

LAS MUJERES DEL GRUPO UKAMAU: DENTRO Y FUERA DE LA PANTALLA

The Ukamau Group's Women: On and Off-Screen

ISABEL SEGUÍ^a

University of St Andrews

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.002

RESUMEN

El recorrido histórico del Grupo Ukamau supera los sesenta años. Los registros orales reconocen que en sus diferentes etapas hubo mujeres llevando a cabo tareas cruciales delante y detrás de la cámara. Sin embargo, esta participación ha sido eclipsada debido al uso mayoritario de enfoques «autoristas» y formalistas a la hora de analizar los filmes de Ukamau. Con el fin de recuperar y destacar la contribución de estas participantes, este artículo plantea el uso de una metodología feminista y centrada en los procesos de producción. Para ello, propone un cambio en el valor adscrito al trabajo creativo y no creativo en las prácticas del Tercer Cine boliviano y reivindica la necesidad de considerar las relaciones personales como parte fundamental de este modo de producción. Además, analiza la participación de las mujeres bolivianas de clases subalternas tanto como públicos activos como en la realización de las películas.

Palabras clave: Grupo Ukamau, mujeres cineastas latinoamericanas, cine boliviano, cine de mujeres, cine andino, Tercer Cine, Estudios de la Producción Audiovisual, Consuelo Saavedra, Beatriz Palacios, Domitila Chungara

ABSTRACT

The Ukamau group has a long history which spans for more than sixty years. The oral accounts acknowledge that women participated in all the different phases of the group, undertaking instrumental roles in front of and behind the camera. However, they have been overshadowed and erased from the official history due to the auteurist and formalist scholarly approaches that, to date, have been commonly used to study Ukamau films. This article proposes the use of a feminist methodology and a focus on production processes in order to recover and highlight the contribution of those remarkable participants. Accordingly, it suggests a change in the value ascribed to creative and non-creative labour in Bolivian third cinema practices and calls for the further consideration of personal relationships as fundamental aspects of this artisanal mode of production. Moreover, it analyses the participation of subaltern Bolivian women in the filmmaking process and also as active members of the public.

Keywords: Ukamau Group, Latin American Women Filmmakers, Bolivian Cinema, Women's Cinema, Andean Cinema, Third Cinema, Production Studies, Consuelo Saavedra, Beatriz Palacios, Domitila Chungara

[a] ISABEL SEGUÍ es historiadora feminista del cine y doctora por la University of St Andrews (Escocia), donde da clases en el Departamento de Film Studies y se desempeña como ayudante de investigación en el Instituto de Estudios de Género. Su trabajo especializado en las prácticas cinematográficas de las mujeres andinas, entre los años sesenta y noventa, ha sido publicado en diferentes revistas científicas de Europa y las Américas y premiado por la British Association of Film, Television and Screen Studies. Además, ha coorganizado los congresos internacionales Latin American Women's Filmmaking (University of London, Senate House, 2017) y Modos de Hacer: Cines y Mujeres de América Latina (Universidad Autónoma de Madrid, 2019). E-mail: seguisabel@gmail.com

Las mujeres siempre estuvieron: hacia una historización rigurosa de las prácticas del Tercer Cine latinoamericano

La necesidad de incorporar a las mujeres a las narrativas sobre la producción cinematográfica se empieza a sentir con mayor urgencia en los últimos tiempos entre las investigadoras e investigadores del cine latinoamericano, aunque aún tímidamente y no de modo transversal. Las historias que revelan la participación y contribución de las mujeres en todos los ámbitos —dentro y fuera de la pantalla, en puestos creativos, de gestión o de servicio— tienen la ventaja de visibilizar no únicamente el trabajo femenino, sino también el subalterno —realizado por miembros del equipo en roles *below-the-line*—.

El acto de revisibilizar el trabajo del colectivo restaura los fundamentos políticos que se hallaban en la base de los procesos cinematográficos de carácter emancipatorio en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano. Así pues, hacer el esfuerzo de buscar y rescatar a todas esas mujeres ignoradas por una historiografía consciente o inconscientemente patriarcal es ventajoso, pues nos acerca a un conocimiento más riguroso de las prácticas y modos de producción del Tercer Cine.

Esta tesis es aplicable a casi todo el cine político artesanal y precario producido en América Latina desde fines de los cincuenta. En este artículo, trataré de demostrarla usando como estudio de caso al Grupo Ukamau. Como se va a comprobar, las mujeres que participaron en este colectivo cinematográfico a lo largo de sus diferentes etapas y formaciones contribuyeron críticamente a su existencia, sostenimiento, financiamiento, organización y gestión. Además, algunas de ellas también participaron creativamente en diferentes y cruciales roles y se responsabilizaron de las tareas de concientización, relacionadas con las áreas distribución y exhibición en circuitos alternativos.

Los dos primeros pasos que se deben observar a la hora de analizar el cine de vocación oposicional son, primero, desviar la mirada del producto (el film) hacia el proceso completo, dando valor a todas sus fases, desde su ideación hasta su evaluación, pasando por las diferentes etapas de producción, post-producción y circulación. Y segundo, urge tener en cuenta que los enfoques «autoristas» son de utilidad limitada cuando nuestro objeto de estudio es el cine colectivo. Esto es debido a que la búsqueda del genio creador que desarrolla un lenguaje original plasmado en unas obras dignas de ser consideradas artísticas no fue el objetivo de las personas dedicadas a producir cine de liberación en Latinoamérica. Entonces, ¿por qué las y los investigadores seguimos forzando estas lecturas renacentistas que cristalizan, irónicamente, en la creación de panteones de varones blancos de clase media y cánones basados en la exclusión?

Las lecturas preeminentemente formalistas y de autor contradicen las intenciones plasmadas por los teóricos del Tercer Cine —todos, por cierto, hombres blancos de clase media también, pero que, al menos sobre el papel, bregaban contra el colonialismo interno a diario¹—. Por ejemplo, Julio García Espinosa de-

[1] Colonialismo interno es un concepto incorporado a las ciencias sociales por Pablo González Casanova que sirve para comprender la pervivencia de las estructuras de dominación coloniales tras las independencias. Aquí se utiliza en un sentido psicológico y político (más fanoniano), como los elementos coloniales que habitan las mentes de los sujetos colonizados, a pesar de que las condiciones externas se hayan transformado.

cía que a los creadores del nuevo cine, que él llamaba precisamente imperfecto, no les interesaba ni la calidad, ni la técnica, ni el gusto, sino todo lo contrario, lo que buscaban era poder ignorar al interlocutor «culto» y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su «obra»². Sostengo que la crítica de cine, que después derivó parcialmente en la disciplina de los estudios cinematográficos —sobre todo en el caso andino que nos ocupa—, es precisamente ese interlocutor culto y minoritario al que se refiere García Espinosa, que ha estado fetichizando los productos resultantes de procesos que, aunque son cinematográficos, son también sociales, hasta convertir muchas de estas obras en algo para lo no fueron hechas: productos de consumo —aunque sea consumo crítico o académico— susceptibles de ser integrados en cánones, es decir, listas excluyentes de productos con «valor estético», que fijan unos criterios de gusto y, finalmente, distinción, el sentido que le diera Pierre Bourdieu al término³.

El «autorismo» no sería un problema si fuera tan solo un enfoque más de los muchos disponibles para el análisis, pero, como ya se ha dicho, hasta ahora ha monopolizado la interpretación del cine político latinoamericano y esto ha tenido la grave consecuencia de expulsar del relato histórico a las mujeres y a los miembros subalternos de los equipos, así como impedir la comprensión del verdadero alcance emancipador de estas prácticas o, por qué no, permitir la puesta en duda de este alcance. Partiendo de esas premisas, este artículo es una revisión feminista «no-autorista» de la historización del Grupo Ukamau, cuyo objetivo es visibilizar y poner en valor la contribución de las mujeres que participaron en diversas formaciones de este colectivo en diferentes momentos históricos. La voluntad «no-autorista» es una respuesta a aquellos enfoques feministas «autoristas» que se esfuerzan en valorar prioritariamente a directoras de cine, con el objetivo final de incluir en los cánones patriarcales a más mujeres. Mi enfoque, por el contrario, no busca aumentar el número de mujeres incluidas en el panteón de ilustres, sino contribuir a la subversión del modelo de apreciación cinematográfica. Esta perspectiva se nutre de perspectivas como la de Patricia Zimmermann, quien en «Flaherty Midwives» afirma que hay que reescribir la historia completamente y dismantelar los panteones, porque la práctica historiográfica consistente en la creación de nuevas mitologías de diosas «solo crea una historia competitiva, en vez de una que reenhebre los procesos historiográficos»⁴.

Consecuentemente, el objetivo de este trabajo es reenhebrar la historia del Grupo Ukamau y volverla a tejer con nuevos hilos⁵. No se pretende hacer un listado exhaustivo de las mujeres participantes, ni tampoco un relato definitivo. Lo que se propone es el uso de otro enfoque metodológico, el de la historiografía feminista de la producción cinematográfica⁶, para dibujar un panorama provisional sobre las mujeres que participaron en el grupo que pueda ser retomado total o parcialmente por otras historiadoras o historiadores. Respecto a la metodología utilizada, debido a que apenas se encuentran referencias en la literatura académica sobre las mujeres del colectivo, la mayor parte de la información ha sido obtenida usando la historia oral y el archivo personal. Estos son los enfo-

[2] Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (Madrid, Castellote, 1976), p. 33.

[3] Pierre Bourdieu, *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988).

[4] Patricia Zimmermann, «Flaherty's Midwives», en Diane Waldman y Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary* (Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1999), p. 65. La traducción es nuestra.

[5] Esta perspectiva que propone la reescritura global de la historia del cine se pudo apreciar en las intervenciones o *key-note addresses* que veteranas investigadoras como Jane Gaines y Shelley Stamp dirigieron al plenario durante el cierre del IV Congreso *Doing Women's Film and TV History*, llevado a cabo en la Universidad de Southampton del 23 al 25 de mayo de 2018.

[6] Miranda Banks, «Production Studies» (*Feminist Media Histories*, 4:2, primavera 2018), pp. 157-161.

ques metodológicos más comunes en la escritura de la historia de las mujeres, ya que su voz y su presencia no queda recogida en los registros oficiales.

Finalmente, queda aclarar que, aunque algunas de las protagonistas de este artículo ocupan más espacio que otras, esto no es debido a un criterio de investigación asociado al valor de su trabajo, sino a la cantidad e interés de la información disponible. Espero que nuevas pesquisas saquen a la luz a otras participantes y profundicen en aquellas de las que aquí, injustamente, solo se esboza su presencia⁷.

El trabajo de las mujeres detrás de las cámaras

Los inicios

No dispongo de ninguna información sobre las mujeres que pudieran formar parte de los equipos de rodaje de las primeras películas de Kollasuyo Films o en la etapa en que los miembros del futuro Grupo Ukamau trabajaron para el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB)⁸. Es muy probable que Consuelo Saavedra —primera esposa de Jorge Sanjinés— estuviera envuelta de un modo u otro en estas iniciativas. Lo que sí se puede afirmar, gracias a un texto de Oscar Soria, es que Saavedra formaba parte del grupo principal de Ukamau en el momento en que se decidió nombrar así al colectivo. Es decir, después del estreno del largometraje del mismo nombre, en 1966.

El cineasta y crítico boliviano Gilmar Gonzales ha podido acceder a los restos del archivo personal de Soria, así como a otros materiales inéditos dispersos en distintas instituciones. Gonzales presentó un resultado preliminar de su investigación en un artículo titulado «Oscar Soria el amateur»⁹. En una nota al pie de esta publicación, se transcribe el texto de Soria «Dovjenko y los cineastas bolivianos», descrito como una hoja suelta sin datar. Al inicio de este documento, Soria sitúa un momento crucial en la historia de Ukamau, cuando en 1967, tras la expulsión de los miembros del grupo del ICB, él y la familia formada por Consuelo Saavedra, Jorge Sanjinés y los hijos de estos (en ese momento tres, Paula Verónica, Carolina e Iván), marchan a vivir a Sorata. Dice Soria:

Jorge Sanjinés y su familia y yo con ellos, tomamos el camino de la provincia un poco desalentados y tristes. Escogimos el tranquilo y hermoso pueblito de Sorata por aquello de que allí no necesitábamos mucho dinero para vivir y también para rehacer nuestras filas (pronto tomaríamos el nombre de Grupo UKAMAU), para leer, meditar y prepararnos y para formular un plan de realizaciones cinematográficas. Jorge, Consuelo (su esposa) y yo comenzamos a leer y estudiar. Leíamos historia del cine, tratados sobre técnicas y lenguaje cinematográficos y también literatura universal y nacional¹⁰.

Se nos presenta aquí una descripción de Saavedra totalmente integrada en el núcleo motor de la primera formación de Ukamau. Ella era un miembro más del grupo de estudio y, como más tarde confirmará Antonio Eguino en sus memorias, actuó como miembro con pleno derecho en el equipo de producción de *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969)¹¹, película que se rodará en la

[7] En su marco teórico y metodología este artículo es deudor de mi tesis doctoral *Andean Women's Oppositional Film-making: On and Off-Screen Practices and Politics* (University of St Andrews, 2018), no publicada, así como de mi artículo ya publicado «Auteurism, Machismo-Leninism, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, Vol. 4, No. 1, invierno, 2018), pp. 11-36.

[8] Para más información sobre esta etapa ver el artículo de David Wood en este mismo número. David Wood, «¿Ukamau antes de Ukamau? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 13-32.

[9] Gilmar Gonzales, «Oscar Soria el amateur» (*Nuevas Pormos*, n° 3, febrero de 2018), pp. 35-61.

[10] Gilmar Gonzales, «Oscar Soria el amateur», p. 36.

[11] En el presente artículo —en coherencia con el enfoque «no-autorista» de esta investigación— los títulos de las películas no aparecen seguidos del nombre del director entre paréntesis, como es convención disciplinaria y también norma de la revista *Secuencias*. Agradeczo al comité editorial esta licencia.

remota comunidad Kallawayá de Kaata, cerca de Charazani, en 1968. En los títulos de crédito de este film, Saavedra aparece como ayudante de dirección, pero sabemos por el relato que hace Eguino que su tarea fue mucho más allá, ya que asumió un sinnúmero de responsabilidades logísticas en un contexto de rodaje sumamente difícil¹². Eguino, además, considera a Saavedra la responsable directa del giro ideológico hacia la izquierda de Jorge Sanjinés, pues ella pertenecía a una familia comunista y había militado en las juventudes del partido en Chile¹³. De esta información se deduce que Saavedra —consumada escultora, educada y socializada en el particularmente vibrante escenario de Chile en los sesenta que cristalizó en la llegada al poder de Unidad Popular en 1970— influyó fuertemente a Sanjinés en aspectos que van desde lo político a lo plástico.

Saavedra fue una contribuyente neta en el rodaje de *Yawar Mallku*. Es conocido cómo este film se convirtió en un éxito tanto nacional como internacional, siendo el siguiente paso su canonización. La obra es definida en el *Historical Dictionary of South American Cinema* como: «Una de las películas sudamericanas más importantes de todos los tiempos y una obra clave del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento activista, izquierdista, pancontinental de los sesenta»¹⁴. Precisamente por encarnar Ukamau una de las aproximaciones más radicales a los principios antiindividualistas y antijerárquicos preconizados por este movimiento, *Yawar Mallku* es un ejemplo destacado de lo impreciso del uso de enfoques «autoristas» en el cine político latinoamericano.

Rescatar otras voces más allá de la del director permite obtener interesantes perspectivas. Por ejemplo, Sanjinés ha popularizado hasta la saciedad la versión de que hubo un choque cultural con los miembros de la comunidad indígena en la que se desarrolló el rodaje, y su relato ha convertido esta experiencia en el mítico punto inflexión que llevó al Grupo Ukamau a abandonar los modos de producción occidentalizados señalando el camino de creación de un cine junto al pueblo. Sin embargo, para Eguino esta fue una experiencia muy positiva en términos de cine de realización colectiva. Según él, el rodaje y el proyecto en general se desarrolló en un ambiente de horizontalidad, respeto y pertenencia orgánica¹⁵. Esta última versión no ha sido tomada en cuenta suficientemente. Si únicamente escuchamos la memoria de Sanjinés —por ejemplo, en el texto «La experiencia boliviana»—¹⁶, podemos interpretar *Yawar Mallku* como la historia de un fracaso; en cambio, según Eguino, aunque no se hiciera participar en igualdad a las comunidades indígenas, sí se alcanzó el objetivo de que fuera un proceso emancipatorio y enriquecedor para el pequeño equipo de rodaje, al que define como tribu o cofradía.

El término tribu es interesante para calificar este tipo de formaciones que se dieron a menudo en el cine político artesanal andino. Esa misma nomenclatura es usada por la cineasta Pilar Roca, productora de las películas de su compañero Federico García Hurtado. Roca y Hurtado llevaron adelante una serie de rodajes en los Andes peruanos de parecidas características, una década más tarde, y también viajaban a las locaciones con sus hijos, en equipos formados por amigos y otros miembros de círculos afines, donde los roles personales y

[12] Antonio Eguino, «Entrevista personal de la autora a Antonio Eguino» (La Paz, 5 de agosto de 2015).

[13] Fernando Martínez, *El cine según Eguino* (La Paz, Bolivia Lab, 2013), p. 46.

[14] Peter H. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema* (Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014), p. 611.

[15] Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, p. 50.

[16] Jorge Sanjinés, «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 26-31.

profesionales se fundían¹⁷. Esto es debido a que los proyectos cinematográficos planteados fuera de cualquier contexto industrial y en condiciones de precariedad extrema solo podían salir adelante si recibían el apoyo y estaban participados por una red de familiares y amigos: en efecto, de estas «tramas» socio-políticas y afectivas, de su contribución en trabajo, dinero o especie, de su creatividad e inventiva, dependía la viabilidad de los proyectos. Ese aspecto colaborativo era el ingrediente crítico para la consumación de las películas y no su autoría individual. Por otro lado, el hecho de que las comunidades indígenas no llegaran a formar parte de estos procesos no los invalida, simplemente los sitúa históricamente como cine colaborativo, pero aún no comunitario, pues los grupos retratados no toman decisiones finales sobre la película. Estas experiencias se deben entender como pasos previos y constituyeron según Alfonso Gumucio Dagron «la semilla del cine y el audiovisual comunitarios»¹⁸.

En el caso de *Yawar Mallku*, a Kaata viajaron tres matrimonios con sus hijos. Los ya nombrados Saavedra y Sanjinés, Antonio Eguino y Danielle Caillet, y Ricardo Rada y su mujer Gladys, quien aparece apellidada como «de Rada» tanto en los créditos como en el libro de Eguino. Danielle Caillet era una joven francesa nacida en Romans-sur-Isère, Francia, en 1940. Cuando conoció a Eguino se encontraba estudiando ingeniería mecánica, cine y fotografía en Nueva York. Después de contraer matrimonio en Francia establecieron su residencia en Bolivia, en 1966, país donde Caillet residiría hasta su temprana muerte en 1999. Caillet se trasladó a Kaata con su hijo de un año. Además de participar como actriz en el rol de la trabajadora sanitaria norteamericana, se ocupó de la continuidad y de la foto fija (rol que también asumiría en la fallida *Los caminos de la muerte* [inacabado, 1971]). Caillet con el tiempo se convertiría en la primera directora de un documental en el país, la pionera obra *Warmi* (1980), y desarrollaría un extenso trabajo como videasta, fotógrafa y escultora, además de hacer un audaz intento por teorizar la posibilidad de creación de un cine boliviano de mujeres en su artículo «Por un cine llamado POTENCIAL-MUJER»¹⁹.

[17] Películas de Pilar Roca y Federico García Hurtado como *Laulico* (1979) o *El caso Huayanay* (1980). Pilar Roca, «Entrevista personal de la autora a Pilar Roca» (Lima, 24 de septiembre de 2016).

[18] Alfonso Gumucio Dagron, «Aproximación al cine comunitario», en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Doc. N° 14 (Bogotá, FES, Fundación Friedrich Ebert-Comunicación y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), p. 32.

[19] Danielle Caillet, «La importancia de un cine llamado Potencial-Mujer» (*Imagen. La Revista Boliviana de Cine y Video* 5, diciembre 1988-enero 1989), pp. 2-3. Para más información sobre la biofilmografía de Caillet ver Elena Feder, «In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video» (*Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 15, n° 1, 1994), pp. 123-140; y María Aimaretti «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos» (*Cine Documental*, n° 16, 2017), pp. 1-27.



Danielle Caillet haciendo de gringa esterilizadora en *Yawar Mallku*.

El siguiente proyecto del grupo Ukamau fue la fallida *Los caminos de la muerte*, cuyo rodaje se llevó a cabo en el campamento minero de Siglo XX y en territorio de los laimes²⁰. Eguino indica en sus memorias que, al contrario que en *Yawar Mallku*, en este rodaje hubo presupuesto y equipos —gracias a la coproducción alemana— pero faltaba unión entre los miembros del grupo. Según Eguino «llegó un momento en que las relaciones personales eran tensas, hubo discusiones, gritos, desavenencias. Había una constante tensión entre nosotros. Jorge y su esposa [Consuelo Saavedra] se pelearon, ese fue el inicio del rompimiento que vino después». Es interesante destacar cómo, en el relato no oficial, Saavedra aparece plenamente integrada en el equipo, y el enfrentamiento entre ella y su marido es referido como un problema laboral; mientras que, en cambio, no hay ninguna alusión a ella en la literatura académica disponible que, si bien dedica poco espacio a Soria, Eguino y Rada, ignora por completo a Saavedra y a otros participantes importantes como el exfutbolista argentino Humberto Vera, quien era cámara y ayudante de Eguino, además de actor y lo que se necesitara.

[20] Los laimes son una etnia del norte de Potosí, compuesta por un grupo de ayllus que han permanecido en conflicto por casi dos siglos con los vecinos ayllus Jucumanis. La película se basaba en un conflicto laboral cuyo contexto de fondo era ese enfrentamiento ancestral entre ayllus.

[21] Por ejemplo, en el rodaje de *Yawar Mallku* convenció a los campesinos de que llevaran a pulso el pesado grupo electrógeno desde Charazani, único lugar al que llegaba la carretera en 1968, hasta Kaata, por la escarpada trocha que ascendía a la comunidad. Gracias a la argucia de Vera, quien prometió a los comunarios que podrían quedarse con el aparato al terminar el rodaje si lo trasladaban, se pudieron rodar las escenas nocturnas de la película. Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, pp. 50-52.

[22] Otro ejemplo a destacar es Félix Gómez (apodado «el gato») a quien Eguino alaba en sus memorias, ya que, sin experiencia previa, pero con enorme ingenio se encargó de los efectos especiales que constituyen una parte fundamental de la puesta en escena de *El coraje del pueblo*, como impactos de bala, tiro de metralla, explosiones y heridas de sangre los masacrados. Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, p. 63.

Eguino alaba el ingenio de Vera a la hora de solucionar los imprevistos que constantemente sucedían en este tipo de rodajes²¹. El trabajo subalterno en los contextos de producción de cine artesanal no puede ser considerado siguiendo los parámetros del cine industrial donde hay un capital que permite comprar fuerza de trabajo y creatividad. En el caso del cine de bajo presupuesto, el compromiso de todos los miembros del equipo es imprescindible para la ejecución de los proyectos y, por tanto, para garantizar la mera existencia de los productos. Justamente, enfoques histórico-críticos basados en modos de producción industrial y/o que dan visibilidad exclusivamente a los miembros del equipo *above-the-line* —en este caso Sanjinés como director, Rada como productor, Soria como guionista y Eguino como director de fotografía—, invisibilizan a los miembros subalternos de los equipos y principalmente a las mujeres al interpretar su labor en clave auxiliar. El trabajo de ayudante de dirección o producción llevado a cabo por la esposa del director o del productor, como en el caso de Consuelo Saavedra y Gladys de Rada, es inconscientemente enmarcado como parte de sus obligaciones domésticas y por tanto no reconocido como trabajo —a veces se llega al extremo de eclipsar incluso la tarea de producción ejecutiva si es que esta es llevada a cabo por la cónyuge del director, como veremos más adelante en el caso de Beatriz Palacios—. Además de ocultar el trabajo de las mujeres, el enfoque «autorista» también soslaya los aportes de los varones subalternos del equipo, incluso aquellas ingeniosas contribuciones que, según el relato oral, constituyeron la base material de la viabilidad de este particular modo de producción cinematográfico, como hemos visto en el caso de Vera²².

Finalmente, tras la frustración que supuso la pérdida de casi todo el material durante el procesado en unos laboratorios alemanes, se abandonó el proyecto de *Los caminos de la muerte*. El Grupo Ukamau se encontraba roto en esos momentos y solo se juntaron una vez más cuando la Radiotelevisión

Italiana (RAI) encargó a Jorge Sanjinés un documental sobre la vida en las minas del estaño, que terminó siendo la película *El coraje del pueblo* (1971) —de la que hablaré más adelante para referirme a la participación de Domitila Chungara y demás miembros del Comité de Amas de Casa del sindicato minero de Siglo XX—. Aunque en este caso ya no pretendieron hacer un cine colectivo —debido a la ruptura efectiva del grupo— su experiencia de trabajo previa en el territorio minero, el conocimiento del medio y sobre todo la participación activa y creativa de la comunidad convirtieron esta película en el ejemplo más hermoso hasta la fecha de un «cine junto al pueblo». *El coraje del pueblo*, rodada y estrenada en 1971, no pudo ser presentada en Bolivia debido al golpe de Estado del General Hugo Banzer²³. A la vuelta de Italia, Saavedra y Sanjinés se refugiaron en Chile mientras el resto del grupo siguió en La Paz, donde Eguino, Soria y Caillet siguieron haciendo films bajo el paraguas de su productora, Ukamau Ltd.

Ya en el exilio, Sanjinés empezó tareas de reproducción de *El enemigo principal* (1974) en Perú, ayudado por varios miembros de la llamada Escuela del Cuzco y la siguiente generación de cineastas opositores peruanos, entre los que destaca María Barea. Barea conoció a Sanjinés en Lima en 1971 a través de Luis Figueroa, quien era su pareja. Ella ya estaba colaborando en los proyectos cinematográficos del director cusqueño y, cuando el boliviano le ofreció la posibilidad de trabajar en *El enemigo principal* como ayudante del productor Mario Arrieta²⁴, Barea aceptó sin dudar. Para ella esta experiencia —una práctica cinematográfica colectiva, artesanal, que buscaba la participación de las comunidades indígenas— fue fundamental y le influyó en el resto de su carrera, primero, como productora de las películas andinas dirigidas por Figueroa y, posteriormente, como directora de sus propios proyectos, así como en la fundación de otros colectivos como Chaski y el primer grupo de mujeres cineastas del Perú, Warmi²⁵. Barea señala que desde Chile se desplazaron para el rodaje de la película Consuelo Saavedra y el camarógrafo y director de fotografía Héctor Ríos²⁶. Esta sería la última colaboración de Saavedra en una película dirigida por su marido. En el siguiente proyecto, *Fuera de Aquí* (1977), la pareja ya se encontraba separada y será la segunda mujer de Sanjinés, Beatriz Palacios, quien asumirá las tareas de coordinación y producción, además de coescribir el guion y coeditar este film.

Quisiera insistir en el hecho de que para entender la evolución histórica del Grupo Ukamau es necesario seguir los avatares de la vida personal de Jorge Sanjinés, sus matrimonios y amistades, ya que él es el único miembro que ha permanecido presente desde el inicio hasta hoy en día. De ello se desprenden dos conclusiones: primero, que las relaciones personales deben ser objeto de historización en el caso de modos de producción cinematográfica artesanales y precarios, pues constituyen su fundamento no solo emocional, sino material. Segundo, que un individuo como Sanjinés colidere una serie de proyectos cinematográficos colectivos a lo largo de varias décadas no lo convierte en el único autor de los productos: de hecho, liderazgo y autoría individual son instancias

[23] La película fue estrenada en el Festival de Pésaro en 1971, donde fue premiada.

[24] Arrieta era parte de Ukamau desde *Yawar Mallku*, donde actuó como jefe de los sanitarios norteamericanos. En los títulos de *El coraje del pueblo* se le nombra como secretario de producción. También participó como representante del Grupo Ukamau en la reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo celebrada en Buenos Aires en 1974. Mariano Mestman, «Argel, Buenos Aires, Montreal: El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 43-44, 2016), p. 80.

[25] El primer cortometraje codirigido por Barea junto a Arrieta, quien fuera su jefe en *El enemigo principal*, fue *Si esas puertas no se abren* (1975), un documental protagonizado por el líder campesino indígena Saturnino Huillca, a quien también habían conocido en el rodaje de *El enemigo principal*. Para más información sobre esta experiencia ver Isabel Seguí, «Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n° 13, 2016), pp. 54–87. Para más información sobre María Barea ver Isabel Seguí, «Auteurism, *Machismo-Leninismo*, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production», pp. 11–36.

[26] Marita Barea, «Entrevista personal de la autora a Marita Barea» (Lima, 28 de septiembre de 2016).

distintas que no deberían confundirse. Más aún: lo que merece —y debe— ser analizado son los modos de liderazgo y las relaciones de poder en los equipos, para averiguar en qué medida el sustrato patriarcal y colonial los afecta y articula.

Beatriz Palacios

Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés se conocieron en La Habana en 1973, cuando el boliviano viajó a Cuba para llevar a cabo la postproducción de *El enemigo principal* en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Palacios, oriunda de Oruro (Bolivia), conocía bien la obra de Ukamau y como presidenta del Comité de Bolivianos Residentes en Cuba se había encargado de la difusión de estas películas por todo el país. Para ambos fue «amor a primera vista» y desde el inicio de su relación sincronizaron sus agendas políticas, intelectuales y laborales que ya no se separarían hasta la muerte de Palacios en 2003. Mientras se iniciaba esta relación extraconyugal para ambos —pues ella estaba casada con un militar cubano— Consuelo Saavedra y sus hijos permanecían en Chile. Sin embargo, tras el golpe de Augusto Pinochet, la situación de Saavedra, marcada por su trayectoria político-cultural, se volvió muy delicada, pues su vida corría riesgo. Así que Saavedra y Sanjinés acordaron el traslado de la familia a Cuba, aunque este desplazamiento solo sirvió para confirmar el fin del matrimonio. Al poco tiempo de su llegada, Sanjinés y Palacios abandonaron la isla rumbo a diferentes destinos —estuvieron varios meses en Europa tras el estreno de *El enemigo principal* en el festival de Karlovy Vary, y también en México—, para finalmente recalar en Ecuador, donde se dedicaron a la producción de *Fuera de aquí*, entre 1975 y 1977²⁷. Saavedra y sus cuatro hijos —ya había nacido Mallku, el más pequeño— permanecieron en Cuba durante cinco años²⁸. La chilena decidió quedarse, pues el estado cubano proveía

de servicios de protección social, como educación y salud gratuitos y de calidad, y estas condiciones suponían una ventaja en su nueva situación de monoparentalidad²⁹.

Fuera de aquí fue la primera experiencia cinematográfica de Beatriz Palacios. Empezó como ayudante de producción y terminó apareciendo en los créditos como productora, coguionista y coeditora. Los miembros del rodaje de la película la definen como «la organizadora». Según Erika Hanekamp:

[27] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).

[28] Iván Sanjinés confirmó recientemente estas fechas en una entrevista realizada por María Aimaretti, «Entrevista a Iván Sanjinés. Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el Espacio Audiovisual Boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron» (*Cine Documental*, n° 18, 2018), p. 222.

[29] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).



Beatriz Palacios, con claqueta, en el rodaje de una escena de *Fuera de Aquí*.

«Era la primera en levantarse y la última en acostarse. Ella estaba en todo, hacía todo»³⁰. A partir de ese momento y hasta su muerte Palacios se convirtió en codirigente del grupo junto a Jorge Sanjinés y, paradójicamente, a partir de su incorporación, el grupo Ukamau devino en una estructura de clara verticalidad, que seguía un modelo de organización preciso y disciplinado, más parecido a una cédula clandestina que a un grupo bohemio.



Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés montando *Fuera de Aquí* (foto Fundación Grupo Ukamau).

Beatriz Palacios aportó a Ukamau coherencia y radicalidad en la alineación con las luchas subalternas del continente. La claridad y compromiso de Palacios afectaba no solo a los aspectos temáticos y a los modos de producción. Según su visión, el cine político como proceso debía ser alimentado en todas sus fases, muy especialmente en su faceta de arma de concientización. Consecuentemente, Palacios desarrolló una tarea sistemática de evaluación del impacto de las películas de Ukamau en las audiencias obreras y campesinas, quienes eran su grupo-objetivo. Las evaluaciones se llevaban a cabo a través de la conducción de entrevistas a espectadores, transcripción de las discusiones que se producían tras las proyecciones u otras fuentes de verificación, como redacciones escolares. Un buen número de estos documentos se pueden hallar en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau en La Paz³¹. El objetivo de este trabajo era analizar si las películas producían el resultado esperado en las audiencias elegidas, comprobar la eficacia de su uso político y mejorar su alcance. En un artículo titulado, elocuentemente, «La película no termina con

[30] Alfonso Gumucio Dagron, «Tres piezas claves del rompecabezas quiteño», en Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje* (Quito, CNCine, 2015), p. 199.

[31] Este archivo no está abierto al público. Se trata del remanente del trabajo sistemático de documentación y archivo llevado a cabo por Beatriz Palacios durante los veintinueve años que gestionó Ukamau. Gracias a la generosidad de Jorge Sanjinés, pude acceder a estos archivadores en estancias de investigación llevadas a cabo en octubre de 2012 y julio y agosto de 2015.

la palabra 'FIN'» Palacios resume su política de difusión entre las audiencias subalternas y hace un inesperado anuncio:

El grupo Ukamau tiene en preparación una documentada publicación sobre su trabajo en ese campo, destinada a alentar los esfuerzos por vincular masivamente este tipo de cine con los públicos que desea alcanzar [...], las opiniones, comentarios y reacciones de los destinatarios nos demuestran la manera correcta de elaborar un lenguaje nuevo, capaz de entablar el diálogo, inclusive con espectadores vírgenes —en los niveles significantes del universo cultural de los mismos que no solo admiten este cine como instrumento de sus propios apetitos históricos, sino como prolongación de su propia creatividad cultural³²—.

Desgraciadamente, esta «documentada publicación» en ciernes nunca vio la luz, pero tanto los artículos de Palacios, como el aquí citado, y otros divulgados en *Cine Cubano*³³, así como las fuentes de verificación halladas en el archivo de Ukamau, muestran que la práctica sistemática de evaluación del impacto de las películas en las audiencias subalternas realizada por Palacios y su equipo de ayudantes fue, probablemente, la más profunda y minuciosa llevada a cabo en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre esos ayudantes debemos destacar a Manuel Quispe, responsable de diseminación en el agro, y a dos jóvenes mujeres que han sido aún más invisibilizadas que la propia Palacios en la historia del Grupo Ukamau: Consuelo Lozano y Patricia Suárez, quienes en los años ochenta y noventa trabajaron como ayudantes de producción y asistentes en la difusión en circuitos alternativos, así como también en tareas educativas en escuelas, archivo hemerográfico y transcripción, etc., durante los largos periodos que mediaban entre película y película³⁴.

[32] Beatriz Palacios, «La película no termina con la palabra 'FIN'» (*Semanario Aquí*, La Paz, sábado 6 de febrero 1988), pp. 16-17.

[33] Beatriz Palacios, «Este es otro tiempo, por suerte» (*Cine Cubano*, n° 98, 1981), pp. 62-64; y «Bolivia. Comunicación alternativa» (*Cine Cubano*, n° 121, 1988), pp. 40-41.

[34] Ver en este mismo número Marco Arnez Cuéllar, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 97-116.



Consuelo Lozano en el rodaje de *Para recibir el canto de los pájaros* (foto Ramiro Valdez).

Palacios fue definida como «el control» del grupo³⁵ y el «filtro» entre Sanjinés y el mundo³⁶, roles asociados a un notable poder y responsabilidad. La pareja estableció una relación simbiótica en la que ella se ocupaba de la mayoría de las tareas pesadas, repetitivas y monótonas, aunque imprescindibles para llevar adelante la gestión del grupo; mientras, él se dedicaba principalmente a tareas creativas³⁷. Erin Hill ha acuñado el concepto de «servicio a la creatividad» (*creative service*) para definir una serie de labores llevadas a cabo por las secretarías de Hollywood, que tenían la función de servir al trabajo creativo a través de sustraer todas las tareas no creativas del proceso³⁸. Propongo importar esta herramienta conceptual proveniente de los estudios de la producción del cine industrial norteamericano, pues su uso puede beneficiar a los estudios del cine latinoamericano artesanal al nombrar, y por tanto hacer existir, un rango de actividad (organización, administración y gestión) feminizado y habitualmente eclipsado, aunque fundamental para el funcionamiento de cualquier proceso de creación cinematográfico, sea cual sea su contexto. Señalar también que despojar de valor el trabajo de las mujeres es un acto de violencia simbólica que se ha producido, de forma sostenida en el tiempo y en el espacio, tanto en proyectos anticapitalistas y antimperialistas llevados a cabo en regiones periféricas, como en el epicentro del imperio. También hay que destacar que los historiadores e historiadoras contribuimos por omisión a la perpetuación de esta situación.

Palacios —como otras muchas mujeres latinoamericanas que producían el trabajo audiovisual de sus compañeros directores— fue una maestra en el «servicio a la creatividad», así como en proteger a su marido, quien es descrito por los trabajadores del grupo desde fines de los ochenta como una figura ausente, encerrado en su torre de marfil³⁹. Esto ha sido reconocido por el propio Sanjinés en entrevistas y, de un modo literario, en un poema escrito al año de la muerte de su esposa: en él expresa la añoranza de su amada, a quien describe siempre recorriendo las calles, mientras él permanecía en casa, esperando su llegada para recibir información de los acontecimientos mundanos a través de su mirada⁴⁰.

Debido a este reparto de tareas, Palacios dispuso de poco tiempo y oportunidad para llevar adelante sus propios emprendimientos creativos, pero en el archivo de Ukamau se encuentra evidencia de al menos tres de sus proyectos, en diferentes grados de desarrollo. Uno es el llamado *Cuatro mujeres para la guerra* (sin fecha), película que buscaba retratar a cuatro heroínas bolivianas, «la india aymara BARTOLINA SISA, la mestiza SIMONA MANZANEDA, la aristócrata VICENTA JUARISTI y la criolla JUANA AZURDUY»⁴¹, quienes, según Palacios, se destacaron por su coraje entre los próceres y héroes de la guerra por la independencia. En este documento Palacios explicita que su intención es que los cuatro papeles los represente una misma actriz para añadir carga dramática al resultado. También señala que se prevé movilizar en el rodaje a organizaciones de mujeres campesinas y de las clases populares y, por tanto, espera la participación de millares de estas, lo cual, indica Palacios, aumentará notablemente los gastos de producción, pero fortalecerá la puesta en escena de modo sustancial⁴².

[35] Ver en este mismo número María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-156.

[36] Patricia Suárez, «Entrevista personal de la autora a Patricia Suárez» (E-mail, 12 de marzo de 2017).

[37] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2017).

[38] Erin Hill, *Never Done. A History of Women's Work in Media Production* (Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2016), p. 134.

[39] Consuelo Lozano, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Lozano» (La Paz, 31 de julio de 2015) y Patricia Suárez, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Suárez».

[40] Jorge Sanjinés, «Beatriz», fechado julio 2004. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[41] Beatriz Palacios, «Cuatro mujeres para la guerra». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[42] Beatriz Palacios, «Cuatro mujeres para la guerra».

Debe señalarse que otro de los roles de Palacios en el grupo era garantizar las alianzas con los diferentes movimientos sociales afines en el país. Esto quedó demostrado en el estreno de su película *Las Banderas de Amanecer* (1983), que fue apoyado por la Central Obrera Boliviana (COB), la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), la Asamblea Permanente de Derechos Humanos y la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas «Bartolina Sisa», entre otros. Aunque, cabe recordarlo, en el estreno en La Paz únicamente Jorge Sanjinés y Nilo Soruco subieron al escenario, mientras Palacios organizaba todo desde el *backstage*⁴³. Sin embargo, a pesar de su presencia habitualmente entre bastidores en lo que a recibir reconocimiento se refiere, Palacios siempre estuvo presta a dar la batalla frente a la crítica en la esfera pública, erigiéndose en portavoz del grupo en el momento en que sus producciones eran cuestionadas⁴⁴. Este hecho nos muestra una faceta más de la dualidad de Palacios, quien estaba alineada con las organizaciones sociales y, a menudo, visiblemente opuesta a las élites intelectuales cinematográficas bolivianas, cuyos integrantes —mayoritariamente varones— por ello la temían y, también de algún modo, despreciaban⁴⁵.

Otro de los proyectos inconclusos de Palacios es la docu-ficción «Amayapampa o la pampa de las almas». El dossier que se halla en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau consta de ocho hojas más un resumen de otras dos hojas en francés⁴⁶. Además de estos primeros folios donde se explica el argumento y estructura del guion y se precisan los insumos necesarios para llevar adelante el proyecto, hay un anexo de ochenta y cuatro folios de material hemerográfico, que suponía la base de la investigación llevada a cabo por Palacios. El hecho real en el que está basada la película es la llamada «masacre de Navidad» de 1996 cuando, por orden del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, el ejército y la policía atacaron a los mineros y campesinos de Amayapampa que habían tomado una mina de oro recientemente privatizada. La película pretendía reconstruir «los días previos a los sucesos luctuosos. Con la participación de testigos oculares, protagonistas de los hechos y la opinión de los miembros de las comisiones de investigación del congreso y Derechos Humanos»⁴⁷.

El último proyecto no terminado de Palacios es *La tierra sin mal* (circa 2002). Todo el mundo en La Paz sabía de esta película que la realizadora llevaba años preparando. Los desordenados restos del guion a los que he podido acceder muestran que era una película ambiciosa. Se trata de la historia de unos niños payasos callejeros que emprenden un viaje hacia las tierras bajas en busca del mito guaraní de la tierra sin mal, donde los niños son por siempre

[43] La película fue estrenada en el Festival de La Habana en diciembre de 1983 donde recibió el premio Coral al mejor documental. El estreno en La Paz se produjo coincidiendo con el cuarto aniversario del asesinato de Luis Espinal, en 22 de marzo de 1984.

[44] Como ejemplos de este enfrentamiento público con críticos ver la respuesta a Francisco Aramayo en Beatriz Palacios, «A propósito de una ponencia sobre cine boliviano», en Carlos Mesa (ed.), *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), pp. 119-127. Y su cruce de artículos con Tomás Molina Céspedes, quien publicó una crítica sobre *Las banderas del amanecer* en el diario *Los Tiempos* de Cochabamba, el 19 de agosto de 1984, titulada «La dictadura del proletariado es el amanecer aparente que Sanjinés desea para Bolivia», a la que Palacios respondió en el mismo periódico dos días después con un artículo titulado «Respuesta a una crítica del film sobre Las Banderas del Amanecer». Agradezco a María Aimaretti por señalarme esta idea.

[45] Este sentimiento, de connotaciones machistas y racistas, ha sido constatado por la autora en numerosas conversaciones informales con la gente del gremio. Patricia Suárez hace referencia a él en la entrevista con Marco Arnez publicada en este mismo número. Ver Marco

Arnez Cuéllar, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez», pp. 97-116.

[46] Esto es probablemente debido a que, como se indica en el propio documento, se habían iniciado contactos con el National Film Board de Canadá para «cubrir los procesos de revelado-copiado y finalización (óptico, efectos, titulajes, copias y *blow-up*)». Beatriz Palacios, «Amayapampa o la pampa de las almas». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[47] Beatriz Palacios, «Amayapampa o la pampa de las almas».

felices. A través de este viaje de 1.200 kilómetros entre La Paz y Urubichá, Palacios retrata a una gran cantidad de personajes a los que los protagonistas van encontrando hasta componer un retrato crítico muy completo de los diferentes grupos que componen la sociedad boliviana⁴⁸.

La película se encontraba en un avanzado estado de producción, tal como lo demuestra el plan de rodaje organizado por semanas, un casting finalizado e indicaciones precisas sobre las locaciones —La Paz, Huarina, Patacamaya, Cochabamba, Santa Cruz, el llano Chiquitano y finalmente Urubichá⁴⁹—. Además, contaba con financiación garantizada por el Consejo Nacional de Cine (CONACINE-Bolivia). Sin embargo, poco antes de iniciarse el rodaje, Palacios sufrió una recaída de su artritis crónica y este tuvo que ser interrumpido, para no ser nunca reiniciado. Con el dinero concedido para el proyecto de Palacios se realizó la primera película digital de Ukamau *Los hijos del último jardín* (2004). El veinte de julio de 2003, antes de terminar la postproducción de *Los hijos del último jardín*, Beatriz Palacios murió mientras se dirigía a La Habana en busca de tratamiento para su enfermedad.

Última etapa

Tras la muerte de Palacios se paralizó totalmente la actividad del Grupo Ukamau. Sanjinés se recluyó en el hogar de unos amigos cercanos y sufrió un prolongado duelo. La ausencia de Palacios se sentía a todos los niveles, pues en su figura se habían centralizado los roles operativos del proyecto Ukamau: era la última responsable de administración, comunicación, finanzas y contabilidad, recursos humanos, producción, además de ser imprescindible en investigación y consultora de todos los procesos creativos. Su especialización en el «servicio a la creatividad» la había convertido en indispensable para la vida de Ukamau, y, tras su desaparición, Sanjinés se sintió perdido por muchos años.

Con el tiempo, el director ha superado el duelo, al menos en su faceta exclusivamente laboral, aunque ha procurado que el reparto de los roles en el Grupo se mantenga de forma semejante gracias a la doble función de asistente y productora que cumple hoy día Mónica Bustillos quien, del mismo modo que Palacios, aunque sin el aspecto de una relación de pareja, se ocupa de «proteger» a Jorge Sanjinés y de evitarle todas las ingratas tareas no creativas asociadas al emprendimiento de proyectos cinematográficos. Asimismo, Bustillos es la responsable de las relaciones externas, permitiendo a Sanjinés permanecer en su aislamiento tan a menudo como él desee —aunque también es cierto que en los últimos tiempos ese aislamiento ha sido cada vez menor y el aura de inaccesibilidad del maestro se va desvaneciendo—. Bustillos fue la productora de las dos últimas películas del grupo, *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy, Guerrillera de la patria grande* (2016), además de gestionar el funcionamiento cotidiano de la Fundación Grupo Ukamau. Sin su dedicación y entrega esta última etapa no hubiera sido posible.

Termino aquí este breve repaso del trabajo y contribución ignorada pero imprescindible de algunas mujeres al Grupo Ukamau. Esta revisión deja fuera

[48] Beatriz Palacios, «La tierra sin mal. Guion literario». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[49] Beatriz Palacios, «La tierra sin mal. Plan de Rodaje». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

numerosos aspectos —por ejemplo, el trabajo de dirección de Beatriz Palacios en *Las banderas del amanecer*, que merece un artículo aparte— y no pretende ser un listado exhaustivo de las participantes, ni de las tareas llevadas a cabo por ellas. Otras —de las que yo hasta ahora no he tenido conocimiento a través de la historia oral y el archivo no oficial— aparecerán. En todo caso, el realce de sus aportes solo se puede producir a través de una modificación del paradigma apreciativo del valor del trabajo en el campo cinematográfico-político boliviano.

Mujeres en pantalla

Este apartado merece mucho más espacio del que le voy a dedicar, pero espero sirva como aproximación a un trabajo pendiente sobre mujeres presentes en los textos de Ukamau. Empezaré por destacar a Benedicta Huanca, quien protagonizó tres films: el cortometraje *Aysa* (1965) y dos largometrajes, *Ukamau* (1966) —primer largo del grupo— y *Yawar Mallku*. Se cree que tanto Huanca como Vicente Verneros, su compañero de reparto en estas tres películas, eran originarios de Huanuni, donde fueron elegidos por los cineastas para protagonizar la primera de estas obras, de tema minero⁵⁰. Debido al buen resultado de trabajo de estos actores no profesionales en el mediometraje, fueron convocados de nuevo en los dos largometrajes siguientes.

¿Cuándo deja una actriz de ser «natural» para pasar a ser «profesional»?⁵¹ Huanca podría ser considerada la primera *star* indígena de Bolivia, debido a la cantidad y la importancia de los papeles que asumió en el raquíctico contexto de producción cinematográfica nacional de los años sesenta, y, en cambio, su nombre y su recuerdo languidecen ignorados. Su búsqueda, así como un rastreo de su biografía, serían factibles y de sumo interés, pues es probable que siga viva, ya que no había cumplido los veinte años cuando inició su trabajo con Ukamau⁵².

[50] Stephen Hart, «Mama Coca and the Revolution: Jorge Sanjinés's double-take», en Stephen Hart y Richard Young (eds.), *Contemporary Latin American Cultural Studies* (Londres y Nueva York, Routledge, 2014), pp. 290-299.

[51] Debo esta reflexión en forma de pregunta a Carlos Cuéllar.

[52] Jorge Sanjinés (La Paz, 29 de julio de 2015).



Benedicta Huanca, en el personaje de Sabina, en *Ukamau*.



Benedicita Huanca en el personaje de Paulina, en *Yawar Mallku*.

En otro lugar he analizado los personajes de Sabina y Paulina, desempeñados por Huanca en *Ukamau* y *Yawar Mallku* respectivamente. En ambos encarna caracteres de ficción esencializados y victimizados. El paso del victimismo a la agencia en los personajes femeninos del grupo Ukamau coincide con el paso de la ficción a la no ficción, que se produce en el tercer largometraje del grupo, *El coraje del pueblo*. En esta última película, la participación de las mujeres mineras —colectiva, urgente, fuerte, deslumbrante— no es fruto de la imaginación de Oscar Soria. Son las mujeres reales de Siglo XX, organizadas en el Comité de Amas de Casa, quienes se autorrepresentan de modo testimonial, sin apenas mediación⁵³.

Poca gente nota que esta película constituye el primer testimonio de Domitila Chungara. *El coraje del pueblo* fue realizada seis años antes de la publicación de *Si me permiten hablar*, su célebre testimonio compilado por la educadora brasileña Moema Viezzer⁵⁴. Además, es destacable que, en *El coraje del pueblo*, Chungara realiza un testimonio performático. Ella y sus compañeras, además de participar en la reconstrucción de la masacre de San Juan de 1967, ponen en escena sus formas de lucha cotidiana, que constituyen un ejemplo vanguardista del tipo de resistencia pacífica, frente a la autoridad estatal, militar y empresarial, llevada a cabo por amas de casa de clase obrera organizadas dentro del sindicato minero.

La secuencia incluye —además de una presentación en primera persona por parte de Chungara, llamativamente similar a la que después aparecerá en el libro de Viezzer— tres escenas: un enfrentamiento con el gerente de la de-

[53] Isabel Seguí, «El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine del grupo Ukamau», en Esther Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.), *Me veo luego existo: Mujeres que representan, mujeres representadas* (Madrid, CSIC, 2015), pp. 439-453.

[54] Moema Viezzer y Domitila Chungara, *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México, Siglo XXI, 1977).

sabastecida pulpería, una asamblea y una huelga de hambre. Las mujeres de Siglo XX contribuyen con toda su creatividad a la puesta en escena de *El coraje del pueblo* convirtiéndose en coautoras del film. Este acercamiento documental, aunque escenificado, a su práctica política —que será capaz de tumbar dictaduras, como la de Banzer en 1977— constituye, junto con la reconstrucción de otra masacre, la de Catavi de 1942 —encabezada por la abanderada María Barzola que aparece como prólogo en el mismo film—, la cima hasta esa fecha del cine junto al pueblo. Esta constatación de la participación activa de las mujeres de Siglo XX en la producción de *El coraje del pueblo* invita a discutir, expandir y distribuir —hasta cierto punto— la noción de autoría en el cine político latinoamericano, como así lo entendieron y fomentaron los miembros del Grupo Ukamau.



Dirigentes del Comité de Amas de Casa del asentamiento minero de Siglo XX en una escena de *El Coraje del Pueblo*: de izquierda a derecha, Jacinta Santiestévez y Domitila Barrios de Chungara.

Muchas otras mujeres campesinas participaron en las películas del exilio (*El enemigo principal* y *Fuera de Aquí*) tanto de Chincheros en Perú como de diversas comunidades en Ecuador, entre ellas Tamboloma y Río Colorado. No obstante, por lo que se desprende de la información contenida en el cuaderno de rodaje de *Fuera de Aquí* escrito por Alfonso Gumucio Dagron en 1975 y publicado recientemente, esta participación no fue tan plena como la de la comunidad minera de Siglo XX en *El coraje del pueblo*. Según Gumucio, debido a las precauciones necesarias en un rodaje llevado a cabo en plena Operación Cóndor —y también a cierto grado de paranoia por parte de Sanjinés y Pa-

lacios— las comunidades campesinas no llegaban a ser bien informadas del contenido del guion ni de los propósitos de las películas⁵⁵. Este hecho unido a que la aparición de un equipo citadino en una comunidad campesina solía ser recibido con suspicacia y molestia —por lo que tenía de alteración del orden cotidiano, con poca o ninguna compensación en el corto plazo— llevó a que la participación de los campesinos en las películas de Ukamau no fuera tan comprometida como la de los mineros, quienes además eran consumidores compulsivos de cine, pues esta era una de las pocas distracciones asequibles en los campamentos —la propia empresa minera facilitaba entradas al cine como parte del pago salarial en especie.



Mujer indígena en el rodaje de *Fuera de Aquí* (foto Cristobal Corral).

En *Las banderas del amanecer*, la única película dirigida por Beatriz Palacios, veremos de nuevo a las organizaciones de mujeres bolivianas —entre ellas las recién creadas Bartolinas— desplegar todo su saber a la hora de situarse frente a los gobiernos abusivos. *Las banderas del amanecer* es una obra poco guionizada que funciona como registro documental de los vertiginosos acontecimientos que se produjeron en el país entre el golpe de Natusch Busch en 1979 y la restauración de la democracia en 1983. En Bolivia, en esas fechas, como en cualquiera, la colocación de una cámara en la calle para captar la insurgencia popular encuentra en primera línea a las mujeres. La película es un mosaico de movilizaciones populares contra las dictaduras y las imposiciones económicas y legales de los organismos representantes del Consenso de Washington (Banco Mundial y Fondo Monetario Internacional), y, en medio de esta efervescencia, los colectivos de mujeres tienen un protagonismo especial, que básicamente se debe, como se ha dicho, a que el film es un reflejo fiel de su presencia social masiva y de la profundidad de su aportación, y no necesariamente a un enfoque feminista por parte de los cineastas, aunque indudablemente, el estilo directo y testimonial de Palacios en dirección y edición contribuyeron a acentuar el protagonismo de las mujeres indígenas y obreras.

[55] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje* (Quito, CNCine, 2015).

No es por ello de extrañar que, con la vuelta a los formatos de ficción —en cuyas narrativas se da la problemática global, abiertamente discutida actualmente en la esfera pública, de la infrarrepresentación de las mujeres—, se retorne al protagonismo masculino en los films de Ukamau. Un buen ejemplo es *La nación clandestina*, estrenada en 1989, película que gira en torno a la vida de Sebastián Mamani/Maisman (Reynaldo Yujra). El papel de su mujer, Basilia, es interpretado por Delfina Mamani, quien también trabajó en la película como ayudante de la productora, Beatriz Palacios, ayudante de cámara y como mediadora entre el equipo de filmación y las comunidades aymaras donde se llevó a cabo el rodaje. La historia oral es consciente de que Yujra y Mamani se convirtieron en pareja en la vida real y tuvieron descendencia, no así la oficial⁵⁶. Mamani es otra de las protagonistas indígenas de la historia de Ukamau a la que se debería localizar para realizarle una entrevista en profundidad que permitiera reinscribirla.

En *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), llama la atención que el personaje de Jimena, la ayudante del director Rodrigo —quien es a su vez *alter ego* de Jorge Sanjinés—, tiene rasgos físicos mestizo-indígenas y un obvio parecido con Beatriz Palacios. Sin embargo, y al mismo tiempo, el argumento de la película está basado en la experiencia de rodaje de *Yawar Mallku*, donde la ayudante de dirección había sido Consuelo Saavedra, primera esposa de Sanjinés, quien es racialmente *q'ara* —término aymara para designar a la gente de piel blanca. Sanjinés, autor del guion, crea un personaje que es la fusión de sus dos mujeres y principales colaboradoras profesionales, en distintos momentos de su vida.

En *Los hijos del último jardín* los personajes femeninos siguen siendo secundarios y auxiliares. Es en cambio en la última etapa de Ukamau cuando las mujeres cobran mayor protagonismo aparente, principalmente en la última película, *Juana Azurduy, guerrillera de la patria grande*. Lástima que se trate de una etapa que se caracteriza por una representación pseudohagiográfica de los personajes históricos, más enfocada en crear estampas heroicas y consagrar mitos que en representar la extrema complejidad de la historia del pueblo boliviano. Los retratos que Sanjinés hace de Bartolina Sisa o Juana Azurduy en *Insurgentes* son más parecidos a una imagen fija —un lienzo decimonónico historicista de grandes dimensiones— que a una en movimiento. Respecto a *Juana Azurduy*, es un film hecho con la intención de que la juventud boliviana conozca y se enorgullezca de la libertadora criolla, pero, a pesar de la correcta actuación de Piti Campos, dudo que las mujeres bolivianas, especialmente las jóvenes, pudieran mirarse en ese espejo, ya que el film no facilita ni la identificación ni la movilización, principalmente porque el guion de Sanjinés es el producto de un demiurgo masculino, quien, una vez más, nos ofrece un retrato esencializado y poco apegado a la realidad y complejidad de las bolivianas y su circunstancia. Lejos quedan los tiempos en que Domitila Chungara, Jacinta Santiestévez o Lucía Mejía participaban activamente en las películas de Ukamau y las mujeres de las clases populares acudían masivamente a las proyecciones, declarando a la salida que ese cine era suyo⁵⁷.

[56] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 29 de julio de 2015) y César Pérez, «Entrevista personal de la autora a César Pérez» (Llamada de WhatsApp, 3 de junio de 2019).

[57] Ver Beatriz Palacios, «Este es otro tiempo, por suerte», pp. 62-64.



Fotograma de Piti Campos como Juana Azurduy.

Por último, pero no menos importante, las espectadoras

Termino dedicando un brevísimo espacio a unas de las principales protagonistas del proceso político llevado a cabo a través del cine de Ukamau: las espectadoras. Para ello voy a referirme a un documento no publicado que se halla en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau y que transcribe el testimonio recogido por Beatriz Palacios a la salida de una proyección de *El coraje del Pueblo*, en 1979. Como ya he indicado, una de las facetas menos conocidas de Palacios es su labor como evaluadora de impacto de los films de Ukamau en las audiencias subalternas, principalmente en las mujeres. En este ejemplo, titulado «Un testimonio popular», Palacios entrevista a una vendedora del mercado Lanza de La Paz, la señora Betzabé, viuda de Chuquimia, de cuarenta y dos años y madre de cinco hijos, «ninguno de ellos escolarizados, todos vendedores callejeros»⁵⁸. Esta espectadora declara que nunca va al cine porque no le interesa, pero que en este caso se corrió la voz entre las vendedoras del mercado de que en la cinemateca estaban pasando una película que era diferente, pues retrataba el sufrimiento del pueblo boliviano y además había que apurarse para verla, ya que el gobierno la iba a censurar⁵⁹. Tras esta recomendación, hecha por comadres de confianza, cinco amigas del mercado se turnaron haciendo cola en la cinemateca «con mucho apuro con muchos empujones de la gente» y compraron entradas para las

[58] Beatriz Palacios, «Un testimonio popular», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, junio de 1979.

[59] El alcalde de La Paz solicitó a la Cinemateca Boliviana la suspensión de las proyecciones de *El coraje del pueblo* a partir del once de junio de 1979. El día diez, el grupo Ukamau envía un comunicado de prensa firmado por Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés y Manuel Quispe, protestando por esta medida. En el mismo comunicado se denuncia que se les ha exigido la presentación para ser sometidas a censura de las otras películas que estaba previsto presentar en el ciclo organizado por la Cinemateca, *El enemigo principal* y *Fuera de aquí*. El doce de junio la Asociación Boliviana de Críticos de Cine envía un comunicado de protesta ante la medida antidemocrática de

la alcaldía paceña. Este comunicado está firmado por Luis Espinal y Alfonso Gumucio Dagron. Entre otras organizaciones, la Federación de cineclubs y la Asamblea Permanente de Derechos Humanos se suman a la protesta.

dos sesiones del día. A la salida de esta segunda sesión, Betzabé declara a Beatriz Palacios que es la primera vez que ve una película que representa «la verdad» y que ha asistido a una «lección de mujeres valientes y esforzados mineros». Además, califica a los presidentes y otros padres de la patria —señalados en el film como responsables de la violencia sistemática contra las comunidades mineras a lo largo del siglo— como «mal nacidos, adulones de los poderosos, de los gringos», admite haber llorado de rabia y concluye diciendo «señorita, esta lección nos enseña a hablar fuerte, a unirnos, y nos permite ir más allá (sic)»⁶⁰.

Este tipo de testimonios recogidos por Palacios ubican la importancia del trabajo llevado a cabo por el Grupo Ukamau en un contexto, el popular, que no debe ser perdido de vista si queremos valorar el impacto del cine político en la vida de las mujeres latinoamericanas. La alianza orgánica de cineastas como Palacios con mujeres de las clases populares suponía una relación basada en la confianza, la ayuda mutua y en la puesta en práctica y la reivindicación de los modos de hacer colaborativos, que primaban el interés colectivo sobre el individual⁶¹. En este contexto estratégico-comunicativo se postulaba la creación de una esfera pública proletaria y, por tanto, las esferas públicas burguesas —entre las que incluyo a las izquierdas académicas y/o cinéfilas—, como público objetivo, quedaban situadas en lugar secundario. Por ello, es poco riguroso que se otorgue tanta importancia jerárquica a la palabra escrita producida en el marco de referencia burgués, a la hora de valorar el trabajo de un grupo cinematográfico como Ukamau.

[60] Beatriz Palacios, «Un testimonio popular».

[61] La especificidad femenina de la práctica del cine junto al pueblo es algo a tener en cuenta en las investigaciones sobre procesos participativos en Bolivia, no solo en el caso de Ukamau, también en otros como el cine de Nicobis, Raquel Romero o Silvia Rivera Cusicanqui. Ver María Aimaretti «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos», pp. 1-27.



Colas en La Paz para ver *El Coraje del Pueblo*, en 1978, y *La Nación Clandestina*, en 1989 (fotos Fundación Grupo Ukamau).

Conclusión: todo lo que queda por hacer

Toda historia se escribe desde el presente. Las luchas que variadísimos movimientos feministas llevan a cabo cada día en las calles de Latinoamérica incumben también a las historiadoras e historiadores del cine. La ausencia y falta de reconocimiento de las mujeres constituye violencia simbólica. Por ello, ni una

cinesta menos debe quedar por considerar. Por otra parte, este tipo de pesquisas, además de requerir tiempo —factor que corre en nuestra contra para la recuperación de historias orales y archivos personales— demandan la revisión del valor que adscribimos a saberes y prácticas. Para encontrar nuevas fuentes, la mirada debe ser nueva. Sin embargo, este esfuerzo vale la pena, pues diversificando las fuentes —tratando de encontrar aquellas que brotan más allá del archivo oficial, las lecturas académicas textuales y la tradición crítica cinéfilo-masculinista— recuperamos el protagonismo de las mujeres, los miembros subalternos de los equipos y las participantes pertenecientes a colectivos de base. Consecuentemente, restauramos los principios políticos que constituyen la base de estos procesos cinematográficos y realizamos una historización más rigurosa, exhaustiva y justa de los mismos. Este trabajo ha constituido un intento de demostrar que se puede escribir una historia así hasta del relato más instituido.

Fuentes

PALACIOS, Beatriz, «Cuatro Mujeres para la Guerra», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «Amayapampa o la pampa de las almas. Docu-ficción de Beatriz Palacios. Breve sinopsis y alcances del proyecto», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «La tierra sin mal. Plan de Rodaje», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «La tierra sin mal. Guión literario», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «Un testimonio popular», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, junio de 1979.

SANJINÉS, Jorge, «Beatriz». Poema, en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, julio de 2004.

GRUPO UKAMAU, «Comunicado», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, 10 de junio de 1979.

Entrevistas

BAREA, Marita, «Entrevista personal de la autora a Marita Barea» (Lima, 28 de septiembre de 2016).

EGUINO, Antonio, «Entrevista personal de la autora a Antonio Eguino» (La Paz, 5 de agosto de 2015).

LOZANO, Consuelo, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Lozano» (La Paz, 31 de julio de 2015).

PÉREZ, César, «Entrevista personal de la autora a César Pérez» (Llamada de WhatsApp, 3 de junio de 2019).

ROCA, Pilar, «Entrevista personal de la autora a Pilar Roca» (Lima, 24 de septiembre de 2016).

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 29 de julio de 2015).

—, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).

SUÁREZ, Patricia, «Entrevista personal de la autora a Patricia Suárez» (E-mail, 12 de marzo de 2017).

Bibliografía

- AIMARETTI, María, «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos» (*Cine Documental*, nº16, 2017), pp. 1-27.
- , «Entrevista a Iván Sanjinés. Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el Espacio Audiovisual Boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron» (*Cine Documental*, nº 18, 2018), pp. 220-244.
- , «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 49-50, 2019), pp. 141-156.
- ARNEZ CUÉLLAR, Marco, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 49-50, 2019), pp. 159-166.
- BANKS, Miranda, «Production Studies» (*Feminist Media Histories* 4:2, 2018), pp. 157-161.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988 [1979]).
- CAILLET, Danielle, «La importancia de un cine llamado Potencial-Mujer» (*Imagen. La Revista Boliviana de Cine y Video*, nº 5, diciembre 1988-enero 1989), pp. 2-3.
- FEDER, Elena, «In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video» (*Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 15, No. 1, 1994), pp. 123-140.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto* (Madrid, Castellet, 1976).
- GONZALES, Gilmar, «Oscar Soria el amateur» (*Nuevas Pornos*, nº 3, 2018), pp. 35-61.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Doc. Nº 14 (Bogotá, Fundación Friedrich Ebert-Comunicación y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014).
- , *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje*, (Quito, CnCine, 2015).
- HART, Stephen, «Mama Coca and the Revolution: Jorge Sanjinés's double-take», en Stephen Hart y Richard Young (eds.), *Contemporary Latin American Cultural Studies*, (Londres y Nueva York, Routledge, 2014), pp. 290-299.
- HILL, Erin, *Never Done. A History of Women's Work in Media Production* (Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2016).
- MARTÍNEZ, Fernando (ed.), *El cine según Eguino* (La Paz, Bolivia Lab, 2013).
- MESA, Carlos D. (ed.), *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979).
- MESTMAN, Mariano, «Argel, Buenos Aires, Montreal: El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 43-44, 2016), pp. 73-93.
- MOLINA CÉSPEDES, Tomás, «La dictadura del proletariado es el amanecer aparente que Sanjinés desea para Bolivia» (*Los Tiempos*, suplemento *Facetas*, Cochabamba, 19 de agosto de 1984), pp. 11.
- PALACIOS, Beatriz. «Este es otro tiempo, por suerte» (*Cine Cubano*, nº 98, 1981), pp. 62-64.
- , «Respuesta a una crítica del film sobre Las banderas del Amanecer» (*Los Tiempos*, Cochabamba, 21 de agosto de 1984).
- , «La película no termina con la palabra FIN» (*Aquí*, La Paz, sábado 6 de febrero de 1988), pp. 16-17.
- , «Bolivia. Comunicación alternativa» (*Cine Cubano*, nº 121, 1988), pp. 40-41.
- , *Los días rabiosos* (La Paz, Gente Común y Fundación grupo Ukamau, 2005).

- RIST, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema* (Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014).
- SANJINÉS, Jorge, «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 26-31.
- SEGUÍ, Isabel, «El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine del grupo Uka-mau», en Esther Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.), *Me veo luego existo: Mujeres que representan, mujeres* (Madrid, CSIC, 2015), pp. 439-453.
- , «Cine-Testimonio: Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n° 13, 2016), pp. 54-87.
- , «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, Vol. 4, No. 1, 2018), pp. 11-36.
- , *Andean Women's Oppositional Filmmaking: On and Off-Screen Practices and Politics*. Tesis Doctoral, University of St Andrews, 2018.
- VIEZZER, Moema y Domitila Chungara, *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México, Siglo XXI, 1977).
- ZIMMERMANN, Patricia, «Flaherty's Midwives» en Diane Waldman y Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary* (Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1999), pp. 64-83.

Aceptado por editoras del número: 21 de septiembre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 25 de abril de 2019