

---

# SECUENCIAS

---

Revista de Historia del Cine

49  
50

**Fundador**

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

**Directora**

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Subdirectores**

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

**Jefes de Redacción**

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Equipo de Redacción****Coordinadora de revisión por pares:**

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Indización y difusión:**

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

**Editoras de reseñas de libros:**

SONIA GARCÍA LÓPEZ (*Universidad Carlos III de Madrid*)

LAURA POUSA (*TAI - Universidad Rey Juan Carlos*)

**Editor de reseñas de DVDs y plataformas:**

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

**Traducciones:**

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

**Consejo Editorial**

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

---

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2018

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2018

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

**Diseño**

SABÁTICA

**Maquetación**

COMPOBELL, S.L.

**Soporte técnico digital**

ÁLVARO ARRIBAS

**Administración**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

[servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

IMAGEN DE CUBIERTA: Cartel de *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971)

# Presentación / Presentation

**Ukamau abigarrado:  
nuevas miradas críticas y fuentes de investigación**

*Motley Ukamau: new critical readings and research sources*

María Aimaretti e Isabel Seguí

7

## Artículos / Articles

**¿Ukamau antes de *Ukamau*? Nuevos acercamientos  
a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta**

*Ukamau Before Ukamau? New Approaches to  
Film History in 1960s Bolivia*

David M. J. Wood

15

**Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla**

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

Isabel Seguí

33

**La nación Ukamau: apropiaciones de la técnica cinematográfica  
y actuación indígena en *La nación clandestina* (1989)**

*The Ukamau Nation: Appropriations of the Cinematographic and  
Performing Indigenous Technique in The Secret Nation (1989)*

Ana Daniela Nahmad Rodríguez

57

**Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral**

*Reflections on Language Based on the Integral Sequence Shot*

Miguel Hilari Sölle

79

**Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge  
Sanjinés: colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputa**

*Emancipatory Project and Political Agenda in Jorge Sanjines Films:  
Colonialism, Indigenism, and Subjectivities in Dispute*

Marco Arnez Cuéllar

97

**Entre imágenes y reflejos... o despeñarse en la alucinación  
identitaria: a propósito de *Para recibir el canto de los pájaros*  
(Jorge Sanjinés, 1995)**

*Between Images and Reflections... or Fall Off Into The Identity Hallucination:  
About To Receive the Birds' Song (Jorge Sanjines, 1995)*

María Aimaretti

117

## Entrevistas / Interviews

### **El Grupo Ukamau suena como la cordillera.**

#### **Entrevista a Cergio Prudencio**

*The Ukamau Group Sounds Like the Cordillera.* 141

*Interview with Sergio Prudencio*

Maria Aimaretti

### **Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau:**

#### **compromiso, jerarquías y aprendizaje**

#### **Entrevista a Patricia Suárez**

*Nuances On the Collective Character of the Ukamau Group:* 159

*Compromise, Hierarchies and Learning*

*Interview with Patricia Suárez*

Marco Arnez Cuéllar

### **Entrevista a Fred Coker, miembro de la**

#### **Workers' Film Association (WFA)**

*Interview with Fred Coker,*

*Workers' Film Association (WFA) Member* 167

Molly Geidel e Isabel Seguí

## Libros / Books

### ***Diario ecuatoriano.***

***Cuaderno de rodaje fuera de aquí. Llukshi Kaimanta:  
una película de Jorge Sanjinés*** 177

**Alfonso Gumucio Dagrón**

Fernanda Miño

### ***El espectador pensante.***

***El cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*** 180

**David M. J. Wood**

Mario Županović

*Gli anni del cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club  
al neorealismo* **183**  
Andrea Mariani  
Valeria Camporesi

*The rhapsodes. How 1940s critics changed  
american film culture*  
David Bordwell  
*Reinventing Hollywood. How 1940s filmmakers changed  
movie storytelling* **185**  
David Bordwell  
Vicente J. Benet

## **DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms**

*Vasilij Žuravlëv. Kosmičeskij rejs/Kosmiche Reise* **193**  
David Moriente

*Shoah: Four Sisters* **196**  
Alberto Sucasas

*Dobles sesiones, cine comparado y fugas del canon: byNWR  
(bynwr.com)* **199**  
Ivan Pintor Iranzo



# PRESENTACIÓN

## UKAMAU ABIGARRADO: NUEVAS MIRADAS CRÍTICAS Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN

MARÍA AIMARETTI<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires / CONICET

ISABEL SEGUÍ<sup>b</sup>

University of St Andrews

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50

No teman. Este no es un número más dedicado a loar la figura del reputado cineasta Jorge Sanjinés, ni un homenaje a sus dos películas más recordadas, *Yawar Mallku* (1969) y *La Nación Clandestina* (1989), cuyos aniversarios se han venido celebrando en 2019. El presente dossier —ni efeméride, ni hagiografía— representa un esfuerzo colectivo riguroso por reescribir la historia del Grupo Ukamau (GU) desde perspectivas no «autoristas» y —puesto que hablamos de una formación socio-cultural boliviana— necesariamente abigarradas, considerando, entonces, diferentes temporalidades, estructuras, modos de producción, sujetos y subjetividades que, en buena medida, han quedado ensombrecidas por el mito universalista y patriarcal del creador en busca de un lenguaje<sup>1</sup>.

La idea del número especial nació en un simposio dedicado al GU en la escocesa University of St Andrews en mayo de 2018. Ese encuentro nos permitió, a una serie de investigadores e investigadoras que llevamos muchos años dedicadas al tema, hacer sinergia en un ejercicio que veníamos realizando individualmente: problematizar la noción de grupo desmontando presupuestos tácitos e interrogarnos sobre las múltiples y contradictorias dimensiones presentes en la fórmula «cine junto al pueblo». Los textos que aquí se compilan son respuestas —heterodoxas y dialógicas— a los cuestionamientos generales

[1] El término «sociedad abigarrada» fue acuñado por el sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado como una forma de describir la realidad social boliviana, caracterizada por la presencia de distintas formaciones sociales yuxtapuestas. Este concepto ha sido ampliado por Silvia Rivera Cusicanqui quien hace uso de la palabra aimara *ch'ixi*, (que significa literalmente, color gris jaspeado, formado por manchas negras y blancas entreveradas) para referirse a cómo en Bolivia conviven distintas epistemes sin subsumirse unas en otras. Estas lecturas presentan un potencial descolonizador mucho mayor del que aportaban los conceptos de mestizaje o hibridación.

[a] **MARÍA AIMARETTI** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino «Domingo Di Núbila» (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria —con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano— y, por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com

[b] **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

surgidos en aquella sesión de trabajo. A este primer contingente, se han sumado los aportes de otros investigadores y cineastas (dos de ellos jóvenes bolivianos) que no estuvieron presentes en el encuentro, pero compartían nuestro mismo deseo exploratorio y cuyo aporte ha sido fundamental para —en cierto modo y siempre con limitaciones— ayudar a descolonizar un número especial forjado en un contexto occidental, privilegiado y blanco.

Respecto a la problematización de la noción «cine junto al pueblo», las editoras creemos que el hecho de que en un primer momento las comunidades no participaran en la gestión de decisiones de los proyectos cinematográficos en igualdad de condiciones respecto del Grupo no cancela el horizonte (político) de creación colectiva, ni convierte a este en un cine de autor, sino que tendría que entenderse más bien como una primera síntesis de labor colaborativa. Si hasta la finalización de *Yawar Mallku* en 1969 es posible pensar al GU como un colectivo de profesionales (técnicos y artísticos) de funcionamiento más o menos horizontal y colegiado —que comporta, huelga decirlo, un cada vez más acentuado liderazgo por parte de Sanjinés que se irá consolidando con los años—, con *El coraje del pueblo* (1971), y hasta el retorno democrático en Bolivia con *Las banderas del amanecer* (1983), el significante «grupo» se resemantizará relacionándose con la experiencia material de cooperación entre Jorge Sanjinés —y desde 1974, Beatriz Palacios— junto a distintas organizaciones obreras, campesinas e indígenas. Sea en Bolivia, Perú o Ecuador, confederaciones, sindicatos, comités, asambleas y comunidades cuya estructura, objetivos y vida interna excedían a la labor conjunta con los cineastas y eran anteriores y posteriores a ella, intervienen en proyectos donde el componente participativo —ajustes, alianzas y negociaciones mediante— es más explícito y consciente. En esta nueva síntesis, el Grupo está conformado por sectores populares y organizaciones de base articulados con un equipo contingente, pero con fuerte compromiso personal y político, que trabaja en función de la propuesta del tándem formado por Sanjinés y Palacios —cuya incorporación al Grupo, en medio de la ola represiva en el subcontinente, redundó en el asentamiento de una estructura más vertical. Con *La Nación clandestina* (1989) y hasta la actualidad, se desarrolla otra etapa en la que el término «grupo» tiene que ver menos con la praxis empírica de realización horizontal entre distintos profesionales, o junto a actores políticos colectivos, y más con un posicionamiento histórico, una «marca de compromiso» intelectual e ideológico que remite a una trayectoria con cincuenta años de labor ininterrumpida.

Teniendo en cuenta estas modulaciones y torsiones sobre un mismo término, queríamos desafiarnos a explorar qué significó la apuesta al «grupo» como forma de producción y posicionamiento político en cada momento del itinerario de Ukamau, en cada formación y contexto epocal, desenterrando debates y puntos de vista: esforzarnos en pensar al colectivo como una experiencia de producción cultural situada, advirtiendo paradojas, logros y fracasos. Podemos hacerlo, cabe señalarlo, porque, aun con tropiezos, Ukamau mismo no dejó de

examinarse y revisar sus sentidos y prácticas —a diferencia de otros colectivos militantes latinoamericanos.

Así, reunimos a un conjunto de especialistas de primer nivel de cinco naciones a un lado y otro del Atlántico —Argentina, Bolivia, Escocia, Inglaterra y México— quienes, más que artículos sobre la labor de un cineasta comprometido o una película paradigmática del Nuevo Cine Latinoamericano, ofrecen una serie de reflexiones y controversias en torno a una formación socio-cultural contradictoria, mutable, potente en términos estético-creativos y atravesada por distintos contextos políticos y afectivos. El orden de los artículos emula la forma del diálogo que hemos mantenido a lo largo de más de un año proponiendo, entre un texto y otro, un relevo de voces y problemas. Pero, además, puesto que otro de los propósitos del número es aportar nuevas memorias y fuentes para futuras investigaciones, ponemos a disposición tres entrevistas a miembros y colaboradores de Ukamau: el músico Cergio Prudencio, la productora Patricia Suárez y Fred Coker, miembro de la Worker's Film Association, distribuidora de las películas de Ukamau en el Reino Unido. De algún modo, también las editoras, autores, autoras, personas entrevistadas en este número especial somos un grupo de trabajo y discusión al que invitamos ahora a sumarse a las lectoras y lectores de *Secuencias*.

El dossier abre con el artículo del inglés radicado en México David Wood «¿Ukamau antes de *Ukamau*? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta», el cual tiene la virtud de centrar su análisis en un período y una serie de actividades no suficientemente abordadas por la historiografía y que constituyen el umbral de inicio del colectivo que nos ocupa: un umbral, pues, cuya comprensión atenta resulta indispensable y que demuestra los vínculos culturales, políticos y estéticos entre la cultura cinematográfica en Bolivia a inicios de los años sesenta y otros modos nacionales y transnacionales de concebir el cine. Wood discute la necesidad de «[...] ofrecer una perspectiva más rica sobre la forma en que, en la Bolivia de principios de los años sesenta, los oficiales del Estado y el personal creativo negociaron la función pública de la imagen en movimiento a través de una serie de debates y prácticas que concernían ideas sobre la cultura cinematográfica y el cine nacional, la teoría cinematográfica clásica, el desarrollismo y la ideología nacional-revolucionaria» y, examinando las implicaciones y derivas del uso de la fórmula «Grupo Ukamau», alienta la consecución de nuevos enfoques que trasciendan las versiones historiográficas canónicas.

En efecto, el siguiente texto escrito por Isabel Seguí —nacida en el estado español y residente en Escocia— titulado «Las mujeres del Grupo Ukamau: Dentro y Fuera de la Pantalla», abona definitivamente a una perspectiva historiográfica original al desplazarse del centro a la periferia, convirtiéndola de zona de vacancia y olvido, a zona de atención privilegiada. Seguí presenta un panorama provisional de la participación y labores técnicas, creativas, de concientización y organizativas que, delante y detrás de la cámara y en sus diferentes etapas, llevaron adelante las mujeres de Ukamau contribuyendo a

la existencia, sostenimiento, financiamiento y gestión del Grupo. Así, «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». Su artículo propone el uso de una metodología feminista y centrada en los procesos de producción para lo que plantea un cambio en el valor adscrito al trabajo creativo y no creativo en las prácticas del tercer cine boliviano, reivindicando la necesidad de considerar las relaciones personales como parte fundamental de este modo de producción, analizando, además, la participación de las mujeres bolivianas de clases subalternas tanto como públicos activos como en la realización de las películas.

En tren de deseclipsar la intervención y aportes de otros miembros del GU y seguir problematizando la noción de «grupo», en «La Nación Ukamau. Apropiaciones de la técnica cinematográfica y actuación indígena en *La Nación Clandestina* (1989)», la mexicana Ana Daniela Nahmad, a partir de una lectura benjaminiana del desempeño actoral de Reynaldo Yujra en uno de los films más importantes del cine boliviano, se aproxima a los complejos procesos de creación que se potenciaron por la autoría colectiva. Teniendo en cuenta que los actores no profesionales componen el cuadro de creación de este colectivo, la hipótesis de Nahmad es que la actuación no solo puede entenderse como un elemento cuestionador al autorismo del GU, sino como aquello que permitió una práctica de indigenización de la mirada: «De alguna manera, Yujra estaba contando su propia historia a través de la actuación basándose en el reconocimiento de su condición indígena frente a las cámaras. Este autorreconocimiento se homologó con el proceso de lucha indígena desarrollado por esos años en las comunidades aymaras y quechuas, quienes defendían su condición de sujetos políticos en un escenario de cegueras coloniales, donde inclusive la propia izquierda los negaba».

En diálogo contrapuntístico con el ensayo anterior, el cineasta boliviano Miguel Hilari en su artículo «Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral» hace un necesario aporte al cuestionar la acríticamente asumida generalización según la cual el tiempo andino es circular y el plano secuencia integral es el modo más apropiado de representar la especificidad de la cosmovisión aymara. Con rigor —aunque en un tono más ensayístico que el resto de artículos— Hilari fundamenta a través del análisis de metáforas usadas en distintos idiomas para referirse al tiempo, que las concepciones temporales de indios y *k'aras* (blancos) no son tan alejadas como Sanjinés y los críticos corifeos han querido pensar. De este modo, pone en jaque uno de los principales dogmas sanjinesianos al cuestionar las nociones de autenticidad ligadas al uso de lenguajes cinematográficos «apropiados» para representar la cosmovisión indígena, entendida como algo monolítico: «Lo que parece haber demostrado el Plano Secuencia Integral es que un occidental puede abandonar su tiempo lineal para entrar al tiempo circular [...]. Pero si uno es aymara, ¿existirá la posibilidad de abandonar el tiempo circular para entrar al tiempo

lineal? [...] Viendo *La nación clandestina*, parece que eso será visto como traición a la patria y uno tendrá que bailar en círculos hasta morir».

Incorporando una nueva entrada crítica al colectivo, en su texto «Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: Colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputa» el también boliviano Marco Arnez (investigador y cineasta) propone, a partir del análisis contextualizado de la obra del GU, visibilizar la presencia de relaciones asimétricas entre cineastas urbanos y sujetos subalternos representados, lo que podría poner en cuestión el pretendido carácter colectivo de un «cine junto al pueblo». El autor parte de la hipótesis de que si el racismo —en tanto que sistema jerárquico de prácticas institucionales y discursos— es constitutivo de la sociedad boliviana, la historia del cine local «podría leerse mejor a partir de la relación que tenemos los cineastas respecto a esta otredad, a quien no «descubrimos», pues siempre ha estado allí, cultivando nuestros alimentos, lavándonos la ropa o cocinando para nosotros». Arnez interroga sobre las posibles coincidencias y desacoplamientos entre utopías, referentes, agendas y estrategias de lucha que tenía el Grupo y los distintos sectores populares y organizaciones con las que Ukamau trabajó, concluyendo que es necesario comprender hasta qué punto investigadores, artistas e intelectuales leímos la historia subalterna desde nuestras propias perspectivas, proyectos y privilegios.

Justamente, escrito por la argentina María Aimaretti, «Entre imágenes y reflejos... o despeñarse en la alucinación identitaria: a propósito de *Para recibir el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1995)» cierra el dossier explorando los modos en que el GU representó el desencuentro identitario entre las naciones bolivianas, el racismo y su propio colonialismo interno. El texto avanza en el análisis exhaustivo —históricamente situado y atento a sus aspectos estéticos— de una película que, aunque provocó enérgicas polémicas en su momento de inscripción y posee una enorme riqueza visual y musical, ha sido postergada por la historiografía del cine latinoamericano. Si bien el octavo largometraje del grupo en parte adolece de un enfoque estereotipado, el artículo procura desmenuzar las estrategias narrativas y visuales utilizadas para develar la marca colonial en las narrativas identitarias y la vida cotidiana boliviana de mediados de los años noventa. En efecto, son las complejas tensiones morfotemáticas que entran el film y lo hacen funcionar como artefacto cultural, aquellas que permiten entenderlo como un gran espejo en el que se miran no solo lo macro-social, sino lo micro, «lo grupal» del propio Ukamau: esto es, las paradojas, coherencias y fracasos de un colectivo de trabajo a la manera de un balance autoreferencial que —vale decirlo— es prácticamente inexistente en el cine militante latinoamericano.

Hemos puesto cuidado en que tanto artículos como entrevistas y reseñas abonen a la renovación y diversificación de perspectivas en el campo de estudios sobre el colectivo boliviano: estas voces conforman una polifonía heterogénea y no siempre ni necesariamente acuerdan. Deliberadamente, optamos por darle lugar a otras generaciones, tanto de investigadoras e investigadores,

como de cuadros técnicos y profesionales que pertenecieron a Ukamau, para que propongan miradas novedosas y puedan compartir sus recuerdos y pensamiento, sin obturar los contrapuntos y clivajes, y también aquellos vacíos y silencios que señalan nuestras propias dificultades e incomodidades analíticas. En nuestra búsqueda por inscribir en la historia contribuciones importantes que han sido invisibilizadas, hubiéramos deseado prestar la atención debida a la figura de Oscar Soria, aún a la espera de una indagación consistente. Del mismo modo, períodos como el del exilio (1971-1978) y películas como *Los hijos del último jardín* (2004) y *Juana Azurduy* (2016) merecen aproximaciones críticas, que esperamos sean abordadas en el futuro.

Queremos señalar, finalmente, que mientras terminábamos de preparar este dossier, vimos con estupor y dolor escenas de enorme violencia racista, clasista y de género en ciudades y localidades bolivianas: expresiones y prácticas de intolerancia, discriminación y revanchismo que no solo lamentamos, sino que repudiamos, solidarizándonos con el pueblo boliviano. Sin ánimo de intervenir en un conflicto al que solo los y las bolivianos y bolivianas pueden dar cauce, esperamos que esta crisis se resuelva de forma pacífica y que sirva, acaso, para profundizar los derechos humanos, sociales y políticos del conjunto de la población e, idealmente, para abrir la posibilidad de superar modelos de gestión de lo público neocoloniales y patriarcales.

Para cerrar esta presentación, deseamos expresar nuestra motivación más íntima a la hora de encarar la preparación del dossier como editoras y autoras. Desde continentes y con filiaciones generacionales e institucionales distintas, hace años que venimos dedicándonos a estudiar al Grupo Ukamau con esfuerzo, dedicación y amor. Fue en medio de nuestras estancias de investigación en La Paz que nos conocimos en 2015 generando, desde ese momento, diversas instancias de diálogo y mutua colaboración. Este número es para nosotras una aportación agradecida al cine boliviano y a su historiografía por todo lo que sus trabajadoras y trabajadores, artistas e intelectuales nos han dado. Una devolución que comporta, también, una esperanza: que el dossier contribuya a que sigan multiplicándose las interrogaciones, voces e ideas alrededor del cine de Bolivia.