

LOS PRIMEROS ANDARES DEL **CINE BOLIVIANO**

Clara Patricia Muñoz Quintero

En el caso de Bolivia, la historia del cine ha sido poco documentada en comparación con Chile, Argentina o Brasil, pero no por ello es menos importante. Para entrar en contexto, podemos decir que el cine llegó a Bolivia en 1897, cuando los representantes de la Casa Lumière, A. Jobler y Jorge de Nissolz, proyectaron cintas traídas desde Chile y Perú en el Teatro Metropolitano, en La Paz. Sin embargo, fue hasta principios del siglo XX cuando se materializaron las primeras filmaciones en territorio nacional. La primera película boliviana¹ de la que se tiene conocimiento es *Retrato de Personajes Históricos y de Actualidad*, de la compañía Marine & Monterrey, cinta que data de 1904 y fue presentada el 15 de agosto de ese mismo año. Dicha obra mostraba el cambio de mando del presidente saliente José Manuel Pando al presidente Ismael Montes, quien tomó posesión días antes (6 de agosto de 1904).²



El fusilamiento de Alfredo Jáuregui, 1927

¹ En este momento no se puede hablar de una película, las cintas eran más bien fragmentos grabados individualmente, denominados *vistas*.

² Carlos Mesa, *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, Editorial Gisbert, Bolivia, 1986, p. 8.

De 1904 a 1911, diferentes empresarios aventureros intentaron consolidar el cinematógrafo. Por ejemplo, en 1905 llegó a Bolivia el biógrafo³ parisiense Iris, por encargo del empresario Enrique Casajuana.⁴ Así, desde italianos hasta estadounidenses intentarían consolidarse en este nuevo espectáculo. Para 1921, Bolivia fue incorporada al círculo mundial de exhibición de películas, controlado por la industria filmica estadounidense, que había desplazado a la europea en la Primera Guerra Mundial. Hollywood empezaba a dominar la exhibición, así como los canales de distribución cinematográfica en Bolivia y el resto de los países de América Latina.

Durante años la industria cinematográfica boliviana vivió decorosamente, pues se filmaron en el país un número bastante decente de películas, si se considera la poca infraestructura con que se contaba en ese entonces. Fue entre 1933 y 1936, durante la Guerra del Chaco, cuando este hecho se apoderó de la cinematografía boliviana, dado que diferentes directores plasmaron su visión sobre el encuentro bélico entre Paraguay y Bolivia. Las otras películas filmadas antes de los 70 mostraban historias sobre los Andes o los antiguos incas. Trataban de rescatar el pasado glorioso, exponiendo someramente las problemáticas en torno a la identidad indígena y la realidad de ese momento.

El necesario nacimiento de una verdadera cinematografía boliviana emanada del Estado tiene que ver con dos aspectos que se insertan en la Revolución de 1952: cultura y política. Si la Revolución había buscado en sus líneas de acción el desplazamiento de ciertas clases en el poder, la inserción en la realidad nacional de casi dos millones de indígenas mediante la reforma agraria y el voto universal, el control de la economía por el Estado, y la creación de una sociedad capaz de encarar el proyecto revolucionario modernizador, también planteó (al menos en teoría) una nueva plataforma en la cultura y los medios de

³ Se conocía como Biógrafos a las compañías de espectáculos de variedades que a finales del siglo XIX y principios del XX incluían en sus programas la presentación de "vistas", que por lo general presentaban a personajes y acontecimientos de la época.

⁴ Cf. Manuel González Casanova, "De cómo, cuándo y dónde llega el cine a Nuestra América", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2003.



Wara Wara, 1930

comunicación.⁵ El Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) consideraba que no era posible encarar un proyecto de nacionalismo revolucionario sin la transformación de los valores conservadores que habitaban en el pensamiento y en la cotidianidad de la sociedad. Por primera vez se planteó como propósito oficial encontrar la identidad y la resignificación de lo nacional con el funcionamiento de un órgano estatal que facilitara la transmisión de nuevas ideas. La transformación y el nuevo desarrollo político necesariamente estaban ligados a la transformación cultural y el uso que el gobierno le daría a los medios de comunicación. Por consiguiente, nos ofrecerán luz para entender el papel del cine en el proceso de búsqueda de los nuevos discursos de lo nacional y lo identitario.

El 20 de marzo de 1953, por Decreto Supremo, el gobierno del presidente Víctor Paz Estenssoro, líder del Movimiento Nacionalista Revolucionario, creó el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). La formación de esta entidad tuvo principalmente motivos políticos, pues el MNR, alimentado por ideas de intelectuales como José Fellman Velarde,⁶ no sólo valoró el poder del cine como medio de difusión, sino también el de la radio (Radio Illimani) y la prensa escrita (diario *La Nación*). Para realizar este proyecto comunicacional, uno de los primeros pasos del MNR fue crear el Ministerio de Prensa y Propaganda (1952), que contemplaba un Departamento Cinematográfico. Este organismo desapareció rápidamente y cedió su lugar a la Secretaría de Prensa, Informaciones y Cultura (SPIC), que

⁵ Cf. Carlos Mesa, *Op. Cit.*, p. 34.

⁶ Novelista, cuentista y político. De formación autodidacta, fue militante activo del MNR y ocupó altos cargos públicos tras la Revolución de 1952: secretario privado del presidente Víctor Paz en su primer período (1952-1956); Ministro de Prensa e Informaciones (1952-1956 y 1958-1960), de Educación y Bellas Artes (1960-1962) y de Relaciones Exteriores y Culto (1962-1964). Fue el primer presidente del Consejo Nacional de Arte, entidad estatal supuestamente destinada a fomentar la actividad artística (1960).

dependía directamente de la Presidencia de la República, desde donde más adelante vería su nacimiento el ICB.⁷

Como se menciona en su Artículo 1° del Decreto fundacional, la nueva entidad tendría como objetivo central –según palabras de Antonio Gumucio– hacerse cargo de la “filmación de películas de carácter informativo, cultural, educativo y otras de índole que el instituto considere necesario realizar para su proyección dentro y fuera del territorio de la República”. El Artículo 2° decreta que la entidad funcionará con carácter semi autónomo y estará regida por un Consejo Consultivo compuesto por un

representante de la Presidencia de la República que, a su vez, tendrá funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Contraloría de la República. El Artículo 3° habilita al ICB para conformar sociedad con otras empresas productoras; el 4° libera al ICB de todo tipo de impuestos, y el 5° define las fuentes de financiamiento del Instituto: una subvención estatal de 16 millones de bolivianos para la compra de equipos de cine y un impuesto de cuatro bolivianos sobre todas las entradas de cine vendidas en el país. Asimismo, se considera como fuente de financiamiento el alquiler y venta de las películas del ICB, así como el alquiler de sus instalaciones a terceras personas o empresas.



La Guerra del Chaco, 1936

En los primeros años de trabajo estuvieron en las filas de la institución 30 personas, como Waldo Cerruto (primer presidente del organismo y cuñado del Presidente de la República), Enrique Albarracín, Celso Peñaranda Quiroga, Pastor Fuentes y Oscar Vargas del Carpio. Se sumaron paulatinamente Gustavo Medinacelli, Oscar Soria, Jorge Sanjinés, Jorge Ruiz, Hugo Roncal, Augusto Roca, Nicolás Smolij, Ricardo Rada y Juan Miranda, entre otros. En la

⁷ Cf. Carlos Mesa, *El cine en Bolivia*, Cinemateca de la Paz, Editorial Gisbert, La Paz, Bolivia, 1976.



Vuelve Sebastiana, 1953

primera etapa, entre el Departamento Cinematográfico y el ICB produjeron 15 noticieros de cortometraje, de los que no se tiene mayor información en el archivo de la Cinemateca Boliviana. A partir de mayo de 1953, el ICB terminó de elaborar sus estatutos y comenzó a funcionar de manera más orgánica, presentando el 12 de mayo el noticiero No. 16, que incluye notas sobre diversos aspectos: a) una misa celebrada en la Plaza Murillo en memoria de los caídos de la Revolución del 9 de abril (un año antes), b) la Comisión de Reforma Agraria, c) el Concurso Folclórico, d) el agasajo a visitantes extranjeros en el Palacio de Gobierno, e) el desfile cívico y f) un discurso de Paz Estenssoro analizando el primer año de su gobierno.⁸

Es de resaltar que este Instituto fue el único intento de apoyo estatal al cine con el objetivo de desarrollar y promover la cinematografía en Bolivia. El Instituto tendría un carácter semi autónomo para sus acciones, las cuales deberían estar coordinadas con organismos estatales, como el Ministerio de Educación y la Contraloría de la República. Al mismo tiempo, a lo largo de su existencia, el ICB cumplió con dos tareas fundamentales: la primera, dejar testimonio histórico de lo ocurrido en la Revolución Nacional por medio de cientos de documentales y noticieros; la segunda, hacer coincidir a aquellos creadores cinematográficos que tiempo después fueron protagonistas de la etapa más elocuente del cine boliviano.

Los noticieros mencionados representaban una plataforma de propaganda política y un medio idóneo para visualizar el espíritu revolucionario del gobierno nacionalista. Cada edición incluía notas sobre temas diversos: acontecimientos oficiales, actos del Presidente y los ministros, la “apertura” de Bolivia al exterior (visitas de personalidades extranjeras y convenios internacionales), sucesos importantes en los departamentos de Bolivia, eventos culturales y deportivos, etc. Es muy notorio que los comentarios hacían hincapié en que ese clima de evolución, de “agilización” de la vida nacional, era resultado de la Revolución del 9 de abril. Debemos señalar que a pesar de la exacerbada propaganda de los noticieros y de su extremo culto a la personalidad de los principales dirigentes del proceso, no cabe duda de que los noticieros son importantes, por el hecho de registrar y conservar imágenes privilegiadas de momentos sustanciales que vivió el país.

Hasta mediados de 1954 (más de un año después), se habían realizado sesenta noticieros semanales, salvo en algunas ocasiones en que se realizaban quincenalmente debido a que no se lograba procesar todo el material. Cada uno estaba acompañado de un afiche realizado por el dibujante Cyclón. Todo el procesado se hacía en Buenos Aires. En el marco de ciertos convenios internacionales se

⁸ Cf. Carlos Mesa, Op. cit. p. 45.

intercambiaban notas, por ejemplo, con el noticiero dominical español NO-DO. La producción de noticieros continuó en forma regular a lo largo del período 1953-1956. Presumiblemente, llegaron a realizarse 150 noticieros de 10 minutos, en blanco y negro, esos años.

Además de los noticieros, el ICB produjo una serie de cortometrajes, como *Amanecer indio*, a cargo de Juan Carlos Levaggi, Nicolás Smojil, Enrique Albarracín y Pastor Fuentes. Este cortometraje mostraba una gran concentración campesina en La Paz, en homenaje al Día del Indio (2 de agosto), establecido por el Gobierno del MNR. Cerca de 20,000

campesinos llegaron de todas las provincias del departamento de La Paz y del interior del país. El comentario de la película hacía énfasis de lirismo sobre las imágenes de la cordillera, del Altiplano y de los campesinos. La concentración se reunía frente al Palacio de Gobierno, y desde el balcón, Paz Estenssoro emitía un discurso al pueblo. Otros cortometrajes destacados fueron *Potosí Colonial*, *La Leyenda de la Kantuta*, *Illimani*, *La ciudad de los cuatro nombres* (el cual contiene muchas vistas de Sucre).⁹



AKAMAU, 1966

Es de destacar la filmación de varios documentales que trataban de mostrar la otra cara del Potosí, entre ellos *El escorial de América*, que centra su historia en La Casa de Moneda y sus problemáticas, y *La montaña de plata*, evocación de la historia de la Villa Imperial y las riquezas de la montaña, así como un recordatorio del trabajo de miles de hombres que dejaron su vida en las minas. Con el auspicio de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, el ICB realizó el documental *Petróleo*, que es una descripción de los trabajos de perforación y extracción de la empresa estatal. Una segunda película bajo este auspicio fue *Estaño, tragedia y gloria*. Por primera vez, se hacía un acercamiento a la realidad del trabajador minero, mediante una cámara que descendía a la mina y filmaba el trabajo de éste. Por otra parte, la película fue la primera en reconstruir, aunque de manera improvisada, escenas de las masacres por parte del ejército, en un intento de interpretar la historia por medio de los actores históricos.

Asimismo, debemos mencionar la publicación de la revista *Warawara*, editada en 1954 por el ICB. Su importancia radica en que, además de marcar un precedente para las revistas de este estilo en el país –que fue difícil de retomar en años posteriores–, sus publicaciones resguardan la mayoría de la información que se posee sobre el trabajo del ICB en sus primeros años de vida. La forma de la revista se asemeja a la de un libro (la primera edición consta de más de 200 páginas) y está compuesta por varias notas sobre los cortos y los noticieros del ICB, además de una pequeña compilación



Pueblo chico, 1974

⁹ Cf. Pedro Susz K., *Cronología del Cine Boliviano (1897-1997)*, Cinemateca Boliviana/Goethe Institut/Notas Críticas, Número 61, Año XXII-noviembre, La Paz, Bolivia, 1998.



Yawar mallku, 1969

fotográfica. También aparecen pequeños comentarios sobre las contadas cintas producidas en Bolivia, como *Warawara* de Velasco Maidana, que inspiró el nombre de la revista.¹⁰

Después de Waldo Cerruto, Jorge Ruiz se hizo cargo del Instituto Cinematográfico Boliviano de 1957 hasta 1964. Bajo su dirección, el Instituto continuó la producción de noticieros, pero de forma menos regular, fijando en ellos una tendencia más hacia lo documental, especialidad de Jorge Ruiz como creador cinematográfico. Una de las aportaciones de Ruiz en la dirección del ICB fue plantear un cine más social por medio de *La Vertiente* (1958), su primer largometraje. El argumento de la cinta se basa en la problemática de agua potable que se vive en una zona llamada Rurrenabeque. En el filme, Ruiz logra reunir de manera creativa dos ejes que se complementaron muy bien en la pantalla: la historia amorosa (donde se mueven los personajes protagonistas, la maestra y el cazador de caimanes) y la historia documental (donde se logra captar a la población y sus esfuerzos por abrir un canal de agua potable desde un manantial hasta el pueblo). Es importante destacar la doble función de *La Vertiente*: apoyar la apertura del canal de agua potable (ya que los pobladores eran actores y realizadores al mismo tiempo) y difundir un mensaje desde la propia comunidad (una función más cinematográfica). *La Vertiente* concluía con un discurso político que obviamente manifestaba las intenciones del gobierno del MNR en su política de desarrollo rural; no obstante, la película no era abiertamente propagandística.

Los años que siguió bajo su dirección, el Instituto continuó dedicándose a la filmación de noticieros o reportajes con fines propagandísticos. Muy pocas fueron las películas grabadas en esta época, la mayoría de Jorge Ruiz, el único cineasta boliviano activo en aquel momento. Algunas de ellas fueron *Los Primeros* (1960), que obtuvo el Miqueldi de Plata (2º premio) en el I Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, en la Sección Concurso entre Naciones, por su exposición del tema del petróleo; y *Las montañas no cambian* (1962), un largometraje filmado por los diez años de la Revolución del 9 de abril, que en lugar de mostrar los logros de la Revolución a manera de catálogo, destaca su influencia sobre el hombre boliviano, el campesino, el obrero y el minero. En ambas cintas Ruiz mezcla ficción y documental.

Ahora bien, el ICB, a pesar de su nombre, nunca desempeñó una función formativa desde el punto de vista académico; más bien era un centro de producción, y su primer trabajo fue la elaboración de informativos gubernamentales semanales de diez a quince minutos para su difusión en las principales salas del país. La estructura de esos espacios noticiosos era la convencional, contaba con cuatro o cinco notas informativas sobre política, economía, geografía, folclor, deportes, o bien, alternaba alguno de esos temas con información concerniente al gobierno (la Reforma Agraria o la muerte de la esposa del Presidente).¹¹ A pesar de ello, el simple hecho de que el

¹⁰ Cf. *Cuaderno de Proyección Cultural*, Taller de Cine UMSA, Núm. 1, I Simposio de Cine, Diciembre 1982.

¹¹ La revisión en el Archivo de la Cinemateca Boliviana nos muestra que, en su gran mayoría, los noticieros estaban contruidos con la misma fórmula, es decir que no existió la experimentación necesaria para dar paso al documentalismo en Bolivia desde un período más temprano.

Estado contara con un organismo de este tipo financiado y respaldado por la liberación de importaciones para el material que los cineastas necesitaran, fue un primer impulso que permitió, por primera vez en Bolivia, que se pudiera pensar en cine y se vislumbrara una función político-social del mismo.

Sin embargo, no debemos dejar pasar que la operación del ICB no consolidó una industria cinematográfica nacional, ni realizó largometrajes, ni edificó un documentalismo serio y cuestionador de la realidad, ni creó un cine de ficción (a excepción de *La Vertiente* de 1958 y *Ukamau* de 1966). La suma de esas insuficiencias creativas se dio porque el gobierno no llegó a valorar el papel del cine más allá de propaganda y no dimensionó su poder en comparación con Cuba y Nicaragua. La realidad fue que el Instituto construyó la paradoja de ser un nuevo aliento para el cine boliviano y, al mismo tiempo, parte de una frustración.

En el ICB se mezclaba el culto a la personalidad de los líderes del MNR con la repetición de frases sobre el proceso y sus éxitos, propaganda personal y partidaria más que de la Revolución. Un acento triunfalista, sofocante en imágenes y textos. La repetición desmedida de inauguraciones, actos oficiales, visitas de personalidades internacionales, etc., en contraste con el desinterés en otros temas inherentes al proceso revolucionario, como el desarrollo social, la formación cultural, etc., fue un síntoma que expresaba un manejo poco profesional desde el punto de vista institucional. Uno de los mayores problemas creativos (inseparable a la concepción básica de los noticieros) era la *voz en off* del narrador que sobresaturaba el metraje de las notas informativas con textos largos y relegaba a la imagen a un papel de acompañamiento.

En medio de esas notas informativas, el populismo se logró expresar a plenitud. Las constantes imágenes de movimientos de masas, la repetición del discurso sobre el poli clasismo como secreto del éxito de todo movimiento político, la recuperación de los valores nacionales, la inclusión de manifestaciones culturales de diferentes regiones del país, el énfasis en la grandeza del Tiahuanacu y en los incas como símbolo de un pueblo que recuperaba sus tierras, etc. Todo un lenguaje, un horizonte sociopolítico de la realidad y una fórmula de pensamiento se insertaban en esos noticieros, claras expresiones de las necesidades inmediatas de algunos cuantos en esa época. Fueron esos años en los que la palabra *revolución* perdió

su valor, al enfrentarse a una repetición infinita que terminó por devaluar la profunda significación que se encontró en las medidas de los dos primeros años del triunfo revolucionario.¹²

Desafortunadamente, este proyecto gubernamental no tuvo el éxito que se esperaba, ya que, como mencionamos, se dedicaba principalmente a la producción de documentales y noticieros de promoción revolucionaria. Luego de 1964, la distribución se centraría en la proliferación de filmes enfocados al turismo y a la creación de una imagen folclórica boliviana hacia el exterior. Finalmente, en 1968 se disolvió este programa, cediendo su patrimonio al canal 7, Empresa Nacional de Televisión.

Para comprender la historia del cine boliviano y su importancia en la cultura nacional es importante referirnos al hecho de que la construcción de una política cultural en ese país, anterior a la llamada Revolución Nacional, tuvo una tendencia segregacionista, de aplastamiento de las culturas originarias y de culto hacia todo lo extranjero (del españolismo de la Colonia a la copia de lo norteamericano en el siglo XX, pasando por el afrancesamiento de finales del siglo XIX). En 1952, se trató de improvisar una política cultural que apoyó principalmente a la literatura (cuento y novela) y la pintura (muralismo); el cine solamente sirvió como plataforma para la transmisión repetitiva de las glorias revolucionarias y de muy poco cine independiente.

En noviembre de 1969 se dio una “reapertura democrática” con la coalición formada por las fuerzas armadas revolucionarias y la nueva generación política de intelectuales. El Ministerio de Educación y Cultura se interesó en la redacción de una política cultural acorde a las necesidades de la población, para erradicar el analfabetismo y, a su vez, rescatar las expresiones artísticas y culturales en favor del desarrollo social. Dicha política está expresada en la *Declaración del Gobierno Revolucionario sobre política educacional, cultural y científica* – fechada en enero de 1970 –, en la cual no se menciona el papel del cine en la sociedad boliviana, pero sí la creación de la Cinemateca, donde se depositaría y exhibiría la producción cinematográfica del país con valor documental, así como las obras clásicas del mundo.¹³

Clara Patricia Muñoz Quintero. Mexicana, candidata a Doctora dentro del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Licenciatura y Maestría en Estudios Latinoamericanos en la UNAM. Investigadora invitada del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, de la Cinemateca de Cuba en La Habana Cuba y de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba. En Bolivia realizó investigaciones en la Cinemateca Boliviana y en la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz. Las investigaciones que desarrolla se enfocan en la historia social del cine latinoamericano en países como Cuba, Bolivia, México, Nicaragua y Ecuador. Actualmente está empezando una investigación sobre un análisis comparativo entre los cines contemporáneos de México y España en torno a la supervivencia de las imágenes del racismo.

¹² Lo importante era producir, testimoniar los acontecimientos, registrar la historia. Las preocupaciones estéticas y de lenguaje no fueron la motivación principal. El carácter de este cine, por sus propios objetivos y la fuerza de la realidad, era la urgencia. Tendrían que pasar diez años para que el sentido político y la interpretación, más o menos consciente del fenómeno, se transformaran en películas cuyo nivel creativo superara la mera testificación de esos hechos.

¹³ Cf. Marcos Kavlin, “Historia del Cine en Bolivia y su desarrollo nacional”, Revista Khana, Numero 7, junio 1985.