

Un arma cargada de futuro.

Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental boliviano de los años sesenta y setenta

por Alfonso Gumucio-Dagron*

Resumen: Este ensayo analiza las tendencias en el cine documental boliviano de cortometraje a la luz de los cambios políticos y tecnológicos de las décadas de 1960 y 1970, que vieron pasar con paso de parada regímenes militares que instauraron la represión y la censura que sin duda afectaron la producción de cine independiente y pusieron en alto riesgo la supervivencia del cine boliviano y de los propios cineastas. Las décadas de 1960 y 1970 son de ruptura en el cine boliviano y lo son también para el cine documental de cortometraje. En 1964 *Revolución* marca un camino nuevo en el cine de Bolivia. En diez minutos Jorge Sanjinés lanza su carrera de cineasta. Este cortometraje documental es ante todo una toma de posición política del cine en el contexto del país, como lo fue en 1969 otro cortometraje emblemático de uno de los cineastas más importantes del cine boliviano: *¡Basta!* de Antonio Eguino.

Palabras clave: cortometraje documental, nuevo cine latinoamericano, radicalización política.

Abstract: This essay analyzes Bolivian short documentaries in light of the political and technological changes that took place during the 1960s and 1970s, during which the marching steps of military regimes installed repression and censorship, which undoubtedly affected independent filmmaking by turning the survival of Bolivian cinema, and of its filmmakers, into a high risk. The 1960s and 1970 led to a disruption in Bolivian cinema, and particularly for short documentaries. *Revolución* opened a new path for Bolivian cinema. In ten minutes Jorge Sanjinés took a stand in Bolivian politics and launched his career as a filmmaker. Bolivian filmmaker Antonio Eguino would repeat this gesture by way of his emblematic short documentary *¡Basta!* (1969).

Key words: short documentary, new latin american cinema, political commitment.

Introducción

El cine nunca muere, gracias al documental y al cortometraje. En los períodos de sequía, cuando el largometraje de ficción mendiga un espacio y no lo consigue, el documental y el cortometraje son el recurso de la supervivencia. Siempre hay alguien que con las manos y los pulmones realiza aunque sea un corto cortísimo, metro a metro, para decir algo sobre su país y su sociedad.

Hay casos emblemáticos durante el período en que se forjó el llamado nuevo cine latinoamericano, cuando Fernando Birri en Santa Fe editaba “a ojo pelado”, sin moviola, su corto *Tire dié* (1960) o el uruguayo Mario Handler hacía lo propio con *Carlos* (1965), entre tantos otros latinoamericanos que tenían como presupuesto de producción las ganas de expresarse a través del cine.

Siempre fue así en la historia del cine, el nuestro y el mundial. Desde el origen de la línea de tiempo del cine, estaba el documental de cortometraje, cuando no existía aún el largometraje, que no es sino una convención adoptada por los exhibidores para que las salas de cine puedan ofrecer tres o cuatro tandas.

Las décadas de 1960 y 1970 son de ruptura en el cine boliviano de largometraje pero también para el cine documental de cortometraje. El año 1964 vio la aparición de un cortometraje que anunciaba un viraje radical en el cine de Bolivia. Su título lo dice todo: *Revolución*, un breve cortometraje de diez minutos de duración con el que Jorge Sanjinés lanzó su carrera de cineasta. Ese cortometraje constituye ante todo una toma de posición política, como lo fue en 1969 otro cortometraje emblemático de otro de los cineastas más importantes del cine boliviano: *¡Basta!* de Antonio Eguino.

Pero eso no surgió de la nada, estaba antes el precedente de Jorge Ruiz con su magnífico documental *Vuelve Sebastiana*, con el que desde 1953 ganó premios internacionales y elogios de personajes tan importantes como John Grierson. Ruiz continuó en las décadas de 1960 y 1970 produciendo una

cantidad considerable de cortometrajes institucionales y largometrajes de ficción, aunque ninguno con el nivel de la obra citada anteriormente.

Si la década de 1960 revela a la generación de cineastas bolivianos que generacionalmente se adscribirán al movimiento del nuevo cine latinoamericano, la década de 1970 revela la emergencia de otros cineastas, parte de una generación intermedia o “sándwich”, a quienes les toca crecer no solamente a la sombra de los cineastas consagrados, sino que además les corresponde enfrentar años de rápidos cambios tecnológicos. Al no acceder a la posibilidad de trabajar en 16mm y 35mm los cineastas más jóvenes optan por el cine Súper 8 y por el video que aparece recién en escena en esos años.

No solamente hubo un cambio de tecnología sino también una radicalización del posicionamiento político y social, introduciendo gracias a los formatos ligeros una perspectiva de trabajo comunitario. Dentro de esa perspectiva se inscriben los trabajos realizados por Alfonso Gumucio Dagron en el marco del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA) con campesinos aymara del altiplano o con comunidades guaraníes en la región del Izozog. Otros cineastas, como Alfredo Ovando son parte de esta nueva corriente de un cine documental comprometido con los movimientos sociales. Estas experiencias de la década de 1970 son pioneras, pues habría que esperar hasta la década siguiente para asistir a una eclosión de la producción independiente, pero ese periodo ya no es parte de esta reseña.

El desafío de este ensayo es analizar las tendencias en el cine documental boliviano de cortometraje durante las décadas de 1960 y 1970, a la luz de los cambios políticos y tecnológicos operados en ese período que se caracterizó por regímenes militares de represión y censura. La “mano dura” militar sin duda afectó la producción de cine independiente y puso en riesgo la supervivencia del cine boliviano y también la de los cineastas que padecieron el encierro, el destierro o el entierro.

No se puede analizar el período de 20 años (1960 y 1970) sin antes dibujar aunque sea brevemente el contexto que ayuda a entender la emergencia de un cine documental de cortometraje con características diferentes.

Por una parte está el contexto político y social de la región, que repercute en la situación boliviana. Por otra está el contexto estrictamente cinematográfico, que tiene que ver con el desarrollo de la cinematografía latinoamericana en la que se inserta el cine realizado en Bolivia. Finalmente, está el contexto de los cambios tecnológicos, cuya importancia no debe ser desestimada.

Desde la perspectiva actual, sobre todo para los lectores más jóvenes y con menos experiencia, sería muy difícil entender la producción cinematográfica de las décadas “heroicas” del nuevo cine latinoamericano sin acudir al contexto.

Contexto político: la cadena de golpes

La historia social y política de los países latinoamericanos parece de pronto encontrar puntos de convergencia a principios de la década de 1960, a partir del triunfo de los insurgentes cubanos. No se había dado un triunfo revolucionario de esa magnitud desde que en abril de 1952 Bolivia tuvo su propio proceso revolucionario con medidas tan importantes como la reforma agraria, el voto universal, la reforma educativa, la destrucción de las fuerzas armadas y la nacionalización de la explotación minera, principal fuente de riqueza del país.

Antes de 1952 y también después, la mayoría de los países latinoamericanos vivía una situación feudal, tanto aquellos cuya economía dependía de la explotación de recursos no renovables (petróleo o minería), como aquellos cuya riqueza tenía como eje el desarrollo agropecuario. Si en Venezuela se consumía más whisky por cabeza que en cualquier otro país del planeta, era porque el petróleo beneficiaba a una reducida clase social que se turnaba en el poder. Si en Uruguay gobernaban partidos políticos directamente vinculados a

los poderosos ganaderos, era porque no se habían aún abierto las puertas del descontento social y la “Suiza de América” todavía era capaz de aparentar algo de equilibrio y democracia.

Las contradicciones se revelaron rápidamente a partir de la llegada al poder de los guerrilleros cubanos. Movimientos similares de insurrectos habían sido controlados por la fuerza y diezmados por los ejércitos de la región con apoyo de Estados Unidos, pero esta vez la insurrección cubana se les escapó de las manos, rebasó los fríos cálculos de los organismos de inteligencia, quizás muy ocupados con mantener su control en los países asiáticos ante el retroceso de Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda y otras potencias coloniales debilitadas después de la Segunda Guerra Mundial.

Y lo que menos entraba en los cálculos era que lo sucedido en la isla del Caribe pudiera tener tanta influencia en el resto del continente. La Revolución boliviana de 1952 no había producido “clones” aunque sí intentos de establecer gobiernos con justicia social, como sucedió en la Guatemala de Arbenz a principios de los años 1950, pero le fue mal. Cuba, en cambio, fue el detonante de innumerables proyectos insurreccionales en América Latina, movimientos guerrilleros urbanos y rurales, movimientos sociales sindicales y gremiales clamando justicia social en las calles, crecimiento político-electoral de los partidos de izquierda (comunistas, maoístas, trotskistas, o de izquierda revolucionaria nacionalista).

Mientras en todos los países crecían los proyectos de izquierda revolucionaria, Estados Unidos fortalecía a los ejércitos latinoamericanos, cultivando cuidadosamente no solamente su capacidad militar sino sus ambiciones políticas. La Escuela de las Américas, cuyo nombre oficial era Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad, se instaló en la zona del canal de Panamá entre 1946 y 1984. Por allí pasaron y fueron adoctrinados como furiosos defensores de los regímenes feudales todos los oficiales que años más tarde intervendrían en política.

Cuando ya no bastó equipar a los militares con armas para reprimir y con ideología para representar los intereses de Estados Unidos en la región, vino la intervención directa: una cadena de golpes desatada desde 1964 para asumir el control directo de los gobiernos, con beneplácito y apoyo explícito de las embajadas de Estados Unidos en cada país latinoamericano, y la intervención abierta de la CIA cuando era necesario. Así fueron cayendo como naipes los países bajo la violencia de los golpes militares: Brasil (1964), Bolivia (1964) y República Dominicana (1965). Émulos de estos y de más antiguos dictadores (Stroessner en Paraguay o Somoza en Nicaragua), llegaron años más tarde al poder Bánzer (Bolivia, 1971), Pinochet (Chile, 1973), Bordaberry (Uruguay, 1973), Videla (Argentina, 1976), entre otros. De nada valieron los intentos de militares progresistas de recuperar el poder para la democracia, como Juan José Torres en Bolivia (1970) o Juan Velasco Alvarado en Perú (1968).

Ese contexto de una América Latina copada por regímenes militares o civiles autoritarios no puede dejarse de lado cuando se estudia el desarrollo del cine en la región. En el caso de Bolivia, como veremos más adelante, la paradoja es aún mayor pues nuestro principal cineasta, Jorge Sanjinés, hace sus primeras armas en plena dictadura del General René Barrientos Ortuño, quien gobernó de 1964 a 1969.

Contexto cinematográfico: Jorge Ruiz el pionero

Fuera de América Latina en general y de Bolivia en particular se conocía relativamente mal y poco el cine de la región sudamericana antes de que las luchas de liberación y los golpes de Estado catapultaran el interés de Europa por nuestras imágenes. Si bien México y Argentina se habían establecido como productores de cine comercial durante varias décadas, su cine era más bien de consumo interno en la región y no trascendía fronteras más allá del Atlántico. Nuestra cultura cinematográfica era, más bien, receptora de productos producidos en Estados Unidos y muy pocos de Europa, aquellos que lograban

pasar a través del tamiz de las distribuidoras de Estados Unidos, jueces y parte en el negocio.

Sin embargo durante la década de 1960 la agudización de contradicciones políticas y sociales, no solamente en América Latina sino también en Europa, en Estados Unidos, en África y en Asia, hace que se imponga la noción de un mundo que lucha por las mismas causas sociales y políticas, y por lo tanto despierta una enorme sed de imágenes de países que antes aparecían demasiado lejanos y exóticos.

Para muchos europeos el nuevo cine latinoamericano se conoció en festivales a mediados de la década de 1960, pero en realidad comenzó diez años antes en Bolivia y en Brasil con las películas de Jorge Ruiz y de Nelson Pereira Dos Santos, verdaderos pioneros de un cine de exploración de la realidad social. Jorge Ruiz realizó en 1953 su emblemática *Vuelve Sebastiana* y Pereira Dos Santos debutó con *Rio 40 Grados* en 1955. Estas dos fechas son clave, porque el resto del nuevo cine latinoamericano vendría en realidad después.

Como dato curioso y poco conocido, el realizador chileno Aldo Francia, de escasa filmografía pero meritorio por haber sido el fundador en 1967 del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, cuenta entre sus primeras obras con un corto documental que filmó a su regreso de Europa en La Paz, Bolivia, con una cámara Paillard de 8mm. El corto se llama *Paceña* (1959) y describe los barrios indígenas de la ciudad boliviana.¹ Esta fue la primera incursión de Aldo Francia en el cine latinoamericano, ya que anteriormente solo había realizado, en 1957, su corto *París en otoño*.

En Bolivia la historia del cine nacional se había detenido abruptamente desde la década de 1930. Durante la Guerra del Chaco se hicieron algunos documentales de corto y largometraje, de los cuales *La Campaña del Chaco* de

¹ La información aparece en la página web "Memoria chilena", de la Biblioteca Nacional de Chile, sin datos del autor del texto. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3280.html>

Mario Camacho y *La Guerra del Chaco* de Luis Bazoberry García son los más importantes. Incluso se filmaron dos películas de ficción: *Alerta*, producida por dos empresas Cinematografía Bolivia y Bolivia Foto-Sonora, que nunca llegó a las salas de cine a pesar de que fue anunciado su inminente estreno en la prensa local; y *Hacia la Gloria* de Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, tres jóvenes que habían aprendido cine con José María Velasco Maidana.

De esa manera la primera aventura del cine boliviano concluyó con la guerra. La primera generación de pioneros se desbandó a fines de los años treinta; las frustraciones acumuladas hicieron que los primeros realizadores y productores abandonaran la actividad cinematográfica en la que habían invertido dinero y esfuerzo personal, sin obtener mayor reconocimiento y, desde luego, sin la posibilidad de seguir produciendo. Una situación que parece no haber cambiado en lo fundamental sesenta años después.

Entonces entra en escena Jorge Ruiz, acompañado por Augusto Roca. La nueva etapa del cine boliviano equivale a un renacimiento de las cenizas, ya que no había quedado nada en pie de la primera época, sino el vago recuerdo de los pioneros.

Hacia 1947 estos dos cineastas aficionados se hicieron profesionales al crearse la empresa “Bolivia Films”, propiedad de un norteamericano residente en La Paz, Kenneth B. Wasson. La productora tenía como único equipo una cámara de 16mm, manual, con la que Ruiz y Roca realizaron los primeros documentales de su trayectoria profesional: *Virgen India* (1948), *Donde Nació un Imperio* (1949), *Bolivia Busca la verdad* (1950), *Rumbo al Futuro* (1950). Estos dos últimos fueron los primeros de una serie de encargos de instituciones estatales que querían publicitar localmente algunos programas y proyectos de desarrollo.

En la historia del cine boliviano y latinoamericano, la trayectoria de Jorge Ruiz quedará inscrita por tres razones principales: a) fue un pionero del cine en un

país donde no existía industria cinematográfica, b) aportó a la definición del cine documental en América Latina con su novedoso estilo en el que ficción y documental se confunden, y c) contribuyó al establecimiento del cine como responsabilidad del Estado y de otras instituciones de la sociedad boliviana.

Hoy sería demasiado simplista decir que el carácter de inclusión social que caracteriza la filmografía de Jorge Ruiz tenía antecedentes en las primeras películas de largometraje del cine boliviano, donde los temas sociales eran dominantes: *La profecía del lago* (Velasco Maidana, 1925), *Corazón aymara* (Sambarino, 1925) o *La gloria de la raza* (Posnansky y Castillo, 1926), pero puestos en la máquina del tiempo a fines de la década de 1940, cuando Jorge Ruiz comenzó su actividad, esos films eran completamente desconocidos, no había copias, no se exhibían. Solamente se podía encontrar algunas referencias en la prensa local, pero hubo que esperar hasta mediados de la década de 1970 para que la primera investigación sobre la historia del cine boliviano las reuniera y las analizara (Gumucio, 1982).

Fue entonces a partir de su propia experiencia y del contexto político y social posterior a la Guerra del Chaco que Ruiz desarrolló una mirada cinematográfica preocupada por la realidad del país, por la cultura nacional ancestral y la población indígena mayoritaria.

A pesar de las convulsiones políticas, Ruiz y Roca se mantuvieron trabajando en proyectos de encargo en los que expresaban su pensamiento progresista. En 1951 realizaron *El Trabajo Indígena en Bolivia*, para la Organización Internacional del Trabajo (OIT), su primer trabajo en color. Luego, ambos asistieron al profesor francés Jean Vellard, especialista en culturas andinas, en la filmación de *Los Urus*, un documental sobre los últimos indígenas originarios del Lago Titicaca, que desaparecieron durante los años cincuenta. También se filmó en color *Tierras Olvidadas*, en la región tropical del Beni. Y así otros documentales de corto y medio metraje que es fundamental mencionar como

antecedentes históricos del cine indigenista de Sanjinés que surgiría en Bolivia más adelante.

A raíz del triunfo insurreccional del 9 de abril de 1952, una nueva etapa se abre en la actividad de Jorge Ruiz, en un contexto más favorable, ya que el nuevo gobierno de la Revolución Nacional desde un principio entendió la importancia del cine como expresión cultural y como medio de información, y para ello creó el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en marzo de 1953.

Jorge Ruiz realiza en 1953 el más importante de sus documentales, *Vuelve Sebastiana*. Al igual que otras películas del realizador, ésta combina elementos de cine documental y de cine de ficción. Esta manera de hacer cine sin marcar de manera tajante los límites de la ficción y del documental es uno de los aportes de Jorge Ruiz al cine boliviano, y su influencia será más tarde evidente en los primeros largometrajes de Jorge Sanjinés, donde los elementos documentales son centrales a pesar de tratarse de películas de ficción.



Los aportes de Jorge Ruiz al cine documental trascendieron las fronteras de Bolivia. De Ruiz dijo John Grierson en 1958: “es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo” (Conversación del autor con

Jorge Ruiz). Paradójicamente, en su *Historia general del Cine* Georges Sadoul le dedica apenas dos líneas que muestran más lo que el historiador francés no sabía de Ruiz, que lo que sabía. Dice Sadoul en una doble negación tan cautelosa como desinformada: “No sabemos si se hacen largometrajes en Bolivia, y si el joven Jorge Ruiz es un excelente documentalista” (Sadoul, 1948-1975).

Vuelve Sebastiana es la historia de una niña indígena, Sebastiana Kespi, de la comunidad Chipaya del altiplano boliviano, que deja su hogar y se aventura en la inmensidad del altiplano boliviano, donde conoce a un niño aymara, con el que establece una comunicación que prescinde de las palabras.

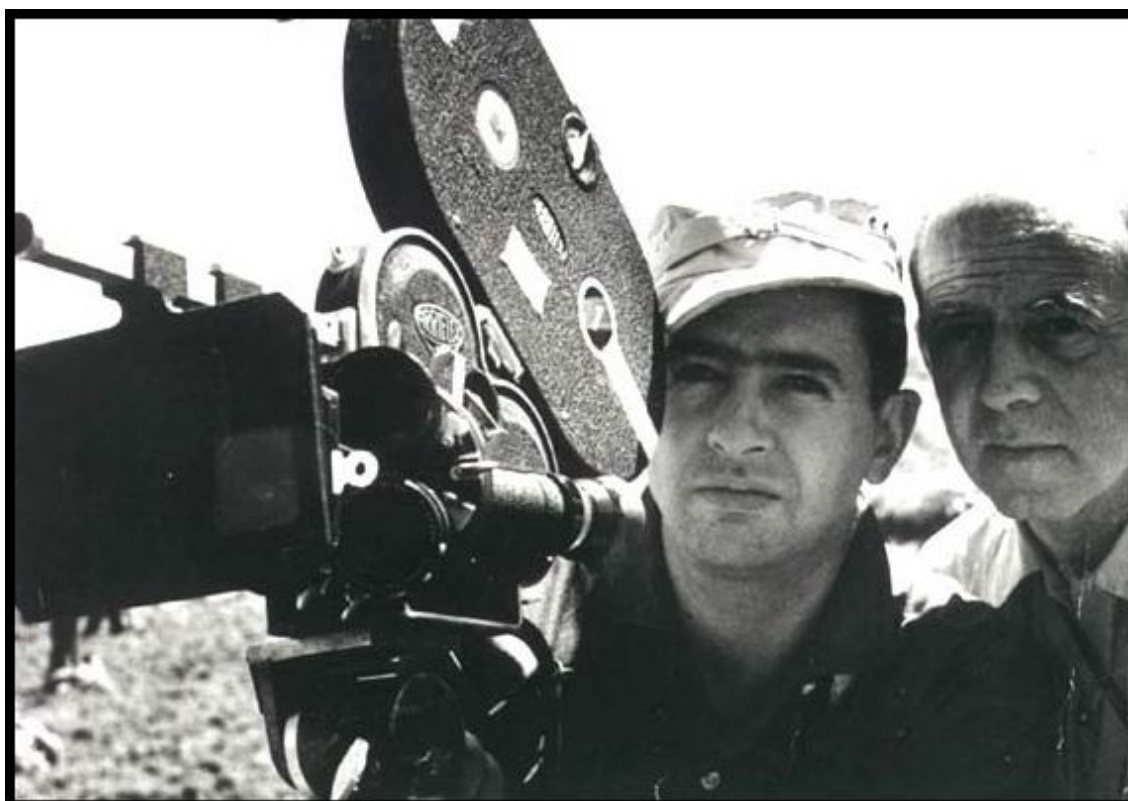
Para Ruiz, la historia de la niña chipaya y su aventura en el mundo exterior es un recurso para mostrar y analizar, desde un punto de vista etnológico y antropológico, el proceso de desaparición de una cultura milenaria. Ruiz se detiene en las costumbres chipayas, describe sus ritos y sus valores, y transmite al espectador la angustia de un pueblo que está en la frontera de su absorción por la sociedad moderna. El contacto de Sebastiana con el mundo aymara es, aunque parezca anacrónico desde una perspectiva modernizante europea, el contacto con la modernidad.

Los chipayas han vivido aislados a lo largo de su historia, mientras los aymaras sobrevivieron y se multiplicaron adaptándose a las nuevas condiciones culturales y económicas. A través del personaje del abuelo de Sebastiana, que sale a buscarla al altiplano, la regresa a la comunidad y fallece a causa del esfuerzo, Ruiz organiza una parábola que puede aplicarse también en el contexto de las incesantes migraciones desde las áreas rurales hacia la ciudad, que desde los años cincuenta han sufrido todos los países latinoamericanos sin excepción.

Sin duda *Vuelve Sebastiana* es un documental seminal en la cinematografía boliviana y el punto más alto en la obra de Jorge Ruiz, quien alguna vez

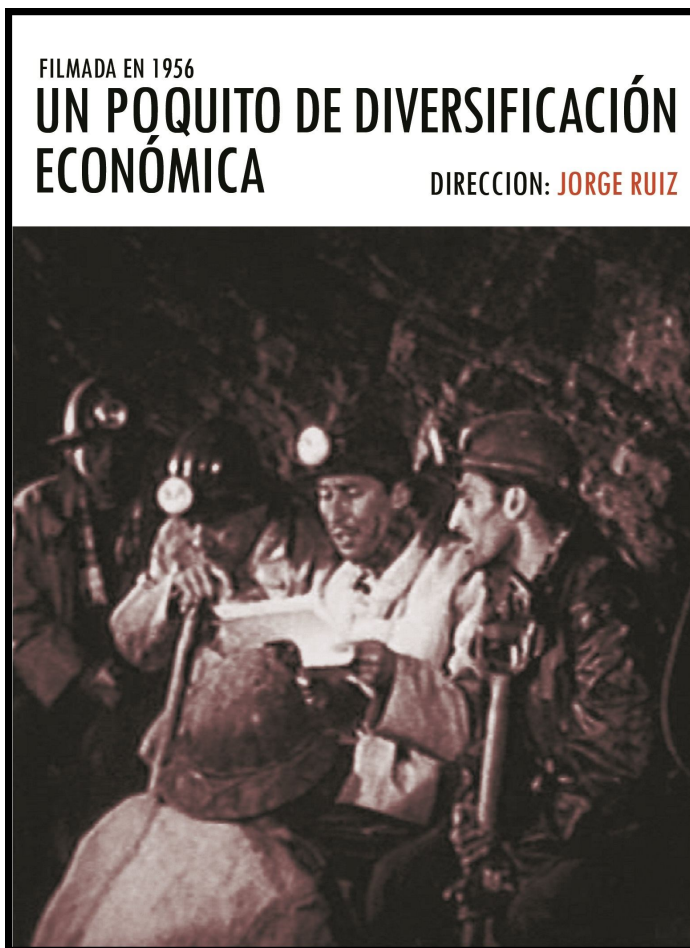
declaró que en toda su carrera como cineasta no había realizado más de cuatro películas de su propia voluntad, ya que todas las demás habían sido encargos (Gumucio-Dagron, 1982). *Vuelve Sebastiana*, al dar el derecho a la imagen a los campesinos del altiplano boliviano, es un precedente directo de *Ukamau*, de Jorge Sanjinés, y de toda una manera de hacer cine en el mundo rural.

Augusto Roca y Jorge Ruiz llegaron solos a Santa Ana de Chipaya para realizar este documental de 31 minutos, cuyo guión fue escrito por Luis Ramiro Beltrán. Primero tuvieron que ganarse la confianza de los pobladores, explicar detenidamente el proyecto, antes de empezar a filmar. Luego, la filmación se hizo rápidamente, en apenas una semana. El film obtuvo premios en varios festivales de cine documental y permitió que Jorge Ruiz obtuviera relativo reconocimiento a nivel regional, lo cual le abrió las puertas para trabajar en otros países: Ecuador, Guatemala y Perú.



Una década convulsa: 1960 a 1970

Las bases del cine documental de las décadas de 1960 y 1970 las puso Jorge Ruiz. Sin la obra que desarrolló a lo largo de los años 1950 sería difícil entender lo que se produjo durante las dos décadas siguientes. Por ello en este ejercicio de reconstrucción de un periodo que ha sido escogido arbitrariamente, los antecedentes inmediatos son fundamentales.



Decíamos antes que Jorge Ruiz destaca en la historia del cine boliviano por tres razones principales: por su carácter pionero, por sus aportes a la estética y al contenido del cine documental, y por su contribución a la consolidación de un cine documental con apoyo del Estado. De 1957 a 1964 Ruiz asumió la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) creado en 1953 por el primer gobierno de la Revolución Nacional. Este dato es importante no

solamente en la trayectoria de Jorge Ruiz, Oscar Soria, Ricardo Rada y quienes trabajaron en esos años en el ICB, sino también para entender la trayectoria de Jorge Sanjinés.

Una de las tareas centrales del ICB desde su creación fue la producción de noticieros que daban cuenta de los programas y proyectos del gobierno del

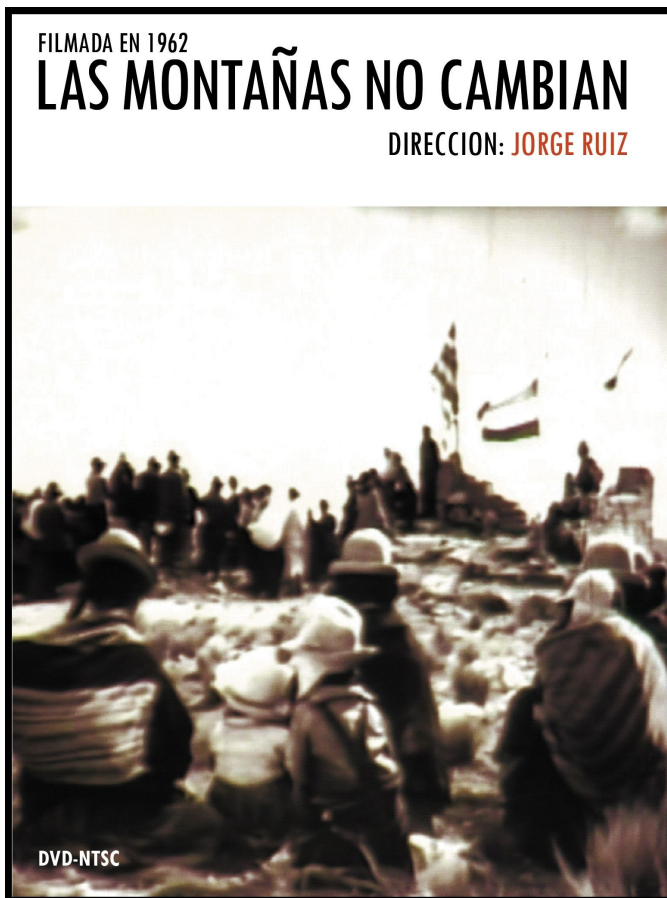
Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR); sin embargo, la llegada de Ruiz permitió reforzar la producción de documentales sobre temas de cultura y desarrollo. Realizó por ejemplo en co-producción con SOCINE el documental *Laredo de Bolivia* (1958), sobre el gran violinista boliviano Jaime Laredo en ocasión de una visita que hizo al país.

En la empresa SOCINE eran socios Jorge Ruiz, Augusto Roca, Nicolás Smolij y Enrique Albarracín, además de Oscar Soria como guionista. Un dato histórico curioso es que el bien máspreciado de la empresa cinematográfica era una cámara de 35mm Arriflex con la que Hans Ertel, camarógrafo de Leni Riefensthal, filmó escenas de *Olympia* (1938), documental que ensalzaba los deportes durante la época del nazismo. La hija de Ertel, Mónica, quien más tarde tuvo una participación notoria en la guerrilla urbana boliviana, vendió la cámara a Nicolás Smolij y a Jorge Ruiz, que la alquilaban al ICB para las co-producciones. Cuando Nicolás Smolij se fue a trabajar a Perú, la vendió al cineasta Armando Robles Godoy, y éste, a su vez, a la joven cineasta Norah de Izcue.

En 1960 Jorge Ruiz realizó *Los Primeros*, sobre el tema del petróleo, que comenzaba a cobrar importancia económica en Bolivia en reemplazo del estaño. Años después, ambas materias primas serían desplazadas por inmensas reservas de gas en el sur y en el oeste de Bolivia. En *Los primeros*, como en casi toda su obra semi-documental, Ruiz introduce una historia sencilla, a través de la cual puede describir el tema central del documental: esta es la historia de una anciana, Doña Ramona, que comercializa el “agua sucia” (petróleo superficial) que ha encontrado cerca del lugar donde vive.

De la misma época data la última película importante que hizo Ruiz en el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB): *Las montañas no cambian* (1962), celebración de los diez años de la Revolución Nacional de 1952. Nuevamente un personaje ficticio hace de hilo conductor del documental para evitar en lo posible el comentario. Gabino Apaza ha permanecido aislado durante diez

años y al salir comienza a descubrir aquello que ha cambiado en el país. En ambos documentales hay una moraleja similar porque se muestra a Doña Ramona y a Gabino como personajes que se niegan a asumir el cambio social y económico.



Al regresar a Bolivia Sanjinés encontró que Ruiz era el único cineasta en actividad. Apreció *Vuelve Sebastiana*, y quiso participar en el grupo de Ruiz, pero éste, según recordaba Sanjinés en una entrevista, no le habría permitido trabajar con él. Allí conoció Sanjinés a Oscar Soria, el guionista de Ruiz. Soria encontró en Sanjinés a un buen director en potencia y decidió colaborar con él, apartándose desde entonces de Jorge Ruiz. Sanjinés y Soria trabajaron en el Centro Audiovisual de

USAID, la oficina de cooperación del gobierno de Estados Unidos, en un programa con el Ministerio de Educación de Bolivia. Sanjinés estaba a cargo de la sección de fotografía, mientras que Soria difundía programas audiovisuales de las minas.

Fue entonces que la Lotería Nacional lanzó una convocatoria para realizar una película de promoción. La propuesta de Sanjinés y Soria ganó el concurso y ambos formaron Kollasuyo Films, que más tarde se convertiría, con la incorporación de nuevos cineastas, en Ukamau Ltda. El corto para la Lotería

(en blanco y negro, 16mm) se llamó *Sueños y realidades*. Sanjinés adoptó el estilo de Jorge Ruiz para realizar este semi-documental con un sucinto argumento ideado por Soria, que narraba la llegada de un hombre joven a La Paz en busca de trabajo. En la ciudad conoce a un dulcero ambulante que lo induce a adoptar ese oficio. Luego encuentra a un vendedor de lotería que lo lleva a visitar las instalaciones de la Lotería Nacional (es la parte promocional). Hacia el final del corto el personaje gana la lotería y regresa a su pueblo en Viacha. En el autobús de regreso se le caen los dulces que vendía y deja que un niño pobre los recoja.

La filmación se hizo en varias etapas, aprovechando los sábados y domingos. Ricardo Rada colaboró desde entonces con Jorge Sanjinés. También participaron alumnos de la Escuela Fílmica creada por Soria y Sanjinés, una de las iniciativas de ambos a principios de los años sesenta para contribuir a profesionalizar el ambiente cinematográfico en Bolivia. Sanjinés y Soria crearon también un Cine Club para difundir las principales producciones del cine boliviano, en su mayoría dirigidas por Jorge Ruiz. Las funciones eran auspiciadas por la Universidad Mayor de San Andrés, ya que el cine club no tenía local propio.

Otra iniciativa fue la publicación de un boletín cinematográfico de ocho páginas, *Estrenos*, auspiciado por firmas comerciales, con mucha publicidad aunque también algunos textos firmados por Sanjinés. Se distribuía gratuitamente y llegaron a editarse diez números. En la columna que mantenía Sanjinés con el título “¿Qué es el cine?” se ocupaba de divulgar temas generales. Uno de los textos empezaba: “El cine es arte y es industria” y terminaba afirmando que “del grado de cultura cinematográfica que se pueda proporcionar, depende la salud espiritual de pueblos enteros” (s.f). Otro sobre el cine boliviano decía: “En Bolivia existe un cine nacional de excepcional calidad. Bolivia, gracias a la esforzada y poco apreciada labor de Jorge Ruiz, Oscar Soria, Augusto Roca, Hugo Roncal, Alberto Perrín y otros pocos cineastas, ha obtenido numerosos

premios internacionales compitiendo con países de grandes recursos y logrado experiencia cinematográfica” (s.f).

En otra columna Sanjinés presentaba la Escuela Fílmica Boliviana, y definía en un párrafo al director de cine, quien “debe ser un artista completo, debe conocer y dominar la teoría de las demás artes, poseer una vastísima cultura, tener un profundo conocimiento de la psicología humana y, sobre todo, poseer un perfecto dominio de la técnica cinematográfica y de los medios y lenguaje del cine” (s.f).

La Escuela Fílmica ofrecía cursos de cinematografía, fotografía y actuación cinematográfica, con una duración de 3 y 5 meses, en un local de la calle Indaburo. No tuvo mucho tiempo de vida, y no salió de ella ningún cineasta nuevo, aunque llegó a tener 25 alumnos. Los cursos eran sobre todo prácticos, utilizando los equipos del Instituto Cinematográfico Boliviano que colaboró con la iniciativa de Sanjinés y Soria en una primera etapa. Los profesores eran ellos dos y también Ricardo Rada, Jorge Ruiz, Hugo Roncal, Leonardo Soruco, Héctor Vargas y Federico Taborga. En el marco de la Escuela Fílmica comenzó a filmarse *Revolución*, que sólo se terminaría en 1964.

La siguiente película que realizó Sanjinés fue también un encargo, esta vez del gobierno del MNR que quería dar a conocer a través del cine el Plan Decenal de Desarrollo. Oscar Soria hizo el guión, Ricardo Rada se ocupó de la producción, administrando el financiamiento de la Secretaría de Planificación. Rodolfo Soria hizo el sonido, Eduardo Lafaye leyó el comentario, y Jorge Sanjinés asumió la fotografía y la realización. Los actores fueron Rudy Betancourt, Juan Campuzano, Héctor Vargas, Marcelo Quezada, etc. Una vez más Sanjinés optó por el estilo que Ruiz había impuesto en el cine boliviano, un semi-documental con comentario.

El Plan Decenal exponía las metas del desarrollo en todos los sectores económicos y sociales. Incluía los programas de colonización, de integración, de educación, de minería, y constituía una visión general y aguda sobre la realidad del país en aquellos años. Hacer una película sobre un plan que no había comenzado aún a ejecutarse significaba para los cineastas proyectarse en el futuro, imaginar lo que sería ese plan una vez realizado. No era tarea fácil para el cine documental.

Un día Paulino, así se llamó la película, se parece mucho en su estructura a *Las montañas no cambian*, que Jorge Ruiz acababa de realizar. Ambos films se complementaban en la medida en que el documental de Ruiz analiza los diez años ya transcurridos en el proceso de desarrollo económico de la Revolución Nacional, mientras el film de Sanjinés evoca los diez años a venir. Ambos son como las dos hojas de una bisagra en cuyo eje se produce el encuentro entre el pasado y el futuro.

Para ilustrar las proyecciones del Plan Decenal, Oscar Soria imaginó la historia de Paulino Tarqui, un campesino que es producto de la Revolución del 52, aunque no posee una clara conciencia política de ello. Como “la Revolución no ha hecho sino comenzar”, según dice el comentario, Paulino vivirá en los diez años siguientes los supuestos beneficios del Plan Decenal. Para marcar bien el ingreso a un territorio de especulación, Sanjinés incluye una cortina de nubes, “flash forward”, en oposición al clásico “flash back”, es decir, la proyección hacia el futuro en lugar de la remembranza del pasado.

La proyección hacia el futuro, con fines propagandísticos, resulta un peligro. El film ofrece un futuro “color de rosa”, con un discurso que se caracteriza por su optimismo recalcitrante. En 1960, cuando *Un día Paulino* se hizo, podía considerarse como un film del género fantástico. Su presión nacionalista y desarrollista no iba de la mano con la representación de los personajes del pueblo, desprovistos de palabra y acción, descritos como fieles seguidores de

una política diseñada desde arriba. Las limitaciones se hacen más evidentes cuando el film se cierra sobre imágenes de Paulino con un camión propio como si la meta de la revolución se limitara a una reivindicación material tan discutible (de campesino, pasa a transportista, esto quiere decir intermediario, entre otras cosas). Pero en suma, las limitaciones del film eran las propias limitaciones de la Revolución.

El verdadero cine de Jorge Sanjinés no iba a surgir en medio de estas películas de encargo, que tenían que gustar a los que las auspiciaban. Sin embargo, para hacerse un lugar en el cine boliviano, el joven realizador tuvo que hacerlas. Hizo también una serie de notas informativas bajo el título *Bolivia Avanza*, financiadas por la Corporación Boliviana de Fomento, en las que se mostraban las obras de la empresa estatal que en los años cincuenta fue una de las más dinámicas. La serie incluía notas sobre la instalación de un grupo electrógeno en Tarija, la llegada de las maquinarias para el ingenio de Bermejo, y otras del mismo estilo.

Revolución

Después de un breve paso por la juventud de la Falange Socialista Boliviana (más por inercia familiar que por inclinación ideológica), Sanjinés se sintió identificado con el MNR y con Paz Estensoro, evolucionando paulatinamente a partir de entonces hacia posiciones más próximas a la izquierda marxista e indigenista.

De la visión que tenía hacia 1963 sobre la realidad boliviana, nace su película *Revolución*, la primera que realiza libremente, sin compromiso con ninguna entidad financiadora. Podemos decir que esa película es su *Potemkin*, y parece, de hecho, estar bastante influenciada por las nociones de composición de imagen en Eisenstein, aunque Sanjinés afirma que hasta el momento de realizar *Revolución* desconocía la obra del gran cineasta soviético.



A lo largo de los años 1962, 1963 y 1964, Sanjinés, Soria y Rada fueron construyendo metro a metro este cortometraje de diez minutos de duración, en blanco y negro, 16mm, prestándose unos rollos de película de las producciones de encargo que realizaban mientras tanto. Metro a metro se fue armando la película, a la que no se añadió otro comentario que una composición musical de guitarra y percusiones.

El resultado puede interpretarse como una reconstrucción poética del 9 de abril de 1952, cuando el pueblo hartado de opresión salió a las calles para combatir, se armó de palos, piedras y fusiles para hacer frente y derrotar al ejército servil de la oligarquía. Pero la película puede analizarse también al margen de este hecho histórico preciso. *Revolución* es todas las revoluciones donde los obreros, los campesinos, han sido los principales protagonistas. Es una síntesis

formidable y completa de lo que sucede en un país cuyas masas deciden sacarse de encima a quienes las oprimen.

Los primeros minutos son una radiografía del subdesarrollo y en esta primera parte todas las imágenes son parte de la demostración: niños que viven en cuevas, bajo tierra (plano 6), hombres, mujeres y niños que escarban en los basurales y se disputan con los perros los restos de comida (planos 9, 10, 11); cargadores (planos 18, 19 y 20), pordioseros (planos 25, 26 y 27); niños que duermen cubiertos de periódicos para evitar el frío (plano 30), etc. Sanjinés sabe traducir en imágenes las estadísticas del subdesarrollo. La elevada mortalidad infantil, por ejemplo, está representada (planos 31, 32, 33) por los ataúdes blancos alineados en una carpintería.

La segunda parte describe una manifestación popular. Un dirigente habla desde un balcón (planos 39, 42). Abajo, los trabajadores que lo escuchan levantan enérgicamente sus puños (planos 47, 55) aprobando partes del discurso que no escuchamos en la banda sonora. El ritmo se acelera mientras botas militares golpean el pavimento (plano 62), y los soldados recogen sus armas (plano 65). Esta segunda parte, intermedia, marca el estallido del enfrentamiento.

Un nuevo fundido introduce la tercera parte del film: la represión. Vemos a un niño herido (plano 66), las manos esposadas de un encarcelado (plano 67); imágenes de la cárcel (planos 68, 69, 70 y 71). La música anuncia un redoble de tambores de una ejecución sumaria. La cámara muestra los rostros inexpresivos de los que van a morir. Luego, tres planos a lo Eisenstein para significar el fusilamiento: una cruz recortada contra el cielo en contraluz (plano 75), una hilera de hombres (plano 76), y una hilera de fusiles en sentido opuesto (plano 77). Los redobles crecen sobre los rostros de las víctimas hasta el momento de la descarga. Luego, cadáveres en el suelo (planos 89 a 94), y un cargador transportando un ataúd (plano 95).

En la cuarta y última parte estalla la violencia revolucionaria como respuesta a la violencia reaccionaria. La sirena de una fábrica aúlla (plano 108) llamando a la huelga de los obreros y a la resistencia armada (planos 109 a 115). El brazo de un obrero agita una llave inglesa (plano 122); en el plano siguiente un soldado se derrumba y un civil se apodera de su fusil. El pueblo toma la iniciativa, corre por las callejuelas de los barrios populares, trepa a la colina de Laikakota, toma posición detrás de los árboles en espera del ejército. El combate final se libra solamente en la banda sonora de *Revolución*, mientras la imagen (planos 147 a 156) muestra solamente rostros de niños. La última imagen es una panorámica vertical que acaba sobre los pies desnudos de uno de esos niños. Es una manera poética de ligar la lucha cruenta que ha tenido lugar y el futuro de esos niños sin zapatos.

La exposición poética de *Revolución* hace que el “pequeño–gran–film” guarde un valor múltiple: documento, film militante de agitación política y evocación poética sobre las luchas de liberación. Es un film que no envejece, aunque su factura artesanal sirve para precisar su fecha de producción.

Sanjinés en el ICB

Revolución recibió el Premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig en 1964. En Bolivia las cosas no estaban para premios. Cuando el 4 de noviembre de 1964 tuvo lugar el golpe militar de los generales René Barrientos Ortuño y Alfredo Ovando Candia, se produjo un retroceso notorio en el proceso que se había iniciado en 1952. El nuevo régimen autodenominado de la “restauración” (la de la oligarquía, por supuesto) muy obediente a los dictados de Estados Unidos, trató de hacer tabla rasa con el pasado de la Revolución Nacional.

Una de las primeras medidas del régimen golpista fue cerrar el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), lo cual produjo la dispersión de gente de cine muy valiosa para el cine boliviano. Pero en 1965 Barrientos decidió reabrir el ICB con un nuevo personal y, después de haber ofrecido a Gonzalo Sánchez

de Lozada, quien no aceptó, nombró a Jorge Sanjinés como director técnico. Este sí aceptó. Sanjinés era consciente del riesgo que representaba depender del gobierno militar, y tuvo que hacer algunas concesiones para poder producir películas con contenido social. Las concesiones las hizo en el noticiario del ICB, donde en cada número se incluyó una nota política favorable al gobierno, “propaganda directa del gobierno”, según Oscar Soria, quien recordaba que hubo que aguantar muchas cosas por parte de la dictadura para seguir adelante con la idea de hacer un largometraje.

Dos años y algunos meses duró la administración de Sanjinés en el ICB, tiempo en el que, según Soria, se realizaron 27 entregas del noticiero (uno por mes), 4 documentales, un mediometraje y un largometraje. Uno de los documentales era *El Mariscal de Zepita*, que Sanjinés suele citar en su filmografía, dándole así mayor importancia que a los otros tres. El tema de la película es el traslado de los restos del Mariscal Andrés de Santa Cruz, desde Francia hasta Bolivia, hecho que tuvo lugar en 1965. Andrés de Santa Cruz murió en 1865 y fue enterrado en el pequeño cementerio de Notre Dame de Versailles. Cien años más tarde, mediante un convenio con el gobierno francés, sus restos se repatriaron en el portaviones Juana de Arco. El hermano de Jorge Sanjinés, Jenaro, filmó el traslado, y en base a ese material Jorge hizo el montaje.

Como un paso previo a la elaboración del largometraje que sería *Ukamau*, Sanjinés vio que era conveniente abordar la ficción a través de un mediometraje que pudiera servir de experiencia. Ese mediometraje fue *Aysa* (Derrumbe), experiencia cinematográfica a la vez que cine comprometido, o por lo menos sensible al acontecer social. El propósito de controlar todos los elementos hizo que Sanjinés escogiera una historia simple, con pocos personajes, y sin diálogos. El sonido podía así incorporarse a posteriori, sin necesidad de guardar un sincronismo estricto. En los 40 minutos que dura la película semi-documental, sólo se pronuncia una palabra, que es la que da el título a la obra, y la que significa la culminación argumental.

Aysa fue la primera aproximación de Sanjinés al mundo minero, pero una aproximación circunspecta, puesto que el film se realiza al margen del movimiento sindical minero, tomando como personaje a un “independiente”, a un solitario de los que escarban los restos de mineral en las minas agotadas. El momento no era propicio para hacer algo más comprometido: en mayo y septiembre de 1965 los centros mineros fueron invadidos por el ejército y se produjeron las masacres que el propio Sanjinés describirá años más tarde en *El coraje del pueblo*.

En Aysa continuó el trabajo de Sanjinés con actores “naturales”. Era la primera vez que Benedicta Huanca y Vicente Vernerros, por entonces panadero, se encontraban delante de una cámara, pero no sería la última, ya que ambos fueron también protagonistas en *Ukamau (Así es)* y en *Yawar Mallku (La sangre del Cóndor)*, largometrajes de ficción que no viene al caso comentar en este texto.

El propio Barrientos cerró el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en 1968, pues ya no le servía. Todos sus activos pasaron a poder de la Televisión Boliviana, (Canal 7), recién creada en 1968 por el General Barrientos al cabo de un escandaloso negociado. Todos los documentales y noticiarios que se filmaron en el ICB durante su existencia quedaron en los archivos de la televisión, más de un centenar y medio de noticieros, decenas de cortometrajes que hoy ya no son lo que podrían ser: memoria visual de nuestra historia reciente, porque fueron sometidos a una salvaje dilapidación que hizo desaparecer una buena parte del archivo.

Casi la totalidad de los materiales originales en 35mm y en 16mm quedaron durante años olvidados en los laboratorios Alex, en Buenos Aires, por una deuda insignificante que el gobierno boliviano tenía con el laboratorio. Allí se destruyeron con el tiempo, no quedó nada. En los depósitos de la televisión los rollos de película en positivo (las copias) se humedecieron hasta convertirse en

una masa inservible, y la que todavía servía fue salvajemente masacrada por inescrupulosos e ignorantes encargados de los noticiarios de la televisión, que no dudaron en meter tijera sobre esos materiales de valor histórico, para alimentar sus noticiarios circunstanciales. Mucho se perdió, pero algo ha sido recuperado, muchos años después, por la Cinemateca Boliviana, creada a mediados de la década de 1970.

La década de 1970: retornos y emergencias

En términos de la producción de cine no hay una frontera bien definida entre la década de 1960 y la de 1970 puesto que son años en los que continúan dominando las dictaduras militares. A la muerte de Barrientos en un accidente de helicóptero que algunos sostienen que fue un atentado, asumió la presidencia del país el Vice-Presidente Luis Adolfo Siles Salinas, un demócrata cristiano que no duró mucho en el poder.

El 26 de septiembre de 1969 el General Ovando, que había acompañado a Barrientos en el poder, dio un golpe de Estado que sorprendió a propios y extraños porque conformó un gabinete de ministros con figuras muy conocidas de la izquierda y del campo progresista, en su mayoría intelectuales nacionalistas que habían padecido el exilio y la represión durante el gobierno de Barrientos. Entre esas figuras: Marcelo Quiroga Santa Cruz, José Ortiz Mercado, Mariano Baptista Gumucio, Edgar Camacho Omiste, Alberto Bailey Gutiérrez, Oscar Bonifaz y José Luis Roca entre otros. Era un gabinete de lujo que neutralizó las reacciones anti-militaristas que eran previsibles.

Las medidas que tomó ese gobierno durante su corta permanencia en el poder fueron también sorprendentes por su carácter progresista en el campo de la educación, de las relaciones internacionales con países del bloque socialista, en la industrialización minera, y fortalecimiento de empresas públicas, entre otras. Pero la que más destacó y le puso un sello definitivo al régimen fue la

nacionalización de la Gulf Oil Company, promovida desde el Ministerio de Energía e Hidrocarburos por Marcelo Quiroga Santa Cruz.

Luego vendrían golpes y contragolpes militares entre 1970 y 1971 hasta que se hizo con el poder el Coronel Hugo Bánzer Suarez, un militar de derecha que gobernó hasta 1978.

La medida de la Nacionalización de la Gulf en el gobierno de Ovando Candia fue importante para el cine porque Antonio Eguino realizó el corto documental *¡Basta!*, que constituye el equivalente de *Revolución* en la actividad cinematográfica de este director de cine que hasta entonces se había desempeñado como camarógrafo y fotógrafo. Eguino estudió en el Film Institute de la Universidad de Nueva York, mientras trabajaba como fotógrafo para ganarse la vida. Realizó dos breves películas experimentales a principios de los años sesenta, en las que trataba de aplicar los conocimientos que había adquirido.

De regreso a Bolivia, en 1966, Eguino comenzó a trabajar como corresponsal de la agencia Vis News, filmando notas sobre el acontecer político, por ejemplo, el regreso del ex Ministro Antonio Arguedas, que había hecho llegar a Cuba el Diario del Ché. En 1968, al conformarse el Grupo Ukamau en torno a Jorge Sanjinés, Eguino dejó la corresponsalía, para consagrarse a la fotografía de *Yawar Mallku*, su primera experiencia de largometraje.

Eguino realizó *¡Basta!* a pedido del régimen del General Ovando, que acababa de nacionalizar las instalaciones petrolíferas de la Gulf. Sobre este hecho histórico Eguino hizo un cortometraje ágil, modelo de cine militante, en el que utiliza todo tipo de elementos: dibujos, fotografías y un ritmo de combate. La narración muestra simultáneamente la ocupación de las oficinas de la empresa Gulf en La Paz y de los campamentos petroleros en el departamento de Santa Cruz. El comentario ofrece informaciones contundentes para justificar la medida tomada por el gobierno: sobre el precio de 3.48 SU\$ por barril de

petróleo, Bolivia recibía apenas 0.50 centavos. La última frase de la película afirma: “Estamos en guerra contra el imperialismo”.

Los cortometrajes que Antonio Eguino realizó posteriormente, todos en color, no tienen la fuerza ni la intención militante que tiene *¡Basta!* En 1970 hizo *Censo 70*, con Ricardo Rada, y en 1971, por encargo del Servicio de Aguas Potables, el corto *La primera respuesta*, mostrando en base a un pequeño argumento (que recuerda *Un día Paulino*, el film de Sanjinés) las modernas instalaciones de SAMAPA, la empresa de agua potable. La realización de este corto permitió mantener con vida la productora “Ukamau Ltda.”

Ruiz en PROINCA

Una nueva etapa se abrió en la trayectoria de Jorge Ruiz a fines de los años sesenta cuando aceptó la oferta del empresario minero Mario Mercado de hacerse cargo de la dirección de una productora de cine, PROINCA. Ruiz pensó que era una oportunidad ideal para concluir un antiguo proyecto que se había frustrado, *Detrás de los Andes*, cuya filmación inicial se había realizado a principios de los años cincuenta.

En el marco de PROINCA, Jorge Ruiz hizo varios documentales, como *Los yamparaez*, sobre la comunidad campesina cercana a Tarabuco, en el departamento de Chuquisaca, y *Su propio esfuerzo*, sobre los programas de colonización en Alto Beni.

Durante los años setenta su actividad en el cine documental fue intensa. En muchos de los films ya no recurre a una línea semi-documental, como en sus mejores trabajos. Realizó en esos años: *Cielos de Progreso*, *Primero el Camino*, *Un Día Cualquiera*, *El Empujón*, *El Trono de Oro*, *Forjadores del Provenir*, *La Gran Herencia*, *Una Esperanza Llamada Bolivia*, *Los Nuevos Potosís*, *El Gran Desafío*, *Marcha hacia el Norte*, *Afirmando Bolivia*, entre otros documentales de encargo. Ruiz se establece así como el realizador de

documentales más prolífico en Bolivia, seguido por Eduardo Barrios, quien hizo la mayor parte de su carrera de cineasta en Europa durante los años 1970, y por Carlos D. Mesa en tándem con Mario Espinoza, autor en los años 2000 de documentales sobre la historia de Bolivia.

Jorge Ruiz abarca más de cincuenta años de la cinematografía boliviana y es un pionero respetado por su tesón, su amor por el cine y la inspiración que ofreció a las sucesivas generaciones de cineastas.

Otros directores de documental

Hugo Roncal había realizado a fines de la década de 1960 sus primeros cortometrajes de encargo: *Asalto a la colina empinada*, sobre maniobras militares, y *En las manos*, sobre artesanía, ambos en el marco del Centro Audiovisual creado por USAID, donde Roncal trabajó a lo largo de los años sesenta. La película más interesante que hizo en esa época fue *El mundo que soñamos*, con un guión argumental que narraba la historia de un papel periódico llevado por el viento sobre la ciudad de La Paz mientras narra sus impresiones. En cambio, tuvo que realizar a continuación películas destinadas a la policía: *Cómo reprimir manifestaciones*, *Cómo manejar bombas de gas*, etc. y otros documentales de entrenamiento.

Antes de dejar el Centro Audiovisual de USAID, Roncal tuvo el privilegio excepcional de ser el único cineasta del mundo que pudo filmar en la escuelita de La Higuera las imágenes del cadáver del Che que acababa de ser asesinado. Roncal filmó apenas dos rollos de 100 pies, en blanco y negro, en los pocos minutos que le permitieron los agentes de la CIA que controlaban todo allí. Esas imágenes fueron luego distribuidas a nivel mundial por USIS, la agencia de información de Estados Unidos. Las fotos fijas las hizo en esa misma ocasión Freddy Alborta. Ambos trabajos constituyen hoy verdaderos tesoros documentales.

En los años setenta Hugo Roncal realizó otros cortometrajes de encargo: *Mutún* sobre las reservas de hierro, *Viva Santa Cruz* sobre el crecimiento de la capital del oriente boliviano, y *Puente al progreso*, sobre los yacimientos de gas y la construcción del gasoducto a la Argentina. En 1975 hizo *La gran tarea*, sobre la problemática del campesinado boliviano, vista a través del Servicio Nacional de Desarrollo de Comunidades. Esta obtuvo el premio Espiga de Oro en el IX Concurso Internacional de Películas Agrarias celebrado en Berlín en 1976.

Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos (YPFB) produjo en los años siguientes una serie de documentales, que es lo mejor que ha realizado Roncal. La serie lleva por título *El mundo ignorado*, y comprende las siguientes películas: *Sucre, la ciudad blanca*, *La Virgen de Urcupiña*, *Iglesias de Bolivia*, *Lo que guarda la tierra*, sobre las exploraciones de petróleo, *Chapé Fiesta*, filmada en San Ignacio de Mojos, y *Los Ayoreos*. Salvo aquella dedicada a la exploración petrolífera, las demás han sido estructuradas con libertad y no responden a la necesidad de propaganda de la empresa auspiciadora.

Más tarde Roncal concluyó por encargo del Lloyd Aéreo Boliviano (LAB) un documental sobre *Tiwanacu*, otro sobre el barco que Venezuela regaló a Bolivia, titulado *Proa al futuro*, otro para la Compañía de Teléfonos Automáticos titulado *Diálogo, Integración y Progreso*, y varios cortos sobre el carnaval del Gran Poder, sobre el de Tarabuco, sobre el de Oruro. Al igual que Ruiz, Roncal realizó dos, tres y hasta cuatro cortometrajes por año.

Los proyectos personales de Juan Miranda, entonces joven técnico de la fotografía y realizador, no pudieron concretarse sino en una mínima parte, por lo que Miranda se inscribe en el mismo registro (o callejón sin salida) del cine de encargo en el que se debaten realizadores como Ruiz y Roncal. Como ellos, Miranda es autodidacta, se formó en la práctica. Comenzó filmando eventos deportivos en las minas, de donde es originario, por ejemplo *Circuito minero* sobre una carrera automovilística nacional, que por primera vez incluía en su

circuito el paso por las minas. El documental tuvo éxito entre la población minera, donde el cine ha sido siempre apoyado con entusiasmo.

Con la intención de tener alguna experiencia profesional, Miranda se trasladó a La Paz en 1965, se presentó en el Instituto Cinematográfico Boliviano solicitando trabajo, pero acabó exiliado en Argentina. En 1968 Miranda se incorporó a PROINCA, la empresa de Mario Mercado que dirigía Jorge Ruiz, y en 1969 pasó a ser camarógrafo y realizador de la naciente televisión Boliviana. Dirigió el programa *Así es Bolivia*, de carácter mensual, que consistía en “descubrir” para el telespectador lugares poco conocidos de Bolivia.

Miranda registró un episodio de importancia histórica en circunstancias fortuitas. En los días del golpe de Estado del General Banzer, en 1971, pudo filmar un documento excepcional: militares del Regimiento Camacho detuvieron a varios trabajadores mineros, los rodearon, los desnudaron y los balearon a quemarropa. Miranda filmó la escena en color y con sonido directo. Los militares que protagonizaron el fusilamiento estaban ebrios y no les importó que hubiera un cineasta filmando la escena. Lo curioso es que, al salir ese material a Europa, circuló la versión de que “el anónimo camarógrafo”, que había logrado tan impresionante documento, había sido fusilado por esos mismos militares. El material se incorporó en la película *La Hora de los Generales*, una de las tantas que se hicieron sobre Bolivia en el curso de los años setenta, y que permanecen en su mayoría desconocidas en el país.

Junto a Ruiz, Roncal y Miranda, Eduardo Barrios es quizás unos de los documentalistas más prolíficos que tiene Bolivia, aunque su trabajo se ha desarrollado en el exterior del país. Barrios cuenta con más de un centenar de documentales en su haber. Hizo sus estudios en el Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo (INSAS), la más importante escuela de cine en Bélgica, y al finalizarlos se incorporó a la radio–televisión belga como encargado de la organización de un departamento latinoamericano de radio, hacia 1968. Un año

más tarde pasó a la televisión para hacerse cargo del montaje de películas sobre Brasil y Cuba, sobre la base de documentos de archivo.

¿Cuántos conocen, por ejemplo, las películas que hizo Marcelo Quiroga Santa Cruz, asesinado el 17 de julio de 1980? Hablemos de ellas así sea brevemente. Marcelo Quiroga Santa Cruz realizó dos películas, una titulada *La bella y la bestia*, y otra *Combate*. Él dudaba, modestamente, de la importancia de ambas. *Combate* es un cortometraje en blanco y negro de 16mm en el que Quiroga Santa Cruz hizo todo el trabajo de realización, fotografía y montaje. El tema central es una pelea de gallos, vista a través de los ojos de un niño que lleva su gallo blanco a un reñidero. El gallo blanco se enfrenta contra un gallo negro, y el blanco pierde, muere. El niño entra al reñidero, levanta su gallo muerto y se lo lleva afuera. Se sienta, e imagina otra pelea en la que el gallo blanco vence al negro. El sentido alegórico del film salta a la vista, el color blanco se identifica con una tendencia positiva, progresista, mientras que el gallo negro con una fuerza negativa y de destrucción.

Desconocida también en Bolivia es la labor cinematográfica de Humberto Ríos, el “Negro” Ríos como lo llaman los amigos. Desconocida, quizás, porque ante la estrechez del ambiente cinematográfico nuestro, este cineasta nacido en Sucre, Bolivia, prefirió instalarse en Argentina, y es allí donde ha realizado la mayor parte de sus películas. A partir del golpe de Estado del General Videla, y en la medida en que la represión se hacía cada vez más dura, Ríos abandonó su país de adopción para exiliarse en México, donde vivió muchos años antes de regresar a Buenos Aires.

Humberto Ríos comenzó su labor de realizador en 1960 con su primer corto, *Faena*, seguido en 1961 por *Les jeux croisés* y en 1963 por *Petite Illusion*, los dos últimos realizados en Francia mientras estudiaba cine en el IDHEC. En lo que respecta a Bolivia nos interesa el documental que realizó en 1971: *Al grito de este pueblo*, colaborado por Hebe Serebrisky y Jorge Höning. Los cineastas filmaron las jornadas de agosto de 1971 cuando se produjo el golpe militar de

derecha. La película comienza con una revisión histórica, que abarca referencias sucintas a la cultura de Tiwanacu, a la Colonia, a la Guerra del Chaco, a las masacres de trabajadores mineros a lo largo de este siglo.

Los acontecimientos políticos de los años setenta en Bolivia inspiraron algunas películas documentales realizadas por bolivianos en el extranjero. Citaremos dos: *El amargo pan* y *Señores Generales, Señores Coroneles*.

El amargo pan es un mediodmetraje realizado en Alemania por Oscar Zambrano con la colaboración del cineasta alemán Michel Gregor. Se trata de un documental que reúne entrevistas con varios trabajadores mineros exiliados durante el régimen del General Banzer, y que muestra la vida que llevan en el exilio y lo que piensan de la situación de Bolivia estando lejos. Las primeras imágenes de la película son las del golpe militar de 1971, para crear de esta manera un marco de referencia histórica. Después de establecer la relación que puede existir entre Bolivia y Alemania (el primero país productor de materia prima y el segundo país transformador), se introducen las entrevistas con los mineros exiliados.

En cuanto a *Señores Generales, Señores Coroneles*, se trata de un documental en blanco y negro y 16mm realizado en Francia por Alfonso Gumucio Dagron. La película hace un recuento de los siete años de la dictadura banzerista, remontándose en su análisis a la Guerra del Chaco y a la Revolución de abril de 1952, como puntos de referencias históricos imprescindibles para cualquier análisis político de la realidad boliviana. Lo más importante de la película se refiere al golpe de Estado militar de 1971, y a los años subsiguientes, abarcando la problemática política, social y económica. El film concluye con la huelga general de 1976 y el asesinato de Torres, es decir, tal como *El amargo pan* cuya realización se hizo simultáneamente.

Señores Generales, Señores Coroneles toma su título de un conocido poema de Nicolás Ortíz Pacheco escrito durante la Guerra del Chaco. La película

incluye una serie de entrevistas que pretenden ilustrar los diversos aspectos que abarca: el dirigente sindical Juan Lechín, Jorge Selum sobreviviente de la masacre de la Universidad de Santa Cruz, el ex agente de la CIA Philip Agee sobre la intervención de la CIA y de otros organismos de inteligencia norteamericanos, y Regis Debray sobre su propia experiencia en Bolivia.

El montaje es sumamente denso, e incluye un comentario que peca por el exceso de información que pretende transmitir al espectador. La película se hizo para un público europeo o latinoamericano interesado por la problemática boliviana, pero que había perdido contacto con la realidad de nuestro país a largo de varios años. *Señores Generales, Señores Coroneles* fue presentado en el I Encuentro de Cine Militante de Rennes. El crítico de cine de *Le Matin de París* opinó que

“era un buen ejemplo de cine militante logrado, un trabajo de información sobre la situación política de Bolivia desde 25 años. Realizado en Francia por necesidad, el film muestra en detalle los mecanismos del imperialismo, la ambición de la resistencia popular y los crímenes del fascismo. Ante todo fiel a la realidad y riguroso en el análisis, es denso y vivo, mezclando satisfactoriamente fotografías y documentos filmados, comentarios y sobresalientes entrevistas” (*Le Matin de París*, 1976).

Es poco conocida la actividad de realizador de Luis Espinal, uno de los pioneros de la crítica cinematográfica en Bolivia, asesinado en marzo de 1980 por paramilitares por su actividad como director del semanario de izquierda Aquí. Estudió “cine para televisión” en Bérgamo, en 1964, en la Escuela Superior de Periodismo y Medios Audiovisuales, y de regreso a España (de donde es originario) hizo una labor ligada a varios cine-clubs hasta ingresar en la Televisión Española en 1966. Allí hizo el guión de una película sobre la Semana Santa, y dirigió un programa semanal titulado “Cuestión Urgente”, donde cada semana presentaba una película de media hora sobre temas que habitualmente no se trataban en la Televisión Española: drogas, alcoholismo, prostitución, batiéndose contra la censura y procurando no caer en la autocensura. Las películas más interesantes de esta serie (que comprendía

unas veinte en total) fueron: *Educación Sexual, Madre soltera, Prostitución, Alcoholismo, Inmigración, Niños sin nombre, y Gitanos.*

Al ser censurado el programa sobre la inmigración, Espinal dejó la TVE y se vino a Bolivia definitivamente. Fue profesor de periodismo en la Universidad Católica y pasó luego en los años 70 y 71 a realizar algunos programas para la televisión en esta época de apertura democrática y libertad de expresión. Tenía a su cargo dos programas sobre cine: “Los grandes momentos de la historia del cine” y “Actualidad Cinematográfica”, con comentarios semanales sobre los estrenos.

Lo más importante desde el punto de vista de la realización cinematográfica fue el programa “En carne viva”, orientado a la manera de “Cuestión Urgente” que antes había dirigido en España. Durante el tiempo en que pudo difundirse, hizo cortos documentales como *La Prostitución, La Droga, La Cárcel y La Violencia.* Este último mostraba imágenes de la miseria y del subdesarrollo; en una segunda parte el simulacro de operaciones militares y policiales de represión, además de una entrevista con dos miembros del ELN encapuchados. Ello bastó para que Espinal tuviera que abandonar la televisión.

También en la televisión boliviana, la periodista Amalia Barrón realizó algunas películas como *Los Ayoreos*, filmando la vida cotidiana de esta tribu, así como su relación con un grupo de protestantes norteamericanos. Por su parte Abel Elías Saínz, quien fue Director de Prensa Nacional de la televisión boliviana, realizó varios cortometrajes en 1972 y 1973: *Entre ayer y mañana, Manos maravillosas* (sobre los bordadores de disfraces y trajes folklóricos) y *Soldado.*

De una u otra manera, son muchos quienes tienen que ver con el cine boliviano, aunque pocos los profesionales que se han dedicado al cine como actividad prioritaria. Hemos citado solamente los cineastas de cine documental que tuvieron una actividad relativamente importante en las décadas de 1960 y 1970.

Uno de los grupos más interesantes fue “La Escalera”, cuyo film *¿Hasta cuándo?* obtuvo en 1978 el Premio Cóndor De Plata. Se trata de una película

sobre el alcoholismo, muy bien realizada, interpretada por el grupo de jóvenes asistentes de la productora Ukamau de Antonio Eguino. En 1979 el grupo concluyó un nuevo cortometraje titulado *¿Por qué?*, dirigido por Guillermo Aguirre, que encara el tema del aborto, denunciando la incompreensión de los padres de familia, la deshumanización de los médicos, y todas las limitaciones que impone un sistema social basado en la hipocresía.

Nucleados en torno a la productora Ukamau Ltda., surgieron otros cineastas a fines de los años setenta. Paolo Agazzi, quien fuera asistente de realización de Antonio Eguino, realizó el corto documental titulado *Hilario Condori: campesino*, mientras Danielle Caillet debutaba con el corto *Warmi*, la primera producción boliviana que se ocupa específicamente del problema de la mujer campesina y obrera. Ismael Saavedra realizó *Porque somos el pueblo unido volveremos a vencer*, documental de apoyo a la campaña electoral de la Unidad Democrática y Popular (UDP) y Raquel Romero, quien había co-realizado en Venezuela, junto al uruguayo Mario Handler, la película *María Lionza*, también se integró a la productora de Antonio Eguino a su regreso a Bolivia en 1979.

Conclusión

Es difícil en tan poco espacio dar cuenta de tanta actividad en el cine documental debido a la cantidad de cortometrajes realizados durante las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, si algún valor tiene este texto es el haber rescatado las referencias que de otro modo permanecerían desconocidas.

Bibliografía

- Gumucio-Dagron, Alfonso (1982). *Historia del Cine en Bolivia*, La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.
- Gumucio-Dagron, Alfonso (2014). *Luis Espinal y el cine* (segunda edición), La Paz: Plural Editores.
- Sadoul, Georges (1948-1975). *Histoire générale du cinéma*, Vol 1-6, París: Denoël.

* Alfonso Gumucio es cineasta, escritor, fotógrafo, periodista y especialista en comunicación para el desarrollo. Estudió en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) y en la Universidad de Vincennes, en París. Ha realizado películas y videos documentales sobre temas culturales y sociales: *Señores Generales*, *Señores Coroneles* (1975), *El Ejercito en Villa Anta* (1979), *Comunidades de Trabajo* (1979). Exiliado por la dictadura de García Meza en 1980, continuó su actividad de cineasta en Nicaragua, donde realizó *Cooperativa Sandino* y capacitó a un grupo de jóvenes de la Central Sandinista de Trabajadores (CST). La UNESCO le encomendó la realización, junto a Eduardo Barrios, de *La Voz del Minero* (1983). En Estados Unidos, realizó *Primo Castrillo, poeta* (1984), Segundo Premio en el Festival Internacional de Cine Super 8 de Montreal, Canadá. Con producción holandesa realizó en 1988 *Bolivia: Derechos Sindicales*. Posteriormente ha realizado documentales como *Voces del Magdalena* (en Colombia) y *Mujeres de Pastapur* (en India), sobre temas de comunicación participativa. E-mail: alfonso.gumucio@gmail.com