

Hija de la Laguna. Una oda a la resistencia campesina peruana contra el capitalismo empresarial

Carlos Alfredo Carrillo Rodríguez*

El cine es escritura. El cine es hijo de la fotografía, la cual podría entenderse como una forma de escribir con luz; el cine, entonces, es escritura con las imágenes que genera esa luz. Sus inicios se pueden rastrear desde un largo periodo formativo hasta la canónica fecha de presentación en sociedad del invento de los hermanos Auguste y Louise Lumière el 28 de diciembre de 1895. Con ello, surgieron distintas modalidades de ver el mundo a través de una cámara, la realidad y la ficción. Los hermanos Lumière, sin saberlo, crearon el cine documental al filmar sus primeras cintas, pues capturaban secuencias que no requerían una puesta en escena, era el mundo viéndose a sí mismo. En opinión de Alejandro Tapia (2015:14), el cine documental toma su fuerza de su aparente relación intrínseca con la realidad, ya que a diferencia de la palabra, que constituye una herramienta interpretativa, la imagen genera presencia, muestra y hace evidente.

En *Historia del cine ruso y soviético* (1968), Miquel Porter-Moix (p. 123 y ss.) coincide con el crítico y teórico del cine Bill Nichols en que gran parte de la definición de lo que hoy se concibe de manera general como

* Docente investigador de la Unidad Académica de Antropología, Universidad Autónoma de Zacatecas. Correo-e: carlos.carrillo@uaz.edu.mx

documental se concibe con dos figuras clave: los soviéticos Sergei Eisenstein (1898-1948) y David Abelevich Kaufman, mejor conocido como Dziga Vertov (1896-1954). Porter-Moix considera al primero como un creador total; Eisenstein (a quien varios autores atribuyen, junto con el norteamericano David Wark Griffith (1875-1948), la definición de los procedimientos de edición como base de la narrativa cinematográfica) utilizó una técnica de recreación de eventos históricos, que él concebía como un verdadero documental, al unir una narrativa a veces ficcionada, docudrama dirían hoy algunos (por ejemplo, *La huelga*, 1925). Vertov fue mucho más lejos, creó la teoría del cine-ojo, la cual, de acuerdo con Nichols (2013:246-247), le hacía afirmar que «la cámara podía ver un mundo invisible al ojo humano y sacar a la luz ese mundo»; asimismo señala que «evitó toda forma de escritura guionística, de puesta en escena, de recreación (...) [para] capturar la vida en bruto» Nichols (2013:246-247), es decir, lo que denominaría como el cine-verdad.

Nichols explica que el documental puede presentarse en al menos seis modos formales: reflexivo, poético, participativo, observacional, expresivo y expositivo. Las características del documental *Hija de la laguna* oscilan entre el modo observacional, pero fundamentalmente el expositivo. Partiendo de la idea Marx acerca de que «la clase trabajadora no puede representarse a sí misma, sino que debe ser representada» (Nichols, 2013:244), Nichols establece que el modo observacional se cimenta en la apreciación espontánea de la experiencia vivida, esto es, sin elementos que alteren el metraje obtenido (Nichols, 2013:199) o a través de una mínima posproducción, lo anterior con el propósito de lograr una mayor objetividad. No obstante, desde el momento en que el documentalista elige hacia donde apuntar su lente, construye una verdad, misma que se filtra mediante las

intenciones de cada proyecto. *Hija de la laguna* presenta también elementos del modo expositivo, porque el director echa mano de recursos retóricos como la omnipresente voz en *off* de la protagonista que recita oraciones de carácter místico, el discreto uso de música para enfatizar contenidos determinados de ciertas imágenes, así como las recurrentes tomas «puente» (secuencias ornamentales que sirven como conexión entre secuencias). Con todo lo anterior, es posible concluir que *Hija de la laguna* cumple con uno de los preceptos del cine documental: representar a la gente como víctimas o agentes y, mediante esto, el documental puede representar tanto los intereses de un gobierno en el poder, como los de los desposeídos (Nichols, 2013:244). En este sentido, *Hija de la laguna* es un poderoso documento de construcción de una identidad nacionalista.

Hija de la laguna (2015) es el cuarto largometraje de Ernesto Cabellos Damián (Lima, Perú, 1968), documentalista radicado en Brighton, Reino Unido, y profesor de la Universidad de Sussex. Sus trabajos previos *Choropampa, el precio del oro* (2002), *Tambofuerte: mangos, muerte, minería* (2007) y *De ollas y sueños* (2009) comparten con *Hija de la laguna* un programa temático en el quehacer audiovisual del director: la realidad social en distintas frecuencias. Mientras que la cinta de 2009 refiere a la gastronomía como un oasis de reunión para la sociedad, el común denominador de los trabajos restantes resulta ser un tópico recurrente en el cine social latinoamericano, la resistencia.

Así, *Hija de la laguna* presenta la historia de dos polos enfrentados, por un lado, la empresa minera Yanacocha (en la cual se concentran capitales de origen estadounidense y peruano), misma que descubre un enorme yacimiento de oro bajo las Lagunas de Conga, una región rural en Cajamarca, Perú; y por el otro, la protagonista y rostro de la resistencia ante

los embates de la compañía, Nélica Ayay Chilón, de entonces 35 años. Las intenciones de la minera son desecar las lagunas para poder extraer el mineral. Utilizando el argumento legal, puesto que las participaciones del Estado en la empresa lo ponen en el lado opuesto a los campesinos, éstos se ven obligados a realizar una serie de acciones de protesta de carácter pacífico, mismas que encuentran una brutal respuesta por parte del gobierno en el año 2012, cuando se reprimió de manera violenta una manifestación en la que resultaron muertas cinco personas y hubo varios arrestos, entre ellos fue detenido el exsacerdote Marco Arana, amigo de Cabellos Damián desde 2010.

Es precisamente este evento el que llevó al director a mostrar al mundo, a través de su lente, la encarnizada lucha por la sobrevivencia que, en este caso, el pueblo de Cajamarca emprendió al verse abandonado por aquellos cuya tarea debería ser frenar e imposibilitar tales acciones. Sería Arana quien introduciría a Cabellos Damián con Nélica Ayay. En el *press kit* (dossier de prensa) de la película el realizador declara:

Estaba de vacaciones en el Mediterráneo cuando me enteré de la detención de (...) Arana (...) estaba sentado en una banca de la plaza de Cajamarca protestando pacíficamente contra el proyecto minero Conga, que amenazaba las fuentes de agua de su región (...) un escuadrón de policías se avalanchó [*sic*] contra él y lo arrestó (...) quería ayudarlo, pero estaba demasiado lejos. Esa noche, viendo en Youtube videos que la gente filmó (...) uno me impresionó. Una mujer [preguntaba] a un policía por qué estaban arrestando a Marco y por qué estaban usando tanta violencia. El policía, mirando directo a la cámara, gritó: «¡Porque son perros conchasumadre!, ¡Por eso!» (Cabellos, 2015b:12).

Resulta evidente, después de conocer la génesis del proyecto, que lo que se estaba enfrentando no era cualquier cosa: el poderío económico y político de una empresa cuyo interés es la generación de capital sin importar las implicaciones, pero aún más, la lucha tenía como némesis a la maquinaria del Estado peruano, cuyos entresijos legales permitían que esa devastadora alianza se levantara con el estandarte de la razón fáctica. En una conmovedora secuencia, Nélica Ayay se ve forzada a abandonar su comunidad para adentrarse en las entrañas de un ininteligible monstruo de concreto, la ciudad, para educarse como abogada y recurrir no sólo a la protesta social como vehículo, sino para enfrentar a la ley desde el interior de la misma ley.

La cámara de Cabellos Damián se mueve en varias direcciones, la primera de ellas es la dimensión simbólica-social, aquella donde se entrecruzan los caminos inconcebibles para la racionalidad decimonónica occidental. La secuencia de apertura presenta a Nélica Ayay, dirigiéndose a Yacumama, la madre agua, la laguna, cuya manifestación material forma parte de una entidad más grande, la Pachamama o madre naturaleza. El monólogo de apertura resulta revelador: «El agua es su sangre de la tierra, y sin su sangre, la tierra ya no tendría vida (...) digo, cuando destruyan las lagunas ¿a dónde irán a vivir los dueños de las lagunas?, no la gente, sino la duenda, el duende (...) porque ellos están ahí (...) y no piden nada (...)» (Cabellos, 2015a). Esta concepción animista, propia de las religiones o creencias basadas directamente en la naturaleza, puede resultar aberrante a la lógica occidental cuyo pragmatismo pide renunciar a conceptualizaciones metafísicas en términos de entidades sobrenaturales que rigen, ordenan y explican el mundo. Mas dichas manifestaciones cosmogónicas muestran una visión ajena a las formas occidentales, cuyo móvil, al menos en este

caso, es la explotación de recursos con fines mercantilistas. Por eso es que para el Estado y los colonos extranjeros las creencias de dichos pueblos no son más que supercherías, estorbos dogmáticos que impiden la ejecución y desarrollo del progreso. Cabría preguntarse, ¿el progreso para quién?

Tales manifestaciones culturales no son extrañas en México: la idea de los dueños de la naturaleza, en la religión mesoamericana, tiene eco en las creencias indígenas de la actualidad mediante entidades que se denominan «los dueños del monte y de los animales», cuya acción es decisiva para el buen avance de las comunidades rurales. En la racionalidad occidental, los dueños de la naturaleza son sustituidos por entidades capitalistas, ahora se transubstancian en los intereses de un grupo hegemónico-económico, con el pretexto del progreso y la modernidad; ahora los dueños de la naturaleza son los conglomerados empresariales, lo que les permite disponer no sólo de los recursos naturales, pues el campesino, con su mentalidad primitiva, pasa a ser un elemento más del paisaje a poseer, explotar y desechar.

Al respecto, el director revela, paralelamente a la narrativa de Cajamarca, una ventana al futuro a través de una comunidad en Honduras, El Totoral, lugar donde la devastación minera acabó con el agua, envenenó las tierras y provocó el colapso ambiental y social de dicho lugar. La comparación es pertinente puesto que El Totoral es la historia de un fracaso, la resistencia, si la hubo, no dio fruto; la minera hizo su trabajo y se retiró con los sacos llenos, mientras que el progreso de la zona se redujo a unos cuantos desechos industriales inservibles, los cuales ni siquiera pueden ser vendidos por kilo. Es el destino que le esperaba a Conga si las acciones del pueblo no lograban su cometido.

En una tercera subtrama, de gran interés, Cabellos Damián lleva su lente hacia Ámsterdam, Países Bajos. Ahí conocemos a Bibi Van der

Velden, una joven joyera que declara, palabras más, palabras menos, que una joya representa la belleza, no nada más material, sino que en ella se cristaliza el símbolo de una promesa, de un amor o de un sentimiento que puede hundir sus raíces en lo más profundo del alma humana y que, por ende, trasciende el tiempo. El contraste que el director logra no es casual, pues se pasa del ámbito rural andino, donde la pobreza y las intenciones de sobrevivir colisionan, al entorno urbano europeo, del olvido al privilegio. Y es que resulta claro que Van der Velden ni siquiera es consciente de su estatus, pues sus palabras rayan en la romantización de los metales, como si el oro pudiese ser cosechado con intervención humana mínima. En la secuencia subsiguiente, que podría ser incluso grotesca, somos testigos de una especie de desfile de exhibición en el que cuerpos femeninos de color son adornados con la joyería de la artesana. Los pechos desnudos de las mujeres permiten apreciar en todo su esplendor las joyas. La imaginaria es claramente colonialista, porque recuerda a los eternos estereotipos de la mujer africana: una vez más la reducción del ser humano a un cliché en aras de transformarlo en un perchero para las creaciones artísticas de Van der Velden.

Posteriormente, la holandesa viaja a Madre de Dios, Perú, en busca de oro «limpio» para continuar innovando con su arte. En ese lugar atestigua la explotación ilegal y por primera vez se enfrenta a las cruentas condiciones objetivas de la realidad, la devastación, la pobreza y la explotación ambiental y humana: una diminuta cuchara sostiene 15 gramos de metal precioso, fruto del trabajo sin parar por 24 horas de cinco o seis personas. Quizá la segunda frase más lapidaria de todo el documental proviene de sus labios: «Todos tenemos sangre colgando de nuestros cuellos, muñecas y dedos» (Cabellos, 2015a). Este choque con la «realidad real» de las cosas,

misma que es enmascarada por sendos discursos de estatus a través de la publicidad que alienta el consumismo, llevan a Van der Velden a declarar, a la vuelta a su país, que ahora sólo trabaja con oro sostenible. ¿Qué pasaría si todos pudiésemos ver de dónde y cómo se obtiene la materia prima de los componentes que hacen que uno de nuestros rasgos materiales identitarios funcione, el teléfono celular?

Después de la protesta reprimida en las calles de Lima, presentada a manera de *flashback* de los eventos ocurridos en 2012 donde fue arrestado Marco Arana,¹ se muestra a Nélica Ayay sentada a la vera de la laguna, depositando en ella fotografías de los cinco jóvenes que resultaron muertos durante los ataques policíacos. A la par de una discreta música de fondo que va adquiriendo protagonismo en forma de un constante latido y que anuncia que algo está por suceder, Nélica Ayay pronuncia los nombres de quienes han sido simbólicamente regresados a los brazos de la madre agua, lo cual, además, tiene el objeto de arrancarlos de las manos del oscuro anonimato para entregarlos a la luz que supone el convertirlos en sujetos históricos.

La secuencia final es un *crescendo* narrativo, la tensa calma se rompe cuando la población organiza una protesta pacífica en un terreno cercano a las lagunas, impide el paso de un convoy que viene acompañado de la fuerza policial. Inicialmente, emisarios de la fiscalía del gobierno de Perú tratan de desbaratar dicha acción, recurren al argumento clásico del capitalismo: la propiedad privada. Sin éxito, se retiran, la tensión escala, el

¹ Se trata del metraje a que Cabellos Damián hace referencia en el *press kit* de la cinta. En dichas secuencias puede apreciarse la detención del exsacerdote, así como las formas de agresión utilizadas por la policía para sofocar la protesta de la gente. El cambio de aspecto técnico en el tamaño de la imagen sugiere que son imágenes capturadas con teléfonos móviles durante la trifulca.

brazo ejecutor de la ley estatal, la armada policiaca, está presto a utilizar otro tipo de razón, Perú contra Perú. En una acción desesperada, Nélica Ayay llama a una estación de radio y da los pormenores de lo que sucede, a la vez que ruega a Yacumama que dé entendimiento a esas personas. La presión mediática y, por qué no, la intervención divina triunfa cuando las fuerzas del orden se repliegan. La amenaza ha cesado, pero no se sabe por cuánto tiempo al final de la cinta. En un documento publicado por el Latin America Foundation for the Future (LAF) se informa que los esfuerzos de Nélica Ayay y su comunidad rindieron fruto, en 2016 se desechó la iniciativa Conga (2019:6).

Al final del documental, Nélica Ayay expresa, quizá, la frase más demoledora del metraje: «El oro no se come, no se bebe, sin embargo, por el oro se ha derramado sangre. Lo sacan para meterlo a los bancos y ahí dejarlo guardado, mejor que lo saquen y a ti [Yacumama] te dejen en paz» (Cabellos, 2015a). La utilidad de lo inútil, la desesperación por la incompreensión. Desde esta perspectiva, el sentimiento que queda en el espectador es de impresión, hasta de incredulidad, pero, sin duda, de una seria noción antiextractivista. Paradójicamente, en una entrevista que data de 2015 y localizada en el canal de Youtube «Red Muqui» (2015), Cabellos Damián aclara que «no es un documental antiminero, lo que se busca es representar al otro con profundidad», una mirada *emic*, según algunos antropólogos, es decir, mostrar y comprender las razones del tejido social del otro. En dicha entrevista, la productora, Nuria Frigola Turrent, reitera la idea de que al ver el documental queda claro que no es antiminero, sino otra cosa, otro tipo de discurso, pero se muestra titubeante al tratar de definir entonces qué es. Cabellos Damián le auxilia y contesta que es sobre el amor al agua y su importancia en el medio rural, explicación curiosa cuando en

el mismo *press kit* (Cabellos, 2015b:11) se advierte que casi la mitad del territorio de Cajamarca ha sido concesionado a mineras, incluyendo cabeceiras de cuencas y ríos, esto resulta más relevante cuando se toma en cuenta que 78 por ciento de la población de Cajamarca vive de la ganadería y la agricultura (Cabellos, 2015b:11).

Tal declaración de los productores es llamativa, ya que como bien se aprecia en el escrito de la LAFF, la realidad que el documentalista construye sólo toma en cuenta uno de los lados, el de los campesinos de Cajamarca, cuya situación se ve acentuada por las subtramas que acompañan la narración central. No hay declaraciones de la minera ni entrevistas a entidades gubernamentales. Tal vez Cabellos Damián consideró inútil hacer eso, debido a que las esperadas y perennes argumentaciones en torno de la ayuda a comunidades y generación de empleos, entre otras argucias discursivas propias del discurso colonial-capitalista, seguramente habrían estado presentes, pero habrían sido desmentidas al ser confrontadas con la medida de su verdad, la realidad, que daría un sesgo precisamente anti-minero, no pasional, sino a partir de la contrastación de dichas narrativas con hechos diametralmente opuestos, algo que, por alguna razón, se evitó.

A fin de cuentas, esto lo que provoca es una visión unilateral que hace que el espectador, con probabilidad, no pueda entender cómo lo que acaba de visionar no constituye un argumento antiextractivista y, en consecuencia, no consienta en ponerse de parte del oprimido; en opinión de Carlos Mendoza, el cine documental coadyuva a la invención de verdades y, a pesar de todo, *Hija de la laguna* no es la excepción.

Referencias

- Cabellos Damián, E. (2015a). *Hija de la laguna*. Duración 87 minutos. Director y guionista: Ernesto Cabellos Damián. Productora: Nuria Frigola Turrent. Fotografía: Carlos Sánchez Giraldo, Jessica Steiner y Miguel Hilari Solle. Protagonistas: Nélica Ayay Chilón, Bibi Van Der Velden, Máxima Acuña de Chaupe, Marco Arana.
- Cabellos Damián, E. (2015b). *Hija de la Laguna (press kit)*. Recuperado de <https://hijadelalaguna.pe/wp-content/uploads/2020/02/Presskit-hija-laguna-ES.pdf>
- Mendoza, C. (2015). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Porter-Moix, M. (1968). *Historia del cine ruso y soviético*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Tapia Mendoza, A. (2014). «La argumentación en la pantalla: la retórica en el cine documental». *Estudios Cinematográficos. Documental a debate* (36), pp. 4-20.
- Latin America Foundation for the Future (LAFF) (2019). «Documentary of the month: *Hija de la laguna*». Recuperado de <https://www.laffcharity.org.uk/wp-content/uploads/2019/08/Hija-de-la-Laguna-blog.docx.pdf>
- Quispe Sauñe, M.A. (2021). «Hacia la construcción de un cine propositivo y de resistencia frente a los discursos extractivistas: de *Hija de la laguna* (2015) a *Hugo Blanco, Río Profundo* (2019)». *Caos y Polis. Revista de Política y Humanidades*, IV(4), pp. 63-72. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1yUHq4_EmmFf-4hMq_c8Ww7ytjYag9XSS/view

Red Muqui (2 de septiembre de 2015). «Hija de la laguna no es un documental antiminero sino de amor y respeto a la Yacumama» (duración 5:33 minutos). Video en *Youtube* recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mvk90p-fbR8&ab_channel=RedMuqui