Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Comunicación Social

La construcción de la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental Sigo Siendo, Kachkaniraqmi (2013)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social

AUTOR

Xiomara Medalid Francesca SANTOS HUAYNATES

ASESOR

Dra. Mónica Grisell DELGADO CHUMPITAZI

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Santos, X. (2026). *La construcción de la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental Sigo Siendo, Kachkaniraqmi (2013).* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Comunicación Social]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Xiomara Medalid Francesca Santos Huaynates
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	72553589
URL de ORCID	-
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Dra. Mónica Grisell Delgado Chumpitazi
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10585716
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-1203-8634
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Mg. Nancy Luciana Aliaga Balletta
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	43435353
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Dr. José Ernesto Ventocilla Maestre
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	40333327
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Lic. Christian Humberto Wiener Fresco
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07706719
Datos de investigación	
Línea de investigación	Artes y medios audiovisuales y multimediales

Grupo de investigación	-
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Tarma, Perù
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2025 - 2026
URL de disciplinas OCDE	Estudios en cine, Estudios en radio, Estudios en televisión https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.06 Medios de comunicación, Comunicación socio-cultural https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.08.04

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Reunidos en sesión presencial el día 17 de setiembre de 2026 a las 12:00 horas, el Jurado Evaluador integrado por la Mg. Nancy Luciana Aliaga Balletta (presidente); Dr. José Ernesto Ventocilla Maestre (miembro); Lic. Christian Humberto Wiener Fresco (miembro) y Dra. Mónica Grisell Delgado Chumpitazi (asesora), dio inicio a la sustentación de Tesis, titulada: LA CONSTRUCCIÓN DE LA RURALIDAD A TRAVÉS DEL PAISAJE CINEMATOGRÁFICO EN EL DOCUMENTAL SIGO SIENDO, KACHKANIRAQMI (2013), presentado por la bachiller XIOMARA MEDALID FRANCESCA SANTOS HUAYNATES, para optar al Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social.

Concluida la sustentación, el jurado procedió a la calificación con el siguiente resultado:

Mención Honrosa
(mención)

Diecisiete (17)
(nota en letras) (nota en números)

Luego del proceso de sustentación y la calificación correspondiente, se le comunicó a la graduanda el resultado obtenido y el Jurado recomienda a la Facultad que se le otorgue el Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social.

Siendo las 12:50, se concluyó el acto por lo cual, los miembros del jurado dan fe de lo actuado firmando la presente Acta.

Mg. Nancy Luciana Aliaga Balletta
Presidente

Dr. José Ernesto Ventocilla Maestre
Miembro

Lic. Christian Humberto Wiener Fresco
Miembro

Dra. Mónica Grisell Delgado Chumpitazi
Asesora

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Dra. Mónica Grisell Delgado Chumpitazi, en mi condición de asesora acreditada con Dictamen N.° 0081/EPCS-FLCH/2026 de la tesis, cuyo título es 'La construcción de la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental Sigo Siendo, Kachkaniraqmi (2013)', presentado por la bachiller Xiomara Medalid Francesca Santos Huaynates para optar el título profesional de Licenciada en Comunicación Social, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma Turnitin, el documento evaluado cuenta con el 4% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su publicación en el repositorio institucional.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título profesional de Licenciada en Comunicación Social.

Lima, 16 de setiembre de 2026



Dra. Mónica Grisell Delgado Chumpitazi
DNI: 10585716
Código docente 0A7562

* Según corresponda: bachiller, magíster, doctor; título profesional o título de segunda especialidad

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, quien ha sido y es mi

soporte en la vida.

RESUMEN

El presente estudio analiza la construcción de la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi*) (2013), dirigido por Javier Corcuera, perteneciente al conjunto de producciones filmadas en regiones andinas, amazónicas y costeras del Perú. El objetivo principal es identificar los elementos que contribuyen a dicha articulación mediante el análisis de las cuatro funciones propuestas por Higson: como espacio dramático, como lugar específico e histórico, como metáfora y como espectáculo. Para ello, la investigación adopta un enfoque cualitativo, de nivel exploratorio-descriptivo y de tipo aplicado. El diseño metodológico corresponde al estudio de caso desde el análisis del lenguaje audiovisual, centrado en la identificación de temas, símbolos y patrones narrativos vinculados a estas categorías. Asimismo, se emplean fichas de análisis fílmico diseñadas para identificar elementos de puesta en escena relacionados con el territorio representado, mientras que la teoría fundamentada guía la elaboración de interpretaciones articuladas con el marco conceptual. Se plantea como supuesto que, en el filme, el paisaje no solo cumple una función descriptiva, sino que organiza la ruralidad a partir de una lógica fragmentada del territorio. En este sentido, el espacio rural tiende a representarse de manera reduccionista y relativamente aislada, más que como una experiencia dinámica e interconectada, lo cual entra en tensión con los enfoques de las nuevas ruralidades. Esta lectura resulta particularmente visible en la sección desarrollada en el Valle del Sondondo (Ayacucho), donde, pese a la especificidad del territorio, se privilegian imágenes que refuerzan una visión homogénea de lo andino.

Palabras clave

Documental peruano, cosmovisión andina, paisaje cinematográfico, cine peruano, ruralidad.

Línea de investigación

Artes y medios audiovisuales y multimediales

ABSTRACT

This study analyzes the construction of rurality through the cinematic landscape in the documentary *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi*) (2013), directed by Javier Corcuera, which is part of a series of productions filmed in the Andean, Amazonian, and coastal regions of Peru. The main objective is to identify the elements that contribute to this construction through an analysis of the four functions proposed by Higson: as a dramatic space, as a specific and historical place, as a metaphor, and as a spectacle. To this end, the research adopts a qualitative, exploratory-descriptive, and applied approach. The methodological design is a case study based on the analysis of audiovisual language, focused on identifying themes, symbols, and narrative patterns linked to these categories. Additionally, film analysis worksheets designed to identify staging elements related to the depicted territory are used, while grounded theory guides the development of interpretations aligned with the conceptual framework. The premise is that, in the film, the landscape not only serves a descriptive function but also organizes rurality based on a fragmented logic of the territory. In this sense, rural space tends to be represented in a reductionist and relatively isolated manner, rather than as a dynamic and interconnected experience, which creates tension with approaches to new ruralities. This interpretation is particularly evident in the section set in the Sondondo Valley (Ayacucho), where, despite the territory's specific characteristics, the film prioritizes images that reinforce a homogeneous vision of Andean culture.

Keywords

Peruvian documentary, andean cosmovision, cinematic landscape, peruvian cinema, rurality.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

CAPÍTULO I: Problema de investigación 14

1.1 Descripción del problema de investigación 14

1.1.1 Formulación 14

1.1.2 Problematización 33

1.2 Definición del problema 38

1.3 Objetivos 41

1.4 Justificación de la investigación 41

1.5 Hallazgos y limitaciones de la investigación 42

CAPÍTULO II: Revisión de la literatura 43

2.1 Antecedentes 43

2.1.1 Paisaje en el documental 43

2.1.2 Música en el documental peruano 45

2.1.3 Representación de la cosmovisión andina en películas peruanas 46

2.1.4 Representación indígena y/o rural en el documental 48

2.1.5 *Sigo Siendo* 56

2.2 Definición de términos 57

2.2.1 Película documental 58

2.2.2 El plano 59

2.2.3 La escena 60

2.2.4 La secuencia 60

2.2.5 El sonido 60

2.3 Bases teóricas 61

2.3.1 Geografía cinematográfica 61

2.3.2 Espacio fílmico 62

2.3.3 Puesta en escena en el documental 63

2.4 Conceptualización 64

2.4.1 Paisaje cinematográfico 64

2.4.2 Ruralidad 68

2.5 Sistemas y categorías de análisis 69

CAPÍTULO III: Metodología 72

3.1 Enfoque de la investigación 72

3.2 Tipo de investigación 72

3.3 Diseño de la investigación 73

3.4 Método de investigación 73

3.5 Herramientas e instrumentos de investigación 74

CAPÍTULO IV: Análisis 75

4.1 Estructura narrativa del documental *Sigo Siendo* 75

4.2 La representación de la ruralidad en la selva 82

4.3 La representación de la ruralidad en la costa 84

4.4 La representación de la ruralidad en la sierra 87

4.4.1 El paisaje como espacio dramático 87

4.4.2 El paisaje como lugar específico e histórico 92

4.4.3 El paisaje como metáfora 100

4.4.4 El paisaje como espectáculo 107

4.5 Resultados 112

CAPÍTULO V: Conclusiones 123

REFERENCIAS 126

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 *Variable categórica paisaje cinematográfico: categorías y subcategorías* 71

Tabla 2 *Variable categórica nueva ruralidad: categorías y subcategorías* 71

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Andrés Lares tocando el violín en el Valle del Sondondo, Ayacucho 77

Figura 2 *Andrés Lares tocando el violín en una playa de Lima* 77

Figura 3 *Mujer remando en una canoa en la Amazonía peruana* 78

Figura 4 *Fotogramas representativos de la diversidad urbana en Lima Metropolitana* 79

Figura 5 *Máximo Damián e intérpretes de zapateo en El Carmen, Chincha* 81

Figura 6 *Mujer en canoa durante el atardecer en la Amazonía peruana (escena final del documental)* 83

Figura 7 *Secuencia del zapateo en el distrito El Carmen, Chincha* 85

Figura 8 *Secuencia de inicio del capítulo de la región de la sierra: Valle del Sondondo, Ayacucho* 88

Figura 9 *Trayecto hacia la catarata para el bautizo de Palomita* 90

Figura 10 *Limpieza comunitaria de acequias en el Valle del Sondondo, Ayacucho* 91

Figura 11 *Pobladora local en las calles de una comunidad del Valle del Sondondo, Ayacucho* 93

Figura 12 *Presentación de danzantes de tijeras en la celebración tradicional del pueblo* 94

Figura 13 *Retorno de Andrés Lares a su hogar de la infancia* 95

Figura 14 *Mercado de Puquio, Ayacucho* 96

Figura 15 *Celebración de la fiesta del pueblo* 97

Figura 16 *Máximo Damián en la hacienda de la infancia de José María Arguedas, Ayacucho* 99

Figura 17 *Secuencia de cantos rituales para la invocación del agua por mujeres locales* ... 101

Figura 18 *Andrés Lares ante sus recuerdos y objetos personales en Ayacucho* 103

Figura 19 *Casas abandonadas en comunidades del Valle del Sondondo, Ayacucho* 105

Figura 20 *Cierre del bloque de la sierra y retorno de Andrés Lares a Lima* 106

Figura 21 *Vistas de la carretera durante el recorrido entre Lima y Ayacucho* 108

Figura 22 *Vista panorámica del Valle del Sondondo y la hacienda de la infancia de Arguedas* 110

Figura 23 *Gran plano general de una catarata en el Valle del Sondondo, Ayacucho* 111

INTRODUCCIÓN

La producción documental filmada en regiones del Perú ha crecido de manera sostenida en los últimos años, involucrando a directores extranjeros, limeños y realizadores locales. Esta diversidad de procedencias genera miradas heterogéneas sobre la ruralidad, que no siempre se corresponden con las formas en que las propias comunidades conciben y experimentan su territorio. En este escenario, la investigación examina la construcción de la ruralidad realizada por un director no andino, a partir del análisis del paisaje cinematográfico en un documental peruano contemporáneo.

Por ende, se recuperan los postulados de Higson (1984, 1987), quien sostiene que el paisaje cinematográfico opera bajo cuatro funciones fundamentales: espacio dramático, lugar histórico-específico, metáfora y espectáculo. Estas categorías analíticas permiten complejizar dicho elemento dentro del filme, posicionándolo como un agente generador de significados que trasciende su mera función descriptiva. De igual forma, se incorpora el concepto de nueva ruralidad formulado por Romero (2012), quien define lo rural como un espacio dinámico e interconectado con lo urbano, caracterizado por las particularidades de cada territorio; en consecuencia, se dilucida que no existe una sola ruralidad, sino una multiplicidad de ellas. De este modo, la convergencia de ambos enfoques constituye el marco conceptual para examinar la configuración de la ruralidad dentro del discurso audiovisual

El corpus de análisis está conformado por secuencias del documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)* (2013), de Javier Corcuera, seleccionadas por su vinculación con el registro del espacio rural. Si bien la obra abarca las tres regiones naturales del Perú, la sierra concentra la mayor parte del metraje, lo que justifica centrar el examen en la representación del paisaje andino y en las formas en que el filme articula lo rural a través de sus imágenes.

Lo expuesto conduce a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se representa la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental? Dado el carácter cualitativo

del estudio, se establece un supuesto hipotético según el cual la ruralidad se configura a través de las funciones del paisaje propuestas por Higson, las cuales articulan la relación entre los personajes, el entorno natural y las prácticas culturales. Dicha articulación se manifiesta tanto como elemento contextual como medio para expresar el vínculo de los sujetos con su territorio.

A fin de dar cuenta de este recorrido analítico, la investigación se organiza en cinco capítulos. El primer capítulo expone el origen y delimitación del problema de investigación, junto con los objetivos, la justificación y las limitaciones del estudio.

El segundo capítulo recoge los antecedentes relacionados con el documental y la representación de lo rural en el cine, incluyendo tesis y artículos académicos consultados. Desde allí se construye las bases teóricas, que aborda la geografía cinematográfica, el espacio fílmico y la puesta en escena documental. La conceptualización se articula en torno al paisaje fílmico a partir de Lukinbeal (2005), Escher (2006) e Higson (1984, 1987), y se complementa con la noción de nueva ruralidad de Romero (2012). Estas categorías se precisan como variables de análisis: las funciones del paisaje como primera y la nueva ruralidad como segunda.

El tercer capítulo describe las decisiones metodológicas del estudio: enfoque, nivel, diseño y método, así como los instrumentos utilizados para el análisis.

El cuarto capítulo presenta el análisis del documental a partir de su estructura narrativa y de la representación de la ruralidad en las regiones de la selva, la costa y la sierra. En esta última, se desarrolla de manera más específica el análisis en función de las categorías del paisaje cinematográfico propuestas en la investigación. Asimismo, este capítulo culmina con la sistematización de los resultados derivados del análisis.

Por último, el quinto capítulo sistematiza los hallazgos del análisis en forma de conclusiones.

Con ello, el estudio busca aportar al campo de los estudios documentales sobre cine regional peruano y enriquecer la producción académica en Comunicación Audiovisual dentro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En el siguiente capítulo se presenta una contextualización de la relación de documental y paisaje desde las tendencias del documental contemporáneo, se indican las preguntas de investigación, los objetivos, la justificación y los hallazgos.

1.1 Descripción del problema de investigación

1.1.1 Formulación

Desde los años ochenta, la confluencia entre geografía y estudios culturales abrió nuevas formas de analizar el espacio en el cine, consolidando campos como la geografía cinematográfica y el concepto de paisaje cinematográfico (Cosgrove, 1978; Lukinbeal, 2004, 2005; Escher, 2006; Higson, 1984, 1987). Estos enfoques permiten examinar cómo el cine construye y resignifica los territorios más allá de su dimensión física, convirtiéndose en herramientas pertinentes para analizar la representación del espacio rural en el documental peruano.

Ahora bien, este interés por el paisaje como elemento narrativo y simbólico adquiere particular relevancia en el cine documental, género que por su vocación de registro de la realidad establece una relación especialmente estrecha con el territorio y sus comunidades. A diferencia del cine de ficción, el documental construye su relación con el espacio desde una pretensión de autenticidad, lo que convierte al paisaje en un elemento central tanto de su lenguaje como de su discurso. Para comprender cómo opera esta relación en el contexto peruano, resulta necesario recorrer brevemente los orígenes y transformaciones del cine documental como forma cinematográfica.

Orígenes del cine documental occidental

En el ámbito cinematográfico suelen distinguirse tres grandes categorías: el cine de ficción, el documental y el experimental. Tradicionalmente, el cine documental ha sido asociado al registro de la realidad y a la pretensión de verdad, rasgos que lo diferenciarían del cine de ficción. Sin embargo, desde sus orígenes, el documental ha adoptado diversas formas y estrategias de representación, lo que pone en cuestión la idea de un registro puramente objetivo de la realidad. En la actualidad, más que un género cerrado, el cine documental puede entenderse como una categoría amplia y heterogénea, dentro de la cual coexisten múltiples modalidades narrativas y expresivas, capaces de articular distintas formas de relato e incluso de establecer cruces con la ficción y el cine experimental.

En Estados Unidos, la consolidación del documental estuvo marcada por la figura de Robert Flaherty, quien obtuvo reconocimiento internacional con *Nanuk el esquimal* (1922). Con el propósito de reconstruir la vida cotidiana de su protagonista, Flaherty elaboró un guion previo y solicitó a Nanuk y a su familia que representaran prácticas de su cultura. Este procedimiento, que combinaba observación directa y reconstrucción, se diferenciaba de otras propuestas documentales contemporáneas (Baltra, 1970).

Posteriormente, Flaherty realizó *Moana* (1928) en la Polinesia Central, *Tabú* (1931) en Tahití y *Hombres de Arán* (1934) en Inglaterra. Para Baltra (1970), en estas obras se consolida una mirada de carácter poético que tiende a idealizar la realidad y a situar en el centro la relación del ser humano con la naturaleza. Su cine se distingue por una elevada carga expresiva, en la que la coherencia narrativa se subordina a la potencia estética de las imágenes y a la dimensión simbólica de la experiencia filmada

Durante la década de 1930, el documental estadounidense ingresó en una nueva etapa con producciones como *The Plow That Broke the Plains* (1936), dirigida por Pare Lorentz y con fotografía de Paul Strand y Ralph Steiner. Este film inauguró una línea de documentales orientados a problemáticas sociales y económicas, particularmente aquellas vinculadas a la

tierra, recuperando una sensibilidad asociada al paisaje y a la identidad estadounidense (Baltra, 1970).

En Inglaterra, John Grierson desempeñó un rol central al acuñar el término "cine documental" y al articular, en torno a su figura, un conjunto de jóvenes realizadores que conformarían la denominada escuela británica (Guevara, 2009). Su obra *Drifters* (1929) es considerada un ejemplo temprano de documental de investigación sobre la industria pesquera escocesa, resultado de un riguroso proceso de documentación, análisis y montaje.

Grierson concibió el documental como un "relato vivo de una escena viva", enfatizando que el film se construye en el mismo momento en que los hechos tienen lugar. Desde esta perspectiva, el cine documental debía diferenciarse de las revistas cinematográficas de la época al trascender la mera función informativa y aspirar a una dimensión creativa y artística (Baltra, 1970).

Entre sus principales colaboradores destaca Basil Wright, autor de *La canción de Ceilán* (1934), un retrato de la vida en una colonia del Imperio británico, y *Correo nocturno* (1936), un documental de viaje centrado en la labor de los trabajadores postales que recorren diariamente la ruta entre Londres y Escocia. En ambas obras se manifiesta un marcado lirismo, en el que la música y el sonido cumplen un rol estructurante dentro de la composición cinematográfica (Guevara, 2009).

En la Unión Soviética destaca la figura de Denis Kaufman, conocido como Dziga Vertov, quien fue uno de los primeros en concebir el cine como un instrumento moderno para el testimonio de la realidad social (Guevara, 2009). Su propuesta teórica, denominada cine-ojo, postulaba la eliminación de actores, decorados y estudios, privilegiando el registro directo de la vida cotidiana. El trabajo de Vertov se fundamentó principalmente en el montaje, a través del cual organizaba y otorgaba unidad a materiales filmados de manera fragmentaria. Por este motivo, es considerado uno de los pioneros del montaje documental en el cine soviético (Baltra,

1970). Entre sus principales obras se encuentran *Cine-Ojo* (1925), *La sexta parte del mundo* (1926), *El undécimo año* (1928) y *El hombre de la cámara* (1929). En particular, *La sexta parte del mundo* presenta una estructura visual influenciada por la poesía de Walt Whitman y Vladímir Maiakovski (Guevara, 2009). Como señala Guevara (2009), el principal aporte de Dziga Vertov radica en la consolidación del documental de montaje, inspirado en el constructivismo y el futurismo, el cual propone una forma de construcción cinematográfica de la realidad que se distancia de la percepción ordinaria y amplía las posibilidades expresivas del cine documental. A partir de estos hitos del documental occidental, es posible observar que, desde sus orígenes, el documental no responde a una única forma de realización ni se encuentra necesariamente ligado a una noción estricta de objetividad. Asimismo, el abordaje de temáticas cotidianas no excluye su dimensión creativa, sino que, por el contrario, constituye un espacio para la experimentación formal y narrativa.

Relación entre el cine documental y el paisaje

A partir de estos ejemplos, y ya desde inicios del siglo XX, puede observarse cómo producciones como *Del Cabo al Cairo* (1907), de Raleigh, evidencian que el paisaje se configuró tempranamente como un elemento central del cine documental, estableciendo una relación constante entre el ser humano y su entorno natural. En diversas películas documentales, el paisaje deja de cumplir una función meramente contextual para adquirir un rol protagónico dentro del discurso cinematográfico. Este es el caso de *Koyaanisqatsi* (1982), dirigida por Godfrey Reggio, donde la articulación entre la composición musical de Philip Glass y la fotografía de Ron Fricke sitúa al paisaje como eje estructural del film, estableciendo una tensión entre la naturaleza y la modernidad urbana.

En este sentido, Serrano (2007) interpreta *Koyaanisqatsi* como una relectura del motivo de la bella y la bestia, en la que naturaleza y civilización no aparecen como entidades opuestas,

sino como manifestaciones de un mismo proceso histórico y cultural, lo que constituye —según el propio Reggio— la contradicción central de la obra.

Este planteamiento tiene antecedentes directos en el cortometraje documental estadounidense *Manhatta* (1921), dirigido por Paul Strand, donde el paisaje urbano de Nueva York adquiere un carácter protagónico. En este film, el ritmo de las imágenes, acompañado por la banda sonora, permite construir un retrato del dinamismo de la vida urbana, desde los muelles de llegada de los inmigrantes hasta las fábricas y los barrios obreros, dejando fluir el movimiento y la actividad cotidiana de la ciudad (Serrano, 2007).

Tras el estreno de *Koyaanisqatsi*, se produjo una proliferación de proyectos que retomaron su base formal y estética. No obstante, Serrano (2007) advierte que muchas de estas producciones replicaron la belleza visual del modelo original, pero se alejaron de su densidad ideológica, sonora y teórica. En este contexto se inscriben obras como *Powaqqatsi* (1988), también de Reggio, y *Baraka* (1992), de Ron Fricke, las cuales, si bien destacan por su impecable factura técnica y su capacidad de impacto visual, privilegian la espectacularidad de la imagen por encima de una reflexión crítica profunda. En el caso de *Baraka*, filmada en cinco continentes, predominan amplios planos abiertos de paisajes pertenecientes a regiones como el Tíbet o Japón, en los que el énfasis recae principalmente en la contemplación estética del entorno.

El paisaje en el cine documental latinoamericano

El cine documental latinoamericano comienza a desarrollarse en las primeras décadas del siglo XX, con un crecimiento significativo durante la década de 1920. Como se ha señalado en el apartado anterior, sus primeras manifestaciones se vinculan estrechamente con el cine etnográfico y con producciones impulsadas desde instancias estatales o institucionales. Estas obras respondían, en muchos casos, a objetivos de carácter propagandístico, orientados a construir una imagen de progreso nacional y a destacar las potencialidades económicas,

naturales y humanas de cada país (Pérez, 2010). En este marco, el documental cumplía una función de exhibición y promoción del territorio, destinada tanto a las audiencias locales como a públicos extranjeros, a quienes se invitaba a "descubrir" estos espacios considerados exóticos, incluyendo la representación de los pueblos indígenas de regiones como la Amazonía.

Un ejemplo representativo de esta etapa inicial es *No Paiz das Amazonas* (1921), dirigida por Silvino Santos. Según señala Santiago (2023), el film recorre distintos territorios del norte brasileño desde una mirada marcada por el imaginario colonizador y por un enfoque etnográfico propio de la época. La obra ofrece un amplio registro de la flora y fauna amazónicas, al tiempo que enfatiza el esfuerzo humano asociado a los procesos de explotación y ocupación del territorio a inicios del siglo XX.

En Bolivia, el desarrollo temprano del documental estuvo atravesado por una tensión entre la exaltación patriótica y la emergencia de una conciencia andina vinculada a los movimientos indígenas (Calvo, 2017). Durante la década de 1920, realizadores como Pedro Sambarino produjeron obras que, al igual que en otros países de la región, se alinearon con los intereses del poder político. Su cortometraje En el país de los Incas (1923) se inscribe dentro de esta lógica, poniendo el lenguaje documental al servicio de la construcción de un discurso nacional oficial.

A partir de la década de 1950, se produce un giro significativo en la representación de la realidad indígena dentro del cine documental latinoamericano. Las producciones comienzan a adoptar una perspectiva social más explícita, en la que los sujetos filmados dejan de ser meros objetos de observación para convertirse en participantes activos del relato. En este período se incorporan recursos como la voz en off de los propios protagonistas y el uso de las lenguas originarias, lo que transforma tanto la puesta en escena como los procesos de montaje. Según Calvo (2017), este desplazamiento implica una ruptura con la concepción cinematográfica

clásica, al considerar la forma en que las comunidades indígenas interpretan y decodifican las películas, en tanto público y sujeto de sus propias representaciones.

Durante la década de 1960, la irrupción del Nuevo Cine Latinoamericano marcó un momento clave de consolidación del documental en la región. Este movimiento, con expresiones diversas según cada contexto nacional, retomó influencias del Direct Cinema estadounidense y del Cinéma Vérité francés, pero las resignificó a partir de las condiciones históricas, sociales y políticas latinoamericanas. Como sostiene Calvo (2019), el documental adquirió entonces un carácter abiertamente crítico, orientado al análisis y la denuncia de las desigualdades sociales, al mismo tiempo que se consolidó como un espacio de experimentación formal y de discusión ideológica. Esta tendencia tuvo especial relevancia en países como Argentina, Brasil, Cuba y México, donde el documental se afirmó como una herramienta de intervención cultural. Dentro de esta diversidad se inscriben tanto propuestas de corte etnográfico y reivindicativo, como Imaginero (1969), de Jorge Prelorán, centrada en la defensa de los derechos de los pueblos indígenas, como obras de carácter más experimental, entre las que destaca Láminas de Almahue (1961), del realizador chileno Sergio Bravo.

En continuidad con estos procesos, durante la década de 1980 se establecieron las bases para una configuración más definida del cine documental latinoamericano. En este período emergieron distintas vertientes y experiencias colectivas, entre ellas la escuela andina, el cine del exilio y el cine de la memoria, todas profundamente atravesadas por las problemáticas históricas y sociales de la región. De acuerdo con Calvo (2019), estas prácticas contribuyeron a la conformación de un campo documental caracterizado por la coexistencia de múltiples identidades, miradas y estrategias formales, que en conjunto permiten hablar de un cine documental latinoamericano como espacio propio y diferenciado.

Finalmente, a partir de la década de 1990, se observa un proceso de apropiación del lenguaje audiovisual por parte de los propios colectivos indígenas, quienes comienzan a

producir sus propios documentales. Estas obras se orientan a la denuncia social, la defensa de los derechos colectivos y la autorrepresentación de las comunidades desde una perspectiva interna. Ya en el siglo XXI, este proceso se ve fortalecido por la incorporación de realizadores indígenas a escuelas de cine y facultades de comunicación en América Latina, lo que favorece una producción audiovisual profesionalizada que da cuenta de la realidad de sus sociedades desde una mirada autónoma y situada (Calvo, 2017).

Cine documental peruano

El documental peruano tiene sus orígenes en las primeras décadas del siglo XX, en un contexto en el que la exhibición cinematográfica en el país estaba marcada principalmente por la proyección de filmes provenientes del extranjero, en especial de los Estados Unidos. No obstante, desde esta etapa inicial se produjeron algunas obras documentales realizadas en las regiones del territorio peruano, las cuales se caracterizaron por un interés en el registro geográfico y paisajístico del país.

Uno de los primeros ejemplos es *Viaje al interior del Perú* (1910), documental producido por la Peruvian Corporation y filmado por C. Chester, el cual registra un recorrido de ida y vuelta por la sierra central y la ceja de selva a través del Ferrocarril del Centro, incluyendo localidades como La Oroya, Tarma, Huancayo, Chanchamayo, Perené y Pasco. En este sentido, durante este período predominó la modalidad del "filme de viaje", caracterizada por la representación del territorio y sus paisajes, generalmente a través de producciones realizadas por empresas extranjeras (Bedoya, 2015). Asimismo, esta tendencia se evidencia en *The Chucho Indians of the Amazon River* (1910), producida por la Edison Manufacturing Company, en la que se registran imágenes de la selva central del Perú, particularmente del río Perené (Bedoya, 1997). Posteriormente, en 1921 se exhibió en Lima *Expedición científica sueco-peruana a las montañas del oriente*, una crónica filmada de la expedición liderada por Carlos Rospigliosi Vigil y el científico sueco Otto Nordenskjöld, registrada por G. Dyott. En

dicha cinta se retoman motivos recurrentes de este periodo, como la representación de la selva central y las infraestructuras ferroviarias, reforzando el interés por documentar el territorio desde una perspectiva exploratoria (Boggio, 2019).

No obstante, durante esta etapa temprana del cine documental peruano, en el departamento de Iquitos también se desarrollaron registros vinculados a acontecimientos políticos y militares. En este contexto, el empresario Arnaldo Reátegui realizó en 1911 una serie de filmaciones sobre los conflictos con Colombia, entre las que destaca el registro de la llegada del comandante Óscar R. Benavides durante la gesta del Caquetá (Bardales, 2014).

Por su parte, el empresario cauchero Julio César Arana recurrió al cine como un instrumento de legitimación frente a las denuncias internacionales por la explotación y violencia ejercida contra poblaciones indígenas en la Amazonía. En este sentido, sus producciones se inscriben en una perspectiva instrumental de representación, en la que las comunidades amazónicas son subordinadas a intereses económicos y políticos externos. Así, en 1913 contrató al cineasta brasileño Silvino Santos para realizar una película sobre la región del río Putumayo, con el objetivo de limpiar su imagen y sustentar su defensa en Londres (Chirif et al., 2013). A partir de este encargo, Santos registró diversos espacios como La Chorrera, Entre Ríos, el río Putumayo e Iquitos, incluyendo imágenes de pueblos indígenas como los huitoto, boras y andokes; no obstante, gran parte de este material se perdió en un naufragio.

Posteriormente, Arana fundó la Amazonía Cine Film Company, no solo con fines de reivindicación personal, sino también como estrategia para atraer inversión, en cuyo marco se produjo el mediometraje *Escenas amazónicas* (1917), filmado nuevamente por Santos en el Putumayo (Vale da Costa, 1987). Bajo esta misma lógica, en 1921 impulsó la realización del largometraje *El Oriente Peruano*, reafirmando el uso del cine como herramienta de promoción económica y construcción de imagen.

Tras la quiebra de Amazonía Cine Film Company, Arana se asoció con empresarios italianos y fundó en 1925 la productora La Colonizadora, orientada a la realización de filmes de propaganda destinados a incentivar inversiones en proyectos de colonización (Boggio, 2019). En este marco, se estrenó *Tras los Andes* (1925), la cual presenta al presidente Augusto B. Leguía, las obras ferroviarias hacia el Ucayali y la vida de los colonos en la selva peruana, incluyendo la colonia del Perené. Tal como señalaba la prensa de la época, la película se inscribe en una narrativa que exalta el progreso y legitima la colonización del territorio amazónico (La Prensa, 14 de septiembre de 1925).

Por otro lado, en 1924 los padres Gerardo Fernández y Wenceslao Fernández, pertenecientes a la orden de los dominicos, realizaron el documental *Misiones Dominicas del Perú*, en el que registran la labor misionera en la selva cusqueña junto a poblaciones nativas de la región. La filmación incluye espacios como el Alto Urubamba y alcanzó una importante difusión, pues tras su exhibición en el Santuario de Santa Rosa de Lima y el Teatro Forero en 1927, fue presentada en la Exposición Universal de Misiones de Barcelona en 1929 y proyectada en diversos países (Valdivia, 2014).

En esta misma línea, hacia 1928 se estima la realización del cortometraje *Agusto*. *El Zoológico del Perené*, atribuido tentativamente a Augusto Valle Riestra. Filmado en la Colonia del Perené, en el departamento de Junín —entonces bajo control de la empresa británica The Peruvian Corporation y en un contexto de expansión evangelizadora adventista—, el filme se inscribe en un proceso de colonización de la selva central orientado a poblar estos territorios e impulsar el cultivo del café. Como señala María Domínguez, las imágenes muestran a personas asháninkas en actividades como el despellejo de un animal, así como planos de militares, campesinos andinos y colonos, evidenciando relaciones de poder e interacciones entre distintos grupos sociales. Este registro, cercano al cine casero, permite identificar las tensiones y jerarquías presentes en dicho espacio colonial (Instituto Riva-Agüero Pucp, 2026).

En 1929 se exhibió *La Conquista de la Selva*, producida por la orden de los Padres Misioneros Franciscanos Descalzos. Este cortometraje, concebido para su difusión internacional, presenta la labor evangelizadora en la Amazonía peruana, junto con imágenes de la flora, fauna y poblaciones indígenas de la región del Ucayali. Al respecto, Wiesse señaló que, si bien la película contaba con un importante potencial estético derivado del entorno amazónico, su enfoque se mantuvo principalmente informativo y orientado a destacar la misión religiosa, aunque reconoció su interés y avance técnico para la época (1929).

Ese mismo año se estrenó el mediometraje *Machu Picchu*, dirigido por el italiano Enzo Longhi. Este documental incorpora una reconstrucción de la toma de Sacsayhuamán y, como indica Bedoya (1989), incluye una secuencia ficcional que representa la conquista de la fortaleza por parte de los españoles. La película fue realizada en el contexto de la celebración de la elevación de la Catedral del Cusco a la categoría de basílica, y contó con la presencia del presidente Augusto B. Leguía, figura recurrente en el cine documental del Oncenio.

En los años siguientes, el documental peruano continuó desarrollándose bajo una orientación predominantemente turística. Así, en 1931 se exhibió *Bajo el cielo peruano*, producido por Guillermo Garland, cuyo objetivo fue difundir en el extranjero una imagen atractiva del país a partir de la representación de paisajes de la costa, sierra y selva. De manera similar, en 1934 se estrenó *Inca Cuzco*, dirigido por Pedro Sambarino, considerado el primer documental sonoro peruano. Según Guevara (2016), la obra se compone principalmente de vistas de monumentos y paisajes andinos, e introduce como innovación la incorporación posterior de una narración en off a imágenes originalmente filmadas en formato silente.

En el ámbito de los cortometrajes documentales, destaca la producción de Antonio Wong Rengifo, quien desarrolló su trabajo principalmente en Iquitos. Sus obras, entre las que se encuentran *Frente del Putumayo* (1932), *Sepelio del Sargento Fernando Lores* (1933), *Bajo el sol de Loreto* (1936) e *Inauguración del Municipio* (1943), constituyen registros de

acontecimientos locales que aportan a la documentación de la vida social y política en la región amazónica.

Durante las décadas de 1950 y 1960, el documental peruano se caracterizó por un enfoque predominantemente observacional y exploratorio, orientado al registro de costumbres, celebraciones, prácticas musicales y formas de vida de las poblaciones andinas, especialmente en la región del Cusco. En este periodo, el interés por las identidades culturales y la representación del mundo rural adquirió mayor relevancia, marcando un giro respecto al documental de carácter informativo o turístico predominante en etapas anteriores.

En este contexto surgió el Cine Club del Cusco, espacio que impulsó una práctica cinematográfica desde un ámbito más académico y profesional. Entre sus principales integrantes se encontraban Eulogio Nishiyama, César Villanueva, Manuel Chambi, Víctor Chambi y Luis Figueroa, muchos de ellos vinculados al movimiento indigenista. Según Díaz (2021), estos realizadores fueron pioneros del cine andino con una impronta indigenista, consolidando uno de los núcleos más importantes de este movimiento artístico. En la misma línea, Calvo (2006) señala que su producción estuvo orientada al rescate cultural, priorizando la documentación de fiestas y tradiciones de diversas comunidades andinas. A su vez, Zevallos (2015) destaca que esta escuela desarrolló una mirada de carácter antropológico que buscaba revalorar la cultura andina, inscribiéndose dentro de una perspectiva indigenista e incluso neoindigenista.

En este marco, los integrantes del Cine Club del Cusco produjeron numerosos cortometrajes documentales. Entre ellos destacan *Corpus del Cuzco* (1955), *Corrida de toros y cóndores* (1956), *El carnaval de Kanas* (1956), *Lucero de nieve* (1957), *Gran fiesta de Chumbivilcas* (1957), *Policromía andina* (1958), *Rostros y piedras II* (1958), *Vida de los campesinos de Chincheros* (1961), *Navidad en Cuzco* (1962), *Machu Picchu* (1963) y *Estampas del carnaval de Kanas* (1965). Asimismo, en 1961 se realizó *Kukuli*, considerada su

obra más emblemática, un largometraje que articula elementos de ficción y documental y que fue estrenado internacionalmente en el Festival de Karlovy Vary. La película narra la historia de Kukuli, una mujer que viaja a Paucartambo para participar en la festividad de la Mamacha Carmen y que posteriormente muere a manos del Ukuku. Este filme constituye un hito al ser el primero hablado en quechua y al situar a una mujer andina como protagonista, reforzando así una representación cultural desde el propio contexto andino (Díaz, 2021).

Posteriormente, durante la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968–1975), se conformó en 1973 el Grupo Liberación Sin Rodeos (LSR), integrado por los cineastas Carlos Ferrand, Pedro Neira, Raúl Gallegos y Marcela Robles. En este periodo, el gobierno de Juan Velasco Alvarado concibió el cine como una herramienta de propaganda y comunicación masiva; paralelamente, la promulgación de la Ley de Cine N.º 19327 en 1972, orientada a fomentar la industria nacional, favoreció la aparición de diversos colectivos cinematográficos (Arteaga, 2023). En este contexto, el LSR desarrolló una propuesta singular materializada en dos documentales filmados íntegramente en la sierra y la selva del Perú, los cuales no accedieron a circuitos comerciales y fueron censurados por el propio gobierno. Según Sheen (2018), el grupo exploró, desde una perspectiva influida por el pensamiento marxista, una hibridación entre ficción y documental, alejándose de enfoques panfletarios para construir representaciones poéticas de realidades culturales andinas, amazónicas y afroperuanas. Su primer cortometraje, *Niños* (1974), aborda los cambios derivados de las reformas agraria y educativa, evidenciando tanto las nuevas oportunidades de acceso a la educación como las tensiones asociadas a la migración y al trabajo urbano (Godoy, 2025). Por su parte, *Visión de la Selva* (1974) presenta el desplazamiento de comunidades amazónicas por parte de empresas extranjeras y, desde un enfoque ensayístico, plantea la necesidad de un modelo de desarrollo sostenible que proteja los territorios indígenas (Sheen, 2018).

En paralelo, destaca la producción de Jorge Suárez, desarrollada en el marco de la Ley de Cine de 1972, quien consolidó una de las propuestas más relevantes del cortometraje documental del periodo. Según Bedoya (2009), Suárez se distinguió por una sensibilidad estética orientada a resaltar las cualidades formales del entorno natural —texturas, líneas, colores y formas—, articulando en sus obras una dimensión informativa con una marcada preocupación plástica. En esta línea, su producción puede entenderse en dos vertientes complementarias: por un lado, una orientación hacia la divulgación científica de la naturaleza, presente en títulos como *Plankton* (1977), *Flora de Machu Picchu* (1980) y *Plantas andinas* (1986); y, por otro, una vertiente ecológica de carácter más expositivo, interesada en visibilizar transformaciones sociales y ambientales en diversas comunidades (Godoy, 2010). Ejemplo de ello son *Lamas, tradición y cambio* (1982), que aborda los procesos de adaptación a la modernidad, *Asháninkas del Cutivireni* (1985), donde se evidencian prácticas culturales y el desplazamiento de comunidades por la presión colonizadora, y *Tierra de alfareros* (1983), centrado en la realidad de los artesanos piuranos.

Por su parte, Nora de Izcue —considerada la primera directora de cine del Perú y formada bajo la influencia de Armando Robles Godoy— desarrolló una obra documental marcada por un claro posicionamiento político y por el interés en registrar diversas realidades regionales del país. Entre sus trabajos más representativos destaca el mediometraje *Runan Caycu* (1973), filmado en Cusco, que tiene como protagonista al dirigente campesino Saturnino Huillca Quispe. En esta obra, el testimonio en primera persona adquiere un lugar central, articulando tanto la experiencia individual como la dimensión colectiva de la lucha campesina y visibilizando la violencia ejercida por las fuerzas del Estado; en ese sentido, se configura como un testimonio directo (Seguí, 2016).

Asimismo, la producción de Izcue se caracteriza por ampliar los márgenes de representación dentro del documental peruano, siendo reconocida como pionera en abordar la

Amazonía desde una perspectiva femenina, así como en la reivindicación del quechua y en la representación de mujeres amazónicas y afroperuanas (Neira, 2023). Entre sus principales obras se encuentran *Guitarra sin cuerdas* (1974), *Te invito a jugar* (1976), *El Juancito* (1978), *Las pirañas* (1979), *Color de mujer* (1990) y *El viento de todas partes* (2004).

Por otro lado, Luis Figueroa continuó desarrollando una línea documental crítica tras la disolución de la Escuela del Cusco. En *El cargador* (1974), denuncia las precarias condiciones de vida de los cargadores cusqueños a través de la figura de Gregorio Condori Mamani, evidenciando los esfuerzos físicos extremos realizados a cambio de una remuneración mínima (Calvo, 2006). Este cortometraje fue reconocido internacionalmente en el Festival de Oberhausen en 1974. Posteriormente, en *Chiaraje, batalla ritual* (1977), Figueroa registra una festividad andina basada en enfrentamientos entre comunidades. La obra fue censurada por el gobierno debido a que representaba como "salvajes" a los campesinos (DOCUPERU, 2015). Más adelante, en la década de 1990, en colaboración con el antropólogo Juan Ossio, desarrolló documentales etnográficos centrados en rituales y festividades andinas, como *Corpus Christi* (1995), *Rituales guerreros* (1995), *Mamita Candelaria* (1996) y *Toro Pucllay* (1998) (Quintero, 2019).

En la década de 1980 emergió el Grupo Chaski, integrado inicialmente por Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar, Fernando Barreto y María Barea, el cual orientó su trabajo hacia la representación de sectores marginales urbanos en Lima. Según Quintero (2019), este colectivo buscó dar cuenta de los procesos sociales asociados a la migración, la pobreza y la transformación urbana. En este sentido, sus producciones se centraron en visibilizar al migrante como sujeto social y político dentro del espacio urbano.

De este grupo emerge la cineasta María Barea, cuya obra amplía el campo temático y geográfico del documental social peruano, incorporando una perspectiva descentralizada y de género. Desarrolló una filmografía en regiones como Andahuaylas, Ayacucho, Cajamarca y

Piura. Entre sus trabajos destacan *Andahuaylas… ciudad hermana* (1987), *Andahuaylas… suenan las campanas* (1987), *Domingo de Ramos en Porcón* (1989), *Semana Santa en Porcón* (1989), *Barro y bambú* (1991) e *Hijas de la violencia* (1998). En términos formales, sus documentales suelen emplear una voz en off explicativa; sin embargo, ello no limita la incorporación de recursos expresivos. En *Hijas de la violencia*, por ejemplo, prescinde de esta voz para incorporar estrategias como la recreación y el uso alternado del blanco y negro y el color, con el fin de representar la problemática de las pandillas en Huamanga. Para Seguí (2022), María Barea priorizó la eficacia comunicativa sobre la estética, concibiendo sus películas como herramientas de concientización y visibilización de mujeres en contextos de vulnerabilidad.

En 2025 se estrena el documental *La memoria de las mariposas*, dirigido por Tatiana Fuentes Sadowski. La película parte de la exploración de una fotografía de los indígenas Omarino y Aredoni, quienes fueron llevados a Londres con el fin de denunciar la violencia ejercida contra las poblaciones amazónicas durante el auge del caucho. A partir de este punto, el documental reconstruye el contexto de violencia y genocidio asociado a las actividades del empresario Julio César Arana en la región del Putumayo. El relato se articula mediante el uso de material de archivo, combinado con estrategias de reconstrucción de los hechos, lo que permite resignificar dichas imágenes y utilizarlas como un dispositivo narrativo y político. De este modo, el filme no se limita a recuperar registros del pasado, sino que los reinterpreta y los pone en diálogo con el presente, generando una reflexión crítica sobre las violencias coloniales y extractivistas (Martínez, 2025).

En la actualidad, el cine documental centrado en temáticas rurales e indígenas continúa ocupando un lugar importante dentro de la producción peruana, y su realización ya no recae únicamente en cineastas de provincia ni en integrantes de las propias comunidades representadas. En ese sentido, Delgado sostiene que lo rural continúa siendo el eje temático de

numerosas producciones dirigidas por realizadores provenientes de la capital, quienes buscan interpretar esas realidades apelando a universos de corte mítico, cargados de folclore y simbolismo, y poniendo especial énfasis en el carácter festivo de dichas celebraciones (2018, párr. 29).

En síntesis, la evolución del cine documental en el Perú evidencia un tránsito desde registros tempranos marcados por miradas externas y fines exploratorios, científicos o propagandísticos, hacia propuestas cada vez más complejas en términos estéticos, políticos y culturales. A lo largo del siglo XX, el documental pasó de representar el territorio y sus habitantes desde una perspectiva instrumental, a constituirse en un medio de reflexión crítica sobre las realidades sociales del país. En este proceso, resultan fundamentales experiencias como la Escuela del Cusco, que revaloró las culturas andinas desde una mirada antropológica, así como las propuestas surgidas en el contexto del Gobierno Revolucionario y décadas posteriores, donde el cine se articuló con discursos políticos, identitarios y de denuncia. De este modo, el documental peruano se consolida como un espacio heterogéneo que no solo registra la diversidad cultural del país, sino que también problematiza las relaciones de poder, las tensiones sociales y las formas de representación de la ruralidad y sus sujetos.

El documental que explora las identidades desde la música

El objeto de estudio articula narrativamente las tres regiones naturales del Perú a través de la música, convirtiéndola en un eje central de su propuesta. Esta condición inscribe el filme analizado dentro del subgénero del documental musical, lo que hace pertinente rastrear sus orígenes para comprender el marco en que se sitúa la obra.

El rockumentary surgió a inicios de la década de 1960 bajo la influencia del direct cinema, adoptando su enfoque observacional como base estética (Beattie, 2005, p. 21). No obstante, con el tiempo el subgénero fue construyendo un lenguaje propio, incorporando recursos narrativos y visuales más elaborados que le permitieron ir más allá del registro

documental puro. En este proceso, el cortometraje *Jazz Dance* (1954) constituyó un antecedente significativo al demostrar que las herramientas del cine observacional eran especialmente eficaces para capturar la música en vivo (Becerra, 2022, p. 44).

Según Cohen (2012, como se citó en Becerra, 2022), en 1962 *Lonely Boy* marcó una inflexión al situar como protagonista a una figura del pop. Este enfoque encontraría continuidad en *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964), que capturó a la banda en espacios privados como habitaciones de hotel y limusinas, ofreciendo al espectador un acceso a los Beatles más allá de su imagen pública. En esa misma línea, *Don't Look Back* (1966) de Pennebaker profundizó este enfoque, consolidando junto a las obras anteriores los referentes formales del subgénero (Stapleton, 2011, p. 44).

En las décadas siguientes, a partir del éxito de producciones como *Woodstock*, la década de los setenta vio proliferar las denominadas "películas concierto", impulsadas tanto por su potencial artístico como económico. Este auge fue especialmente notable en Reino Unido, donde el surgimiento del rock progresivo generó producciones que llevaron el formato a nuevos escenarios. Sin embargo, la llegada de MTV en 1981 transformó el panorama: las discográficas redirigieron sus inversiones hacia los videoclips, formatos más cortos y comerciales, lo que redujo significativamente la producción de documentales musicales. Pese a ello, la década de los ochenta dejó obras destacadas como *Stop Making Sense* (Demme, 1984) y *Let's Get Lost* (Weber, 1988), ambas producidas al margen de las grandes discográficas, lo que favoreció decisiones más arriesgadas y una mirada más honesta sobre sus protagonistas (Jiménez, 2025, pp. 22-30).

A nivel nacional, el documental peruano incorporó la música de manera progresiva a lo largo del siglo XX. En sus primeras décadas, esta aparecía como elemento de acompañamiento en registros de festividades y expresiones culturales andinas, para luego convertirse en el objeto central de la producción documental. Este tránsito puede rastrearse

desde cortometrajes que documentaban instrumentos y prácticas musicales, como *Dale Golpe a ese Cajón* (1978), hasta retratos dedicados a músicos específicos, como *Augusto Áscuez* (1981). Un punto de inflexión en esta evolución fue *Grito Subterráneo* (1987) de Julio Montero, que se distanció del registro etnográfico para retratar la resistencia cultural de los jóvenes limeños a través del rock punk, conectando así con las tendencias políticas del documental musical latinoamericano de la época (Becerra, 2022, pp. 58-62).

Ya en el siglo XXI, este crecimiento se consolidó de forma notable. Según Becerra (2022), entre los años 2000 y 2020 se produjeron en el Perú 48 documentales musicales, de los cuales 21 son largometrajes, lo que evidencia que el género dejó de ser marginal para convertirse en un subgénero en auge dentro de la producción audiovisual nacional (p. 67).

De acuerdo con la investigación de Becerra (2022), entre los cortometrajes documentales destacan *Viene cargando mi arpa* (2010), *Los Outsiders* (2013), *Huaca sonora* (2017) y *Staff de Copas* (2019). En cuanto a los mediometrajes, se encuentran obras como *Lima, ¡Wás!* (2004), *Ciudad Chicha* (2005), *La Catedral del Criollismo* (2010) y *Brujas* (2017), entre otras. Por su parte, dentro del largometraje documental, figuran títulos como *Sonidos vivos* (2010), *Lima bruja* (2011), *Sigo Siendo* (2013), *Ritmos negros del Perú* (2014), *Lima grita* (2018) y *Teloneras* (2019).

En estas producciones se observa que los realizadores recurren a una amplia diversidad de géneros y corrientes musicales, entre las que se incluyen la música andina, criolla, afroperuana y amazónica, así como el rock, la música electrónica, la chicha, la fusión, el punk rock, el hip hop, el rap y la marinera, entre otros.

1.1.2 Problematización

Para aproximarse al concepto de ruralidad en el contexto peruano, resulta pertinente considerar las definiciones empleadas por las instituciones estatales, las cuales se sustentan principalmente en criterios demográficos y operativos. En este sentido, el Instituto Nacional de

Estadística e Informática (INEI) establece la distinción entre lo urbano y lo rural a partir del número de viviendas y habitantes. Para fines censales, se considera ámbito urbano a las áreas que cuentan con un mínimo de 100 viviendas agrupadas contiguamente —aproximadamente 500 habitantes—, así como, por excepción, a las capitales de distrito, aun cuando no cumplan con dicho requisito. En contraste, el ámbito rural comprende a los centros poblados que no alcanzan ese número de viviendas agrupadas o cuyas viviendas se encuentran dispersas. Asimismo, en el caso de las encuestas de hogares, el INEI define como urbanos a los centros poblados con 2 000 o más habitantes y como rurales a aquellos con una población menor a este umbral (INEI, 2017).

No obstante, Fort et al. (2015) señala que en el Perú la ruralidad ha sido definida de manera residual, es decir, como aquello que no es urbano, lo que tiende a subestimar la magnitud y complejidad del espacio rural. Esta forma de clasificación refuerza la asociación entre lo urbano y los centros de poder local, contribuyendo a una imagen de marginalidad del mundo rural. Desde esta perspectiva, reducir la ruralidad a criterios poblacionales resulta funcional para fines estadísticos y administrativos, pero insuficiente para comprender sus dimensiones sociales, culturales y territoriales.

En cuanto a la representación de la ruralidad y el paisaje en el cine peruano, esta ha tendido a reproducir patrones recurrentes a lo largo del tiempo. Según señala Delgado (2015), lo rural suele configurarse como un espacio asociado al estancamiento y es representado desde una mirada externa, que consolida una visión de la ruralidad construida en oposición a lo urbano. En este marco, la vida en el campo se vincula principalmente a un valor paisajístico observado con nostalgia frente al crecimiento de la ciudad, particularmente de Lima. De este modo, el paisaje rural se convierte en un elemento estetizado y atractivo, pero también en un espacio mítico donde las tradiciones ancestrales parecen permanecer intactas. No obstante, esta

forma de representación resulta problemática en la medida en que lo rural es concebido como un entorno obsoleto y, al mismo tiempo, homogeneizado.

En la misma línea, Wiener (2023) señala que el cine peruano ha consolidado una serie de dimensiones recurrentes en la representación del mundo andino y la ruralidad. Entre ellas identifica, en primer lugar, una dimensión plástica, en la que los Andes son presentados mediante paisajes visualmente atractivos; en segundo lugar, una dimensión antropológica, que tiende a mostrar a las sociedades como estáticas; y, finalmente, una dimensión económica, en la que el mundo rural es representado como un espacio inviable, lo que justificaría la migración hacia la ciudad como única vía de progreso.

No obstante, el autor también reconoce que algunas producciones peruanas, como *Mataindios* (2018) y *Wiñaypacha* (2018), proponen representaciones más complejas del mundo andino y de los espacios rurales, alejándose de miradas homogeneizadoras y de los estereotipos asociados al centralismo limeño. Finalmente, subraya la necesidad de que en el futuro se incorporen las miradas de las propias comunidades indígenas y no únicamente por cineastas regionales con formación académica (Wiener, 2023).

Por otro lado, el Conflicto Armado Interno (CAI) que atravesó el Perú entre 1980 y 2000 tuvo como escenario principal la región de Ayacucho, desencadenado por las acciones del grupo subversivo Sendero Luminoso, cuyo primer acto fue la quema de ánforas electorales en el distrito de Chuschi en mayo de 1980. El conflicto derivó en graves violaciones de derechos humanos perpetradas tanto por los grupos subversivos como por las Fuerzas Armadas, siendo la población campesina la más afectada, en un contexto marcado por la indiferencia del Estado y la escasa cobertura mediática desde Lima hacia los territorios rurales (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR], 2003).

Frente a ello, comenzaron a formarse organizaciones de carácter local orientadas a denunciar los abusos ocurridos, valiéndose del documental como herramienta para dar

visibilidad a sus efectos. Uno de los casos más representativos es el de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), organización que cuenta en su acervo audiovisual con seis producciones documentales que reúnen testimonios de víctimas y de sus familiares afectados por la violencia (ANFASEP, 2022). Esta producción atrajo además el interés de realizadores regionales, limeños e internacionales.

La violencia del CAI dejó una huella profunda en Ayacucho, región que concentró el 40% de las víctimas fatales del conflicto (Dettleff, 2018), lo que impulsó una notable producción cinematográfica sobre sus pueblos rurales. Desde la presentación del Informe final de la CVR en 2003, esta producción creció de manera sostenida, abarcando tanto ficción como documental (Ulfe et al., 2022). No obstante, existen obras que se aproximan a esta región desde otras dimensiones, como las prácticas culturales, la música y el vínculo con la tierra. Entre ellas figura *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)* (2013), dirigido por Javier Corcuera, documental que recorre las tres regiones naturales del Perú a través de sus expresiones musicales y cuya sección andina, ambientada en Ayacucho, constituye el corpus central de esta investigación.

Este *film* es un largometraje documental dirigido por Javier Corcuera que recorre las tres regiones naturales del Perú —sierra, selva y costa— a través de los músicos y cantantes que habitan cada territorio. El filme registra expresiones musicales diversas, desde el canto en quechua y otras lenguas originarias hasta la interpretación de instrumentos como el arpa, el violín, la guitarra y el cajón, construyendo un retrato de la identidad cultural peruana a partir de historias individuales que se articulan en un relato colectivo sobre el país y sus habitantes.

Esta coproducción peruano-española, primera producción de La Mula Producciones, fue rodada en quechua, shipibo-conibo y castellano, con una duración de 110 minutos (Casa de América, 2022). Dirigida por Javier Corcuera y producida por Rolando Toledo y Gervasio Iglesias, se estrenó el 22 de agosto de 2013 convocando a más de 40,000 espectadores. El filme obtuvo reconocimientos en diversos festivales internacionales, entre ellos el Premio del Jurado

al Mejor Documental en el 17° Festival de Cine de Lima y el Premio a la Mejor Película Iberoamericana en el Festival Internacional Cine Migrante de Buenos Aires.

Su director, Javier Corcuera, nacido en 1967 y radicado en España, desarrolló una trayectoria centrada en el documental de denuncia social (Programa Ibermedia, s.f.). Entre sus obras previas destacan *La Espalda del Mundo* (2000), reconocida con el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de San Sebastián; *Invierno de Bagdad* (2005), premiada en el Festival de Málaga; e *Invisibles* (2007), cuyo capítulo *La voz de las piedras* recibió el Premio Goya al Mejor Documental en 2008.

La producción de Corcuera vinculada al Perú ha sido limitada a lo largo de su trayectoria profesional, siendo este largometraje el primero rodado íntegramente en su país de origen. En declaraciones brindadas a la prensa, el director indicó que la obra va más allá de la música popular, pues no se limita a documentar las experiencias de sus protagonistas, sino que propone una reflexión sobre la historia, la identidad y la memoria colectiva del país. En ese sentido, el filme puede leerse como un retorno al origen, tanto geográfico como emocional, que brinda a los músicos retratados la oportunidad de reconectarse con los lugares donde construyeron su identidad artística (Sánchez, 2014, p. 4).

Según Pimentel (2014), la memoria en el filme se construye desde los otros —en este caso los músicos—, a través de quienes Corcuera expresa también su propia experiencia, siendo esta dimensión personal y colectiva la que permite que la película trascienda las categorías genéricas tradicionales para afirmarse como una obra íntima y reflexiva. En esta crítica, el crítico profundiza en cómo el largometraje, más que relatar las expresiones artísticas de los músicos del Perú, constituye una mirada personal del propio director sobre ellas.

Por otro lado, la cinta ha recibido críticas positivas por la forma en que el director presenta las realidades, no solo de los músicos, sino también de la población en general. Tanto Corcuera como los críticos que han analizado su obra coinciden en que no se trata únicamente

de una película sobre música. Según Tola (2013), pese a que una lectura superficial pueda sugerirlo, la película no es solo un documental musical, sino un sutil rompecabezas que, al completarse, ofrece un retrato fidedigno del Perú con todos sus encuentros y desencuentros (párr. 5). En ese sentido, el largometraje trasciende el registro musical para construir una reflexión más amplia sobre la identidad y la diversidad cultural peruana.

En esta misma línea, la editorial Otra Mirada (2013) analiza el documental señalando que tiene un doble mérito: por un lado, logra conmover al espectador a través de la belleza musical y natural del país; por otro, muestra de manera tácita la realidad cruda e injusta que atraviesan los músicos peruanos, despertando reflexión e indignación, haciendo imposible una mirada indiferente (párr. 3).

En contraste, Jiménez (2013) reflexiona críticamente sobre el documental y la forma en que este representa y delimita las regiones del Perú. Señala que la selva es presentada como un espacio puro y carente de mestizaje, mientras que la sierra aparece asociada a una tonalidad melancólica. Asimismo, observa que el estilo de la música se define en función del paisaje que se muestra: en la selva, el río; en la sierra, los cerros y valles; y en la costa, la ciudad.

No obstante, Jiménez también cuestiona la fuerte presencia del director dentro del documental, la cual termina afectando la naturalidad de los diálogos entre los personajes, ya que muchas de las conversaciones resultan forzadas. Finalmente, concluye que el objetivo original de recorrer distintas realidades del Perú a través de la vida de sus músicos no llega a concretarse del todo, y que la obra termina más bien reincidiendo en una repetición de estereotipos culturales (Jiménez, 2013).

Asimismo, Delgado (2015) señala que la obra es menos un documental de retorno que un documental de nostalgias. Al igual que otras producciones peruanas, sostiene que la película representa lo rural como un espacio y a sus habitantes como entidades estáticas. En ese sentido, observa que “en una secuencia se ve a uno de los protagonistas volver al hogar materno en

Ayacucho, para remediar el pasado y para confirmar que se trata de un lugar hostil, donde solo cabe esperar a la muerte" (Delgado, 2015).

A partir de estas críticas, se puede identificar la coexistencia de distintas lecturas en torno al documental. Por un lado, tanto el propio director como algunos comentaristas destacan que el documental logra incorporar, como subtexto, aspectos de la realidad social del país, más allá de su eje musical. Desde esta perspectiva, las imágenes no solo articulan las historias de los músicos, sino que proponen una lectura que trasciende lo meramente estético. Por otro lado, otros críticos cuestionan la manera en que los espacios rurales son representados, señalando una tendencia a fijarlos como territorios estáticos, melancólicos o anclados al pasado. En conjunto, estas miradas evidencian que el documental ha sido interpretado tanto como un ejercicio de visibilización de experiencias rurales y memoria colectiva, como una obra fuertemente marcada por la subjetividad del director, cuya mirada se encuentra impresa de manera explícita en la construcción del filme.

1.2 Definición del problema

En la revisión histórica del cine documental peruano —especialmente aquel realizado en regiones andinas y amazónicas— se identifica una evolución en las formas de representación de estos espacios. Sin embargo, más allá de los distintos enfoques adoptados, persiste una constante: la organización del territorio bajo una división tripartita entre costa, sierra y selva, tanto en la producción audiovisual como en su análisis. Esta clasificación, ampliamente difundida en el imaginario nacional, tiene antecedentes en las crónicas coloniales —como las de Pedro Cieza de León— y ha sido posteriormente cuestionada por diversos autores. En particular, Surrallés (2020) señala que esta división simplifica la complejidad sociocultural del país al organizar el territorio en categorías aparentemente homogéneas, mientras que Pulgar (1987) advierte su carácter reduccionista al basarse en criterios naturalistas que no logran dar cuenta de la diversidad ecológica y cultural del Perú.

En el ámbito audiovisual, esta lógica se traduce en asociaciones recurrentes que vinculan la costa con lo urbano y criollo, la sierra con lo rural, quechua y montañoso, y la selva con lo "natural" o no intervenido. De este modo, estas correspondencias no son neutrales, sino que reproducen esquemas de representación que reducen la complejidad de las dinámicas territoriales y sociales. En contraste, los enfoques de las nuevas ruralidades —desarrollados en el contexto latinoamericano— plantean que lo rural no debe entenderse en oposición a lo urbano, sino como parte de un sistema interconectado y heterogéneo. En este sentido, como señala Gras (2018), la noción de nueva ruralidad emerge para cuestionar los límites tradicionales que definían lo rural como un espacio aislado, mientras que Romero (2012) propone abordarlo como un territorio dinámico, atravesado por múltiples relaciones económicas, sociales y culturales.

Desde esta perspectiva, el cine documental peruano construye representaciones de la sierra y la selva que enfatizan su carácter aislado, tradicional o incluso atemporal. En este sentido, más que una homogeneización absoluta, lo que se produce es una reducción de la ruralidad a una imagen generalizada, en la que los territorios pierden su especificidad histórica y social para volverse intercambiables dentro del discurso audiovisual. Este proceso se articula, en gran medida, a través del uso del paisaje cinematográfico.

Al respecto, Higson (1984) plantea que el paisaje en el cine puede cumplir diversas funciones: como espacio dramático, como lugar específico e histórico, como metáfora o como espectáculo visual. En el caso del documental peruano, el paisaje opera predominantemente como espectáculo o como fondo dramático, privilegiando su dimensión estética por encima de su inscripción en un contexto concreto. En consecuencia, su función como lugar específico e histórico se debilita, mientras que su uso como metáfora refuerza representaciones abstractas de "lo andino" o "lo rural". De este modo, el paisaje, en lugar de complejizar la representación,

contribuye a su generalización, produciendo imágenes visualmente potentes pero desvinculadas de las particularidades territoriales y sociales.

En este marco, se configura una tensión central: mientras los enfoques de las nuevas ruralidades proponen entender lo rural como un espacio interconectado y dinámico, la persistencia de la división tripartita en el discurso audiovisual fragmenta el territorio y representa estas regiones como unidades separadas. Esta contradicción no solo afecta la organización del relato, sino también las formas en que se construyen las imágenes de la ruralidad, privilegiando representaciones generalizadas por encima de sus particularidades históricas y sociales.

En este contexto, resulta pertinente analizar el documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* (2013), en tanto propone un recorrido por las tres regiones del país y ha sido interpretado como una representación de su diversidad cultural. No obstante, dado que una parte significativa de su narrativa se desarrolla en espacios andinos —específicamente en el valle del Sondondo—, interesa examinar si, pese a situarse en un territorio concreto, el filme reproduce esta lógica de reduccionismo o si, por el contrario, logra representar sus particularidades en relación con las dinámicas propuestas por el enfoque de las nuevas ruralidades.

En consecuencia, la pregunta general que orienta esta investigación es:

¿Cómo se construye la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)* de Javier Corcuera?

Asimismo, las preguntas específicas buscan profundizar en cada una de las funciones del paisaje cinematográfico propuestas por Higson:

¿De qué manera se construye la ruralidad a partir del paisaje como espacio dramático?, ¿cómo se configura el paisaje como lugar específico e histórico?, ¿qué sentidos se construyen

a través del paisaje entendido como metáfora?, y ¿cómo opera el paisaje como espectáculo visual dentro del documental?

1.3 Objetivos

A continuación, se definen el objetivo general y los objetivos específicos de la presente investigación. El objetivo general consiste en identificar la construcción de la ruralidad a través del paisaje cinematográfico en el documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi*). En cuanto a los objetivos específicos, el primero busca describir la construcción de la ruralidad a partir del paisaje como espacio dramático; el segundo, caracterizar dicha construcción a partir del paisaje como lugar específico e histórico; el tercero, analizar la construcción de la ruralidad a partir del paisaje como metáfora; y el cuarto, examinar su construcción a partir del paisaje como espectáculo. Todos estos objetivos se desarrollan en el marco del documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi*) y a partir de las funciones del paisaje cinematográfico propuestas por Higson.

1.4 Justificación de la investigación

El presente trabajo busca enriquecer el campo de estudios sobre el cine documental peruano, poniendo el foco en cómo se construye la imagen de lo rural en estas producciones. Su aporte específico reside en abordar los documentales peruanos desde la categoría del paisaje cinematográfico, una entrada analítica poco explorada en investigaciones de grado sobre este tipo de cine. En particular, interesa examinar qué ocurre cuando quien filma es un director peruano que, sin embargo, no tiene una relación vivencial directa con los territorios que retrata, pues esa distancia genera una mirada particular sobre los espacios y sus habitantes.

Desde el punto de vista institucional, este estudio representa un aporte a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos al incorporar el análisis audiovisual como herramienta dentro de la Comunicación Social. Más allá del ámbito universitario, la investigación invita a

reflexionar sobre el rol de los realizadores en la manera en que el cine construye imaginarios sobre el "otro" y sus formas de vida, así como sobre la contribución del documental peruano a la comprensión de las múltiples identidades que conforman el país.

1.5 Hallazgos y limitaciones de la investigación

En el proceso de construcción del marco teórico, se encontraron contribuciones relevantes para el análisis del paisaje cinematográfico. La más central es el postulado de Higson (1984, 1987) sobre las funciones del paisaje en la narrativa audiovisual, que sirve como eje articulador de esta investigación. Entre los antecedentes académicos, se encontró un trabajo de grado reciente (Llerena, 2024) sobre el paisaje andino en el cine peruano, así como otras investigaciones que toman el documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi*) como objeto de estudio, lo que confirma el interés académico por esta obra.

No obstante, el corpus disponible presenta vacíos importantes. Los estudios sobre paisaje cinematográfico se concentran mayoritariamente en el cine de ficción, relegando el documental a un lugar secundario en este tipo de análisis. En el caso específico del objeto de estudio, las investigaciones existentes no superan el año 2017, y ninguna de ellas adopta un enfoque territorial ni una perspectiva actualizada.

Respecto a los alcances de este trabajo, se trata de una investigación exploratoria que examina la película analizada desde la categoría del paisaje cinematográfico. El análisis se sitúa en el contexto peruano del año 2026, que constituye su límite temporal. En cuanto al límite espacial, el estudio se restringe a las representaciones de la ruralidad andina en la película, particularmente a los paisajes vinculados a la región de Ayacucho.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LA LITERATURA

En este apartado se presenta una revisión crítica de los antecedentes desde los conceptos de paisaje y representación. Luego, se describen las bases teóricas y el marco teórico a partir de categorías en consonancia con las preguntas de investigación y objetivos.

2.1 Antecedentes

Los antecedentes bibliográficos que se presentan a continuación han sido organizados temáticamente y en orden cronológico, abarcando artículos académicos, trabajos de curso y tesis de licenciatura. La revisión se estructura en cinco ejes: el paisaje en el documental, la música en el documental peruano, la representación de la cosmovisión andina en el cine peruano, la representación indígena y/o rural en el documental a distintas escalas geográficas —mundial, latinoamericana y peruana—, y los estudios específicos sobre el filme analizado.

2.1.1 Paisaje en el documental

Depetris (2014) examina el documental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) como un cine de viaje poético que se aproxima al nordeste brasileño desde una dimensión afectiva. El objetivo del estudio fue explorar cómo el filme construye una representación del *sertão* a partir de la apropiación de sonidos e imágenes previas. Metodológicamente, el trabajo se centró en el análisis audiovisual del documental, prestando especial atención a la cotidianidad del hombre ordinario y a la ausencia del pueblo como elementos narrativos centrales. En este marco, el concepto de "rutas hápticas" resulta clave, ya que la visualidad háptica potencia una contemplación afectiva del paisaje que termina por reconfigurar la mirada sobre la región, generando lo que el autor denomina un nuevo mapa afectivo del *sertão*. Su aporte para este estudio radica en demostrar que el paisaje documental puede trascender su función descriptiva para convertirse en un dispositivo simbólico capaz de resignificar un territorio y su gente.

Rodríguez (2017) aborda el paisaje como un concepto transversal capaz de articular reflexiones ciudadanas sobre el territorio y lo urbano, planteando además su utilidad como herramienta de análisis crítico de la realidad desde una perspectiva cinematográfica. Para ello, trabajó con un corpus de 21 películas —11 de ficción, 3 de no ficción y 7 documentales—, examinando variables como el contexto de filmación, la relación de los personajes con el entorno, la función narrativa del paisaje, su aporte a la memoria colectiva y el estilo cinematográfico empleado. El autor sostiene que en los documentales el paisaje fílmico no opera como mero fondo visual, sino que complementa las ideas centrales del filme, construye atmósferas y potencia la verosimilitud, revelando además cómo los cineastas interpretan la sociedad a través de los entornos que eligen retratar. Su modelo de análisis, centrado en las funciones narrativas y simbólicas del paisaje fílmico, ofrece un punto de diálogo directo con las categorías propuestas por Higson que orientan esta investigación.

Llerena (2024) analiza cómo el paisaje andino es representado en el cine peruano contemporáneo, tomando como corpus 12 largometrajes nacionales estrenados entre 2015 y 2022. El estudio combina un enfoque interpretativo y mixto, articulando el Análisis de Contenido con herramientas del análisis espacial, y se apoya teóricamente en Casetti y Di Chio (1991) para examinar los componentes visuales y sonoros del paisaje y su función simbólica. Uno de los aspectos más destacados del trabajo es que concibe el paisaje no como un elemento pasivo o decorativo, sino como una entidad con capacidad narrativa propia, que puede operar como metáfora, espectáculo o incluso como personaje dentro del relato fílmico. Entre sus resultados, el autor identifica una diversidad de usos del paisaje andino, desde la contextualización de la acción dramática hasta la expresión de tensiones sociales y culturales vinculadas a la cosmovisión andina. Al compartir tanto el contexto geográfico —el paisaje andino peruano— como algunas categorías analíticas con la presente investigación, este trabajo constituye el antecedente más cercano al objeto de estudio aquí desarrollado.

Los antecedentes revisados evidencian que el paisaje cinematográfico como objeto de estudio dentro del documental sigue siendo un campo poco explorado, tanto en el ámbito hispanohablante como en el latinoamericano, sin contar con actualizaciones teóricas recientes. La inclusión de Llerena (2024) responde a su cercanía geográfica y temática con esta investigación, al centrarse en paisajes andinos dentro del cine peruano, aunque desde el cine de ficción. Del conjunto de trabajos analizados se desprende que la representación del paisaje está estrechamente vinculada a la mirada del cineasta, por lo que resulta indispensable considerar tanto la relación de los personajes con su entorno como la postura del realizador frente a las tensiones sociales que ese paisaje contiene.

2.1.2 Música en el documental peruano

Cueva (2019) se propone comprender de qué manera la música y la imagen se articulan para generar sentido en el documental *Koyaanisqatsi* (1982), una obra que prescinde por completo del lenguaje verbal. Desde un enfoque cualitativo, el autor examinó primero ambos elementos de forma independiente, para luego centrarse en su interacción, a partir de la cual identificó vínculos de coincidencia, de contradicción y de complementación entre ellos, observables en aspectos como el ritmo, la intensidad, el tono emocional y la carga simbólica. A partir de este análisis, Cueva sostiene que dicha interacción no es decorativa sino constitutiva del significado global del documental, pues moldea la experiencia sensorial del espectador y orienta su interpretación de la obra. Este hallazgo resulta aplicable al análisis del filme estudiado, donde imagen, sonido y paisaje operan de forma interdependiente en la construcción del relato.

Becerra (2022) aborda la representación de la escena musical *underground* limeña a través del análisis comparativo de dos documentales peruanos: *La Catedral del Criollismo* (2010) y *Lima Bruja* (2011). Desde un enfoque cualitativo, el estudio combina el análisis de contenido y de discurso mediante dos matrices construidas a partir de los modos de

representación de Nichols y la noción de voz documental de Plantinga. A través de esta comparación, el autor identifica diferencias sustanciales entre ambas obras: mientras una se aproxima al cine directo, la otra adopta una mirada más autoral que permite una exploración más profunda de la vida del músico retratado. Esta distinción se hace visible en variables concretas como los espacios filmados, los integrantes convocados y los repertorios musicales presentados. El trabajo concluye que el modo de representación elegido no es una decisión neutral, sino que condiciona el tipo de conocimiento que el documental produce sobre su objeto, una premisa que resulta central para comprender cómo la mirada de Corcuera construye una representación particular del paisaje y las comunidades retratadas en el filme analizado.

Ambos estudios comparten una preocupación por las decisiones formales del documental y su incidencia en la construcción del significado. Cueva (2019) demuestra que la separación analítica entre imagen y sonido permite reconocer el aporte individual de cada elemento, pero es su combinación la que genera un sentido nuevo e irreductible a sus partes. Becerra (2022), por su parte, evidencia que una misma realidad puede ser representada de maneras distintas según la perspectiva que el realizador decide privilegiar. Más allá de sus diferencias temáticas, ambas investigaciones comparten un enfoque cualitativo y fueron desarrolladas como tesis de licenciatura en comunicación, lo que las sitúa en un nivel de análisis comparable al de este estudio. No obstante, se observa una carencia de artículos indexados sobre esta temática.

2.1.3 Representación de la cosmovisión andina en películas peruanas

Yucra, Aragón y Palomino (2022) centran su estudio en el discurso cinematográfico y en la dimensión sociocultural que atraviesa *Wiñaypacha* (2017), un filme que se inscribe dentro de una corriente del cine de autor cada vez más interesada en visibilizar realidades sociales e identidades culturales específicas. Metodológicamente, los autores optan por un enfoque cualitativo que integra herramientas de la semiótica junto con el análisis de contenido, a través

del cual examinan cómo se construye narrativamente cada uno de los 96 planos que conforman la película —filmada íntegramente en lengua aymara—, con el objetivo de profundizar en la cosmovisión andina y poner en discusión problemáticas como la pobreza y la exclusión social. El estudio concluye que *Wiñaypacha* constituye un hito dentro del cine peruano por visibilizar con autenticidad la cosmovisión aymara y las condiciones de vida de las comunidades originarias, aportando una perspectiva poco frecuente en la representación cinematográfica de estas realidades. Su pertinencia para esta investigación reside en que demuestra cómo la cosmovisión andina puede estructurar el relato cinematográfico más allá de lo meramente temático.

Acevedo (2023) indaga cómo se expresan, en la construcción de los personajes de *Wiñaypacha*, cuatro principios propios del pensamiento andino: la relacionalidad, la correspondencia, la complementariedad y la reciprocidad. Para ello, el autor optó por un diseño metodológico de tipo cualitativo, de carácter exploratorio y no experimental, sustentado en un enfoque fenomenológico que le permitió abordar tanto la dimensión social como la psicológica y la física de los personajes, observando de qué modo se relacionan con su entorno —ya sea con la naturaleza, con otros entes o con otras personas— y también consigo mismos. Para abordar la noción de representación, el autor recurrió al marco teórico de Stuart Hall, articulándolo con una perspectiva constructivista que permitió identificar elementos de la cultura andina capaces de aproximar al espectador a un sistema de códigos culturales distinto a la dominante. El trabajo concluye que incorporar estos principios en la narrativa cinematográfica no solo enriquece el relato, sino que ofrece una vía de comprensión más profunda desde una perspectiva cultural situada, evidenciando que el cine andino construye su sentido a partir de lógicas culturales propias que inciden directamente en la representación del paisaje y el territorio en pantalla.

Los trabajos revisados evidencian que el interés académico por la cosmovisión andina en el cine peruano es reciente y se ha desarrollado principalmente en torno al cine de ficción, siendo *Wiñaypacha* el caso más estudiado. Estos estudios coinciden en que la cosmovisión andina no es un elemento decorativo sino estructural en la construcción del relato, condicionando tanto la narrativa como la representación cultural y social de las comunidades retratadas. Sin embargo, este enfoque no ha sido trasladado aún al ámbito del documental peruano, lo que representa un vacío académico que la presente investigación busca contribuir a llenar.

2.1.4 Representación indígena o rural en el documental

A nivel mundial

Andrews (2020) examina la participación de locutoras en la radio pública de Australia durante el período de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. A través de una metodología orientada a historizar las prácticas de producción mediática, la autora rescató el aporte de estas mujeres en un contexto laboral marcado por la desigualdad de género. En particular, documentó cómo las comunicadoras Denny y Belfrage desafiaron los estereotipos dominantes y otorgaron protagonismo a comunidades históricamente invisibilizadas mediante producciones como A *Changing Race* (1964), un documental que construye una mirada empática hacia las comunidades indígenas australianas y pone en primer plano debates sobre diversidad cultural y derechos de los pueblos originarios. La autora concluye que estos documentales televisivos funcionaron como espacios de resistencia cultural, donde la voz de las realizadoras se articuló con la de las minorías para promover el entendimiento intercultural, demostrando que la distancia entre el realizador y la comunidad retratada no impide necesariamente una representación empática y políticamente comprometida.

Kishore (2021) estudia el caso del colectivo indio Chalchitra Abhiyan, integrado por comunidades históricamente marginadas como los dalits y los musulmanes, para examinar

cómo el documental puede funcionar como instrumento político de transformación social. Desde un enfoque cualitativo centrado en los procesos de producción y circulación de medios y sus vínculos con las relaciones sociales, el trabajo analiza de qué manera la participación directa de estas comunidades en la creación documental les permite construir representaciones propias que cuestionan las narrativas hegemónicas dominantes. A diferencia de los medios tradicionales, que tienden a reproducir imágenes estereotipadas de estos grupos, el modelo del colectivo apuesta por una producción culturalmente situada que reconstruye identidades desde adentro. La autora concluye que este enfoque crítico y participativo abre una vía alternativa para representar lo indígena en el documental, una en la que las propias comunidades controlan el relato sobre sí mismas. Su aporte para esta investigación reside en que instala la pregunta sobre quién filma, desde dónde y con qué intención, factores que condicionan profundamente la representación del otro y de su territorio.

Castelló (2023) examina la construcción de la vida rural en la serie documental Ruralitas, producida en España, prestando especial atención a la agencia de quienes habitan estos entornos y al modo en que participan activamente en la configuración de sus propias narrativas. Desde un enfoque cualitativo, el autor revisó las acciones, el léxico empleado y las representaciones visuales de los participantes, dialogando con discursos culturales arraigados como el del "idilio rural" y las oposiciones tradicionales entre lo rural y lo urbano. A partir de conceptos de agencia rural y análisis narrativo, el estudio ofrece una lectura crítica de cómo la televisión española representa la vida en el campo. El autor concluye que Ruralitas tensiona la imagen de la "España vaciada" al proponer en su lugar una "ruralidad agente", donde los habitantes no aparecen como víctimas sino como sujetos con capacidad de decisión. La distinción entre un documental que idealiza lo rural y uno que lo presenta desde su propia complejidad resulta directamente aplicable al análisis del filme estudiado y la manera en que construye su imagen de las comunidades andinas.

Los tres estudios internacionales comparten un interés por cómo el documental puede ofrecer representaciones más complejas y menos estereotipadas de comunidades y territorios específicos, aunque cada uno lo aborda desde un ángulo distinto. Andrews (2020) analiza una obra del siglo XX dirigida por alguien ajeno a la comunidad retratada, mostrando que esa distancia no impidió construir una mirada empática hacia los pueblos indígenas australianos. Kishore (2021), en cambio, examina el caso opuesto: documentales producidos por las propias comunidades marginadas como estrategia de resistencia frente a las narrativas hegemónicas. Castelló (2023), por su parte, se sitúa en el debate entre lo rural y lo urbano, evidenciando cómo el documental televisivo puede alejarse del idealismo y ofrecer una imagen más situada y agente de la vida en el campo. En conjunto, estos antecedentes plantean una pregunta transversal que también atraviesa esta investigación: de qué manera la posición del realizador —dentro o fuera de la comunidad filmada— condiciona la representación del territorio y sus habitantes.

A nivel latinoamericano

Carreño (2017) se ocupa de cómo se construye la imagen de los pueblos aymara y mapuche dentro del documental chileno, prestando atención a los referentes culturales que intervienen en esa representación a lo largo de las producciones que conforman su corpus. Para llevar a cabo este análisis, el autor construyó una tipología organizada en tres ejes. En primer lugar, considera los componentes nucleares, es decir, aquellos personajes con relevancia dentro de la comunidad, los rasgos culturales distintivos y el entorno natural en el que se sitúan. En segundo lugar, atiende a las secuencias específicas donde dichos componentes hacen su aparición dentro del relato fílmico. Por último, incorpora los elementos vinculados a la evocación del pasado. El corpus analizado corresponde mayoritariamente a documentales realizados por directores con formación académica en cine y sin pertenencia a las comunidades retratadas. A partir de este análisis, el autor concluye que ambas culturas tienden a ser

homogeneizadas en una representación genérica de lo indígena, diluyendo las particularidades que distinguen a los aymara de los mapuches, un riesgo análogo al que se examina en el filme analizado, donde el realizador también proviene de un contexto ajeno a las comunidades retratadas.

Boloños (2019) reflexiona sobre la representación de lo indígena y lo andino en el documental, planteando la necesidad de construir una pedagogía disidente dentro del audiovisual emergente. Metodológicamente, el trabajo articula la investigación narrativa, la observación etnográfica participativa y la investigación-acción participativa, configurando un enfoque crítico orientado a cuestionar las narrativas dominantes sobre las comunidades marginadas. Desde esta perspectiva, el autor sostiene que el documental puede convertirse en un espacio de emancipación y resistencia frente a las estructuras de poder coloniales, contribuyendo a desmitificar representaciones falsas y a reconstruir identidades situadas. Un aporte central del estudio es la propuesta de generar una memoria histórica colectiva que valorice la organización comunitaria y la educación autogestionada de los pueblos de Abya Yala —término con el que diversas comunidades indígenas designan al continente americano antes de la colonización europea—. Al concebir el documental como un dispositivo no neutral, el trabajo pone de relieve que las decisiones formales y éticas del realizador tienen implicancias políticas directas sobre las comunidades retratadas, una premisa que orienta también el análisis del filme estudiado.

Betancourt (2020) se centra en cómo se construye la imagen de lo indígena dentro del cine de ficción latinoamericano, tomando como base un análisis comparativo entre *Retablo* (Perú, 2017) y *Sueño en Otro Idioma* (México, 2017). El trabajo se desarrolla desde una mirada cualitativa, sustentada en aportes provenientes de la teoría cultural, la lingüística y las ciencias sociales, y explora la forma en que ambos filmes ponen en juego cuestiones identitarias, culturales y las tensiones propias de las comunidades indígenas de la región. Entre sus

hallazgos principales, el estudio plantea que este tipo de representaciones cinematográficas no solo visibilizan realidades históricamente silenciadas, sino que contribuyen a formar nuevas generaciones de cineastas y audiencias indígenas, ampliando el alcance cultural y político del cine latinoamericano. Al abordar la representación de lo indígena en una producción peruana como *Retablo*, el estudio ofrece un punto de comparación útil para reflexionar sobre cómo el cine construye imágenes de las comunidades andinas y qué efectos culturales produce esa representación.

Alegría (2021) analiza cómo dos cineastas indígenas colombianos, Mileidy Orozco Domicó y Luis Tróchez Tunubalá, se apropian del lenguaje audiovisual, y examina de qué manera su trabajo detrás de cámara construye una visión propia sobre la identidad y la cultura de sus respectivas comunidades. Para ello, el autor articula la reflexión teórica con un trabajo de campo basado en entrevistas de tipo abierto y en el contacto directo sostenido con ambos realizadores, tomando como sustento conceptual la noción antropofágica planteada por Oswald de Andrade, con el fin de elaborar una lectura crítica sobre cómo se ha representado tradicionalmente lo indígena en el ámbito audiovisual. A partir de este marco, el autor muestra cómo ambos cineastas se distancian de las narrativas convencionales sobre lo indígena, utilizando el documental y el video no como registros etnográficos externos sino como espacios de autorepresentación y resistencia cultural. Los casos analizados ilustran qué ocurre cuando son los propios sujetos quienes controlan la cámara, ofreciendo un punto de contraste útil para reflexionar sobre las implicancias de la mirada externa en la representación del territorio andino, dimensión central en el análisis del filme estudiado.

Calvo (2022) analiza los cambios en la forma en que el cine documental colombiano ha retratado a las poblaciones indígenas, poniendo el foco en las dinámicas de resistencia y desigualdad que atraviesan a estos grupos dentro de la sociedad. Mediante un enfoque cualitativo apoyado en el análisis de contenido, el autor revisó un conjunto de documentales

con el fin de detectar tendencias y modalidades en su modo de representación. El estudio proporciona un recorrido histórico por el documental etnográfico en Colombia, subrayando el rol que han cumplido la antropología visual y el cine de autor en la construcción de la identidad indígena en pantalla. A lo largo de este recorrido, se observa una transformación progresiva en el tratamiento del tema, que transitó desde una aproximación de carácter científico y distante hacia una mirada más comprometida con la denuncia social. El autor concluye que el cine documental colombiano experimentó un desplazamiento significativo en su relación con las comunidades indígenas, que dejaron de ser tratadas como objetos de observación externa para convertirse en protagonistas de su propia representación, lo cual fortaleció tanto la preservación de su patrimonio cultural como sus procesos de reivindicación política.

García y Moya (2023) examinan cómo operan ciertos mecanismos ideológicos asociados a la colonialidad del poder en la manera en que se representa a la población campesina maya de la península yucateca, a partir del análisis del documental *¿Qué les pasó a las abejas?* (2018). Ambos autores parten de una premisa metodológica: entienden el material fílmico no como un producto ya cerrado, sino como un discurso que se inserta dentro de un proceso más amplio, anterior y posterior a la propia realización de la película. A partir de ese enfoque, sostienen que este tipo de producciones posee una carga política específica, en la que el entorno natural cumple un papel central y se articulan recursos narrativos y audiovisuales propios de este cine. Como hallazgo principal, plantean una diferenciación importante: la que existe entre las producciones que simplemente narran lo rural desde fuera y aquellas que se construyen desde dentro del propio mundo rural, otorgando protagonismo real a sus habitantes como agentes del relato. Dicha diferenciación es útil para pensar el caso analizado en esta tesis, pues Corcuera aborda a las comunidades andinas desde una mirada externa, lo cual incide directamente en cómo se configura y se muestra el paisaje rural en su obra.

Figueroa (2024) examina seis documentales contemporáneos producidos en Argentina, México, Colombia y Chile, con el objetivo de analizar cómo representan el campo en el contexto de la modernidad latinoamericana. A diferencia de aproximaciones más convencionales, las obras estudiadas optan por un enfoque realista que privilegia las entrevistas extensas y prescinde de la voz en *off*, otorgando así protagonismo narrativo a los propios sujetos rurales. Un elemento transversal identificado en el corpus es la precariedad como condición estructural de la vida campesina, a partir de la cual estos documentales construyen una imagen del campo como espacio de resistencia frente a la modernidad consumista. El autor concluye que este tipo de cine ofrece un retrato más cercano y situado de la realidad rural latinoamericana, revelando las tensiones y desafíos que enfrentan las comunidades campesinas en la actualidad. Las decisiones formales que estos documentales adoptan para representar lo rural —prescindir de la voz en *off*, dar protagonismo a los propios sujetos— ofrecen un marco de comparación pertinente para examinar las elecciones narrativas del filme analizado.

Los estudios internacionales revisados corresponden exclusivamente a artículos de revistas indexadas, sin hallarse trabajos de grado sobre la temática. En ellos se observa una tendencia a analizar la representación de lo indígena en documentales realizados por miembros de las propias comunidades, concluyendo que este tipo de producción funciona como un acto político que cuestiona las miradas externas que históricamente han asociado lo indígena con el exotismo o la discriminación. Esta representación propia contrasta con la de los realizadores foráneos, cuya mirada externa tiende a generalizar y homogeneizar las particularidades culturales de cada comunidad. Carreño (2017) ilustra este punto con claridad: su análisis del documental chileno sobre pueblos indígenas mostró que los directores ajenos a estas comunidades tendían a fusionar culturas tan distintas como la aymara y la mapuche en una imagen genérica de lo indígena, borrando sus diferencias específicas.

A nivel peruano

Quinteros (2019) ofrece un recorrido por el cine documental peruano desde la década de 1950, examinando sus tendencias temáticas, estilísticas y contextuales, así como los principales cineastas que han configurado este campo. El estudio adopta un enfoque que articula el análisis de las producciones con sus condiciones de realización, estableciendo vínculos con la historia del documental latinoamericano para situar el caso peruano en un marco más amplio. Uno de sus aportes centrales es el mapeo de cómo el cine documental peruano ha abordado lo indígena y lo andino a lo largo del tiempo, visibilizando la diversidad de miradas, voces y subjetividades que distintas obras han puesto en juego al representar estas culturas. Este recorrido histórico permite situar el filme analizado dentro de una tradición cinematográfica más amplia, evidenciando cómo la representación de lo andino en el documental peruano ha evolucionado en función de los contextos y las subjetividades de cada realizador.

Ventocilla y Guevara (2021) examinan cómo el Conflicto Armado Interno peruano ha sido representado visualmente en el documental, comparando producciones nacionales y extranjeras desde una perspectiva centrada en la recuperación de la memoria colectiva. Para ello, aplicaron fichas de observación y análisis de contenido a un corpus de seis documentales, identificando patrones narrativos y visuales que permiten establecer diferencias y similitudes entre las obras analizadas. El estudio se apoya en el concepto de cine de intervención para encuadrar teóricamente el aporte de estas producciones a la comprensión y difusión de la realidad indígena en el contexto del conflicto. Un hallazgo central del trabajo es que el origen del realizador condiciona significativamente el tratamiento del tema: mientras los directores extranjeros tienden a una aproximación más descriptiva y distante, los nacionales adoptan una mirada más subjetiva y comprometida con los hechos narrados. Esta variable —la procedencia del realizador como factor que moldea el relato documental— resulta igualmente determinante

para comprender cómo Corcuera, siendo peruano pero ajeno a las comunidades filmadas, construye su representación del paisaje y la vida andina en el filme estudiado.

En relación con la representación de lo rural o indígena en el cine documental peruano, la búsqueda bibliográfica no arrojó artículos que traten este asunto de manera directa, aunque sí permitió identificar investigaciones afines. Un primer trabajo, de naturaleza histórica, muestra que retratar al indígena y lo rural ha constituido una preocupación constante entre los cineastas peruanos, cuyo acercamiento a estas temáticas ha ido transformándose en función del momento histórico. En el contexto actual, Quinteros (2019) señala que los documentalistas peruanos tienden a abordar aquellos temas con los que mantienen un vínculo personal y cercano. Este hallazgo dialoga con el segundo estudio, donde Ventocilla y Guevara (2021) evidencian que la procedencia del realizador determina el tipo de mirada construida, siendo las producciones nacionales más subjetivas y situadas que las extranjeras. El escaso desarrollo de estas investigaciones en el Perú contrasta con el panorama de países como Colombia, donde el campo académico sobre documental e indigeneidad cuenta con una producción notablemente más consolidada, tal como se aprecia en los antecedentes revisados anteriormente.

2.1.5 Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)

Respecto al objeto de estudio de la presente investigación, se identificaron dos estudios académicos sobre el filme analizado. El primero, de Vargas (2017), analiza la organización semántica del motivo del agua en relación con las culturas shipibo-conibo y quechua sureña representadas en la obra. Desde la semiótica discursiva y el estudio de los motivos, el autor desarrolla un análisis semiótico-lingüístico que vincula los relatos míticos y las músicas originarias con los significados que cada cultura atribuye al agua. A través de este enfoque, el trabajo evidencia la presencia recurrente del agua como elemento articulador del relato, profundizando en cómo el documental construye una representación de la cosmovisión y las creencias de las comunidades retratadas.

Quintoran (2017) examina la construcción narrativa del filme articulando perspectivas vinculadas a la realización documental, la historiografía, la subjetividad del director y la memoria colectiva. El estudio también indaga en el rol de la música como dispositivo emotivo y de demanda social, adoptando una postura empática hacia los personajes que visibiliza el intercambio entre la mirada de Corcuera y la de los sujetos retratados. A partir de este análisis, la autora sostiene que el documental logra articular, a través de la música, distintas memorias e historias en un mensaje cohesionado sobre las realidades de las comunidades representadas, posicionándose como un referente para producciones con vocación social. Su conclusión apunta a que este tipo de obra constituye una herramienta eficaz para abordar problemáticas sociales complejas, subrayando la necesidad de impulsar producciones similares en el Perú. Al abordar la subjetividad del director y su relación con los sujetos filmados, este trabajo sienta una base útil para el análisis del paisaje y la representación de la ruralidad andina que se desarrolla en esta investigación.

Los dos estudios identificados sobre el filme abordan la obra desde ángulos complementarios: uno emplea la semiótica para rastrear el motivo del agua en las comunidades andinas e indígenas representadas, mientras que el otro se centra en la subjetividad autoral de Corcuera y en cómo la música articula memoria e historia en un mensaje dirigido al espectador. Ambos trabajos evidencian que, si bien existen aproximaciones valiosas sobre la cosmovisión andina y la mirada del director, ninguno ha examinado la representación de la ruralidad en la obra, lo que confirma el vacío que esta investigación busca cubrir.

A modo de cierre, la revisión de antecedentes permite trazar un panorama claro sobre el estado del campo. El enfoque cualitativo predomina en los estudios sobre documental. El paisaje cinematográfico como categoría analítica tiene escaso desarrollo en América Latina, y la música en el documental peruano ha recibido atención limitada. En cuanto a la representación de lo indígena y lo rural, existe una brecha notable entre el contexto colombiano

—donde proliferan estudios sobre cine indígena, autorrepresentación y su dimensión política— y el peruano, donde las investigaciones sobre estas temáticas en el documental son prácticamente inexistentes. Los trabajos hallados en el caso peruano abordan aspectos relacionados que permiten inferir las motivaciones de los realizadores, pero sin constituir un análisis directo de la representación indígena o rural. Este vacío, lejos de ser una limitación, refuerza la pertinencia y originalidad de la presente investigación.

2.2 Definición de términos

Para el desarrollo del marco conceptual, se han seleccionado cuatro términos indispensables, cuya definición resulta esencial para la comprensión y avance de esta investigación. En esta sección, se presentan las definiciones de "Película documental", “El plano”, “La escena”, “La secuencia” y “El sonido” conceptos que aportan el análisis de este estudio.

2.2.1 Película documental

En esta investigación, se tomará como referencia la manera en que el investigador Carl Plantinga entiende la película documental, para quien el discurso documental no tiene su origen en el propio cineasta, sino que parte del mundo mismo: es este, una vez captado por el realizador, el que termina siendo trasladado al espectador a través de una representación (Del Rincón, 2015, p. 46). Además, Plantinga (1997) considera el documental como una forma de representación social que no debe limitarse a una única función, pues reducir su propósito a una sola finalidad restringiría su comprensión. En este sentido, el autor construye una definición basada en una relación de mutua implicación entre ambas partes: el realizador afirma la veracidad de su representación como un modo de orientar y facilitar la interpretación que hará el espectador (Del Rincón, 2015, p. 40).

Según Plantinga (2000), la credibilidad del documental se sostiene en tres factores: el grado de confianza que quien observa la película llega a depositar en el cineasta, la coherencia

interna de los planteamientos expuestos y la sensación de autenticidad que el texto logra transmitir. Para abordar esta interacción, el autor caracteriza el documental mediante tres tipos de voz que no solo agrupan formas de representación, sino también modos de dirigirse al público, sin que estas categorías se excluyan entre sí: por un lado, está la voz de tipo formal, por otro la voz de carácter abierto y, finalmente, la voz poética. Como aclara Plantinga (1997), la primera de ellas comunica conocimiento con un grado alto de certeza; la segunda, en cambio, lo hace desde la incertidumbre; mientras que la tercera no busca propiamente transmitir conocimiento, sino ofrecer una mirada de tipo estético sobre el mundo.

Así, esta clasificación remite a una mirada profundamente humana sobre el documental (Del Rincón, 2015, p. 45), en la medida en que parte de la manera en que el propio cineasta interpreta la realidad, interpretación que luego comparte con el público a través de su obra. Para Plantinga, resulta fundamental que aquello que se utiliza dentro del documental resulte creíble a ojos de quien lo observa, de modo que permita asumir que lo mostrado se corresponde efectivamente con el mundo real, ya sea en clave pasada, presente o futura. En este sentido, el documental no solo comunica información a la audiencia, sino que construye una representación del mundo y la realidad, siempre desde una perspectiva particular.

En síntesis, Plantinga no proporciona una definición exacta e inmutable de lo que es el documental en el cine. Sin embargo, realiza un acercamiento a su posición respecto a este género. En primer lugar, considera la realidad como fuente fundamental para los realizadores, quienes transforman esa realidad en un discurso cinematográfico. Así, la realidad es el objeto representado y el discurso se convierte en el "cómo", una labor ejecutada por los cineastas. Además, Plantinga no se centra únicamente en el emisor, sino que también resalta el rol del receptor y la importancia de que el espectador perciba lo representado como real, incluso cuando el documental aborda temáticas, épocas o sociedades diferentes a las propias. Por otra parte, Plantinga rechaza la idea de un único tipo de documental; en cambio, caracteriza este

género a través de distintas "voces", que abarcan desde los documentales más convencionales hasta los más experimentales. En conclusión, el autor, más que una definición cerrada, presenta una caracterización dinámica del concepto de documental.

2.2.2 El plano

El plano constituye la unidad mínima del lenguaje audiovisual. En este sentido, Bordwell y Thompson lo definen como “una serie de fotogramas producidos por la cámara en una operación ininterrumpida” (1995, p. 9). Asimismo, el plano presenta tres propiedades fundamentales: los aspectos fotográficos, la duración y el encuadre, elementos que influyen directamente en la construcción visual y narrativa de la imagen cinematográfica.

2.2.3 La escena

Según Bordwell y Thompson (1995), la escena se entiende como una unidad de la película narrativa que ocurre en un lugar y tiempo específicos, aunque también puede construirse mediante el montaje paralelo para representar acciones que suceden de manera simultánea.

2.2.4 La secuencia

Según Bordwell y Thompson (1995), la secuencia es un segmento de duración intermedia en la película que articula un tramo completo de la acción narrativa.

2.2.5 El sonido

El sonido constituye un elemento fundamental en la construcción del sentido cinematográfico, ya que influye en la manera en que el espectador percibe e interpreta la imagen, además de orientar su atención dentro de la escena (Bordwell y Thompson, 1995). Los autores distinguen tres componentes principales de la banda sonora —diálogos, música y efectos sonoros— los cuales pueden combinarse estratégicamente según las necesidades expresivas del film. En este sentido, la banda sonora debe comprenderse como un flujo

continuo de información auditiva que organiza los acontecimientos en el tiempo y contribuye a su significación.

Asimismo, el sonido puede clasificarse en diegético, cuando proviene de fuentes situadas dentro del mundo narrativo, y no diegético, cuando su origen es externo a este. Esta dimensión espacial del sonido resulta clave para la construcción del espacio fílmico, pues permite ampliar lo visible, situar al espectador dentro del entorno representado y reforzar la atmósfera narrativa (Bordwell y Thompson, 1995).

2.3 Bases teóricas

Las bases teóricas que sustentan esta investigación se organizan en torno a tres ejes conceptuales. El primero aborda la geografía cinematográfica, explorando cómo los estudios geográficos han derivado en enfoques interdisciplinarios que vinculan el cine con el análisis del espacio. El segundo desarrolla el concepto de espacio fílmico a partir de las contribuciones de Casetti y Di Chio, Noël Burch y Neira Piñeiro. El tercero profundiza en las particularidades de la puesta en escena en el documental, diferenciándola de su tratamiento en el cine de ficción.

2.3.1 Geografía cinematográfica

La geografía cinematográfica constituye un campo transdisciplinario que Lukinbeal (2004) define como una subdisciplina centrada en analizar cómo los significados sociales y culturales se entrelazan con el espacio, el lugar, la escala y la narrativa (p. 248). En esta misma línea, Maza (2012) sostiene que, al tratarse de un área transdisciplinaria, la geografía cinematográfica se nutre de herramientas provenientes de la semiótica, la teoría literaria y la crítica cinematográfica (p. 79). Este campo surgió del encuentro entre la geografía y los estudios de la cultura, disciplinas que hacia los años ochenta atravesaron cambios profundos en su manera de entender el espacio y lo cultural.

En ese contexto, Cosgrove y Jackson (1987) plantearon la necesidad de reorientar la geografía cultural hacia la conceptualización del paisaje como un constructo social,

reconociendo que sus formas no son un mero reflejo pasivo de fuerzas históricas, sino parte activa de su constitución. A partir de ello, Kong (1997) señaló una consecuencia clave de este giro: los estudios volvieron a poner de relieve la importancia de analizar no solo los paisajes reales, sino también aquellos representados en ámbitos como la literatura y el arte (p. 178), abriendo así la puerta al análisis de medios audiovisuales como el cine.

Es en este cruce disciplinario donde la geografía cinematográfica encuentra su fundamento, articulando el análisis fílmico con una perspectiva espacial y cultural que permite examinar cómo el cine representa, construye y transforma los espacios geográficos.

2.3.2 Espacio fílmico

Dentro de la geografía cinematográfica, el espacio fílmico se entiende como la manera en que una película construye visual y simbólicamente su entorno. Para explicar su organización dentro de la puesta en cuadro, Casetti y Di Chio (2007) plantean tres ejes de análisis. El primero, el eje in/off, da cuenta de si los elementos aparecen visibles dentro del encuadre o quedan fuera de él. El segundo, el eje estático/dinámico, se centra en el tipo de movimiento que se produce entre la cámara y los elementos representados. El tercero, el eje orgánico/inorgánico, refleja el grado de cohesión que existe entre los distintos componentes que integran la imagen cinematográfica (p. 150).

En esta misma línea, Burch (1981) distingue dos tipos de espacio fílmico: el espacio dentro del encuadre y el espacio fuera de él, este último dividido en seis segmentos: cuatro determinados por los bordes del encuadre, uno situado detrás de la cámara y otro detrás de los elementos visibles de la escenografía (p. 17). Por su parte, Neira Piñeiro (2003, como se citó en Maza, 2012, p. 122) propone una clasificación tripartita del espacio fílmico. En primer lugar, identifica el espacio latente, que corresponde a aquello que resulta visible dentro de los límites del encuadre. En segundo lugar, señala el espacio narrado, que no se muestra directamente, sino que se construye a través de lo que los personajes relatan verbalmente. Por último, plantea

la existencia de un espacio psicológico, entendido como aquel que habita en el interior del personaje y que, si bien no se representa de forma directa, puede insinuarse a través de los otros dos tipos de espacio.

En conjunto, los autores coinciden en la presencia del espacio fílmico tanto dentro como fuera del encuadre, y en su capacidad para aportar significado al filme. A esto, Maza (2012) suma que dicho espacio surge a partir del proceso de selección y creación propio de la puesta en escena, lo cual refuerza su papel en la construcción del sentido cinematográfico. De lo expuesto se desprende una diferencia importante entre las nociones de espacio fílmico y paisaje cinematográfico: el primero se aborda fundamentalmente desde la lógica de la puesta en cuadro, mientras que el segundo se estudia a partir de la puesta en escena. Sin embargo, esta distinción no implica que ambos conceptos funcionen de manera independiente; por el contrario, se entrelazan y se complementan, aportando conjuntamente a la experiencia visual y narrativa de la obra. Precisamente, la dimensión tridimensional del espacio fílmico —que se extiende más allá de los límites del encuadre para incorporar todo aquello que queda fuera de él— amplía y enriquece las posibilidades expresivas propias del paisaje cinematográfico.

2.3.3 Puesta en escena en el documental

Desde la perspectiva de Pessoa (2012), la puesta en escena documental refiere al modo en que la acción queda dispuesta durante el rodaje, tomando en cuenta tanto los componentes físicos y espaciales de la escena como su posterior articulación narrativa. Un elemento central en este planteamiento es el vínculo que se establece entre quien opera la cámara —el llamado "sujeto-de-la-cámara"— y el mundo que se despliega ante él, donde los gestos corporales y las manifestaciones afectivas de los sujetos filmados adquieren un peso determinante.

Dentro de este marco, Pessoa distingue dos formas fundamentales mediante las cuales puede organizarse la acción frente a la cámara. La primera de ellas es la puesta en escena directa, cuya característica esencial es la ausencia de planificación previa: se trata de un tipo

de acción que se desarrolla libremente durante el transcurso indeterminado de la toma, rasgo que, según el autor, define un estilo cinematográfico particular, sustento de una forma narrativa a la que denomina "directo" (Pessoa, 2012, p. 28). Bajo esta lógica, lo que la cámara registra emerge de manera no controlada, otorgando al resultado una dimensión de autenticidad difícil de reproducir de forma artificial.

La segunda modalidad, denominada puesta en escena construida, opera bajo una lógica opuesta: se trabaja la toma a partir de una preparación previa y sistemática de la escena, que involucra la planificación de los diálogos, el desplazamiento de los cuerpos y de la cámara, la fotografía, la escenografía, el guion, entre otros elementos, hasta llegar a la *decupagem* o desglose técnico de cada plano (Pessoa, 2012, p. 31). A diferencia de la modalidad anterior, esta forma de puesta en escena se apoya en guiones, escenarios preestablecidos y movimientos cuidadosamente definidos, subordinando la espontaneidad a un control exhaustivo de cada elemento que compone la escena.

En definitiva, la elección entre una u otra modalidad responde directamente a las intenciones comunicativas del realizador. Mientras ciertos documentales optan por registrar la acción tal como se produce, sin intervenir en su desarrollo, otros organizan deliberadamente las condiciones del rodaje con anticipación. Esta distinción no es meramente técnica, sino que determina la relación que el filme establece con lo real y el tipo de experiencia que propone al espectador.

2.4 Conceptualización

A continuación, se desarrollan los conceptos centrales que estructuran el presente estudio, enfocándose en dos variables categóricas: el paisaje cinematográfico y la ruralidad.

2.4.1 Paisaje cinematográfico

Dentro de la geografía cinematográfica, resulta central también la noción de paisaje cinematográfico. Lukinbeal (2005) se aproxima a este concepto retomando una imagen

propuesta originalmente por John Brinkerhoff Jackson en 1979, quien estableció un paralelismo entre el paisaje y la escena teatral. Para Jackson, esa comparación era fértil porque el teatro pone de relieve, al mismo tiempo, la dimensión visual del entorno y su ordenamiento dramático: el paisaje, siguiendo esta lógica, no solo destaca por su carácter visualmente llamativo, sino que además remite a una puesta en escena que supone un espacio delimitado, una organización específica de lugar y tiempo, y el desarrollo de una acción con sentido propio (Jackson, 1979, p. 4, citado en Lukinbeal, 2005, p. 4).

Lo relevante de esta metáfora para el análisis cinematográfico, según Lukinbeal (2005), es que desplaza la atención desde la imagen como unidad cerrada hacia las múltiples funciones que el paisaje puede cumplir dentro de un filme narrativo. Apoyándose en la taxonomía de Higson (1984, 1987), Lukinbeal identifica cuatro de estas funciones: el paisaje como lugar, entendido como una organización espacio-temporal anclada a un sitio concreto; como espacio, en tanto delimitación genérica donde se despliega la acción; como espectáculo, por su capacidad de atraer la mirada del espectador más allá de la narración; y como metáfora, cuando expresa estados emocionales o formas de pensar propias de personajes o grupos sociales.

Dentro de la función metafórica, Lukinbeal (2005) retoma la distinción de Johnston et al. (2000, citados en Lukinbeal, 2005, p. 13) entre metáforas de pequeña y gran magnitud. Las primeras operan como tropos literarios vinculados a rasgos o estados de personajes concretos, mientras que las segundas estructuran modos compartidos de percibir el paisaje dentro de un grupo social o cultural determinado. Tanto estas metáforas como la función espectacular del paisaje implican, para Lukinbeal (2005), una codificación de relaciones de poder: la pregunta sobre qué se considera bello, quién mira y qué se mira son, según el autor, interrogantes que permiten hacer visibles las dinámicas de poder que subyacen a la construcción de los paisajes en el cine (Lukinbeal, 2005, p. 11), revelando así su dimensión ideológica y cultural.

Por otro lado, Escher (2006) aborda el paisaje cinematográfico desde una perspectiva que combina lo material y lo subjetivo. Para este autor, dicho paisaje puede tratarse tanto de una escenografía real cargada de significados culturales como de un entorno puramente ficticio que el espectador integra en su percepción cotidiana. Lo relevante no es si el paisaje representado coincide con la realidad exterior, sino el proceso mediante el cual el receptor deposita su confianza en esa representación y, a partir de ella, selecciona activamente los elementos que dotan de sentido a la narrativa visual. Para Escher (2006), esta dinámica ubica la función narrativa del paisaje fílmico en el punto de fricción entre lo geográficamente situado y lo emocional (p. 309).

A partir de esta base conceptual, Escher (2006) propone que el paisaje cinematográfico funciona de manera análoga al decorado teatral: es el espacio donde los personajes desarrollan sus acciones, sus vínculos emocionales y sus relaciones con otros. Desde esta analogía, el autor identifica distintas modalidades del paisaje en el cine. Una primera modalidad agrupa los paisajes históricos, geográficos o ficticios, cuya función principal es otorgar verosimilitud a la narración, ya sea porque el espectador los reconoce como lugares reales o porque su construcción resulta convincente dentro del mundo diegético. Una segunda modalidad es el paisaje como protagonista o espectáculo, en la que el entorno ocupa el centro de la atención por sus cualidades estéticas, independientemente de su relación con la trama.

Escher (2006) identifica además una función simbólica del paisaje cinematográfico, mediante la cual ciertos entornos condensan valores, relaciones y metas compartidas por una comunidad, operando como referentes de identidad nacional o cultural. Finalmente, el autor señala que el paisaje también puede cumplir una función emocional, al ser utilizado para moldear o intensificar el estado de ánimo del espectador frente a la narrativa. En conjunto, estas modalidades confirman lo que Escher (2006) plantea como eje central de su análisis: que la

representación del paisaje en el cine se articula siempre dentro de la tensión entre el entorno físico y la dimensión emocional (p. 310).

Para Higson (1984, 1987), el paisaje en el cine no opera simplemente como telón de fondo, sino que cumple funciones activas dentro de la narración fílmica. En su análisis del cine realista británico, Higson identifica cuatro funciones principales que el paisaje puede desempeñar.

La primera es **el paisaje como espacio dramático**, es decir, el entorno donde se desarrollan las acciones narrativas. Higson (1987) señala que este espacio dista de ser neutral, pues los elementos de la puesta en escena —decorados, objetos, locaciones— definen y caracterizan el lugar donde ocurren los eventos, contribuyendo a anclar geográficamente la acción y a autentificar la ficción.

La segunda función es **el paisaje como lugar específico e histórico**. Aquí el paisaje aparece como un espacio geográficamente reconocible que refuerza el realismo de la narrativa. Según Higson (1984), el espectador puede identificar estos lugares como reales, lo que genera una conexión entre la historia y un territorio concreto, dotando a la ficción de verosimilitud histórica.

La tercera función es **el paisaje como metáfora**. En este caso el entorno trasciende su función espacial para convertirse en un significante del estado emocional o psicológico de los personajes. Higson (1984) describe este mecanismo dentro de la tradición naturalista, donde el lugar se vuelve expresión del estado de ánimo de los protagonistas y puede extenderse, en un sentido más amplio, a las formas de pensar y sentir de distintos grupos sociales y culturales.

La cuarta función es **el paisaje como espectáculo**. En ella, el paisaje es presentado por su valor estético, funcionando como lo que Higson (1984, p. 3) denomina un "señuelo visualmente agradable para el ojo del espectador". Estas imágenes pueden interrumpir momentáneamente el flujo narrativo, generando una tensión constitutiva del cine entre la

fascinación visual y la compulsión dramática, y estableciendo una relación afectiva entre el espectador, los personajes y el entorno representado.

En suma, Maza (2012) plantea que los rasgos que Lukinbeal (2005) y Escher (2006) reconocen en el paisaje cinematográfico, sumados a la definición construida a partir de las cuatro funciones propuestas por Higson (1984, 1987), hacen de este concepto una unidad de análisis con múltiples dimensiones (p. 120). Esta multidimensionalidad se expresa en que ambos autores, partiendo de la taxonomía de Higson, abordan el paisaje cinematográfico desde ángulos complementarios: mientras Lukinbeal enfatiza su dimensión política y cultural a través de las relaciones de poder inscritas en la mirada, Escher subraya la tensión entre el entorno físico y la respuesta emocional del espectador. En ambos casos, el paisaje deja de ser un elemento decorativo para convertirse en una variable analítica capaz de revelar significados culturales, ideológicos y narrativos dentro del filme.

2.4.2 Ruralidad

El presente apartado aborda la ruralidad a partir del enfoque denominado "nueva ruralidad", desarrollado dentro de la sociología rural latinoamericana. Este marco conceptual surge como respuesta crítica a las definiciones tradicionales que equiparaban lo rural exclusivamente con lo agrícola, abriendo el análisis a fenómenos y relaciones sociales que esa visión dejaba fuera. Para su conceptualización se han privilegiado autores que trabajan desde el contexto latinoamericano, dado que las condiciones históricas, políticas y económicas del continente presentan particularidades que lo diferencian de las trayectorias europeas y norteamericanas en las que también se ha desarrollado este debate.

El punto de partida es el propio surgimiento del término. Gras (2018) sostiene que el concepto de "nueva ruralidad" apareció como una categoría orientada a dar cuenta de la ruptura de los límites que tradicionalmente habían definido lo rural (p. 234). Esto supone un quiebre conceptual importante: lo rural deja de definirse únicamente por la presencia de actividad

agrícola y pasa a entenderse como un espacio social más amplio y complejo. En el caso latinoamericano, Romero (2012) sostiene que este cambio de perspectiva es particularmente útil porque hace posible identificar dinámicas que hasta entonces habían pasado inadvertidas en los territorios rurales, así como visibilizar procesos relevantes que habían quedado ocultos bajo una mirada centrada casi exclusivamente en lo agrario durante décadas anteriores (p. 10). Para este autor, lo rural debe entenderse bajo una lógica que integra lo espacial y lo multisectorial, donde la actividad agrícola constituye solo una parte de un sistema más amplio (Romero, 2012, p. 23), lo cual habilita una forma distinta de analizar los fenómenos sociales característicos de los territorios con baja densidad poblacional.

Lo que este enfoque propone, en síntesis, es situar el territorio —y no la actividad agrícola— como unidad central de análisis. Desde allí, cada espacio rural se comprende como una construcción social singular, configurada por dinámicas económicas, políticas y culturales propias. Esto implica, por un lado, que no es posible aplicar un modelo único de ruralidad a todos los territorios del continente, ya que cada uno presenta una historia, una organización social y unas relaciones con el entorno que le son particulares. Por otro lado, el enfoque territorial visibiliza actividades que la mirada agraria tradicional tendía a ignorar, como el turismo, los servicios o las expresiones culturales vinculadas a la geografía y la historia local. Asimismo, los espacios rurales no se conciben como territorios cerrados o aislados, sino en permanente interacción con los centros urbanos, relación que los transforma y redefine continuamente (Romero, 2012).

Este marco resulta pertinente para la presente investigación, que analiza la representación de la ruralidad en el cine peruano. Comprender lo rural desde una dimensión territorial permite reconocer que las imágenes y relatos cinematográficos sobre el campo no remiten a una realidad homogénea ni estática, sino a espacios sociales diversos, atravesados por tensiones, intercambios e identidades en construcción. En ese sentido, la nueva ruralidad

ofrece herramientas conceptuales para leer críticamente cómo el cine peruano ha representado —o ha simplificado— la complejidad de los territorios rurales del país.

2.5 Sistemas y categorías de análisis

La primera variable categórica, el paisaje cinematográfico, se operacionaliza a partir de las cuatro funciones identificadas por Higson (1984, 1987) en su análisis del cine narrativo: espacio dramático, lugar específico e histórico, metáfora y espectáculo. Estas funciones, desarrolladas conceptualmente en el marco teórico de esta investigación, constituyen las dimensiones analíticas mediante las cuales se examina la representación del paisaje rural en el corpus fílmico seleccionado. Cada función permite interrogar el material audiovisual desde un ángulo distinto: la organización espacial de la acción, el anclaje geográfico de la narrativa, la carga simbólica del entorno y su dimensión estética. En conjunto, estas dimensiones convierten al paisaje cinematográfico en una unidad de análisis multidimensional (Maza, 2012, p. 120) capaz de revelar los modos en que el cine construye y resignifica el territorio rural.

Como segunda variable categórica se considera el concepto de nueva ruralidad, tal como fue desarrollado por Romero (2012) y explicado previamente en el apartado teórico de este trabajo. Para efectos del análisis, este concepto se organiza en torno a dos dimensiones que se articulan con las subcategorías presentadas en las tablas. La dimensión territorial orienta el análisis hacia la forma en que el cine peruano construye el espacio rural, examinando si lo representa como un territorio con dinámicas económicas, culturales e históricas propias o si lo reduce a un escenario homogéneo. La dimensión de identidad rural múltiple, por su parte, permite indagar si las representaciones fílmicas reconocen la diversidad de actores, prácticas y formas de organización presentes en los territorios rurales, o si reproducen visiones simplificadas que subordinan lo rural a lo urbano o lo equiparan únicamente con lo agrícola.

Ambas variables se articulan en el análisis a partir de sus respectivas categorías y subcategorías, presentadas en las tablas a continuación, que operan como unidades de

observación sistemática sobre el corpus fílmico. Esta estructura permite abordar de manera simultánea la dimensión visual y narrativa del paisaje cinematográfico y la dimensión social y cultural de la ruralidad representada, generando un análisis integrado de cómo el cine peruano construye y significa el territorio rural.

Tabla 1

Variable categórica paisaje cinematográfico: categorías y subcategorías

Categorías	Subcategorías
C1 Paisaje como espacio dramático	S1 Interacción personaje–entorno S2 Coherencia geográfica
C2 Paisaje como lugar específico e histórico	S3 Conexión emocional espectador–lugar S4 Valor histórico del espacio representado
C3 Paisaje como metáfora	S5 Emocionalidad S6 Expresión ideológica o cultural
C4 Paisaje como espectáculo	S7 Función contemplativa S8 Contraste entre narrativa y visualidad

Tabla 2

Variable categórica nueva ruralidad: categorías y subcategorías

Categorías	Subcategorías
C1 Dimensión territorial	S1 Relación con el entorno natural S2 Tradiciones e imaginarios locales
C2 Identidad rural múltiple	S3 Prácticas comunitarias y formas de organización S4 Sentido de pertenencia y arraigo territorial

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

A continuación, se describe el diseño metodológico, basado en un estudio de caso de análisis fílmico, con relación a las categorías utilizadas, que están incluidas en los instrumentos de recolección de datos cualitativo.

3.1 Enfoque de la investigación

Esta investigación se desarrollará desde un enfoque cualitativo, dado que su propósito es interpretar los significados, símbolos y marcos de referencia que dan forma al lenguaje propio del cine. Según LeCompte (1995), este tipo de indagación se distingue por centrar la mirada en los espacios donde las personas viven y experimentan de manera directa, dando prioridad a lo concreto y tangible frente a lo abstracto y numérico. Comprender cómo se construye el paisaje dentro de un documental de largometraje requiere, por tanto, adentrarse en capas simbólicas, narrativas y afectivas que un abordaje cuantitativo difícilmente lograría captar. Asimismo, la investigación cualitativa admite trabajar con una amplia variedad de materiales —como registros audiovisuales, imágenes y transcripciones—, lo cual la convierte en una herramienta especialmente adecuada para el estudio del cine (LeCompte y Preissle, 1993).

Asimismo, la investigación se sitúa en un nivel exploratorio-descriptivo. El carácter exploratorio responde a que los estudios sobre representación del paisaje rural en el cine peruano constituyen un campo escasamente abordado en la literatura académica nacional, lo que demanda una aproximación abierta y flexible al objeto de estudio (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). El nivel descriptivo, por su parte, permite identificar y caracterizar de forma sistemática los elementos, estructuras y significados presentes en el corpus fílmico analizado, ofreciendo una representación detallada y contextualizada del fenómeno.

3.2 Tipo de investigación

El tipo de investigación será aplicada, dado que no busca generar nuevas teorías sino emplear marcos conceptuales existentes para analizar un objeto de estudio específico. Rodríguez (2016) señala que este tipo de investigación parte de marcos teóricos consolidados para interpretar fenómenos concretos, produciendo conocimiento situado sin pretensión de reformular los fundamentos de la disciplina.

3.3 Diseño de investigación

El diseño metodológico de la presente investigación se basará en el estudio de caso desde el análisis fílmico. De acuerdo con Gómez (2006), este tipo de análisis permite descomponer el film en sus principales elementos constitutivos —como la imagen, el sonido, la puesta en escena y el montaje— con el propósito de examinar las relaciones que se establecen entre ellos y, a partir de ello, construir una interpretación del sentido global de la obra cinematográfica. Asimismo, el autor señala que el análisis puede realizarse a partir de escenas o secuencias representativas del film, las cuales concentran gran parte de su valor significativo. En ese sentido, este diseño metodológico resulta pertinente para el estudio propuesto, ya que permite examinar los elementos del lenguaje audiovisual presentes en las secuencias más relevantes de la película, en relación con la unidad de análisis de la investigación.

3.4 Método de investigación

Se empleará la teoría fundamentada, pues existe una ausencia de un cuerpo teórico sólido respecto al objeto de estudio. Este método permite construir, desde el propio material analizado, las categorías necesarias para su comprensión. En esta investigación se retoma la versión que Adele Clarke desarrolla a partir de 2005 (citada en Azpiazu, 2014), quien introdujo en la teoría fundamentada elementos propios del giro posmoderno. Gracias a esa reformulación, el método resulta especialmente útil cuando el estudio abarca múltiples sitios o dimensiones, y admite trabajar con una variedad más amplia de fuentes. De acuerdo con

Azpiazu (2014), la propuesta de Clarke habilita el análisis de elementos que la investigación académica convencional solía dejar fuera —entre ellos, la multiplicidad de discursos, los saberes que ocupan una posición subordinada y las vivencias concretas de quienes participan en el estudio—. Así, el enfoque adoptado cumple una doble función: conecta el objeto de estudio con marcos teóricos ya existentes para abrir nuevas líneas de análisis, y al mismo tiempo se ajusta a las exigencias actuales de un trabajo investigativo con vocación multidisciplinar.

3.5 Herramientas e instrumentos de investigación

Para el desarrollo de la presente investigación se empleará como herramienta principal el análisis fílmico del documental, a partir del examen detallado de secuencias seleccionadas que constituyen la unidad de análisis del estudio. El análisis se centrará en las secciones del documental filmadas en la sierra del Perú, específicamente en la región de Ayacucho, dentro del intervalo comprendido entre el 00:21:27:00 y el 01:16:43:00 del metraje total. En este segmento se han identificado trece secuencias que serán analizadas de manera detallada. La elección de trabajar con secuencias responde a criterios de coherencia analítica, ya que el objeto de estudio —el paisaje cinematográfico— requiere observar fragmentos del film que compartan características espaciales, narrativas o de interacción entre personajes y entorno.

El análisis se realiza mediante fichas de análisis fílmico, que permitirán registrar elementos del lenguaje audiovisual como el encuadre, la escala de planos, los movimientos de cámara, la puesta en escena, el uso del sonido y la relación entre los personajes y el entorno natural. La observación de estas secuencias estará orientada por las variables, categorías y subcategorías de análisis previamente definidas en el Capítulo II, las cuales servirán como marco interpretativo para examinar la representación del paisaje cinematográfico y la ruralidad en el documental.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS

El presente análisis se centra en el segmento del documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* filmado en el departamento de Ayacucho, específicamente en el Valle del Sondondo, en la provincia de Lucanas. No obstante, dado que la obra de Javier Corcuera articula un recorrido por las tres regiones naturales del país —costa, sierra y selva—, se incorporará una revisión general de los pasajes correspondientes a la costa y la selva, con el fin de situar la estructura narrativa del filme y establecer un marco comparativo sobre la representación de la ruralidad. Este enfoque permitirá profundizar en el caso de la sierra sin perder de vista su relación con el conjunto de la propuesta fílmica.

4.1. Estructura narrativa del documental *Sigo Siendo*

La estructura narrativa del documental se organiza a partir de un recorrido por las tres regiones del Perú —costa, sierra y selva—, articulado mediante la música como eje conductor. Sin embargo, esta organización no responde a una lógica meramente descriptiva del territorio, sino a una construcción narrativa que selecciona, jerarquiza y dota de sentido a los espacios representados. En este sentido, como señala Stuart Hall (1997) la representación no constituye un reflejo neutral de la realidad, sino un proceso activo de producción de significado. Así, la estructura del filme no solo muestra el país, sino que propone una forma específica de entenderlo.

En esta línea, resulta fundamental problematizar el uso de la división tripartita del territorio peruano. Como advierte Surrallés (2020), esta clasificación —ampliamente difundida en el ámbito educativo y en el sentido común— tiene raíces en las crónicas coloniales, como las de Pedro Cieza de León, y responde a una simplificación del territorio basada en criterios naturalistas. De manera similar, Pulgar (1987), en su propuesta de las ocho regiones naturales del Perú, cuestiona la insuficiencia de esta división para dar cuenta de la complejidad

geográfica y cultural del país. En este marco, el documental, al estructurarse a partir de costa, sierra y selva, no solo organiza su relato, sino que reproduce una lógica de clasificación que tiende a reducir realidades diversas.

En términos de progresión, el filme no presenta un desarrollo lineal, sino un desplazamiento fragmentado entre regiones. La secuencia narrativa recorre la "selva", Lima, Ica y la "sierra", con retornos constantes a estos espacios, configurando una estructura discontinua donde la música articula las transiciones. No obstante, esta fragmentación no implica una distribución equitativa. El tiempo en pantalla evidencia una jerarquización narrativa: mientras la sierra —particularmente el departamento de Ayacucho— concentra aproximadamente 56 minutos del metraje, la costa alcanza cerca de 50 minutos (con predominio de Lima sobre Chincha), y la selva apenas ocupa alrededor de 10 minutos, además de aparecer fragmentada en distintos momentos del filme.

Esta distribución desigual construye el sentido del documental no es inocente a partir de decisiones formales que organizan la experiencia del espectador Nichols (2010). En este caso, la mayor duración y desarrollo narrativo de la sierra la posicionan como el núcleo del relato. Más que un espacio geográfico, la región andina funciona como centro simbólico, articulado en torno a la figura del migrante que retorna a su lugar de origen. Las trayectorias de los personajes, tanto en contextos rurales como urbanos, refuerzan esta centralidad al mantener un vínculo constante con la sierra, incluso cuando se desplazan hacia Lima.

Figura 1

Andrés Lares tocando el violín en el Valle del Sondondo, Ayacucho



Nota. De *Sigo Siendo* (00:34:36), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Figura 2

Andrés Lares tocando el violín en una playa de Lima

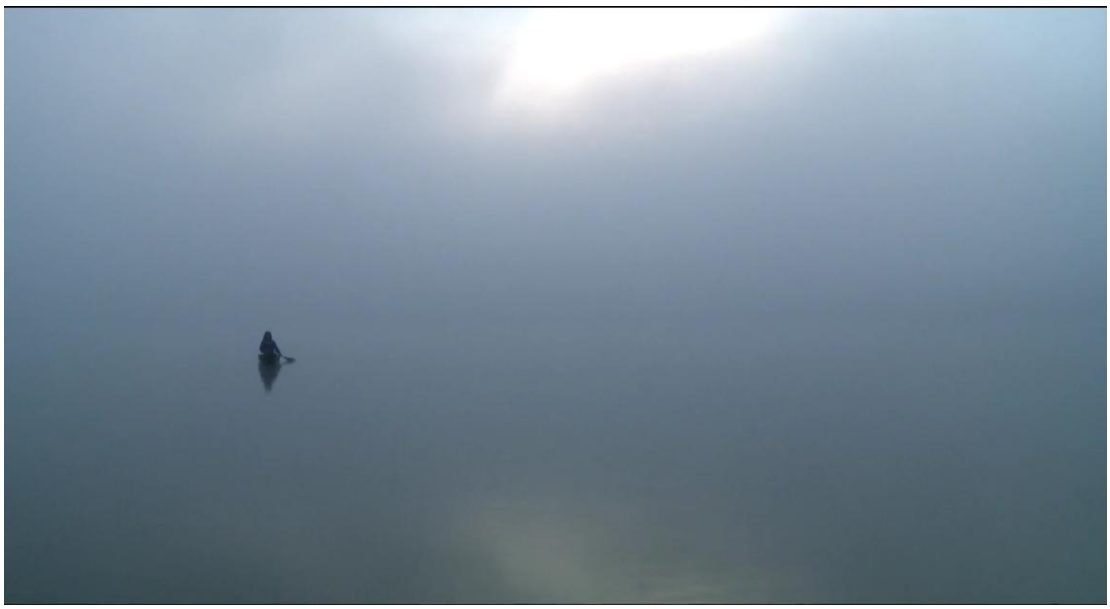


Nota. De *Sigo Siendo* (01:53:03), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

En contraste, la selva ocupa un lugar periférico dentro de la estructura. Su presencia, además de limitada, se encuentra distribuida en tres momentos específicos —inicio, desarrollo intermedio y cierre—, lo que le otorga una función de marco simbólico más que de espacio narrativo desarrollado. La representación de la selva, centrada en una única figura, construye una imagen que oscila entre lo espiritual y lo idealizado. La composición visual —particularmente en planos donde el cuerpo se funde con el paisaje acuático— refuerza una sensación de suspensión y lejanía, desvinculando este espacio de dinámicas sociales concretas.

Figura 3

Mujer remando en una canoa en la Amazonía peruana



Nota. De *Sigo Siendo* (00:45:30), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

De este modo, la selva no se integra plenamente al relato, sino que funciona como una alteridad dentro de la estructura narrativa. En términos de Poole (1997), esta representación puede entenderse como parte de una "economía visual" que organiza la forma en que ciertos sujetos y territorios son percibidos, en este caso asociando lo selvático a lo puro, lo distante y lo no intervenido.

Por su parte, la costa es representada de manera heterogénea, Ica presenta una dinámica tanto cultural como visual distinta a Lima. De este modo, se evidencian diferencias internas que contrastan con la homogeneización de la sierra. En Lima, el documental construye un espacio de convergencia donde coexisten diversas trayectorias migrantes y prácticas musicales. No obstante, esta coexistencia no implica integración: las expresiones musicales, como el huayno y la música criolla, aparecen separadas tanto espacial como socialmente. Los músicos asociados a la sierra son ubicados en los márgenes urbanos, mientras que la música criolla se sitúa en espacios centrales, configurando una imagen de proximidad sin encuentro.

Figura 4

Fotogramas representativos de la diversidad urbana en Lima Metropolitana





Nota. De *Sigo siendo (01:39:35 y 01:49:38),* por J. Corcuera (Director), 2013, LaMula Producciones.

En contraste, el caso de Chincha introduce una forma distinta de articulación. La interacción entre el violinista Máximo Damián y los zapateadores vinculados a la familia Ballumbrosio se desarrolla en un contexto comunitario, donde la música se integra a prácticas rituales y afectivas, como la visita al cementerio.

Figura 5

Máximo Damián e intérpretes de zapateo en El Carmen, Chincha



Nota. De *Sigo Siendo* (00:19:40), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

A partir de estas diferencias, se observa una asimetría en la representación regional. Mientras la costa es presentada como un espacio diverso y diferenciado, la sierra se concentra como un único territorio, lo que contribuye a construir una imagen homogénea de lo andino. En este sentido, como advierte Starn (1991) en su crítica al esencialismo andino, existe una tendencia a representar lo andino como una categoría fija, lo que invisibiliza su diversidad interna. El documental, si bien visibiliza prácticas culturales, no escapa completamente a esta lógica de simplificación.

Finalmente, la música, aunque actúa como eje articulador del relato, no garantiza una integración efectiva entre las regiones. En varios casos, su uso responde a una función de continuidad narrativa, facilitando las transiciones sin generar necesariamente un diálogo entre prácticas musicales. Como señala Renov (2004), los recursos formales del documental no solo estructuran el relato, sino que producen sentidos específicos. En este caso, la música genera una sensación de unidad que, más que integrar, encadena fragmentos dentro de una estructura que mantiene las diferencias regionales.

4.2 La representación de la ruralidad en la selva

El análisis de la representación de la selva en el documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* evidencia una construcción de la ruralidad que se distancia del enfoque de las nuevas ruralidades, el cual enfatiza la interconexión territorial, la diversidad de actividades y la articulación entre espacios rurales y urbanos. En este sentido, como señala Gras (2018), la noción de "nueva ruralidad" surge precisamente para cuestionar los límites tradicionales que definían lo rural como un espacio aislado, mientras que Romero (2012) propone entenderlo como un sistema territorial integrado, caracterizado por múltiples relaciones sociales, económicas y culturales.

Sin embargo, la representación de la selva en el filme se configura en sentido opuesto a estos planteamientos. A nivel estructural, este espacio aparece como un territorio aislado dentro del relato, sin vínculos evidentes con las demás regiones del país. A diferencia de lo que ocurre en otras secciones del documental, no se identifican flujos de circulación —ni de personas, ni de prácticas musicales, ni de discursos— que articulen la selva con la costa o la sierra. Esta ausencia de interconexión no solo se manifiesta en la narrativa, sino también en el tratamiento sonoro: mientras que en otros espacios la música funciona como elemento de transición, en la selva no se establecen puentes sonoros que permitan vincularla con el resto del país.

Desde el punto de vista representacional, la selva no es construida como un espacio social dinámico, sino como un territorio simbólico e idealizado. La ausencia de comunidad, de interacciones sociales visibles y de actividades cotidianas refuerza esta condición. En su lugar, el filme privilegia momentos contemplativos en los que el paisaje adquiere un protagonismo central, y la figura humana se presenta en estrecha relación con la naturaleza. Esta relación se acentúa en ciertos recursos visuales, como aquellos planos en los que el cuerpo de la protagonista parece fundirse con el entorno natural, particularmente en la secuencia del río.

Figura 6

Mujer en canoa durante el atardecer en la Amazonía peruana (escena final del documental)



Nota. De *Sigo Siendo* (01:54:12), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

En este contexto, la figura central no construye una dimensión colectiva de la ruralidad, sino que refuerza su carácter individual y aislado. Su presencia no se articula con una comunidad ni con redes sociales visibles, lo que limita la posibilidad de entender la selva como un espacio relacional. Asimismo, su agencia se sitúa principalmente en un plano estético y espiritual, antes que en uno social, lo que contribuye a consolidar una imagen de la ruralidad desvinculada de dinámicas históricas o materiales.

La temporalidad en la que se inscribe esta representación también resulta significativa. A nivel visual, la selva aparece en un tiempo indeterminado, sin marcas claras de contemporaneidad, cambio o transformación. Aunque en el plano discursivo la protagonista hace referencia a su descendencia y a la continuidad de sus prácticas culturales, estas menciones no se traducen en una representación de procesos sociales en desarrollo. De este modo, la selva se configura como un espacio suspendido, más cercano a una noción de permanencia que de cambio.

Esta construcción entra en tensión con el enfoque de las nuevas ruralidades. Como señala Romero (2012), los territorios rurales en América Latina no se encuentran aislados, sino que forman parte de redes más amplias de interacción con espacios urbanos y otros territorios. No obstante, el documental presenta la selva como un espacio desconectado, sin evidencias de estas relaciones, lo que contradice la idea de ruralidad como sistema dinámico e interconectado.

En este sentido, la representación de la selva contribuye a reforzar una lectura fragmentada del territorio nacional, en la que las regiones aparecen como unidades separadas y autosuficientes. Así, más que mostrar la complejidad de las relaciones territoriales, el filme tiende a consolidar la idea de que cada región posee una ruralidad propia, aislada de las demás. Esto no solo limita la comprensión de la ruralidad en términos de interconexión, sino que también refuerza la lógica de división tripartita del país, dificultando la posibilidad de pensar estos espacios como parte de un sistema relacional más amplio.

4.3 La representación de la ruralidad en la costa

La representación de la costa en el documental *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* no configura una ruralidad homogénea, sino que evidencia una diferenciación interna que complejiza parcialmente la lectura del territorio. A diferencia de la selva, donde la ruralidad aparece como un espacio aislado y simbólico, la costa presenta al menos dos configuraciones diferenciadas: por un lado, Chincha —específicamente el distrito de El Carmen— como espacio donde se construye una ruralidad visible; y por otro, Lima como entorno urbano en el que dicha ruralidad no se articula de manera explícita.

En el caso de Chincha, la ruralidad se configura principalmente a partir de relaciones comunitarias y prácticas culturales compartidas. Si bien el entorno agrícola aparece de manera inicial —a través de imágenes de campos de cultivo—, el énfasis del relato no se sitúa en la producción, sino en las dinámicas sociales que articulan la vida colectiva. En este sentido, la música, particularmente el zapateo afroperuano, cumple un rol central al funcionar como

espacio de encuentro, memoria y ritualidad. Esta dimensión se refuerza en secuencias como la visita al cementerio y en el uso de material de archivo que vincula generaciones, lo que permite construir una continuidad entre pasado y presente. De este modo, la ruralidad en Chincha se define como un tejido social activo, más que como una categoría exclusivamente económica, en concordancia con los planteamientos de la nueva ruralidad (Romero, 2012).

Figura 7

Secuencia del zapateo en el distrito El Carmen, Chincha





Nota. De *Sigo Siendo* (00:15:30 - 00:21:22), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Asimismo, Chincha introduce elementos de interconexión territorial. La presencia de músicos provenientes de la sierra, así como la mención de la llegada de personas de regiones como Ayacucho y Andahuaylas durante festividades, evidencia la existencia de redes que trascienden el ámbito local. En este sentido, la ruralidad no se presenta como un espacio cerrado, sino como parte de circuitos más amplios de circulación cultural.

No obstante, esta interconexión es parcial y selectiva. Si bien Chincha establece vínculos con territorios de la sierra, no se evidencian relaciones claras con Lima, a pesar de formar parte de la misma región costera. Esta ausencia resulta significativa, ya que introduce una primera forma de fragmentación interna dentro de la costa, donde los vínculos territoriales no se articulan de manera integral.

En contraste, Lima es representada como un espacio urbano en el que convergen diversas trayectorias culturales, pero sin que estas se configuren como una ruralidad visible. Aunque aparecen sujetos migrantes portadores de prácticas vinculadas a lo rural, dichas prácticas no se articulan como un sistema relacional dentro de la ciudad, sino que permanecen

dispersas y sin generar espacios de integración efectiva. En este sentido, la ciudad no se construye como un territorio de interconexión, sino como un espacio de coexistencia fragmentada.

A partir de esta diferenciación, el documental construye una contraposición entre lo urbano y lo rural: mientras Chincha se configura como un espacio de comunidad, memoria e interacción cultural, Lima aparece como un entorno urbano donde estas dinámicas no se consolidan. Esta oposición no solo organiza el relato, sino que refuerza una lectura dicotómica del territorio, en la que lo urbano y lo rural se presentan como ámbitos separados.

Desde el enfoque de las nuevas ruralidades, esta construcción resulta problemática. Como plantea Romero (2012), los territorios rurales no pueden entenderse como entidades aisladas, sino como espacios interconectados con lo urbano a través de múltiples relaciones sociales, económicas y culturales. Sin embargo, el documental no logra representar estas interconexiones en el caso de Lima, lo que limita la posibilidad de comprender la ciudad como un espacio de articulación territorial.

En este sentido, la representación de la costa no elimina la fragmentación, sino que la reconfigura. Si bien Chincha permite pensar la ruralidad como un espacio relacional e interconectado —particularmente con la sierra—, Lima no se consolida como un punto de encuentro entre lo rural y lo urbano. Así, la costa introduce matices en la representación de la ruralidad, pero mantiene, en última instancia, una lógica de segmentación que refuerza la división entre territorios y dificulta su comprensión como parte de un sistema interconectado.

4.4 La representación de la ruralidad en la sierra

4.4.1 El paisaje como espacio dramático

El paisaje de la sierra se configura principalmente como un espacio dramático en el que se desarrollan las acciones de los personajes y se articulan diversas prácticas sociales y culturales. En este sentido, el entorno natural y construido no funciona como un mero fondo

visual, sino como un escenario activo que organiza la acción y permite la interacción entre los sujetos y el territorio. Como señala Higson (1984, 1987), el paisaje puede constituirse como un espacio para el desarrollo del drama, en tanto define el marco donde se despliegan las acciones y contribuye a dotarlas de verosimilitud.

En las primeras secuencias del recorrido por el Valle del Sondondo, el paisaje se presenta a partir de planos generales que sitúan al espectador en un entorno rural andino, caracterizado por la presencia de montañas, ríos y pequeñas poblaciones. En este contexto, la cámara registra acciones cotidianas como el desplazamiento de mujeres mayores por las calles del pueblo o el juego de niños en bicicleta, integrando a los personajes dentro de una dinámica territorial específica. La llegada de Andrés Lares en una combi interdistrital refuerza esta dimensión, ya que introduce una acción concreta —el retorno al lugar de origen— que se inscribe directamente en el espacio representado. De este modo, el paisaje no solo contextualiza la acción, sino que la hace posible, organizando los desplazamientos y las relaciones entre los personajes.

Figura 8

Secuencia de inicio del capítulo de la región de la sierra: Valle del Sondondo, Ayacucho





Nota. Fragmento 1, de *Sigo Siendo* (00:21:34 - 00:22:12), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Esta función se intensifica en las secuencias vinculadas a prácticas rituales, como el recorrido hacia la catarata donde se realiza el bautizo de la danzante de tijeras “Palomita”. En este caso, el desplazamiento de los personajes por caminos de cerro y espacios naturales amplios evidencia una relación directa entre acción y territorio. El paisaje enmarca el desarrollo del ritual, pero al mismo tiempo lo condiciona, ya que la práctica solo adquiere sentido en ese

entorno específico. Así, el espacio natural se integra a la acción no como un elemento pasivo, sino como parte constitutiva del acontecimiento.

Figura 9

Trayecto hacia la catarata para el bautizo de Palomita



Nota. Fragmento 5, de *Sigo Siendo* (00:33:37), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

De manera similar, en la secuencia de la limpieza de la acequia, el paisaje adquiere un rol central como espacio dramático al articular la interacción entre comunidad y naturaleza. La acción colectiva —realizada por comuneros, mujeres y niños— se desarrolla en torno a un elemento fundamental del territorio: el agua. Los cantos en quechua acompañan el trabajo comunitario e introducen una dimensión simbólica que, si bien remite a una cosmovisión específica, se manifiesta a través de acciones concretas en el espacio. En este sentido, el paisaje no solo contiene la acción, sino que participa activamente en su desarrollo, reforzando la relación entre prácticas sociales y entorno natural.

Figura 10

Limpieza comunitaria de acequias en el Valle del Sondondo, Ayacucho



Nota. Fragmento 7, de *Sigo Siendo* (00:48:26 - 00:48:54), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

No obstante, no todas las acciones representadas en el documental construyen una imagen dinámica de la ruralidad. En algunas secuencias, como la recolección de tunas por parte de la vecina de Máximo Damián, el paisaje funciona como un espacio dramático que evidencia las condiciones materiales del territorio. La actividad cotidiana se desarrolla en un entorno

marcado por la escasez de agua, lo que se traduce en prácticas de subsistencia específicas y en procesos de migración que son mencionados por los propios personajes. En este caso, el paisaje no solo enmarca la acción, sino que también la condiciona, mostrando cómo las características del entorno inciden directamente en la vida de sus habitantes.

Desde el punto de vista sonoro, estas secuencias refuerzan la función del paisaje como espacio dramático. La presencia de sonidos ambientales —como el agua, los animales o el viento— contribuye a situar la acción en un entorno específico, mientras que la música y la voz en off orientan la interpretación del espectador. En este sentido, como plantea Chion (1993), el sonido en el cine no solo acompaña la imagen, sino que construye sentido al guiar la percepción de la escena. En el caso analizado, los cantos rituales, el sonido del violín y las voces de los personajes refuerzan la relación entre acción y territorio, integrando el paisaje dentro de la dimensión narrativa.

En conjunto, estas secuencias evidencian que el paisaje en la sierra cumple una función fundamental como espacio dramático, en tanto permite el desarrollo de acciones vinculadas a la vida cotidiana, la ritualidad y las condiciones materiales del entorno. Sin embargo, aunque en ciertos momentos se configura como un espacio dinámico y habitado, también se observa una tendencia a privilegiar acciones asociadas a la tradición y la memoria, lo que contribuye a construir una imagen de la ruralidad parcialmente anclada en prácticas recurrentes más que en procesos de transformación.

4.4.2 El paisaje como lugar específico e histórico

El paisaje de la sierra no solo funciona como escenario de las acciones, sino que también se construye como un lugar específico e histórico, reconocible por sus características geográficas, arquitectónicas y culturales. Esta función permite situar la narrativa en un territorio concreto —principalmente el Valle del Sondondo y otras localidades de Ayacucho—, aportando una sensación de verosimilitud y anclaje espacial. En términos de Higson (1984,

1987), el uso de paisajes identificables contribuye a reforzar el realismo del relato, al presentar el espacio como un lugar tangible donde la historia efectivamente podría desarrollarse.

En diversas secuencias, el documental construye esta especificidad a partir de elementos visuales recurrentes: viviendas de adobe, techos de teja, calles de tierra y una geografía marcada por montañas y valles. Estos rasgos permiten identificar el espacio como parte de la sierra peruana, configurando una imagen territorial reconocible dentro del imaginario nacional. A ello se suma la presencia de prácticas culturales como la danza de tijeras, las festividades comunales y el uso del quechua, que refuerzan la inscripción del paisaje en un contexto sociocultural determinado.

Figura 11

Pobladora local en las calles de una comunidad del Valle del Sondondo, Ayacucho



Nota. Fragmento 1, de *Sigo Siendo* (00:21:49), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Figura 12

Presentación de danzantes de tijeras en la celebración tradicional del pueblo



Nota. Fragmento 9, de *Sigo Siendo* (00:57:52 - 01:01:16), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

No obstante, esta construcción del lugar específico no se limita a una dimensión puramente geográfica, sino que incorpora también una dimensión histórica vinculada a la memoria, la migración y la transformación del territorio. En escenas como el retorno de Andrés Lares a la casa de su infancia, el paisaje doméstico —marcado por el abandono y el deterioro—

se presenta como un espacio atravesado por el paso del tiempo. Los objetos personales, las estructuras en ruinas y la ausencia de habitantes evidencian una ruptura en la continuidad del habitar, transformando el espacio en un lugar de memoria más que en un entorno vivido en el presente.

Figura 13

Retorno de Andrés Lares a su hogar de la infancia



Nota. Fragmento 2, de *Sigo Siendo* (00:24:15), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Esta dimensión histórica se intensifica en las secuencias que abordan explícitamente el despoblamiento del territorio. Las imágenes de casas cerradas, puertas con candado y calles vacías, acompañadas por el relato sobre la migración durante el conflicto armado interno, configuran un paisaje que remite a procesos históricos concretos. En este caso, el espacio no solo es identificable geográficamente, sino que también se presenta como portador de una memoria colectiva marcada por la violencia y el desplazamiento. Sin embargo, esta historicidad se construye principalmente a partir del discurso verbal de los personajes, más que desde la transformación visual del paisaje, que tiende a mostrarse estático.

Asimismo, el documental introduce matices en la representación del territorio al mostrar espacios como la ciudad de Puquio, donde se evidencia una mayor densidad poblacional, presencia de infraestructura urbana y circulación de vehículos como mototaxis. En estas secuencias, el paisaje andino deja de asociarse exclusivamente con lo rural para incorporar elementos urbanos, evidenciando la coexistencia de distintas formas de habitar dentro de la sierra. Esta representación permite complejizar la idea de ruralidad, al mostrar que el territorio no es homogéneo ni estático, sino que presenta diferentes niveles de urbanización y transformación.

Figura 14

Mercado de Puquio, Ayacucho



Nota. Fragmento 4, de *Sigo Siendo* (00:30:57), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

En esta misma línea, algunas secuencias permiten observar no solo diferencias entre lo rural y lo urbano, sino también diversidad interna dentro de lo andino. En el fragmento de la festividad comunal, el paisaje se configura como un espacio identificable de la sierra ayacuchana, activado por prácticas culturales colectivas. Sin embargo, a diferencia de otras

escenas donde la sierra aparece como un espacio homogéneo, aquí se evidencia la coexistencia de distintos modos de habitar la ruralidad.

A través de la puesta en escena, particularmente en la vestimenta de los participantes, se observa la presencia de sujetos con trayectorias diferenciadas: por un lado, mujeres mayores que conservan formas tradicionales de vestir —faldas, chompas de lana y ojotas—, y por otro, cantantes y asistentes que combinan elementos andinos con prendas urbanas como jeans o maquillaje. Esta convivencia sugiere la intersección entre lo rural y lo urbano dentro de un mismo espacio festivo, configurando el paisaje no solo como un lugar geográficamente identificable, sino también como un espacio social heterogéneo.

Figura 15

Celebración de la fiesta del pueblo



Nota. Fragmento 8, de *Sigo Siendo* (00:53:04), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Desde la perspectiva de la puesta en escena documental, esta secuencia combina elementos de registro directo con decisiones de encuadre que enfatizan la cercanía con los sujetos. Como señala Pessoa (2012), la puesta en escena en el documental organiza la acción

dentro del plano a partir de la interacción entre el sujeto-de-la-cámara y el entorno, permitiendo captar tanto la espontaneidad de la acción como su dimensión expresiva. En este caso, el predominio de planos medios y cercanos favorece la observación de gestos, vestimentas y dinámicas colectivas, haciendo visible esta diversidad interna del espacio representado.

No obstante, aunque esta heterogeneidad es perceptible a nivel visual, el filme no profundiza en las relaciones entre estos grupos ni en las tensiones que podrían derivarse de estas diferencias, por lo que la complejidad del territorio queda sugerida más que desarrollada.

En este sentido, algunos fragmentos se aproximan a lo que los enfoques de las nuevas ruralidades —como los planteados por Gras (2018) y Romero (2012)— describen como territorios dinámicos, atravesados por múltiples relaciones sociales, económicas y culturales. Desde esta perspectiva, la ruralidad no se define por el aislamiento, sino por su inserción en redes más amplias de interacción.

Sin embargo, pese a la presencia de estos indicios de transformación, el documental tiende a privilegiar una representación del paisaje como espacio detenido en el tiempo. La reiteración de imágenes de casas de adobe, caminos rurales y prácticas tradicionales contribuye a construir una imagen de la sierra asociada a la permanencia y la continuidad, más que al cambio. Esta tendencia se refuerza en secuencias como la visita a la hacienda vinculada a José María Arguedas, donde el paisaje en ruinas adquiere un valor patrimonial y simbólico, pero se presenta desprovisto de vida cotidiana.

Figura 16

Máximo Damián en la hacienda de la infancia de José María Arguedas, Ayacucho



Nota. Fragmento 11, de *Sigo Siendo* (01:10:52), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

En este sentido, la construcción del paisaje como lugar específico e histórico entra en tensión con las críticas a la división tripartita del territorio peruano. Como advierte Surrallés (2020), esta clasificación tiende a simplificar la diversidad sociocultural del país al organizarlo en regiones aparentemente homogéneas. De manera similar, Pulgar (1987) cuestiona su carácter reduccionista al basarse en criterios naturalistas que no logran dar cuenta de la complejidad ecológica y cultural del Perú. En el documental, esta lógica se traduce en una representación de la sierra que, aunque anclada en lugares concretos, tiende a generalizar sus características, reforzando una imagen reconocible pero limitada del territorio.

En consecuencia, si bien el filme logra situar la acción en espacios geográficamente identificables y culturalmente específicos, también reproduce, en cierta medida, una visión de la sierra como una unidad coherente y relativamente homogénea. Esto limita la posibilidad de representar la diversidad interna del territorio y sus múltiples formas de articulación con otros

espacios. Así, el paisaje, en lugar de complejizar plenamente la ruralidad, oscila entre la especificidad territorial y la generalización, evidenciando las tensiones entre representación cinematográfica, memoria histórica y construcción del espacio nacional.

4.4.3 El paisaje como metáfora

El paisaje de la sierra adquiere, en determinadas secuencias, una dimensión metafórica que trasciende su función como escenario o lugar identificable. En estos casos, el entorno no solo sitúa la acción, sino que expresa sentidos asociados a la memoria, la pérdida, la espiritualidad y la relación entre comunidad y territorio. Como plantea Higson (1984, 1987), el paisaje puede operar como metáfora cuando deja de ser únicamente un espacio físico para convertirse en un vehículo de significación simbólica dentro del relato.

Uno de los momentos más representativos de esta función se observa en la secuencia de la limpieza de la acequia, donde el paisaje se construye como una metáfora de la reciprocidad entre comunidad y naturaleza. La acción colectiva —acompañada por cantos en quechua— no solo tiene un objetivo práctico, sino que establece una relación simbólica con el agua, cuya llegada es anticipada por el canto de las mujeres. A través del montaje, que alterna entre el trabajo comunitario y el fluir del agua, se sugiere una conexión entre acción humana y respuesta natural. En este sentido, el paisaje se presenta como un ente vivo que responde a la intervención de la comunidad, evocando una concepción relacional del territorio.

Figura 17

Secuencia de cantos rituales para la invocación del agua por mujeres locales





Nota. Fragmento 7, de *Sigo Siendo* (00:49:09 - 00:51:06), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Esta dimensión simbólica no se construye únicamente a partir de la acción, sino también desde la puesta en escena. Siguiendo a Pessoa (2012), puede identificarse aquí una predominancia de la puesta en escena directa, en la medida en que las acciones parecen desarrollarse de forma espontánea frente a la cámara, sin una intervención evidente en la organización de los cuerpos o el espacio. Sin embargo, el sentido metafórico no surge de manera "natural", sino que es reforzado por decisiones de montaje y encuadre que articulan

visualmente la relación entre canto, trabajo y naturaleza, orientando la interpretación del espectador.

En contraste, otras secuencias evidencian una construcción más explícita de la metáfora a través de una puesta en escena organizada. En el caso del retorno de Andrés Lares a la casa de su infancia, el espacio doméstico —marcado por el abandono y el deterioro— funciona como una metáfora de la memoria y la pérdida. Los objetos cuidadosamente dispuestos, los planos detalle del poncho, las fotografías familiares y el cuaderno de infancia no solo informan sobre el pasado del personaje, sino que construyen una imagen visual del recuerdo. En este sentido, la escena se aproxima a lo que Pessoa (2012) denomina puesta en escena construida, donde la disposición de los elementos dentro del encuadre responde a una intención narrativa específica. La casa deja de ser únicamente un espacio físico para convertirse en un contenedor simbólico de la memoria, en el que el pasado se reactiva a través de los objetos.

Figura 18

Andrés Lares ante sus recuerdos y objetos personales en Ayacucho





Nota. Fragmento 2, de *Sigo Siendo* (00:24:55 - 00:27:24), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

De manera similar, la secuencia final en la que se muestran casas vacías, puertas cerradas y calles deshabitadas configura el paisaje como una metáfora del abandono y el despoblamiento del territorio andino. A diferencia de las escenas donde el espacio aparece habitado y dinámico, aquí la ausencia de cuerpos humanos adquiere un valor significativo. El montaje refuerza esta lectura al encadenar imágenes de viviendas cerradas con el desplazamiento de los personajes que abandonan el lugar, estableciendo una relación directa entre migración y vacío territorial. El paisaje, en este caso, no representa únicamente un lugar específico, sino que condensa un proceso histórico y social: la pérdida de población y la transformación del espacio rural.

Figura 19

Casas abandonadas en comunidades del Valle del Sondondo, Ayacucho



Nota. Fragmento 12, de *Sigo Siendo* (01:14:39), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Esta construcción metafórica se ve intensificada por el uso del sonido. La presencia de canciones en quechua, asociadas a la despedida y la nostalgia, no solo acompaña las imágenes, sino que orienta su interpretación emocional. Como señala Chion (1993), el sonido en el cine tiene la capacidad de añadir valor expresivo a la imagen, guiando la percepción del espectador más allá de lo visible. En este sentido, la música no describe el paisaje, sino que lo resignifica, transformándolo en un espacio cargado de afectividad y memoria.

Asimismo, en la secuencia de despedida, donde la combi se aleja del pueblo al atardecer, el paisaje andino se convierte en una metáfora visual de cierre. La amplitud del entorno, los tonos terrosos y la ausencia de actividad refuerzan la idea de distancia y separación. Aunque no se presentan transformaciones materiales en el espacio, el uso del encuadre y la progresiva lejanía del vehículo construyen una imagen simbólica del alejamiento, donde el territorio permanece mientras los sujetos se desplazan.

Figura 20

Cierre del bloque de la sierra y retorno de Andrés Lares a Lima



Nota. Fragmento 13, de *Sigo Siendo* (01:16:33), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Sin embargo, es importante señalar que estas construcciones metafóricas no siempre logran complejizar la representación de la ruralidad. En varios casos, el paisaje tiende a asociarse con estados emocionales como la nostalgia, la melancolía o la pérdida, reforzando una imagen de la sierra como un espacio detenido o en desaparición. Esta tendencia puede limitar la representación del territorio como un espacio dinámico, tal como proponen los enfoques de las nuevas ruralidades, privilegiando en cambio una lectura más simbólica que material.

En consecuencia, aunque el documental utiliza el paisaje como recurso metafórico para expresar dimensiones afectivas y culturales del mundo andino, esta operación también contribuye, en ciertos momentos, a fijar la ruralidad en una imagen asociada al pasado y al abandono. De este modo, el paisaje no solo comunica significados, sino que también participa

en la construcción de una determinada visión del territorio, evidenciando las tensiones entre representación simbólica y complejidad social.

4.4.3 El paisaje como espectáculo

El paisaje como espectáculo constituye una de las funciones menos recurrentes dentro de la representación de la sierra en el documental; sin embargo, su presencia resulta significativa en la medida en que evidencia una tendencia a privilegiar la dimensión estética del territorio por encima de su inscripción social e histórica. En estos casos, el paisaje deja de operar principalmente como soporte de la acción para adquirir un valor visual autónomo, orientado a la contemplación.

Siguiendo a Higson (9184, 1987), esta función se caracteriza por presentar el paisaje como un objeto de mirada, donde su composición visual, amplitud y cualidades estéticas predominan sobre su relación con la narrativa. En este sentido, el espacio no se construye tanto como un lugar vivido, sino como una imagen que puede ser apreciada en sí misma.

En el documental, esta lógica se hace visible en secuencias donde predominan los planos generales y panorámicos que enfatizan la inmensidad del entorno andino. Por ejemplo, en los fragmentos de desplazamiento —como el recorrido en bus hacia la sierra—, el paisaje se presenta como una extensión amplia y deshabitada, donde la presencia humana es mínima y el énfasis recae en la magnitud de los cerros y carreteras. La cámara adopta una mirada distante que privilegia la observación del territorio más que su experiencia.

Figura 21

Vistas de la carretera durante el recorrido entre Lima y Ayacucho





Nota. Fragmento 3, de *Sigo Siendo* (00:29:06 - 00:30:20), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

De manera similar, en escenas como la visita a la hacienda vinculada a José María Arguedas, el paisaje adquiere un carácter contemplativo. La predominancia de planos generales y la escasa interacción de los personajes con el entorno refuerzan la idea de un espacio detenido, donde la atención se centra en su valor visual y simbólico. En este caso, el lugar se aproxima a una imagen casi icónica, asociada a la memoria cultural, pero presentada desde una lógica de observación más que de vivencia.

Figura 22

Vista panorámica del Valle del Sondondo y la hacienda de la infancia de Arguedas



Nota. Fragmento 11, de *Sigo Siendo* (01:11:48), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Asimismo, en secuencias como el ritual en la catarata o el cierre del capítulo de la sierra, el paisaje se construye mediante composiciones que resaltan la relación de escala entre el ser humano y la naturaleza, enfatizando la pequeñez del individuo frente a la magnitud del entorno. Estos encuadres, aunque integrados a la narrativa, tienden a reforzar una mirada estetizante del territorio, cercana a lo que podría entenderse como una “imagen postal”.

Figura 23

Gran plano general de una catarata en el Valle del Sondondo, Ayacucho



Nota. Fragmento 5, de *Sigo Siendo* (00:36:58), por Corcuera, J. (Director), 2013, LaMula Producciones.

Desde la perspectiva de la puesta en escena documental, esta función se vincula con decisiones formales que priorizan la composición visual del plano. Como plantea Pessoa (2012), la organización de la escena responde a la intención del realizador, quien puede optar por enfatizar la dimensión expresiva y estética del encuadre. En estos casos, la puesta en escena se orienta menos a registrar la acción espontánea y más a construir una imagen visualmente significativa del espacio.

No obstante, esta estetización del paisaje introduce una tensión dentro de la representación de la ruralidad. Si bien estas imágenes potencian la fuerza visual del documental y contribuyen a su dimensión poética, también pueden desvincular el territorio de sus dinámicas sociales concretas. Al privilegiar la contemplación sobre la interacción, el paisaje corre el riesgo de ser percibido como un espacio vacío o deshabitado, reforzando una imagen idealizada de la sierra.

En este sentido, el paisaje como espectáculo puede contribuir, aunque de manera parcial, a la construcción de una ruralidad generalizada, donde la diversidad y complejidad del territorio quedan subordinadas a su valor estético. Así, al igual que en otras funciones analizadas, se evidencia una tensión entre la representación de un espacio específico y su transformación en una imagen visualmente atractiva pero potencialmente simplificada.

4.5 Resultados

A partir del análisis de la representación de la ruralidad en el documental en las regiones de la selva, costa y sierra —problematizando además la decisión de organizar el país bajo una lógica tripartita— se identifican diferencias marcadas en la forma en que cada territorio es construido.

En el caso de la selva, la ruralidad se representa como un espacio estático y aislado del resto del país. Esta construcción se evidencia en la puesta en escena, donde predomina la imagen de una mujer en relación con el río, sin presencia de comunidad ni de dinámicas sociales. En este contexto, la función del paisaje como espectáculo adquiere mayor peso, configurando la selva como una imagen cercana a una postal turística, reducida a elementos naturales como árboles y el río. De manera complementaria, se introduce una dimensión metafórica al asociar a la mujer con el entorno natural, sugiriendo una figura más cercana a lo simbólico que a lo humano. Sin embargo, esta representación es limitada, ya que la selva no se integra de manera activa en la narrativa, sino que aparece como un complemento para completar la imagen de las tres regiones del país.

En cuanto a la costa, se observa una diferenciación entre lo urbano —representado por Lima— y lo rural —ubicado en espacios como El Carmen, en Ica—. En este último caso, la puesta en escena tiende a reducir la representación a prácticas específicas como el zapateo, construyendo una imagen parcial de la comunidad. No obstante, a nivel visual se evidencian ciertos vínculos entre distintas ruralidades, particularmente en la interacción entre personajes

provenientes de la sierra y la costa. En este sentido, el paisaje cumple funciones de espacio dramático y lugar específico e histórico, al situar las acciones en entornos reconocibles como pueblos rurales con presencia de sembríos. A pesar de estas conexiones, el documental mantiene una separación entre regiones, reforzando la lógica tripartita en la que cada territorio aparece relativamente autónomo, siendo la selva el espacio más desvinculado.

En el caso de la sierra —objeto central de la investigación— se analizaron trece fragmentos a partir de las funciones del paisaje cinematográfico en articulación con la variable de nuevas ruralidades. Los resultados evidencian que las categorías propuestas por Higson sí se cumplen, aunque no de manera homogénea ni con la misma jerarquía en todos los fragmentos.

En términos generales, los trece fragmentos presentan la función de paisaje como espacio dramático, lo que confirma su papel predominante como soporte de las acciones y prácticas de los personajes. Asimismo, once fragmentos desarrollan el paisaje como lugar específico e histórico, permitiendo reconocer el entorno andino a partir de elementos visuales y culturales. Por otro lado, seis fragmentos incorporan la función metafórica, aunque de forma puntual y con distintos niveles de intensidad. Finalmente, cuatro fragmentos presentan el paisaje como espectáculo, donde el entorno adquiere un valor estético autónomo.

En cuanto a la jerarquía de estas funciones, se observa que el paisaje como espacio dramático predomina en cuatro fragmentos, el paisaje como lugar específico e histórico en ocho, la función metafórica en cuatro y la de espectáculo en dos. Esto evidencia que, si bien todas las categorías están presentes, su distribución es desigual y responde a las necesidades narrativas de cada fragmento.

En relación con la variable de nuevas ruralidades, los resultados muestran que, aunque existen indicios de interconexión —como la movilidad de los personajes, la coexistencia de elementos urbanos y rurales, o la presencia de sujetos migrantes—, el documental tiende a

representar la sierra como un espacio asociado a la memoria, el retorno o el abandono, más que como un territorio dinámico y plenamente articulado. En este sentido, la ruralidad aparece de manera parcial: por momentos activa y comunitaria, y en otros casos estática, despoblada o vinculada a la migración, lo que limita una representación más compleja del territorio andino.

En el fragmento 1 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático y como lugar específico e histórico. Como espacio dramático, el paisaje funciona como introducción al entorno donde se desarrollarán las acciones, acompañando la presentación del personaje de Andrés Lares y situándolo dentro del territorio. Como lugar específico, el fragmento muestra elementos característicos de la sierra andina, como viviendas de adobe y la presencia de pobladores, lo que permite reconocer el espacio como rural. Sin embargo, esta identificación se mantiene a un nivel general, sin evidenciar rasgos que lo particularicen como un territorio específico. En relación con las nuevas ruralidades, no se observan dinámicas de interconexión entre lo rural y lo urbano, sino más bien la llegada de personajes al espacio rural. Asimismo, la información sobre el retorno al lugar de origen se construye principalmente a través de la voz en *off*, más que desde la imagen, lo que limita la capacidad del paisaje para comunicar por sí mismo esta dimensión.

En el fragmento 2 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático, como lugar específico e histórico y como metáfora, con predominio de las dos últimas. Como lugar específico e histórico, el espacio se configura en torno a la casa de infancia de Andrés Lares, lo que permite anclar la escena en un territorio asociado a su biografía y reforzar la verosimilitud de su retorno al lugar de origen. A nivel metafórico, el paisaje adquiere una dimensión simbólica a partir de la representación del espacio doméstico. La presencia de objetos antiguos, el estado de conservación y la ausencia de elementos contemporáneos construyen una imagen de la casa como un lugar de memoria, más vinculado al recuerdo que a la vida cotidiana. En este sentido, la puesta en escena, de carácter construido, contribuye a

reforzar esta lectura, organizando el espacio como un entorno cargado de significado. Como espacio dramático, el paisaje funciona como soporte de la acción, permitiendo el encuentro del personaje con su pasado. Sin embargo, esta interacción no se proyecta hacia una continuidad en el habitar. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no evidencia un territorio dinámico ni activo, sino que presenta la sierra como un espacio al que se retorna de manera simbólica, pero no como un lugar de permanencia. De este modo, el paisaje se configura como un espacio para recordar, más que para vivir.

En el fragmento 3 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático y como espectáculo, con predominio de esta última. Como espacio dramático, el paisaje acompaña el recorrido de retorno hacia el lugar de origen, funcionando como soporte del desplazamiento de los personajes. No obstante, es el paisaje como espectáculo el que adquiere mayor relevancia. A través de planos generales y panorámicos, se enfatiza la inmensidad del entorno andino, caracterizado por tonalidades apagadas y una estética que resalta la amplitud del territorio. La ausencia de presencia humana y el montaje, que encadena distintos paisajes sin detenerse en ellos, contribuyen a construir una imagen del espacio como postal visual, privilegiando su valor estético por encima de su dimensión social. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no evidencia dinámicas de interacción entre el ser humano y el entorno, sino que presenta la sierra como un espacio deshabitado, donde predomina la imponencia de la naturaleza. De este modo, el paisaje se configura como un entorno distante, más contemplado que vivido.

En el fragmento 4 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático y como lugar específico e histórico, con predominio de esta última. A diferencia de otros fragmentos, este presenta un entorno urbano dentro de la sierra, lo que introduce una variación en la representación del territorio. A través de los planos, se observa una mayor densidad poblacional y la coexistencia de construcciones de adobe y cemento, lo que permite reconocer

el espacio como una ciudad andina. Como espacio dramático, el paisaje funciona como soporte del tránsito de los personajes, particularmente en el desplazamiento hacia el lugar de origen. Sin embargo, es en su dimensión de lugar específico donde adquiere mayor relevancia, al mostrar un espacio diferenciado dentro de la sierra, alejándose de la imagen exclusivamente rural. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento evidencia dinámicas de interconexión entre lo urbano y lo rural. Elementos como la vestimenta, los espacios de mercado y los medios de transporte sugieren una articulación entre la ciudad andina y los pueblos del Valle del Sondondo. De este modo, aunque existe un contraste visual en términos de infraestructura y densidad poblacional, se mantiene una continuidad cultural que vincula ambos espacios.

En el fragmento 5 se identifican las cuatro funciones del paisaje: como espacio dramático, como lugar específico e histórico, como metáfora y como espectáculo, con predominio de las dos primeras. Como espacio dramático, el paisaje resulta fundamental, ya que posibilita el desarrollo del ritual, articulando acciones como la caminata y el bautizo en la catarata. Como lugar específico, el entorno natural permite reconocer un espacio característico de la sierra andina, asociado a prácticas culturales colectivas. No obstante, aunque el ritual sugiere una dimensión simbólica, la función metafórica no se consolida plenamente, debido a que el montaje no establece una relación clara entre la acción ritual y una respuesta de la naturaleza. Por otro lado, el paisaje como espectáculo adquiere relevancia a través del uso de planos generales, donde la inmensidad del entorno predomina sobre la presencia humana. En estas imágenes, los personajes se diluyen en el espacio, privilegiando la dimensión estética del paisaje por encima del significado del ritual. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento sugiere una forma de interconexión a partir de la participación de personajes que no habitan permanentemente en el territorio, como migrantes o visitantes. Sin embargo, estas dinámicas no se desarrollan en profundidad, ya que el intercambio se limita al interior de la

sierra y no se extiende hacia otras regiones, lo que restringe la representación de una ruralidad plenamente articulada.

En el fragmento 6 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático, como lugar específico e histórico y como metáfora, con predominio de las dos últimas. Como lugar específico, el espacio se construye a partir de la casa de Máximo Damián, cuya identificación se refuerza mediante la voz en off y las interacciones con otros personajes, más que a través de la imagen. A nivel metafórico, el paisaje doméstico adquiere un fuerte carácter simbólico. La casa se presenta como un espacio estático, organizado mediante una puesta en escena construida, donde los objetos y el entorno remiten al pasado. De este modo, el lugar funciona como contenedor de memoria más que como un espacio habitado en el presente. Aunque la voz en off expresa cercanía y afecto, visualmente predomina una sensación de distancia y quietud, que refuerza la idea de abandono. Como espacio dramático, el entorno permite la interacción del personaje con el lugar; sin embargo, esta relación no se proyecta hacia una continuidad en el habitar. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no muestra una inserción activa del personaje en el territorio, sino que lo presenta como un espacio al que se retorna de manera puntual. Así, la sierra se configura como un lugar de visita más que de permanencia, asociado a la experiencia del sujeto migrante.

En el fragmento 7 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático, como lugar específico e histórico y como metáfora, con predominio de esta última. Como espacio dramático, el entorno permite el desarrollo de la acción colectiva vinculada a la limpieza de la acequia. A nivel metafórico, el paisaje adquiere una fuerte carga simbólica, construida principalmente a través del montaje. La representación del agua en relación con el canto de las mujeres sugiere una interacción entre la comunidad y la naturaleza, configurando al paisaje como un elemento activo. En este sentido, se evidencia una dimensión de la cosmovisión andina, donde la naturaleza no es un fondo pasivo, sino un agente que responde a la acción

humana. Como lugar específico, el fragmento presenta elementos que permiten reconocer un contexto andino particular, tanto en las prácticas comunitarias como en aspectos visibles de la indumentaria. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento muestra una comunidad activa y articulada en torno a prácticas colectivas, lo que se aproxima a una representación del territorio como espacio vivido. Sin embargo, no se evidencian dinámicas de interconexión con otros espacios, especialmente urbanos.

En el fragmento 8 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático y como lugar específico e histórico, las cuales se articulan en el contexto de una festividad comunal. Como espacio dramático, el paisaje funciona como soporte de la acción colectiva, donde los pobladores participan activamente en la música y la danza. El predominio de planos medios y cercanos genera proximidad con los sujetos, reforzando la idea de un espacio vivido. Como lugar específico, el fragmento presenta un entorno reconocible de la sierra andina a partir de elementos como calles de tierra, muros de adobe y prácticas culturales festivas. A diferencia de otros fragmentos, aquí se evidencia una diversidad interna, visible en la vestimenta de los participantes: mientras algunos mantienen indumentaria tradicional, otros combinan elementos andinos con prendas más urbanas. En relación con las nuevas ruralidades, este fragmento sugiere una forma de interconexión dentro del territorio andino, al mostrar la coexistencia de distintos modos de habitar la sierra. Sin embargo, esta diversidad no se desarrolla en profundidad, ya que el documental se limita a registrarla sin problematizarla.

En el fragmento 9 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático y como lugar específico e histórico, con mayor énfasis en esta última. Como espacio dramático, el paisaje funciona como soporte de la acción colectiva, al situar la festividad en la plaza del pueblo, donde los pobladores participan en actividades como la música y la danza. Como lugar específico e histórico, el territorio se reconoce como la plaza de un pueblo rural andino, que opera como espacio central de encuentro comunitario. Las acciones de los personajes reflejan

una identidad colectiva, donde la plaza no solo organiza la vida social, sino que también refuerza la memoria cultural a través de prácticas como la danza de tijeras y la celebración comunal. Si bien no se evidencian transformaciones visibles en el paisaje, este conserva su valor simbólico como espacio patrimonial. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento presenta una ruralidad activa, en la que el territorio aparece habitado y dinamizado por sus pobladores. No obstante, no se observan procesos de interconexión más amplios, por lo que la representación se mantiene dentro de una lógica principalmente local.

En el fragmento 10 se identifica únicamente la función de paisaje como espacio dramático. El entorno —representado a través del huerto de tunas— funciona como soporte de la acción y del discurso del personaje, quien, mediante la voz en off, aborda problemáticas como la escasez de agua, la pobreza y la migración. A diferencia de otros fragmentos, el paisaje no adquiere un carácter específico ni simbólico, sino que permanece como un fondo que contextualiza el testimonio. En este sentido, la construcción del espacio se apoya más en el discurso verbal que en los elementos visuales. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no evidencia dinámicas de interconexión ni transformación del territorio. Por el contrario, refuerza una representación de la sierra como un espacio de carencia, asociado a la migración y a la imposibilidad de permanencia, lo que reproduce una visión limitada de la ruralidad dentro de la lógica tripartita.

En el fragmento 11 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático, como lugar específico e histórico y como espectáculo, con predominio de la dimensión histórica. El espacio se sitúa en la hacienda vinculada a José María Arguedas, lo que permite anclar la escena en un territorio concreto de la región ayacuchana. Como lugar específico e histórico, el paisaje adquiere un valor de memoria, al asociarse con la trayectoria personal del personaje y con una referencia cultural reconocible. Como espacio dramático, el entorno funciona como soporte de la acción, permitiendo la interacción del personaje con un lugar

cargado de significado. Sin embargo, hacia el final del fragmento, el uso de un plano general que muestra la hacienda y el valle enfatiza el paisaje como espectáculo, otorgándole un valor estético autónomo y presentándolo como una imagen contemplativa, cercana a una postal. En relación con las nuevas ruralidades, la representación del espacio tiende a mostrar la sierra como un territorio estático y poco habitado, donde predomina la dimensión patrimonial sobre la vida cotidiana. De este modo, el paisaje se configura más como un lugar de recuerdo que como un espacio activo de desarrollo social.

En el fragmento 12 se identifican las funciones de paisaje como espacio dramático, como lugar específico e histórico y como metáfora, con predominio de esta última. Como espacio dramático, el entorno sirve de soporte para la acción, permitiendo el desarrollo del relato en un espacio reconocible de la sierra andina. Sin embargo, es en su dimensión metafórica donde el paisaje adquiere mayor relevancia. A través de la representación de un entorno vacío, silencioso y deshabitado, se construye una imagen de soledad y abandono que funciona como metáfora del despoblamiento andino. Esta lectura se refuerza mediante el uso del sonido, específicamente la canción que acompaña la escena, la cual enfatiza la idea de despedida y pérdida. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no evidencia dinámicas de interconexión ni transformación del territorio, sino que refuerza la representación de la sierra como un espacio del que se migra. De este modo, el paisaje se configura como un lugar de salida más que como un espacio de permanencia.

En el fragmento 13 se identifican las cuatro funciones del paisaje: como espacio dramático, como lugar específico e histórico, como metáfora y como espectáculo, con predominio de esta última. Como espacio dramático, el entorno permite el desarrollo de la acción final, acompañando el desplazamiento de los personajes. Como lugar específico, el paisaje mantiene rasgos reconocibles de la sierra andina, situando la escena en un territorio identificable. A nivel metafórico, la imagen de la combi que se aleja funciona como un cierre

simbólico, sugiriendo la partida y el fin de un ciclo narrativo. No obstante, es el paisaje como espectáculo el que adquiere mayor relevancia. A través de planos generales y panorámicos, la secuencia enfatiza la amplitud y belleza del entorno, otorgándole un valor estético autónomo, independiente de la acción. Esta representación construye una imagen idealizada de la sierra, presentada como un espacio solitario, contemplativo y visualmente atractivo. En relación con las nuevas ruralidades, el fragmento no muestra un territorio dinámico ni habitado, sino que refuerza la idea de la sierra como un espacio de tránsito o abandono, más que como un lugar de permanencia.

En suma, a nivel general de las tres regiones, el documental reproduce una organización tripartita del territorio peruano que presenta cada espacio de manera separada, sin desarrollar vínculos consistentes entre ellos. En el caso de la selva, su representación es limitada y no se articula con el resto del país. En la costa, si bien se introduce una distinción entre lo urbano y lo rural, la ruralidad aparece reducida a prácticas específicas y con escasa interconexión, estableciendo únicamente un vínculo puntual con la sierra a través de personajes como Máximo Damián, sin mayor desarrollo. Por su parte, en la sierra se observan algunos indicios de articulación entre lo rural y lo urbano, pero estos se restringen al ámbito interno del territorio andino y se presentan de forma fragmentaria.

En este sentido, el documental configura tres formas de ruralidad que responden a la misma lógica de la división tripartita: espacios diferenciados y, en gran medida, aislados entre sí. Aunque en la sierra se evidencian momentos de interacción entre distintas formas de habitar el territorio, estos no llegan a consolidarse como una representación compleja. Desde la perspectiva de las nuevas ruralidades, esto implica que el documental no logra mostrar plenamente la dinámica, interconectada y heterogénea del espacio rural, sino que tiende a simplificarlo. Así, la ruralidad andina no se construye como un territorio específico y diverso,

sino como una imagen generalizable que puede extenderse a otros contextos, perdiendo particularidad en favor de una representación más amplia pero menos profunda.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

1. El documental *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)* construye la ruralidad a través del paisaje cinematográfico como un espacio desconectado de lo urbano, estático y visualmente homogéneo, que no logra complejizar las dinámicas sociales, culturales y económicas del territorio representado. El paisaje funciona como el principal dispositivo de esta construcción, reproduciendo imágenes estereotipadas que reducen lo rural a un conjunto limitado de características visuales: montañas imponentes, arquitectura en abandono y escasa presencia humana activa. Desde la perspectiva de la nueva ruralidad, esta representación mantiene una lógica de fragmentación territorial que separa lo rural de lo urbano en lugar de reconocer sus interacciones y continuidades, consolidando la división tripartita del Perú no solo como estructura narrativa sino también como forma de construcción visual del espacio.
2. No obstante, esta organización tripartita no evidencia una comprensión compleja del país, sino que reduce la diversidad cultural a una clasificación geográfica que simplifica su heterogeneidad. En lugar de integrar dimensiones históricas, sociales, políticas y económicas, el documental establece correspondencias fijas entre territorio y cultura, lo que contribuye a una representación estereotipada del Perú.
3. En esta misma línea, la película construye la ruralidad como una categoría opuesta a lo urbano, estableciendo una relación de separación más que de interacción. La selva es representada como un espacio aislado y exotizado, mientras que en la costa se evidencia una división entre la ruralidad y Lima, a pesar de pertenecer a la misma región. En ese sentido, la ruralidad aparece como un espacio desconectado de lo urbano, reforzando una lógica de fragmentación territorial.

4. Respecto a la ruralidad en la sierra, esta constituye la sección más desarrollada del documental, aunque las interacciones entre lo urbano y lo rural no alcanzan mayor complejidad. Si bien existen momentos de contacto entre ambos espacios, estos no modifican la representación general del territorio, que se construye principalmente como un espacio asociado a la pobreza, la ritualidad y la migración, es decir, como un lugar del que se tiende a salir más que a permanecer.
5. A partir de ello, el paisaje como espacio dramático, presente en los 13 fragmentos analizados, construye una imagen homogénea de la sierra como un espacio de montañas, casas de adobe antiguas o abandonadas, caminos de trocha y escenarios áridos con escasa presencia de sembríos. Esta reiteración configura una representación fija del territorio, que lo reduce a un conjunto limitado de características visuales.
6. En relación con el paisaje como lugar específico e histórico, esta se articula a través de referencias como el baile de tijeras o la hacienda de Arguedas, que sitúan la narrativa en Ayacucho. Asimismo, permite ubicar a los personajes en espacios de origen, como sus casas, que aparecen como lugares no habitados de manera permanente, pero retomados en momentos puntuales como las festividades en la plaza de Iscua. Sin embargo, estas escenas no desarrollan una exploración profunda del territorio ni de sus dinámicas internas.
7. En cuanto al paisaje como metáfora, esta se expresa principalmente en las casas vacías y en la puesta en escena de la ausencia, construyendo una relación con la nostalgia y la memoria. Sin embargo, esta dimensión simbólica no se orienta hacia la permanencia o el habitar, sino hacia una evocación del lugar desde la distancia, reforzando la idea de un vínculo afectivo, pero no continuo con el territorio.
8. El paisaje como espectáculo se manifiesta a través de planos generales y postales de una sierra árida e imponente, donde el ser humano tiene poca o nula presencia. En este

sentido, el paisaje se construye como una imagen contemplativa y estática, sin transformaciones significativas entre el inicio y el cierre del corpus analizado, reforzando su carácter de espacio observado más que habitado.

9. *Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)* es un documental musical que busca representar la diversidad cultural del Perú a través de la música, estructurando su discurso a partir de un recorrido por la selva, la costa y la sierra. En este marco, el sonido constituye un elemento central dentro de la construcción del relato, ya que no solo aporta carga emocional a las imágenes, sino que también orienta su interpretación. Sin embargo, el interés principal del *film* no se centra en el desarrollo profundo de los personajes, sino en la experiencia musical asociada al territorio, donde cada región es vinculada a una expresión sonora específica.

REFERENCIAS

Acevedo, M. (2023). *Representación de los principios andinos en la construcción de personajes de la película Wiñaypacha (2017)* [Tesis de pregrado para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación Social]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://hdl.handle.net/20.500.12672/19997

Alegría Vallejo, C. (2021). Migraciones hacia adentro: el canibalismo audiovisual desde la perspectiva de dos realizadores indígenas colombianos. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 16*(2), 150–173. https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mhac

Andrews, K. (2020). Broadcasting inclusion and advocacy: a history of female activism and cross-cultural partnership at the post-war ABC. *Media International Australia, 174*(1), 97-108. https://doi.org/10.1177/1329878X19876331

Arteaga, C. (2023, 31 de agosto). Entre las fisuras revolucionarias: Grupo Cine Liberación sin Rodeos y "Niños-Cuzco". *Los Experimentos, BLOG DE CINE.* https://www.losexperimentoscine.blog/2023/08/entre-las-fisuras-revolucionarias-grupo.html

Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú [ANFASEP]. (2022). *Repositorio Audiovisual del Museo de la Memoria ANFASEP* [Repositorio audiovisual]. https://repositorio.anfasep.org/

Azpiazu Carballo, J. (2014). *Reseña del libro Situational analysis: grounded theory after postmodern turn, de A. E. Clarke. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, 14*(4), 375-379. *https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n4.1481*

Bardales, F. (2014) Antonio Wong Rengifo: El hombre que abrazó el sol de Loreto. En *Iquitos* (pp. 238-243). Lima: Telefónica del Perú.

Baltra, L. (1970). *Cine Documental* [Seminario de título]. Universidad de Chile.

Beattie, K. (2005). It's not only rock and roll: "Rockumentary", direct cinema, and performative display. *Australasian Journal of American Studies, 24*(2), 21–41. http://www.jstor.org/stable/41053984

Becerra, F. (2022). *La representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical peruano entre los años 2000 y 2020. El caso de los documentales "La Catedral del Criollismo" (2010) y "Lima Bruja" (2011)* [Tesis para optar el título de Licenciado en Comunicación Audiovisual]. Pontificia Universidad Católica del Perú. http://hdl.handle.net/20.500.12404/23787

Bedoya, R. (2015, 23 de mayo). La Amazonía en el cine peruano (1) La etapa silente. *Páginas del diario de Satán.* https://www.paginas-del-diario-de-satan.com/pdds/?p=1500

Bedoya, R. (2009). El cine sonoro en el Perú. *Universidad de Lima.*

Bedoya, R. (1997). Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas. *Universidad de Lima.*

Bedoya, R. (1992). *100 años de Cine en el Perú: Una Historia Crítica.* Universidad de Lima.

Bedoya, R. (1989). *El cine mudo en el Perú*. En H. García Mesa (coord.), *Cine latinoamericano (1896-1930)* (pp. 245–268). CONAC / FONCINE / FUNDACINE UC.

Betancourt, M. (2020). Cineando: Latin-American Indigeneity On-Screen. *Film Quarterly, 73*(3), 83–88. https://doi.org/10.1525/fq.2020.73.3.83

Boggio, V. (2019). El cine amazónico peruano en la primera mitad del siglo X. *Revista Del Instituto Riva-Agüero, 4*(2),119-152. https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.004

Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Ediciones PaidÛs. https://www.academia.edu/8653496/El_arte_cinematografico_Bordwell_y_Thompson

Boloños, J. (2019). Representación en el Documental: hacia una pedagogía disidente de la mirada en el audiovisual emergente. *Revista GEMInIS, 10*(2), 200-224. https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/340

Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press (original publicado en 1969).

Calvo de Castro, P. (2022). Resistencia y desigualdad. Cine documental etnográfico en Colombia. *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social "Disertaciones", 15*(1), 1-18.

Calvo de Castro, P. (2019). Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista KEPES, 16* (20), 125-151. https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.6

Calvo, G. (2006). La Escuela de Cusco. Luis Figueroa desde el centro del mundo. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América, 14*(53), 39-39.

Calvo de Castro, P. (2017). La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. *Cine Documental, 17*, 1-23. https://revista.cinedocumental.com.ar/la-evolucion-del-cine-etnografico-en-el-documental-latinoamericano/

Carreño, G. (2017). Pueblos Indígenas y su Representación en el Género Documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (9), 85–94. https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2005.n9-08

Casa de América. (2022, 23 de noviembre). *Sigo siendo / Kachkaniraqmi* [Ficha de evento]. https://www.casamerica.es/cine/sigo-siendo-kachkaniraqmi

Casetti, F., & di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Castelló, E. (2024). Voices from the emptiness. Developing the agentic rural on Spanish television. *Critical Studies in Television, 19*(1), 7-24. https://doi.org/10.1177/17496020231202511

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.

Chirif, A.;, Cornejo, M.; y De la Serna, J. (2013). *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consultar al Río Putumayo y Afluentes, agosto a octubre de 1912.* Programa de Cooperación Hispano Peruano.

Clarke, Adele E. (2005). *Situational analysis: grounded theory after the postmodern turn. Thousand Oaks,* Sage Publications.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final*. http://www.cverdad.org.pe/ifinal/

Corcuera, J. (Director). (2013). *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* [Largometraje documental]. La Mula Producciones; La Zanfoña Producciones.

Córdova, V. (2007). Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización. *Nuestra América,* (3), 129-146.

Cosgrove, D. (1987). New directions in cultural geography. *Area* (19), 95-101.

Cueva Carrasco, A. (2019). *La interacción de la música y la imagen en la construcción del significado del film documental Koyaanisqatsi* [Tesis para optar el título de Licenciado en Comunicación Audiovisual]. Pontificia Universidad Católica del Perú. http://hdl.handle.net/20.500.12404/13318

Dettleff, J. A. (2018). Representaciones de la ciudad ayacuchana en dos películas peruanas, durante el conflicto armado interno. *Contratexto*, (30), 181-204. https://doi.org/10.26439/contratexto2018.n030.3155

Del Rincón, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Cine Documental, 11*, 29-51. https://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/

Delgado, M. (2018, 24 de setiembre). Wiñaypacha: contra la muerte del mito. *Desistfilm.* https://desistfilm.com/winaypacha-contra-la-muerte-del-mito/#_ftn1

Delgado, M. (2014, 28 de noviembre). *No es un lugar para vivir: Los Andes en el cine peruano*. Educacción. https://institutoeducaccion.org/no-es-un-lugar-para-vivir-los-andes-en-el-cine-peruano/

Depetris Chauvin, I. (2014). Ecos en el desierto. Paisaje, pueblo y afectividad en Sertáo de Acrílico Azul Piscina. *Taller de Letras, 55,* 187 - 200. https://doi.org/10.7764/tl55187-200

Díaz, K. (2021). La Escuela de Cine del Cusco: Patrimonio audiovisual nacional. *Riqch'ariy, Revista de historia y ciencias sociales, 2*(1), 107-134.

DOCUPERU. (2015). Nuestro Homenajeado: Luis Figueroa (1929 - 2012). *XII MUESTRA DOCUMENTAL PERUANO.* https://muestradocumentalperuano.wordpress.com/2012/10/17/nuestro-homenajeado-luis-figueroa-1929-2012/

Escher, A. (2006). The Geography of Cinema - A Cinematic World. *Erdkunde, 60*(4), 307-314.

Figueroa, S. (2024). Visión de campo: Ruralidad en el documental latinoamericano reciente. *Latin American Research Review, 59*(2), 445–459. https://doi.org/10.1017/lar.2023.66

Fort, R., Remy, M. I., y Paredes, H. (2015). *¿Es necesaria una Estrategia Nacional de Desarrollo Rural en el Perú? Aportes para el debate y propuesta de implementación*. Grupo de Análisis para el Desarrollo.

García Saiz, L., & Moya Jorge, T. (2023). Ecocine situado y soberanía alimentaria: creadores mayas y activismo campesino en Yucatán. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 18*(1), 144–163. https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.esay

Godoy, M. (2025). Los inicios del cine político peruano y el Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos (1970-1975). *Imagofagia,* (32), 171–197. https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/1138

Godoy, M. (2010, 30 de julio). En busca de la memoria documental (Parte IV). *Lo Audiovisual en el Siglo XXI.* https://documentalperuano.wordpress.com/category/documental-peruano/jorge-suarez-documental-peruano/

Gonçalves, M. (2019). Nanook´s smile: The documentary and ethnographic cinema of Robert Flaherty. *Sociologia e Antropologia, 9*(2), 544–575. https://doi.org/10.1590/2238-38752019v929

Gómez, F. (2006). El análisis del texto fílmico. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.*

Gras, C. (2019). Ruralidades fragmentadas: proceso e interrogantes a partir del caso de Argentina. *Revista Latinoamericana de Estudios Rurales, 4*(7), 232-258. http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaalasru/article/view/564

Guevara, E. (2016). *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910 - 1990* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Guevara, E. (2009). *Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos del cine documental* [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Comunicación Social]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2007). *Capítulo 1: Características de la población*.

Jackson, J. (1979). Landscape as Theater. *Landscape 23*(1):3-7

Janesick, V. J. (1998). *"Stretching" exercises for qualitative researchers*. Sage Publications.

Jiménez, V. L. (2013, 19 de octubre). *Alrededor de Sigo siendo*. Lo audiovisual en el siglo XXI. https://documentalperuano.wordpress.com/2013/10/19/alrededor-de-sigo-siendo/

Jiménez Díaz, F. (2025). *Documental musical: historia, subculturas y la creación de mitos* [Trabajo de fin de grado, Grado en Comunicación Audiovisual]. Universitat Politècnica de València, Escuela Politécnica Superior de Gandia. https://riunet.upv.es/server/api/core/bitstreams/25ab6b90-3441-40d6-8149-3a5adda540d4/content

Kishore, S. (2021). Re-framing documentary's victims: documentary and collective victimhood at Indian media collective Chalchitra Abhiyan. *Studies in Documentary Film, 17*(1), 14–31. https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1887989

Kong, L. L. (1997). A "New" Cultural Geography? Debates About Invention and Reinvention. *Scottish Geographical Magazine, 113*(3), 177-185.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill Education.

Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta.* McGraw-Hill Interamericana Editores.

Higson, A. (1987). The Landscapes of Television. *Landscape Research, 12*(3), 8-13.

Higson, A. (1984). Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film. *Screen: Incorporating Screen Education, 25*, 2-21.

Instituto Riva-Agüero Pucp. (2026, 3 de febrero). *Mesa 3: Rescate del cine amazónico: Retos y experiencias en la preservación audiovisual* [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=BCeHbCSyroY

La Prensa. (1925, 14 de septiembre). [Reseña sobre vistas cinematográficas de la Concesión del Ferrocarril al Ucayali, el presidente Leguía y la colonia del Perené].

LeCompte, M. (1995): Un matrimonio conveniente: diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programa. *Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa, 1* (1).

LeCompte, M. y Preissle, J. (1993). *Ethnography and qualitative design in educational research* (2° ed.). Academic Press. Lincoln.

Llerena Muñaqui, C. (2024). *Función y representación cinematográfica del paisaje andino en el cine peruano contemporáneo (2015-2022)* [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. http://hdl.handle.net/10757/684427

Lukinbeal, C. (2009). Film. En R. Kitchin, & N. Thrift (Edits.), *International Encyclopedia of Human Geography*. St. Louis, MO: Elsevier Science.

Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography, 23*(1), 3-22

Lukinbeal, C. (2004). The Map that Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography. *GeoJournal, 59*(4), 247.

Martínez, M. (2025, 17 de marzo). La memoria de las mariposas. *Los Experimentos, BLOG DE CINE. http://www.losexperimentoscine.blog/2025/03/la-memoria-de-las-mariposas.html*

Maza, M. (2012). *Miradas que se cruzan: Los modos de representación fílmica del espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* [Tesis para obtener el grado de Doctorado en Estudios Humanísticos con especialidad en Comunicación y Estudios Culturales]. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. http://hdl.handle.net/11285/572569

Monje Álvarez, C. (2011). *Metodologías de la investigación cuantitativa y cualitativa: Guía didáctica.* Universidad Surcolombiana.

Neira Luzuriaga, R. (2023, 14 de agosto). Nora de Izcue: "Yo soy de corazón documentalista". *Desistfilm. https://desistfilm.com/nora-de-izcue-yo-soy-de-corazon-documentalista/*

Neira Piñeiro, M. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico.* ARCO/LIBROS, S. L.

Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Indiana University Press.

Otra Mirada. (2013, septiembre). El otro mérito de "Sigo siendo". *Otra Mirada*. https://otramirada.pe/el-otro-m%C3%A9rito-de-%E2%80%9Csigo-siendo%E2%80%9D

Paz Gago, J. (2001). Teorías semioticas y semiotica fílmica. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. *Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 371-387.

Pérez Murillo, M. (2010). Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el siglo XX. *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas,* (4). https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/99931

Pessoa Ramos, F. (2012). A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 1*(1), 17-53. https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n1.8

Pimentel, S. (2014, 16 de agosto). *Sigo siendo: cine y memoria* [Artículo reproducido de Godard!, N°34]. Sigo Siendo [Blog]. La Mula. https://sigosiendo.lamula.pe/2014/08/16/sigo-siendo-cine-y-memoria/sigosiendo/

Plantinga, C. (2000). The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction. En Ib Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. University of Luton Press.

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.

Poole, D. (1997). *Vision, race, and modernity: A visual economy of the Andean image world*. Princeton University Press.

Programa Ibermedia. (s.f.). *Javier Corcuera estrena en el Perú 'El viaje de Javier Heraud'*. https://www.programaibermedia.com/javier-corcuera-estrena-en-el-peru-el-viaje-de-javier-heraud/

Pulgar Vidal, J. (1987). *Geografía del Perú: Las ocho regiones naturales, la regionalización transversal, la microregionalización* (9.ª ed.). PEISA.

Quinteros, A. (2019). De la representatividad indigenista a la performatividad documental: una aproximación al documental peruano. *Cine Documental, 19*, 128-155. https://revista.cinedocumental.com.ar/de-la-representatividad-indigenista-a-la-performatividad-documental-una-aproximacion-al-documental-peruano/

Quitoran Reyamazo, C. (2017). *Pequeñas historias cuentan grandes realidades: análisis de la construcción narrativa en el documental peruano "Sigo Siendo (Kachkaniraqmi)"* [Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual].

Universidade Federal da Integração Latino-Americana. https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/4097

Romero, J (2012). Lo rural y la ruralidad en América Latina: Categorías conceptuales en Debate. *Psicoperspectivas, 11(*1), 8-31. https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol11-Issue1-fulltext-176

Rodríguez Álvarez-Ossorio, J. (2017). *Cine, territorio y ciudad en la educación artística: Análisis y construcción de paisaje desde el cortometraje documental* [Tesis Doctoral Inédita]. Universidad de Sevilla. https://hdl.handle.net/11441/74779

Rodríguez Jiménez, N. M. (2016). Características y tipologías de la investigación en ciencias sociales: una reflexión sobre la complementariedad de las funciones de transformar y comprender. *Universitas Humanística, 81*, 357-385. http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.ctic

Sánchez, M. (2014, 16-22 de junio). "Que se haya estrenado *Sigo siendo* es un milagro". *PuntoEdu,* p.4.https://es.scribd.com/fullscreen/229930036

Santiago, L. (2023, 9 de mayo). NO PAÍS DAS AMAZONAS (1922), Um dos longas mais antigos do Brasil ao qual temos acesso na íntegra. *Plano Crítico.* https://www.planocritico.com/critica-no-pais-das-amazonas-1922/

Seguí, I. (2022). Warmi Film & Video: The First Women-led Peruvian Film Group. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media.* https://www.ejumpcut.org/archive/jc61.2022/IsabelSegui/index.html

Seguí, I. (2020). The peruvian kuntur group: a marxist-indigenist filmmaking practice. En: Mazierska, E., Kristensen, L. (Ed.). *Third Cinema, World Cinema and Marxism*, (99–117). Bloomsbury Academic.

Seguí, I. (2016). Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano. *Cine Documental, 13,* 54-87. https://revista.cinedocumental.com.ar/cine-testimonio-saturnino-huillca-estrella-del-documental-revolucionario-peruano/

Serrano, J. (2007). Aullidos de chatarra. Una aproximación a *Koyaanisqatsi* (1982) a través de la música de Philip Glass y su imbricación ideológica. *Boletín de Arte*, (28), 479–506.

Sheen, I. (2018, 14 de agosto). Poesía y política: Carlos Ferrand y el Grupo Liberación Sin Rodeos. *Desistfilm.* https://desistfilm.com/poesia-y-politica-carlos-ferrand-y-el-grupo-liberacion-sin-rodeos/

Stapleton, P. J. (2011). The Rockumentaries, Direct Cinema, and the Politics of the 1960s [Thesis, University of Otago]. https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/1939

Starn, O. (1991). Missing the revolution: Anthropologists and the war in Peru. *Cultural Anthropology, 6*(1), 63–91. https://doi.org/10.1525/can.1991.6.1.02a00030

Tola, R. (2013, 18 de noviembre). *Existo todavía.* Sigo Siendo [Blog]. La Mula. https://sigosiendo.lamula.pe/2013/11/18/existo-todavia/sigosiendo/

Valdivia, F. (2014) Cine documental amazónico: de la representación a la auto-representación. En R. Badini (Ed.), *Amazzonia indigena e pratiche de autorappresentazione* (p. 179). FrancoAngeli. Studi di Lingüística Filologia Letteratura.

Surrallés, A., (2020). Costa, sierra y selva: franjas geográficas, zonas culturales y episodios nacionales. *Bulletin de l'Institut français d'études andines, 49*(2), 237-253. https://doi.org/10.4000/bifea.12202

Ulfe, M. E., Godoy, M., y Guerrero, S. L. (2022). Las diversas voces, memorias y miradas sobre el conflicto armado interno peruano a través de producciones cinematográficas y

audiovisuales. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 51*(2). https://doi.org/10.4000/1219m

Vale da Costa, S. (1987) *No rastro de Silvino Santos.* Amazonas: Superintendência Cultural do Amazonas.

Varela Realpe, F. (2011). *Análisis semiótico de un texto fílmico: aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película Waking Life* [Trabajo de grado para optar el título de Magíster en Filosofía]. Universidad del Valle. https://hdl.handle.net/10893/10440

Vargas Rubina, C. (2017). El motivo del agua y dimensión mítica en el film documental Sigo Siendo Kachkaniraqmi (Javier Corcuera 2013). En K. Bankov (Ed.), *Nueva Semiótica entre tradición e innovación* (pp. 81-90). IASS Publications & NBU Publishing House.

Ventocilla Maestre, J., & Guevara Flores, E. (2021). Representación del conflicto armado interno y recuperación de la memoria en el cine documental peruano y documentales hechos en Perú por extranjeros. *Socialium,7*(2), 79-91. https://doi.org/10.26490/uncp.sl.2023.7.2.1830}

Wiener, C. (2023). Cine andino peruano: Eppur si muove. *Quehacer*, (11). https://www.revistaquehacer.pe/11/cine-andino-peruano-eppur-si-muove

Wiesse, M. (1929, mayo). [Crítica sobre el film documental de la selva peruana y los misioneros]. *Amauta*, (23).

Yucra Mamani, Y. J., Aragón Cruz, W. E., & Palomino Asqui, D. C. (2022). Filmic discourse and sociocultural dimension in the film Wiñaypacha. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual, 11*(4), 1–29. https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3702

Zevallos, J. (2015). Kukuli y el cine andino de Luis Figueroa. *Cine andino.*