombre me habló muy fuerte y me empezó a insultar diciendo que si me seguía haciendo la viva iban a violarme, iban a matarme y que mi cuerpo lo iban a partir en pedazos para tirarlos a los basurales para que se lo comieran los perros (2009).

Estos testimonios se presentan sin archivo visual de apoyo, permitiendo que la voz de las mujeres tenga un rol central sin ser eclipsada por imágenes de violencia. Sin embargo, la carga simbólica del archivo político previo refuerza la continuidad histórica de la violencia de género en contextos de conflicto social.

El documental cierra con una secuencia de animación, pero esta vez en clave de parodia. En esta se ridiculiza la codicia de los conquistadores españoles y su continuidad en las empresas mineras contemporáneas. La animación refuerza la idea del extractivismo como un ciclo histórico que se perpetúa, actualizando sus estrategias, pero manteniendo sus mismos intereses de acumulación y control.

El uso del archivo en Operación Diablo trasciende la simple función ilustrativa para convertirse en un dispositivo narrativo central. A través de archivos de espionaje, testimonios, registros de protesta y materiales históricos, el documental evidencia cómo la vigilancia y la represión son parte de una estrategia sistemática para frenar la organización social. La combinación de distintos tipos de archivos permite no solo documentar la violencia estructural, sino también resignificar estos materiales en favor de la denuncia y la resistencia. En este sentido, el archivo en Operación Diablo no es solo una herramienta de memoria, sino un acto de contranarrativa que desafía la impunidad y la imposición del miedo.

1.3. Hija de la laguna

El documental *Hija de la laguna* (87 min.; 2015) de Ernesto Cabellos explora la lucha por la defensa del agua en la región de Cajamarca, Perú, a través de la historia de Nélide Ayay, una joven campesina con un vínculo espiritual con el agua. La película construye su narrativa mediante el uso de diferentes tipos de archivos que se articulan en la puesta en escena con fines políticos, poéticos y reflexivos. A lo largo del filme, los archivos operan como dispositivos que dinamizan la acción, dotan de contexto a las problemáticas sociales y generan tensiones en el relato audiovisual.

El documental de 87 minutos en sus dieciséis escenas inicia con una secuencia de la protagonista observando el horizonte mientras se acerca a tomar agua de una de las lagunas principales del conjunto de Conga. La laguna azul se presenta de manera impactante como un escenario idílico, que es acompañado por una narración en clave poética y reflexiva, que anticipa una amenaza. Tomas de explosiones de un tajo abierto de mina aperturan la primera secuencia de la película, seguido de una transición hacia el páramo peruano de los andes cajamarquinos. Vemos a Nélide caminando y conversando con Máxima Acuña, campesina que se enfrenta a la minera de otra más grande de Latinoamérica. La conversación es acompañada por un movimiento de cámara que las sigue en su recorrido, de inmediato la escena es interrumpida por tomas de una camioneta que se acerca a su locación. Mientras cocinan y conversan Nélide y Máxima son observadas por una camioneta de la empresa minera. La pequeña casa de adobe y paja de Máxima es asediada por efectivos de seguridad (privada y pública) quienes no temen en asomarse para infundir miedo.

Los megaproyectos extractivos, que movilizan ingentes flujos de capital a través de consorcios y corporaciones transnacionales, disputan tierras y recursos estratégicos

para ampliar sus inversiones. Sin embargo, estos flujos de capital, convertidos en valores de cambio, provienen de ecosistemas específicos que son despojados de sus atributos materiales, simbólicos y comunitarios para alimentar economías lejanas (Machado 2012).

Uno de los primeros usos de archivo se presenta en la primera escena, cuando Nélica y Máxima Acuña revisan documentos legales sobre la propiedad de la tierra en Cajamarca (ver Figura 12). Estos documentos no son mostrados en pantalla de manera convencional (como superposición de imagen o texto), sino que se introducen en la puesta en escena desde su materialidad. La presencia física del archivo refuerza su carácter de evidencia legal, permitiendo que el espectador perciba su importancia en la lucha territorial. Además, su manipulación por las protagonistas da lugar a una interacción directa con el archivo, convirtiéndolo en un detonador narrativo para el diálogo y la reflexión sobre la criminalización de la protesta y la lucha por la tierra.

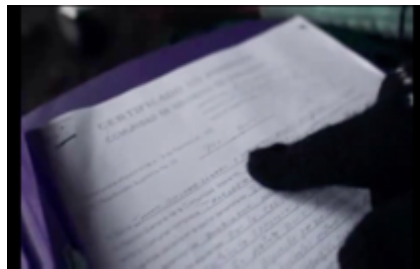


Figura 12. Nélica revisa documentos del archivo familiar de Máxima. Still Frame de Hija de la Laguna (2015)

En la escena siete, el uso de archivos fotográficos introduce una dimensión subjetiva en la narración. Nélica comparte imágenes almacenadas en la pantalla de su cámara digital, que funcionan como mediaciones entre la memoria personal y el registro documental del conflicto. A diferencia de otros documentales donde las fotografías se insertan en la edición como imágenes fijas, aquí se juega con la materialidad de la pantalla (ver Figura 12), evitando una sobreexposición del contenido y permitiendo que el espectador intuya su contenido a través de la reacción de los personajes.



Figura 13. Nélidea y su familiar revisan fotos en la cámara. Still Frame de Hija de la Laguna (2015)

Este uso del archivo visual se intensifica en la escena 12, cuando la película recurre a la fotografía como un elemento de ofrenda a los muertos de la represión estatal en Celendín y Bambamarca (2012). Las imágenes de los rostros de los fallecidos flotando en la laguna (ver Figura 14) resignifican el archivo en un gesto simbólico y ritual, alejándose del registro periodístico y acercándose a una dimensión espiritual y de duelo colectivo.



Figura 14. Nélidea ofrenda a la laguna fotografías de los mártires del agua. Still Frame de Hija de la Laguna (2015)

El archivo sonoro juega un papel clave en el documental, estableciendo puentes entre el presente y el pasado reciente del conflicto minero. Regresando a la escena 7 la radio emerge como un archivo oral que documenta denuncias en tiempo real, dando testimonio de la violencia ejercida por la empresa minera Yanacocha contra los campesinos (ver Figura 14). La materialidad del sonido en esta escena construye un puente entre Nélidea y Máxima Acuña, quienes comparten experiencias de hostigamiento y criminalización como señala Máxima:

A las diez y media de la mañana me llaman a mi celular, que me salga del terreno que si no me matan, y cuando ya han estado rodeándonos los matones de la minera que han enviado, gracias a que ha estado acá mi yerno a estado acá mi hija, sino que iba a hacer yo sola... acá han ingresado con sus metralletas bien armados acá, después que me han llamado que me van a matar... eso denunciamos para pedir garantías de este caos que no nos dejan en paz a nosotros. (Hija de la laguna 2015)

La presencia del archivo radiofónico permite visibilizar una forma de narrar que no depende de la imagen, sino de la memoria auditiva de la comunidad, recurso que va a aparecer en otras ocasiones a lo largo de la trama. Luego de conocer el compromiso de Nélide y el contexto de amenaza, nos trasladamos a Lima para la escena 8, donde aparecen imágenes de archivo propiamente del 2012 durante la marcha nacional por el agua. Es la primera secuencia donde imágenes de archivo ingresan en la narrativa visual del documental más allá de usos en la puesta en escena o como recursos poéticos.



Figura 15. Nélide escucha en la radio el ataque a Máxima en su casa. Still Frame de Hija de la Laguna (2015)

Registros e imágenes de archivo que no son nuevas, sino que se han visto en producciones previas producidas durante el 2012, en los primeros documentales que dieron cuenta del inicio de la conflictividad sobre el proyecto minas Conga. Archivos que son presentados de manera directa sin mayor intervención sobre la imagen, secuencias cortas que construyen en parte la ruta de los manifestantes por las calles de Lima hasta llegar al estrado principal donde Nélide da unas palabras a toda la población luego de la intervención de varios dirigentes políticos:

Las decisiones no se toman sentados tras un escritorio, las decisiones se toman desde los pueblos organizados, desde los lugares afectados, desde donde nosotros venimos, porque el pueblo organizado hoy lo ha demostrado, que nosotros hemos sentido el dolor de la mamapacha, la yakumama, de los apus sagrados y que ya no sigan destruyendo... muchas gracias... (Hija de la laguna 2015)

En la escena doce, el uso del archivo radial cambia de función. Se inserta un fragmento de un discurso del ex presidente Ollanta Humala anunciando el estado de emergencia en Cajamarca. Este archivo es superpuesto con imágenes de represión policial, lo que refuerza la contradicción entre el discurso oficial y la violencia estatal.

El gobierno tiene la obligación de respetar la vida y la tranquilidad de las personas, hacer que se respete el libre tránsito, y 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, convocamos al pueblo cajamarquino a mantener la calma... les aseguramos que esta medida transitorio de servir para permitir que la tranquilidad retorne a nuevamente a Cajamarca. (Hija de la laguna 2015)

De esta manera, el montaje resignifica el archivo sonoro, convirtiéndolo en una pieza clave para entender la política de la criminalización de la protesta y sobre todo resaltar el discurso pro extractivista por parte de las autoridades de turno.

Como ha advertido Svampa (2012), este modelo de especialización productiva basada en commodities se caracteriza por ser intensivo en capital, pero escasamente intensivo en trabajo. Si bien genera altos márgenes de ganancia para los inversionistas, tiene un impacto negativo sobre las poblaciones locales, profundizando procesos de desposesión. En este marco, se produce una reprimarización de las economías latinoamericanas, cuyos efectos se manifiestan en la intensificación de los llamados “costos sacrificiales del desarrollo”. Estos se expresan en fenómenos como la deforestación, la pérdida de biodiversidad y la contaminación de fuentes hídricas y suelos, así como en la sobreexplotación de reservas energéticas.

El documental incorpora material de archivo audiovisual de las protestas de 2012 en la escena 8, imágenes que son insertadas sin intervención estética evidente, manteniendo su carácter testimonial. Sin embargo, en la Secuencia 12, el archivo de la represión es trabajado de manera distinta: se construye un montaje que combina fotografías con videos, alterando la estética documental previa. Esta decisión genera un efecto de fragmentación y caos, evocando la violencia del momento lo cual apoya a la carga emocional del momento.

La siguiente escena nos lleva a una pequeña laguna, donde Nélica hace una ofrenda y vuelven aparecer archivos fotográficos, esta vez con los rostros de las personas asesinadas durante la represión en Celendín y Bambamarca el 3 y 4 de julio del 2012. El uso de las imágenes puestas en una ofrenda sobre el agua es un gesto poético que distan de los recursos anteriores de esta como de otras producciones, el ejercicio de puesta en escena va recuperando el uso de archivos con una poética propia. Finalmente, en la Secuencia 15, el documental recurre a una alegoría a los archivos sonoros que hemos escuchado con anterioridad, la presencia de una radio portátil (ver figura 15), la llamada a la radio de Nélica crea ese vínculo para evocar al archivo dentro de la misma película, así inicia la secuencia final del documental entre ronderos y la policía en las lagunas bajo amenaza.

En contraposición a la mirada mercantil sobre la naturaleza, en regiones como Cajamarca persiste una cosmovisión andina que considera la tierra y el agua como seres vivos y sagrados. El agua, símbolo fundamental de vida, se convierte en eje de disputa territorial; expresiones como “agua sí, oro no” o el reconocimiento de las lagunas como espacios sagrados refuerzan la idea de que no se trata simplemente de insumos económicos, sino de elementos esenciales para la sostenibilidad de la vida humana y no humana. Esta resignificación del agua plantea un desafío político y cultural al discurso extractivista centrado exclusivamente en la rentabilidad.



Figura 16. Ronderos y ronderas caminan para acampar en la laguna Azul. Still Frame de Hija de la Laguna (2015)

Vemos a un grupo de campesinos caminar de manera acelerada hacia la cima de una loma, un audio suena en una radio portátil, nuevamente el archivo sonoro se presenta como elemento narrativo. “...Nuevamente juntos todos los ronderos, los guardianes del agua hemos subido a defender nuestras lagunas... esas han sido las palabras de un rondero que se encuentra en el lugar...” (Hija de la laguna 2015).

En esta ocasión, el material no es solo un testimonio del conflicto, sino que se inserta en la narrativa como parte del clímax de la historia, reforzando la tensión entre resistencia y represión. El montaje contrapone planos de los guardianes del agua con los efectivos policiales y los camiones de la minera, estableciendo una relación de oposición visual que enfatiza el desequilibrio de poder.

A lo largo del documental, el uso del archivo no se limita a la función informativa, sino que también adquiere una dimensión poética. La presencia de documentos legales, fotografías, audios y videos se inserta en la puesta en escena para construir una narrativa que vincula la materialidad del archivo con la subjetividad de los personajes y ayudar en los recursos de montaje y conexión entre escenas de manera alegórica. En este sentido, el documental no solo denuncia la devastación ambiental y la

criminalización de la protesta, sino que también propone un uso del archivo como herramienta de resistencia y memoria colectiva que es apropiado y resignificado.

En la última secuencia, el documental cierra con Nérida interactuando con el agua, reforzando la dimensión espiritual y cíclica de su lucha. Aquí, el archivo ya no aparece como un registro externo, sino que se diluye en la narrativa misma, permitiendo que la resistencia por la defensa del agua trascienda el tiempo y el espacio de la película.

En conclusión, *Hija de la laguna* emplea el archivo como un recurso versátil que articula lo testimonial, lo poético y lo político. Su uso en diferentes niveles -material, sonoro, fotográfico y audiovisual- permite construir una narración que no solo informa sobre el conflicto minero en Cajamarca, sino que también reivindica la memoria y la resistencia de las comunidades andinas en su defensa del agua.

Cómo hemos visto las tres películas recuperan la memoria de las luchas ecoterritoriales para dar cuenta de distintos usos políticos de las imágenes, por un lado la denuncia por justicia y reparación frente a la contaminación ambiental y afectación a la salud, por otro dismantelar las redes de persecución y denunciar la violación de derechos humanos que perduran y que guardan rezagos de la época de la violencia política en Perú, y finalmente la revitalización de las formas espirituales andinas como prácticas vivas que retoman su potencia al momento de defender lo común, en este caso la defensa de la vida y el agua como fuente de la misma.

La vinculación social y política del cine documental ha estado presente desde sus orígenes, pero es en su capacidad de reflexividad donde el documental ha encontrado una de sus principales fuerzas para trabajar con la memoria y las imágenes. Esta reflexividad implica una conciencia crítica sobre los modos de representación y el papel del realizador, así como una constante revisión de los discursos y significados que se generan a partir de las imágenes. Como señala Raquel Schefer (2016), el documental ha evolucionado hacia un formato que no solo busca registrar la realidad, sino también interrogarla, cuestionando las estructuras narrativas y proponiendo nuevas formas de memoria visual. La reflexividad permite al documental indagar sobre los procesos de construcción de la memoria, reconociendo que esta no es un acto pasivo de recordar, sino una práctica activa y colectiva de resignificación.

Las imágenes documentales, en este contexto, se convierten en herramientas de denuncia y concientización que contribuyen a fortalecer los procesos organizativos y las luchas por la justicia socioambiental. Este quehacer no sólo registra los impactos de la

minería y otras industrias extractivas, sino que también recoge los saberes locales y las prácticas de cuidado territorial que las comunidades han sostenido históricamente.

Conclusiones

Esta investigación ha explorado las relaciones entre archivo, imagen y memoria en las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, a través del análisis de tres documentales clave: *Choropampa: el precio del oro* (2002), *Operación Diablo* (2009) e *Hija de la Laguna* (2015). A partir de estos casos, se buscó: a) conocer el contexto y gestación de los archivos audiovisuales ligados a estas luchas; b) analizar los discursos visuales construidos en los documentales a partir del uso de imágenes de archivo; y c) determinar el papel que cumplen estas imágenes en la reconstrucción de la memoria colectiva de las resistencias.

Para abordar estos objetivos, la investigación se estructuró también en torno a cinco dimensiones analíticas que permiten comprender la producción audiovisual como una constelación de prácticas heterogéneas pero profundamente articuladas con los procesos de defensa del territorio. Estas dimensiones —estrategias de creación, formas de acompañamiento, sentidos de militancia, trabajo con comunidades y circulación con audiencias diversas— permitieron mapear los modos en que el cine documental participa activamente en las luchas ecoterritoriales, tanto desde el plano estético como desde su dimensión política y ética.

Los documentales analizados surgen en contextos específicos de conflicto social, donde la imagen se convierte en un campo de disputa. En todos los casos, las producciones son respuestas situadas frente a situaciones de afectación territorial, violencia institucional o criminalización de la protesta. La gestación de los archivos audiovisuales que los documentales incorporan o generan responde, entonces, a una necesidad urgente: documentar, visibilizar, intervenir.

Las estrategias de creación revelan una pluralidad de modos de producción que combinan lo autogestivo, la coproducción con ONG, los fondos públicos y alianzas comunitarias. Lejos de seguir una lógica industrial o uniforme, estas estrategias se adaptan a las coyunturas políticas, los recursos disponibles y el grado de vinculación con los territorios. A su vez, los archivos utilizados en estas obras provienen de diversas fuentes: registros comunitarios, material de prensa, imágenes institucionales de la minería, grabaciones del propio equipo de producción o registros históricos resignificados. En ese sentido, los archivos audiovisuales no se limitan a ilustrar o legitimar, sino que son materia viva de los relatos, activadores de memorias en disputa.

Desde lo narrativo y lo estético, los documentales despliegan una variedad de discursos visuales que evidencian tanto la diversidad de enfoques como el modo en que cada obra se posiciona ante el conflicto. *Choropampa* y *Operación Diablo* apuestan por un tratamiento testimonial y coral, mientras que *Hija de la Laguna* ensaya una propuesta híbrida centrada en un personaje protagónico. En todos los casos, las imágenes de archivo no son un mero recurso secundario, sino elementos estructurantes del relato, capaces de generar sentidos complejos, yuxtaposiciones críticas y memorias visuales compartidas.

Las formas de acompañamiento que estructuran estos procesos permiten entender que no se trata de observaciones distantes, sino de implicaciones activas. El acompañamiento se traduce en tiempos largos de inmersión, en relaciones sostenidas con sujetos y organizaciones, en procesos de consulta, devolución y validación con las comunidades. Si bien no se trata de películas plenamente colectivas o de autoría comunitaria, sí hay una ética de representación que se distancia de la victimización y apuesta por la agencia de los sujetos representados. La representación visual en estos documentales es, por tanto, un ejercicio de construcción conjunta, aunque mediado por la mirada autoral.

Las imágenes de archivo que atraviesan los documentales juegan un papel decisivo en la preservación y reconstrucción de la memoria colectiva. Funcionan como testimonio, como denuncia, pero también como articuladoras de un archivo de lucha, un repertorio visual que sostiene y proyecta las resistencias ecoterritoriales en el tiempo. Lejos de estar fijadas al pasado, estas imágenes participan activamente en el presente: son reactualizadas en nuevas coyunturas, reapropiadas por las comunidades, movilizadas en campañas, juicios, festivales o redes sociales.

Desde esta perspectiva, adquiere relevancia la dimensión de los sentidos de militancia. Las películas no solo denuncian las injusticias extractivas, sino que se constituyen como actos de confrontación política. Mientras *Hija de la Laguna* se posiciona más cerca de un documental de denuncia con alcance masivo, *Choropampa* y *Operación Diablo* asumen una lógica más militante, con vínculos estrechos con los movimientos y una función social de intervención directa. Estas formas de militancia se expresan también en las estrategias de incidencia, que incluyen la articulación con organizaciones, la creación de obras derivadas o la incorporación del cine como herramienta en los procesos de defensa territorial.

Aunque ninguna de las tres obras se encuadra plenamente dentro del cine comunitario o participativo, todas ellas han desplegado estrategias de trabajo con comunidades que se expresan en diversas formas de diálogo, consulta, talleres de incidencia mediática y validación colectiva de los relatos. En el caso de *Hija de la Laguna*, incluso, el vínculo con la protagonista surge a partir de una experiencia previa en un taller de documental participativo.

Esta dimensión también pone en tensión las posibilidades y límites de la autorrepresentación. Si bien los testimonios en primera persona, la centralidad de sujetos locales y la implicación activa de las comunidades están presentes, las obras siguen mediadas por una mirada externa. No obstante, el impacto de estas experiencias ha abierto la posibilidad de procesos posteriores donde las propias comunidades han producido relatos propios, generando así una circulación extendida del archivo y de las memorias audiovisuales.

Por último, la dimensión de la circulación y las audiencias resulta fundamental para comprender el alcance político de estas obras. Los documentales han circulado en múltiples espacios: desde asambleas y jornadas comunitarias hasta festivales internacionales, plataformas digitales y litigios estratégicos. Este carácter multiescalar revela la capacidad del documental de articular distintas formas de incidencia, conectando lo local con lo global, lo íntimo con lo estructural.

La experiencia de Guarango Cine y Video, en particular, destaca por su capacidad de construir estrategias integrales de producción, acompañamiento, incidencia y distribución, que convierten al archivo audiovisual en una herramienta política de largo aliento. En ese sentido, los documentales analizados no solo registran luchas, sino que las acompañan, las expanden y las proyectan hacia nuevas audiencias y temporalidades.

En suma, esta investigación permitió reconstruir una constelación de prácticas audiovisuales profundamente enraizadas en los procesos de defensa del territorio en Cajamarca. A través de estrategias creativas, éticas del acompañamiento, posicionamientos militantes, vínculos comunitarios y circuitos diversos de circulación, estas producciones contribuyen a la creación de un archivo vivo: una memoria audiovisual en constante latencia, disponible para ser reactivada, apropiada y resignificada.

En estas imágenes no solo se documenta la resistencia, sino que se la sostiene, se la comparte y se la proyecta. La imagen, en estos contextos, no representa: participa. Y

es en esa participación donde radica su potencia como herramienta de memoria colectiva, como acto político y como insistencia de lo común frente a la lógica extractiva. En los márgenes del archivo oficial, estas imágenes persisten como formas de vida en resistencia, como territorios en disputa, como apuestas por otros mundos posibles.

Lista de referencias

- Aprea, Gustavo. 2008. “La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética”. En *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, 175–86. Buenos Aires: La Crujía.
- Ardèvol, Elisenda. 1998. “Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 53 (2): 217-40.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. *Fotografías de lo inmostrable*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Bartra, Armando. 2015. *Se hace terruño al andar: Con los pies sobre la tierra. Despojo y resistencia en los territorios*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco / Editorial Ítaca.
- Berger, John. 2016. *Modos de ver*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *Postproducción: La cultura como escenario; modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Boyd, Stephanie. 2010. *El precio del oro: un folleto educativo y guía para activistas*. Lima: Asociación Guarango / Asociación Quisca.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. ed. Buenos Aires: Paidós.
- Cheeka, Didi. 2023. “Accidental Archivism: A Necessary Accident”. En *Accidental Archivism: Shaping Cinema’s Futures with Remnants of the Past*, editado por Stefanie Schulte Strathaus, 65–72. Berlín: Archive Books.
- Cook, Terry. 2011. “‘We Are What We Keep; We Keep What We Are’: Archival Appraisal Past, Present and Future”. *Journal of the Society of Archivists* 32 (2): 173–189.
- Dajes, Talía, y Sofía Velázquez. 2016. “A Common Gaze: Reflections on New Documentary Practices in Peru”. En *Latin American Documentary Film in the*

- New Millennium*, editado por María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara, 173-90. New York: Palgrave Macmillan.
- De la Cadena, Marisol. 2008. "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?" En *Saberes periféricos: ensayos sobre la antropología en América Latina*, editado por Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval, 107-52. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / IFEA.
- Debord, Guy. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography between History and the Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11–51. Nueva York: International Center of Photography/Steidl.
- Ernst, Wolfgang. 2018. "El archivo como metáfora: del espacio de archivo al tiempo de archivo". *Nimio: Revista de teoría y crítica de archivo* 5: e011. <https://doi.org/10.24215/24691879e011>.
- Errazu, Miguel. 2022. "Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia". *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 55: 111-42.
- Escobar, Arturo. 2011. "Ecología política de la globalidad y la diferencia". En *La naturaleza colonizada: ecología política y minería en América Latina*, editado por Emiliano Teran Mantovani, 61–92. Quito: Abya Yala.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel, Mina Lorena Navarro Trujillo, Lucía Linsalata, y Claudia López Pardo. 2017. "Repensar lo político, pensar lo común: claves para la discusión". En *Modernidades alternativas*, editado por Daniel Inclán, Lucía Linsalata y Mágina Millán, 377–417. Ciudad de México: UNAM / Ediciones del Lirio.
- Machado Aráoz, Horacio. 2013. "Crisis ecológica, conflictos socioambientales y orden neocolonial: Las paradojas de NuestrAmérica en las fronteras del extractivismo". *REBELA - Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos* 3 (2): 118-55.
- Martínez Alier, Joan. 2009. "Lenguajes de valoración". *El Viejo Topo* 253: 95–103.
- Farge, Arlette. 2013. *The Allure of the Archives*. Traducido por Thomas Scott-Railton. New Haven: Yale University Press.
- Farocki, Harun. 2004. "Phantom Images". *Public: Art/Culture/Ideas* 29: 12–22. Toronto: Public Access Collective.

- Federici, Silvia. 2016. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Quito: Abya Yala.
- Federici, Silvia. 2018. *El patriarcado del salario: críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández Bouzo, Soledad. 2014. “Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental: Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires”. *Cine Documental* 10: 71–96. Buenos Aires: Cine Documental.
- Flusser, Vilém. 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción de Eduardo Molina. México: Editorial Trillas.
- Foster, Hal. 2016. “El impulso de archivo”. *Nimio: Revista de teoría y crítica de archivo* 3: 102–125. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Foucault, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gabbert, Karin, y Miriam Lang, eds. 2019. *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- Gabbert, Karin, y Miriam Lang, eds. 2019. *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- García Miranda, N. 2013. *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*. Lima: Núñez Gorriti Editora.
- Getino, Octavio, y Fernando Solanas. 1969. “Hacia un tercer cine”. *Revista Tricontinental* 13: 107–132. La Habana: OSPAAAL.
- Godoy, Mauricio. 2013. *180 gira mi cámara: lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones.
- Gonzales, Julio, Luz Estrello, y Gabriela Koc. 2020. “Luchas por el territorio en el documental peruano”. *laFuga: Revista de Cine* 23. Santiago de Chile: laFuga. <https://lafuga.cl/luchas-por-el-territorio-en-el-documental-peruano/974167>.
- Gonzales Oviedo, Julio César. 2022. “Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales”. *Conexión* 17: 149-69. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/26126>.

- Gonzales Oviedo, Julio César. 2023. “Tejiendo resistencias: prácticas audiovisuales y luchas por la defensa del territorio en Cajamarca – Perú”. *EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 20: 1–25. <https://www.entrediversidades.unach.mx/index.php/entrediversidades/article/view/400>.
- Guasch, Anna Maria. 2005. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista Internacional d'Art* 5: 157-83. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gudynas, Eduardo. 2009. “La ecología política del giro biocéntrico en la nueva Constitución de Ecuador”. *Revista de Estudios Sociales* 32: 34–47.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel, y Claudia López Pardo. 2019. “Producir lo común para sostener la vida: notas para entender el despliegue de un horizonte comunitario-popular que impugna, subvierte y desborda el capitalismo depredador”. En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*, editado por Karin Gabbert y Miriam Lang, 387–417. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- Hajer, Maarten. 1995. *The Politics of Environmental Discourse: Ecological Modernization and the Policy Process*. Oxford: Oxford University Press.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Harris, Verne. 2001. “Seeing (in) Blindness: South Africa, Archives and Passion for Justice”. *Archifacts*: 1–13. Wellington: Archives and Records Association of New Zealand.
- Harvey, David. 2007. *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*. Traducción de María Teresa Pérez Custodio. Madrid: Akal.
- Jelin, Elizabeth. 2021. *Los trabajos de la memoria*, 6.^a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kidd, Dorothy. 2020. “Mobilizing with Video in the Extractive Zone”. En *InsUrgent Media from the Front: A Media Activism Reader*, editado por Chris Robé y Stephen Charbonneau, 151-73. Oakland: PM Press.
- Lander, Edgardo, y Samuel Arconada Rodríguez. 2019. “Crisis civilizatoria”. En *Experiencias de los gobiernos progresistas y debates en la izquierda latinoamericana*, 25–46. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.

- Lang, Miriam, Horacio Machado Aráoz, y Mario Rodríguez Ibáñez. 2020. “Trascender la modernidad capitalista para re-existir: reflexiones sobre derechos, democracia y bienestar en el contexto de las nuevas derechas”. En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*, editado por Karin Gabbert y Miriam Lang, 151-74. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental: audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Editorial El Conejo.
- Lezama, José Luis. 2004. *La construcción social y política del medio ambiente*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Machado Aráoz, Horacio. 2012. “Los dolores de Nuestra América y la condición neocolonial: extractivismo y biopolítica de la expropiación”. *OSAL: Observatorio Social de América Latina* 13 (32): 51–66. Buenos Aires: CLACSO.
- Machado Aráoz, Horacio. 2018. *Potosí, el origen: genealogía de la minería contemporánea*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Malek, Pablo. 2016. *Enfoques, discursos y memorias: producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Gato Viejo Grupo Editorial.
- Manoff, Marlene. 2004. “Theories of the Archive from Across the Disciplines”. *Portal: Libraries and the Academy* 4 (1): 9–25. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Manovich, Lev. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios: La imagen en la era digital*. Traducido por Agustín López Tobajas. Barcelona: Paidós.
- Maquet, Paul. 2013. *Mitos y realidades de la minería en el Perú: guía para desmontar el imaginario extractivista*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global (PDTG).
- Mbembe, Achille. 2002. “The Power of the Archive and Its Limits”. En *Refiguring the Archive*, editado por Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid y Razia Saleh, 19–26. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Metz, Christian. 1991. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

- Mignolo, Walter. 2013. “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. *Revista de Filosofía* 30 (74): 7–23.
- Mignolo, Walter D. 2000. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander, 55–85. Buenos Aires: CLACSO.
- Mignolo, Walter D. 2003. *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mignolo, Walter D. 2014. “Activar los archivos, descentralizar las musas”. En *Quaderns portàtils*, no. 21. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
<https://quadernsmacba.macba.cat/portatil/activar-los-archivos-descentralizar-las-musas/>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “El derecho a mirar”. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación* 13: 29–65. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mitchell, W. J. T. 2016. “¿Qué quieren realmente las imágenes?” En *El giro visual de la teoría*, editado por Raúl Rodríguez Freire, 49–73. Viña del Mar: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Moore, Jason W. 2020. *El capitalismo en la trama de la vida: ecología y acumulación de capital*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Navarro, Mina Lorena. 2014. “La memoria como impulso de resistencia y prefiguración en las luchas socioambientales”. *Tramas. Subjetividad y procesos sociales* 38: 123-46. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Navas, Eduardo. 2012. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: Springer/Birkhäuser.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Jorge Fernández Gonzalo. Barcelona: Paidós.
- Núñez, Violeta. 2015. “El cortometraje documental peruano 1972–1980”. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 12: 1–22.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: la economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Editorial Sur.
- Quijano, Aníbal. 1999. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica*

- poscolonial*, editado por Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides, 99–110. Bogotá: Instituto Pensar, Universidad Javeriana.
- Quinteros, Alonso. 2019. “De la representatividad indigenista a la performatividad documental: una aproximación al documental peruano”. *Cine Documental* 20: 128-55. *Revista Cine Documental*. <https://revista.cinedocumental.com.ar/numero-20/>.
- Rebollo, Jordi Grau. 2008. “El audiovisual como cuaderno de campo”. En *El medio audiovisual como herramienta de investigación*, 13–29. Barcelona: Fundación CIDOB.
- Renov, Michael. 2010. “Hacia una poética del documental”. Traducción de Soledad Pardo. *Revista Cine Documental* 1: 1–10.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Schefer, Raquel. 2016. “El retorno del newsreel (2011–2016) en las representaciones filmicas contemporáneas del acontecimiento político”. *Comparative Cinema* 4 (9): 62–71. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Schuldt, Jürgen, y Alberto Acosta. 2006. “Petróleo, rentismo y subdesarrollo: una maldición sin solución”. *Nueva Sociedad* 204: 71–89.
- Segato, Rita. 2019. “¡Ningún patriarcado hará la revolución! Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado”. En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*, editado por Karin Gabbert y Miriam Lang, 33–49. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- Segato, Rita Laura. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Navarro Trujillo, Mina Lorena. 2016. *Hacer común contra la fragmentación en la ciudad: experiencias de autonomía urbana*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Navarro Trujillo, Mina Lorena, y Lucía Linsalata. 2021. “Capitaloceno, luchas por lo común y disputas por otros términos de interdependencia en el tejido de la vida. Reflexiones desde América Latina”. *Relaciones Internacionales*, n.º 46: 81–98.
- Observatorio de Conflictos Mineros del Perú. 2023. “33º Informe del Observatorio de Conflictos Mineros del Perú-diciembre 2023”. *Observatorio de Conflictos*

- Mineros del Perú (blog)*, 18 de diciembre. <https://conflictosmineros.org.pe/2023/12/18/33-informe-del-observatorio-de-conflictos-mineros-del-peru-diciembre-2023/>.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Silva Santisteban, Rocío. 2013. “Porque son perros: protestas, discursos autoritarios e industrias extractivas: el caso Conga”. En *Minería y movimientos sociales en el Perú: instrumentos y propuestas para la defensa de la vida, el agua y los territorios*, 435–456. Lima: CooperAcción / Colección Diálogos y Movimientos.
- Steyerl, Hito. 2009. “In Defense of the Poor Image”. *e-flux journal* 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.
- Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sturken, Marita. 2012. “Ways of Seeing, Practices of Looking”. *Journal of Visual Culture* 11 (2): 151-3. <https://doi.org/10.1177/1470412912443378>.
- Svampa, Maristella. 2010. “Hacia una gramática de las luchas en América Latina: movilización plebeya, demandas de autonomía y giro eco-territorial”. *Revista Internacional de Filosofía Política* 35: 21–46.
- Svampa, Maristella. 2012. “Consenso de los *commodities*, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina”. *OSAL: Observatorio Social de América Latina* 13 (32): 15–38. Buenos Aires: CLACSO.
- Svampa, Maristella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: Bielefeld University Press.
- Svampa, Maristella Noemí, y María de los Ángeles Sola Álvarez. 2010. “Modelo minero, resistencias sociales y estilos de desarrollo: los marcos de la discusión en la Argentina”. *Ecuador Debate* 79: 105-26.
- Svampa, Maristella, y Emiliano Terán Mantovani. 2019. “En las fronteras del cambio de época: escenarios de una nueva fase del extractivismo en América Latina”. En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina?: feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*, editado por Karin Gabbert y Miriam Lang, 101-23. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo / Abya Yala.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

- Tello, Andrés Maximiliano. 2015. "El arte y la subversión del archivo". *Aisthesis*, n.º 58: 125-43. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Trinh, T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Vanegas-Toala, Yadis Vanessa. 2020. "Comunicación y el giro ecoterritorial en red campo-ciudad". En *Comunicación y ciudad: lenguajes, actores y relatos*, 123-42. Quito: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social.
- Vanhaute, Eric, y Hanne Cottyn. 2016. "Algunas perspectivas sobre las luchas sociales por la tierra". En *Las luchas sociales por la tierra en América Latina: un análisis histórico, comparativo y global*, 189-194. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.
- Wallenius, Carlos Andrés Rodríguez. 2010. *Defensa comunitaria del territorio en la zona central de México: enfoques teóricos y análisis de experiencias*. México: Juan Pablos Editor.
- Wallerstein, Immanuel. 2004. *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: Un análisis de sistemas-mundo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Weinrichter, Antonio. 2005. "Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo". En *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, 83-106. Madrid: Ocho y Medio.
- Weinrichter, Antonio. 2009. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, Antonio. 2015. "Archivo performativo: orden y caos en el documental de archivo". En *Archivo performativo: orden y caos en el documental de archivo*, 85-94. Madrid: DocumentaMadrid / Universidad Autónoma de Madrid.
- Yakel, Elizabeth. 2003. "Archival Representation". *Archival Science* 3 (1): 1-25. <https://doi.org/10.1007/BF02438926>.