

Bolivia Films Ltd. El origen de una idea

Bolivia Films Ltd. The origin of an idea

LUIS SERGIO ZAPATA*

Universidad Mayor de San Andrés, UMSA
Bolivia

*srgzapata@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1983-4243>

Artículo de investigación

Recepción: 05 de Septiembre de 2020

Aprobación: 26 de Octubre de 2020

Cómo citar este artículo:

Zapata, S. (2021). Bolivia Films Ltd. El origen de una idea. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 3(1), pp. 43-67. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

La Paz, la capital más alta del mundo (1948) y *Donde nació un imperio* (1949) suponen las dos (2) películas fundacionales de Bolivia Films Ltd., donde se rastrean elementos cinematográficos y visuales que permitirán comprender el cine moderno en Bolivia. Bolivia Films Ltd. a la cabeza de K. Wasson; conjuntamente Jorge Ruiz y Augusto Roca iniciarán el primer proyecto de profesionalización de cineastas en Bolivia y explorarán temas y formas desde esta casa productora. Así, se convierte en germen de los códigos cinematográficos visuales que imprimirá la Revolución Nacional desde su aparato de propaganda: el Instituto Cinematográfico Boliviano.

Palabras clave: Bolivia Films; representación; diferencia; La Paz.

Abstract

“La Paz, la capital más alta del mundo” (1948) and “Donde nació un imperio” (1949) suppose the two (2) foundational movies from Bolivia Films Ltd. where it tracks cinematographic and visual elements that allows to understand the modern cinema in Bolivia. Bolivia Films Ltd. with K. Wasson at the top, together with Jorge Ruiz and Augusto Roca begin the first filmmaker professionalization project in Bolivia and explore topics and shapes from the production company. In that way, it turns into germ of the cinematographic codes that the national revolution had printed since its propaganda gadget: the Instituto Cinematográfico Boliviano.

Keywords: Bolivia Films; representation; difference; La Paz.

Bolivia Films Ltd.

El presente artículo realiza un acercamiento a dos (2) películas de Bolivia Films Ltd.: *La Paz, la capital más alta del mundo* (1948) y *Donde nació un imperio* (1949). Ambas piezas son las fundamentales pues figura en el equipo Jorge Ruiz y Augusto Roca, quienes serán considerados fundadores del cine boliviano.

En este sentido, el objetivo es divulgar los hallazgos de la investigación sobre las formas de mirar y encuadrar lo desarrollado desde esta casa productora, que en lo sucesivo afectará notablemente en las decisiones creativas del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) fundado en 1953. Bolivia Films Ltd., fue una de las productoras que gozó de contratos y encargos del naciente instituto dependiente del Ministerio de Propaganda e Informaciones.

Desde el ICB se proyectará, construirá y establecerán los criterios de representación del pueblo boliviano y los sectores sociales, sean obreros o campesinos, el ejército nacional, las mujeres y al "líder de la revolución", es decir, establecerá una política de las imágenes y un régimen visual. Estas codificarán las formas de representación tanto de sujetos como de instituciones, las mismas que perviven hasta nuestros días. A partir de lo anterior, el presente artículo atenderá las dos (2) primeras películas de Bolivia Films Ltd., para así rastrear los orígenes de estas representaciones; así como las operaciones y procedimientos visuales que las generan.

En 1947 Kenneth Wasson que "había trabajado en la embajada de EE. UU. decidió quedarse en Bolivia. Aficionado al cine fundó Bolivia Films Ltd. en un principio fue una pequeña distribuidora" (Mesa, 1985, p. 56). Como recuerda J. Ruiz, Wasson: "tenía un local humilde en la calle Comercio y distribuía películas a las provincias y otras las alquilaba en la ciudad" (Mesa y Susz, 1983, p. 2). El panorama de distribución y exhibición de películas en la ciudad de La Paz tenía en cartelera los grandes títulos del cine mexicano, que en el segundo quinquenio de la década gozaba de prestigio mundial abarrotando las pantallas de todo el continente. Para 1947, en La Paz se contaban con 14 cines y teatros, a continuación:

Teatro Municipal, Teatro Princesa (Calle Comercio esq. Jenaro Sanjinés), Cine Monje Campero (Av. 16 de julio), Cine Tesla (Calle Colón), Cine La Paz (Calle Ayacucho), Cine París (Plaza Murillo), Cine Miraflores (Calle Diaz Romero), Cine Bolívar (Plaza Venezuela), Cine Ebro (Calle J. Sanjinés), Cine Roxy (Calle Comercio), Cine Colón (Calle General Gonzales), Cine San Calixto (Calle Pichincha), Cine Mignon

(Calle Chuquisaca), Cine Avenida (Avenida Saavedra), Cine Victoria (Calle Paurpata esq. Virrey Toledo).

En 1948 (año signado por la conmemoración de los 400 años de la fundación de la ciudad) la Honorable Alcaldía de La Paz convocó a un concurso de películas. Allí participó Jorge Ruiz con *Frutas en el Mercado* (1948) y Augusto Roca con *Barriga llena* (1948). Un año antes, Jorge Ruiz filmó una película *Viaje al Beni* (1947), de ocho (8) minutos de duración para la cual contó con apoyo de K. Wasson. De manera paralela, bajo la misma estrategia de producción artesanal, individual y en solitario, Mario Ayllón realizó *La cruz roja boliviana* (1948), trabajo solicitado por esta institución.

Después de la experiencia del concurso del municipio paceño, Jorge Ruiz y Augusto Roca inmediatamente hicieron una primera película *Látigo del miedo* (1948); una ficción con la participación de Héctor Ormachea, Rafael Monroy y José Arellano. En esta película, como reconoce Alfonso Gumucio (1982) y Mesa y Susz (1983) los roles quedarán definidos entre ambos: Ruiz sería el realizador y Roca se encargaría de lo técnico. Esta división de roles continuará por los siguientes 20 años.

El mismo año (1948) K. Wasson adquiere una cámara bolex de 16 milímetros (mm), y Bolivia Films Ltd. pasó de ser una casa distribuidora de películas a una casa productora. La insistencia de K. Wasson sobre la producción de películas dio sus frutos, cuando el gobierno Municipal de La Paz contrata a la nueva productora para realizar una película sobre el IV centenario de la fundación de La Paz (*La Paz, la capital más alta del mundo*).

Posteriormente K. Wasson convoca a Jorge Ruiz y Augusto Roca a incorporarse a Bolivia Films sugiriéndoles que “ahora sí harán cine profesionalmente”. Su primera producción fue *Virgen India* (1948). En el mismo periodo recuerda: “Ramiro Beltrán que fue Jorge Ruiz quien llevo a Luis Castillo” (pionero del cine boliviano) para hacerse cargo del laboratorio de la empresa (Gumucio, 1982, p. 65).

En el clima celebratorio que embargaba a la ciudad, el Gobierno Nacional (presidido por Enrique Herzog) encarga a una empresa chilena un filme que registre las actividades en torno a la celebración del 20 de octubre de 1948, la película se llamó *Al pie del Illimani* (1948). La empresa EMELCO fue creada en Argentina y para 1947 ya contaba con una subsidiaria en Chile. Para 1954 crearon el noticiero más importante de Chile: Noticieros EMELCO. Así, la casa productora sobrevivió hasta el retorno de la democracia en Chile. De manera cronológica, este filme

registra los acontecimientos vividos en la ciudad desde el 12 de octubre de 1948 hasta los actos conmemorativos del 20 de octubre.

La Paz, la capital más alta del mundo

Película invisible para la historiografía oficial del cine boliviano, pues no existe registro de la misma hasta las exhibiciones realizadas en el 2013 por la Fundación Cinemateca Bolivia y Kinetoscopio Monstruo. Por ejemplo, con C. Cappa de la película existe: “[un] copión que se encuentra conservado en la Cinemateca Boliviana que fue entregado por Esteban Ugrinovic, quien había trabajado junto al director y quien también entregó los cartones que se diseñaron para los créditos de la película” (Cappa, 2013, p. 3). Así, tras su digitalización (telecine) “la misma cinemateca perdió el control de sus exhibiciones” (Zapata, 2019, p. 1).

De *La Paz capital más alta del mundo* solo se cuenta con el rollo de imágenes mientras que el rollo de sonido nunca fue entregado. Esta película de 26:47 minutos de duración está compuesta por 288 planos. Es una puesta en escena que inicia con la llegada de una joven pareja a la ciudad de La Paz en avión. Tras una corta visita recorren varios lugares conjuntamente; lo que se podría considerar visitas a la ciudad un par de días para luego emprender su retorno.

La película contó con sonido y musicalización. Esto es conocido por los créditos de la película y porque la película contiene entrevistas, registro de un coro franciscano y una banda militar. Bolivia Films Ltd. inaugura la profesionalización del cine boliviano con una clara y definida división del trabajo; la misma será emulada por el futuro ICB. Así, el filme inicia con:

Figura 1. Toma inicial



Ahora bien, con la noción de progreso se construye el relato de la película. Además, la película puede estructurarse en:

1. Introducción: panorámicas de la ciudad de La Paz.
2. Arribo y descenso a La Paz.
3. En la ciudad, paseo por tres plazas (Plaza Fran Tamayo, "abarroa", Isabel la Católica).
4. Montículo.
5. Parque infantil.
6. Alcaldía de La Paz.
7. Plaza Murillo.
8. Parque.
9. Plaza "Coca cola".
10. Asfaltado de avenida.
11. Plaza Monolito Benett.
12. Monoblock Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), inaugurado en 1948.
13. Vista de edificio zona centro de la ciudad.
14. Museo Tihuanacu.
15. Casona antigua. Actual Museo Nacional de Etnografía y Folclore (MUSEF), adquirido en 1948.
16. Convento de San Francisco (declarada Basílica Menor en 1948).
17. Fundación de La Paz.
18. Hermanos Franciscanos.
19. Domingo en El Prado (Avenida 16 de Julio).
20. Club de tenis.
21. Entretenimiento (Club Hípico, Toros, Fútbol).
22. Partida desde el avión.
23. Bandera boliviana.

En esta película se evidencian operaciones y mecanismos narrativos, así como de construcción del espacio cinematográfico, que se repetirán y perfeccionarán en las películas realizadas por el ICB la década siguiente. A partir de un modo documental expositivo, la película comienza localizando geográficamente a la ciudad siempre bajo el signo del cerro nevado Illimani. Inmediatamente aparece un avión aproximándose con el Illimani de fondo que trae a la joven pareja a la

ciudad de La Paz. Esta pareja será la guía por la ciudad hasta su despedida, en el mismo avión.

En esta película se encuentran planos de edificios y de la avenida Alameda, idénticos a los que se registrarán en *Bolivia se libera* (1953), primer noticiero del ICB. Además, las formas de encuadrar el trabajo obrero serán imitadas por los noticieros del naciente instituto. El personal de Bolivia Films Ltd. colaboró constantemente con el ICB hasta que en 1956 Jorge Ruiz asumió la dirección del instituto y abandonó Bolivia Films de manera oficial.

Progreso de la ciudad

Como el subtítulo de la película, la noción de progreso está emparentada con la de desarrollo o desarrollismo; de alguna manera es la discursividad hegemónica con la que se construyen estas imágenes y las relaciones entre las mismas. Sin embargo, no están desafectadas por el telurismo, el cual se toma como la expresión que regulará y orientará las narraciones cinematográficas los siguientes años. Por consiguiente, el altiplano, la montaña, los Andes y sus habitantes son los objetos predilectos en la construcción de imágenes cinematográficas de esta época.

Manifestado en telecomunicaciones, transporte, orden, higiene, arquitectura, entretenimiento, procesos de acumulación para el consumo cultural y el de bienes materiales; el progreso opera por oposiciones binarias expresadas en simples atracciones posibilitadas por el montaje de imágenes y su encuadre. Otros mecanismos utilizados por Wasson, propios del cine clásico y su acercamiento a la realidad, son la “ocularización general” entendida como “el registro de imágenes mediante movimientos de cámara, la cual no remite a la mirada de ningún personaje” (Jost, 1987, p. 24).

En términos enunciativos, esta operación es lo que se conoce históricamente como “vistas” o “visión objetiva” porque el enunciador mira y hace mirar (en este caso Wasson). Sin embargo, *La Paz, la capital más alta del mundo* introduce a una pareja, quienes serían los sujetos enunciativos en algunas secuencias al observar lo que ellos miran.

Es relativamente sencillo apreciar cuáles mecanismos operan como “vistas” pues no entrañan ningún tipo de relación entre lo registrado y los personajes, como el registro de una sesión del Consejo Municipal de La Paz o el interior del Convento de San Francisco. Para Jost (1987) este tipo de mecanismo separador es “la acción de narrar de la acción de ver, ya que no hay coincidencia entre lo que

miran los personajes y lo que muestra la cámara, dotando de información exclusiva al espectador es la focalización externa" (p. 14). Es una de las innovaciones que incorpora Bolivia Films ya sea bajo la coordinación de Wasson y la dirección de Ruiz en todos sus trabajos posteriores.

Figura 2 y 3. Descenso a La Paz



Plano 9, minuto 2:25.



Plano 15, minuto 2:53.

Figura 4 y 5. Calles de La Paz



Plano 25, minuto 3:38.



Plano 26, minuto 3:41.

Figura 6 y 7. Calles con automóviles de La Paz

Plano 35, minuto 4:37.



Plano 36, minuto 4:44.

Las secuencias *Descenso a La Paz*, *calles de La Paz* y *calles con automóviles de La Paz* evidencian la construcción visual, mediante montaje y movimientos de cámara del establecimiento y representación del progreso. En *Descenso a La Paz* el automóvil y la familia indígena en burro establecen el progreso (automóvil) frente al pasado (familia).

Calles de La Paz también ofrece una serie de planos de llamas corriendo por calles de la ciudad de La Paz; por un movimiento de cámara, la mirada se sitúa en un camión que desciende hacia la ciudad. Mediante el movimiento de cámara se establece una permanencia o sobrevivencia del pasado en la figura de los camélidos, con la presencia de los automóviles.

Figura 8 y 9. Cargador

Plano 37, minuto 4:43.



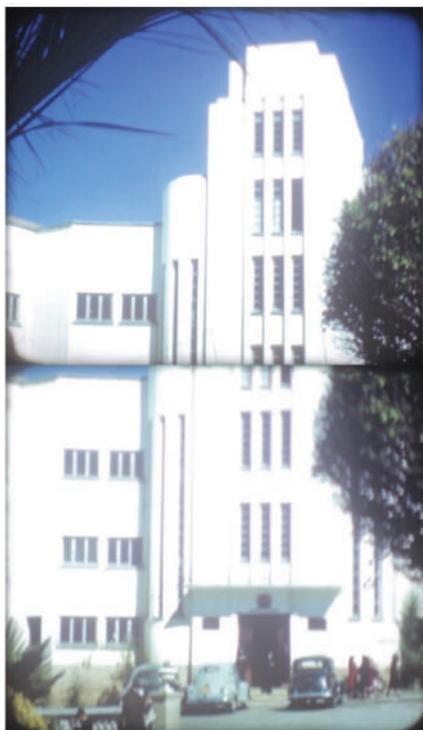
Plano 37, minuto 4:50.

El plano *Cargador* es fijo, estático hasta que el hombre “cargador” sale del plano. En ese momento la cámara realiza un movimiento hacia arriba (*Tild up*) hasta una casa grande con bastante vegetación. El cuerpo del cargador es una imagen requerida y deseada, inscrita en el repertorio de imágenes ornamentales que hacen al paisaje urbano de las ciudades andinas rastreable en la pintura de tipos y costumbres.

Como señala S. Rivera, el cargador opera como “sinónimo de explotación y opresión racial, la cual quedará inscrita en la cultura visual” y en la cinematografía. Entonces, se comprende como una primera exposición de contradicciones sociales en el plano. Este recurso será perfeccionado en los siguientes años por el ICB, bajo la idea de “miserabilismo” desarrollada por Rivera en su análisis del álbum de la Revolución (Rivera, 2006, p. 175).

Esta es la primera aparición de cinco (5) cuerpos disruptivos, indígenas o marginales; pueden ser reconocidos como tal por los marcadores asociados a la vestimenta, características fundamentales de los tipos y costumbres. Lo anterior será abordado con mayor atención en próximos párrafos.

Figura 10. Plaza Franz Tamayo



Plano 32, minutos 4:31 -
4:38.

Figura 11. Monumento
Isabel la Católica



Plano 41, minutos 5:19 -
5:51.

En el plano 32 se identifican edificios en la *Plaza Franz Tamayo Wasson* introduce el *Tild up*, operación cinematográfica empleada para describir un espacio y objetos en un espacio visual más amplio del que ofrece un plano fijo estático. Pretende mostrar (o demostrar) la envergadura de una estructura o espacio. En el caso de *La Paz, la capital*, la operación visual está asociada con las infraestructuras que denotan progreso en la ciudad de La Paz.

Por otro lado, en el plano 41 (Monumento Isabel la Católica) es el más extenso de la película por sus 30 segundos sobre la estatua. No se debe omitir que en 1948 se celebra el IV centenario de la fundación española de la ciudad de La Paz, cuyo nombre precolombino es *Chuquiago Marka*, empleado en la actualidad, por lo que este plano celebra el carácter hispánico de la ciudad y la orientación del filme. Además, la secuencia dedicada a la Plaza Isabel la Católica se compone por diez (10) planos; es un espacio geográfico relevante para el filme.

El *Tild up* supone una innovación posible por la incorporación de la cámara bolex 16mm, es versátil y liviana. Por ello, se cuentan con planos desde automóviles y otras a gran altura, en terrazas y techos en el filme. El *Tild up*, como descubrimiento del cine de la década de los años 1950, tiene una función descriptiva; inmediatamente se empleó como recurso para denunciar las inequidades en la sociedad. Fue usado hasta la saciedad por las vanguardias del 68 (o nuevo cine latinoamericano) ingresando a nuestra cultura visual como un mecanismo narrativo idóneo y claramente reconocible. Sin embargo, él mismo se asocia formalmente como parte de la gramática de cierto miserabilismo visual. Algo similar ocurrió con el paneo al interior de una misma unidad espacio temporal, es decir, el plano expone las inequidades de la distribución de la riqueza.

Trabajo

En *La Paz capital...* no hay imágenes de pobreza que contrasten la pobreza, miseria con la riqueza y opulencia de la rosca minero feudal como lo hará el ICB. No obstante, se evidencian las mismas operaciones y mecanismos narrativos, como se mencionó anteriormente, la atracción de dos (2) imágenes: una imagen con un contenido A la cual puede comprenderse como tesis, seguida de una imagen con un contenido B que opera como la antítesis de la primera. Pero bajo el signo del progreso y desarrollo la película también ofrece un elemento que influirá en todo el cine (oficial) por venir: las imágenes referidas al trabajo.

En la película el trabajo es algo ausente; refiere a los beneficios del progreso. Intenta promover un estilo de vida en la urbe paceña, por ello, no ofrece imágenes de fábricas o minas, o en su defecto producciones de bienes de consumo. Sin embargo, sí se develan los mecanismos y operaciones cinematográficas para tal efecto.

Como se evidencia en la secuencia de “Asfaltado de una avenida”, la imagen de la maquinaria pesada (aplanadora) está suturada con una imagen desbordada por la fuerza de trabajo. Este tipo de registro, es decir, un plano desbordado por los cuerpos de obreros que le habitan permite al espectador imaginar la acción desarrollada fuera de este campo visual, en otros términos, el fuera de campo. Esta conjunción deja imaginarse y clausurar un espacio estrictamente virtual como es el espacio cinematográfico. El tipo de emplazamiento de la cámara y la acción cometida al interior del plano, vinculada con las fuerzas productivas, se evidencia con regularidad en los noticieros y películas del ICB.

Figura 12 y 13. Asfaltado de una avenida



Plano 110, minuto 11:48.



Plano 111, minuto 11:54.



Plano 112, minuto 11:58.

Las anteriores figuras relacionan los cuerpos trabajando a favor del progreso. Son un conjunto de personas anónimas cuyos cuerpos desbordan el plano compositivo.

Figura 14. Asfaltado de avenida



Plano 113, minuto 12:03.

La figura 14 corresponde a un reencuadre del plano 112, donde los cuerpos trabajadores se muestran fragmentados.

Figura 15. Asfaltado de avenida



Plano 114, minuto 12:07.

De los cuerpos fragmentados, en una relación de plano medio, inmediatamente se aproxima al detalle del trabajo fino, como es el trabajo con una espátula sobre el cemento. Sin embargo, aquí se devela la anulación de la subjetividad de los trabajadores, los cuales de ser una masa colectiva concluye en una especificidad tanto laboral como corporal; una mano ejecutando el trabajo de acabado fino de la obra. Esta forma de anulación del cuerpo individual de los trabajadores

mediante el corte y su pertenencia al colectivo tanto en imágenes urbanas como de población campesina agraria será usual en los mecanismos de representación de Bolivia Films Ltd. y el futuro ICB.

Posible pasado

La Paz capital... no es una película para el consumo de las elites locales que quieren verse a sí mismas como ocurrirá con *Al pie del Illimani* (1948) que ofrece la coronación de la reina universitaria de 1948. Fue un concurso de baile y feria agrícola a cargo del Banco Agrícola o la exhibición de perros de raza y una serie de actividades deportivas, cívicas, eclesiásticas, militares y congresos profesionales, mencionando nombres de los personajes que aparecen en las imágenes.

En este sentido, la película de K. Wasson privilegia lo que considera relevante de la ciudad de La Paz en consonancia con el requerimiento de mostrar el progreso en su IV centenario. Por consiguiente, la visita de la pareja que guía el relato de *La Paz, capital...* compone secuencias dedicadas a la innovación arquitectónica, parques y monumentos. A su vez, introduce dos (2) secuencias dedicadas a algo que se podría considerar como pasado: la Plaza Monolito Bennet y Museo de Tihuanacu. En la plaza del Monolito se evidencia la pareja admirando las piezas de piedra, mientras que las imágenes registradas del museo son el registro de piezas en exhibición destinadas al público.

Figura 16 y 17. Museo Tihuanacu



Plano 117, Museo Tihuanacu.



Plano 132, Museo Tihuanacu.

Se introduce el pasado Tihuanacota en la ciudad de La Paz, diferente al tratamiento de Posnasky que filma en terreno (Tihuanacu, 1928). Este pasado depositado en un museo se considera como un proceso de incorporación del pasado en el relato nacional y en local (La Paz) y con ello su historización, es decir, establecer una temporalidad concreta. Además de estar afectada por la celebración hispánica, esta película se la hizo para celebrar la fundación española de la ciudad.

El bloque de imágenes referidas a Tihuanacu es antecedido por el bloque de imágenes de la Plaza Isabel la Católica; el carácter español representado en la estatua de la monarca española es el plano más largo de la película con 30 segundos de duración. Así, se identifica un bloque dedicado a su imagen y figura seguida de un bloque de imágenes de los derrotados, los cuales son estatuillas, chullpas y qerus. Objetos museísticos, reificados en una temporalidad "ancestral" como se evidenciará en otros trabajos de Bolivia Films; así como un espacio más allá de la vida cotidiana, el museo y un más allá de la nación: las poblaciones alejadas de los centros urbanos.

Esta relocalización del pasado en museos o en el mundo rural se identificará en *Los Urus* (1951) y en *Vuelve Sebastiana* (1953) ambas de Jorge Ruiz. Fueron producidas y organizadas por Bolivia Films Ltd. antes de que el ICB despliegue esta política de imágenes en sus producciones.

Sin embargo, a esta narrativa del progreso, armoniosa, celebratoria e incluso hispánica por lo advertido, K. Wasson introduce planos fijos (que hoy se podría llamar *inserts*) de rostros y cuerpos que invaden el plano; como son niños que se acercan a la cámara, u hombres que se atraviesan delante del dispositivo fílmico. Esto advierte que Wasson filmaba solo, o con un equipo reducido; asimismo, no tenía control sobre los espacios y escenarios donde se filmaba. Este segundo elemento es importante pues tanto Bolivia Films como el ICB harán una constante en su trabajo de la puesta en escena y el control de las variables al interior del plano.

Figura 18. Hombre de poncho con Illimani al fondo

Plano 15, minuto 2:46.

“Hombre de poncho con Illimani al fondo” responde a un deseo manifestado en la pintura de tipos, costumbres y en el paisajismo; una corporalidad situada en un paisaje pacificado y armonioso. Si bien en la vida cotidiana de la ciudad el registro los niega, es mediante planos fijos e *inserts* que se introduce esta corporalidad indígena o marginal. Operan como una fantasía visual, como objetos carentes de mirada, sólo objeto de observación; son los cuerpos abyectos del orden social en el establecimiento de esta política de las imágenes.

Son *inserts* o anclajes visuales para la construcción de una discursividad progresista como lo hará el Nacionalismo Revolucionario. Les despojará de subjetividad, de capacidad de agencia y los situará en el territorio de lo ancestral; en un más allá de la nación, fuera del tiempo y a su vez del espacio pues serán habitantes del mundo rural recóndito. Esto queda manifestado, por ejemplo, en *Los urus* (1951) y *Vuelve Sebastiana* (1953).

Figura 19. Chola en atrio de iglesia

Plano 139, minuto 16:38.

“Chola en el atrio de iglesia” tiene una duración de cuatro (4) segundos. Movidado por el deseo y el consumo visual que tuvo el equipo de producción, quizás optaron por introducir esta corporalidad, despojada de espacialidad individual e introducida en el metraje cuando fuese necesario. Lo anterior, en una práctica de apropiación de las imágenes, así como del cuerpo del otro para enfatizar una diferencia imperante en la ciudad. Es una diferencia que para una distribución de lo sensible “no tiene capacidad de agencia ni representación sólo objeto ornamental que es incluido cuando el relato así lo demande” (León, 2010, p. 70). Con esto genera una forma de encuadrar la diferencia cultural, de género y también la feminización de la miseria que se despliega en los primeros años del ICB.

Esta política de las imágenes, rastreable desde este film hasta las ficciones del presente, obliga a repensar la política de las imágenes y los cuerpos en el cine producido en Bolivia.

Figura 20. Fotograma de *Muralla*

Gory Patiño, 2018.

Donde nació un imperio

En 1948 J. Ruiz y A. Roca realizaron *Virgen India*, su primer trabajo profesional para Bolivia Films Ltd. y se la considera como “la primera película sonora con el procesado de sonido hecho en Bolivia” (Mesa, 1985, p. 29). Esta película narra la historia de la Virgen de Copacabana. Todas las etapas de la película se realizaron en Bolivia y fue un gran éxito no solo en taquilla, sino en la venta de copias.

Conjuntamente a las secuencias dedicadas a los hermanos franciscanos en *La Paz, la capital más alta del mundo*, Bolivia Films logra que años después esta productora obtuviera el encargo de realizar una película sobre el IV centenario de la aparición del señor de la Vera Cruz en Potosí. La película se llamó *Cumbres de fe*. Algunos trabajos de Bolivia films, como este, no cuentan con créditos, sólo refieren a “Bolivia Films Ltd. Presenta”.

Luego de la experiencia de *La Paz, la capital* y *Virgen india*, K. Wasson “comprende que producir películas puede ser un negocio rentable” (Mesa, 1983); traza un nuevo proyecto, algo sobre el origen de las antiguas civilizaciones que vivieron en Bolivia. Para este momento se había incorporado Alberto Perrin a Bolivia Films. En palabras de Gumucio (1982), por las siguientes facilidades deciden grabar en la Isla del Sol:

Una parte de la Isla del Sol pertenecía a la familia de Perrín, y éste aprovechaba aquella circunstancia para realizar pacientes filmaciones en ese escenario cerca de 200 personas, sobre las 800 de la isla, vivían en la parte

que pertenecía a su familia, donde se encontraban también las principales ruinas, la escalinata del Inca, el palacio de Pilcokaina. (p. 171)

Donde nació un imperio (1949) se la considera la primera película boliviana en colores (Mesa, 1983, p. 16) con una duración de 11 minutos y con 71 planos. El relato se construye con una voz en *off* que narra la vida cotidiana de una comunidad en la Isla del Sol. La película inicia con el amanecer e inmediatamente se explica el origen mítico incásico de la isla y cómo es la cuna de un imperio.

Un pescador guiará por una muralla, una fuente de piedra, hasta llegar a su vivienda donde están elaborando chuño además de mostrar la siembra. El epílogo de la película interna en una fiesta hasta que el sol se esconde en el horizonte. El texto en *off* desde el plano 3 al plano 7 refiere:

En medio del azul profundo de las aguas del lago Titicaca, emerge una isla, la isla del sol.

Viracocha el creador había descendido a sus hijos Manco Kapac y Mama Ocllo en un pedazo de tierra convirtiéndole en cuna del gran imperio incaico.

Inti, el astro rey ilumina sobre el lago sagrado el más alto del mundo. Donde el sol de los incas persiste en su más divina magnificencia Hoy la isla del sol presenta el esplendo de su gran tradición cual ancestral esencia. Cual milenaria herencia de una ancestral raza cuyo origen se pierde en la génesis del mundo. (Es de la voz *off* de la película)

Este texto acompaña a las imágenes de:

Figura 21. Donde nació un imperio



Plano 3.

Allí se ofrece una nueva estrategia narrativa que introduce Bolivia Films, y con el tiempo se tornara en hegemónica. La “ocularización modalizada o espectadora” es empleada por el documental clásico y el documental etnográfico. Consiste en una operación cinematográfica que busca acentuar el hecho de que: “el espectador no comparte el punto de vista de ningún personaje, obtiene una información a la que este no tiene acceso y en la misma medida se define a sí misma como marca de enunciación” (Jost, 1987, p. 28).

En este sentido, tiende a asociarse este elemento como característico del documental expositivo, siguiendo a Nicholls. Sin embargo, por el empleo y la incorporación en la narración de episodios visuales que no corresponden a ningún personaje. Es pertinente referirse a la ocularización modelizada, pues evidencia el destino de la pieza cinematográfica: los habitantes de la urbe. Este elemento será cuestionado por el grupo Ukamau 20 años después. Con ello inaugurará la politización del cine boliviano y lo que se conocerá como una práctica de cine junto al pueblo.

Este mecanismo y operación cinematográfico será perfeccionado en *Vuelve Sebastiana* (1953) con otra novedad que brindó el sonido sincrónico. El narrador pasa de ser la voz impersonal, expositiva, omnipresente, como en *Donde nació un Imperio* (1949) o *Los Urus* (1951), a:

Convertirse en una especie de ventrílocuo para la voz interior de Sebastiana y de su abuelo. El narrador no se dirige al espectador, sino que utiliza la segunda persona singular (tú) para dirigirse a Sebastiana, contándole su propia historia, verbalizando sus pensamientos sermoneándole en una retórica paternalista. (Córdova, 2007, p. 139) Gesto que anula la voz de los protagonistas, rasgo que continuara con las producciones del ICB donde el subalterno no tiene voz

Desde el inicio, *Donde nació un impero* brinda los elementos lingüísticos con los que se realizará la exposición: voz en off, documental expositivo, puesta en escena o ficcionalización la cual se refuerza con el empleo de música diegética los 11 minutos del filme y la presencia de un protagonista (pescador). La misma estrategia se empleará en *Bolivia busca la verdad*, *Trabajo indígena en Bolivia*, *Los Urus*, *Cumbres de fe*, *Vuelve Sebastiana*, entre otras películas.

Además, en *Donde nació un impero* se privilegia la ocularización espectadora, mecanismo narrativo derivado de la distinción entre lo visto y lo conocido. La ocularización

refiere a la distancia y lugar de la visión del espectador como ya se ha mencionado. Ahora bien, la elección tomada por Ruiz está en concordancia con todo el cine documental de la década. Este recurso se encuentra emparentado con los noticieros por lo que se asume una presunción de objetividad y realismo. No hay que olvidar que la discusión sobre las posibilidades y límites de la representación cinematográfica es posterior a estos fenómenos.

Deseo

Si bien en *Donde nació un imperio* se cuenta con sonido sincrónico, el equipo de Bolivia Films Ltd., (a la cabeza de Jorge Ruiz) solo lo emplea para el registro de la música en la fiesta de la comunidad; aún no se escucha la voz aymara registrada en el cine boliviano. Por tanto, sigue siendo un sujeto sin voz, únicamente opera como corporalidad que habita y se desplaza en el plano, como guía el proyecto narrativo expositivo de un grupo de cineastas.

Las películas existen antes de su registro, es decir que el registro de imágenes obedece a un deseo de ver, representar y conocer algo preexistente, ya imaginado y prefigurado; así, relativizando su condición documental como históricamente se sitúa a esta película. Sin embargo, la forma de encuadrar y representar se adscribe a una tradición pictórica, como se evidenció en *La Paz capital...* Esta tradición es la pintura de tipos, de costumbres y, en otra medida, el paisajismo.

Figura 22. Voz off: “dejando la frágil estela de su navegar para cruzar las aguas”



Plano 27, minuto 5:21.



Plano 59, minuto 9:23.

En el caso de *Músicos desde un contra picado*, este recurso compositivo se repetirá en *Los Urus* (1951) y en especial en *Vuelve Sebastiana* (1953) precisamente cuando se registren músicos. Sin embargo, estas imágenes de manera intermitente permiten escuchar el sonido directo, es decir, la música que ejecutan los músicos que observamos conjuntamente la música compuesta en la ciudad de La Paz, a cargo de Fernando Montes, quien posteriormente será un insigne pintor.

La impostación de la música producida en la ciudad, con otros instrumentos (siendo otra composición), develan la necesidad de codificar y elaborar una imagen deseada del otro. Es decir, el deseo de los realizadores de Bolivia Films de construir un otro se incurrió en la modificación de la música, para generar una imagen cinematográfica más redituable y atractiva. Práctica deudora del indigenismo, pues se evidencia la invención de un paisaje bucólico, la arcadia andina donde nació el imperio de los Incas. Esta intenta fijar al indio como una categoría simbólica para representarlo. El cuerpo del indio, efigie de una raza autóctona y auténtica, y supuestamente pura, modifica su función a la de una imagen fetiche.

La fantasía es un atributo que posee el cuerpo indígena a lo largo de las visualidades producidas en Bolivia; es portador de la fantasía de la película. Como sugiere Mulvey (1975) "es el portador de la mirada del espectador" (p. 368) cuyas características son urbanos, español hablante, probablemente masculino y en última instancia un ciudadano (antes de 1952).

Sin embargo, esta mirada se construye a partir del deseo y una angustia por la necesidad de una "identidad de origen, lo que obliga a apropiarse de lo indígena como hizo el indigenismo" (Majluf, 1994, p. 625), y deseo pues posee "un secreto", es decir que esa corporalidad y/o colectividad "es portadora de un secreto". Esta es una facultad inherente para el establecimiento de la diferencia cultural y de género en tanto "lo femenino (lo otro) es portador de un deseo, provoca un deseo de ver y conocer" o escopofilia (p. 367); como unidad por lo que en el filme focaliza la mirada y el saber sobre el objeto de deseo, los habitantes de la isla del Sol como promesa y resabio del imperio Inca. Por medio de los mecanismos de ocularización y focalización se ofrecen objetivos pues atienden al objeto de deseo, manifestado en el título mismo de la película: *Donde nació un imperio*.

Bolivia limitada

En estos filmes, anteriores a los del ICB (institución desde que se codificarán algunos presupuestos modernos), tuvo en el indio un ancla que proveía una identidad sólida y estable al relato nacionalista. Por ello, la distancia que caracterizó al cine con lo indígena, es una relación temporal pues el indio será fijado en un tiempo estanco. A veces, como se evidenció en *La capital* en un museo, o en el caso de *Los Urus*, en una geografía concreta.

Aun cuando la Revolución Nacional anuncia un proceso de mestizaje, es decir, desindianización; lo indio será celebrado como un referente fijo dentro de esa visión nacionalista. Solo la sociedad no-india podrá tener acceso a la posibilidad de transformación; el indio servirá como soporte fijo e inmutable, como una herramienta para el cambio.

Ahora bien, son interesantes las prácticas y estrategias de alejamiento que tuvieron los creadores de imágenes respecto del indio a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Siempre fetichizado, las estrategias de alejamiento refieren al deseo o fantasía de que el indio permanezca siendo el indio deseado, imaginado e institucionalmente representado. Lo anterior, más aún con los violentos cambios políticos que sufrió Bolivia en noviembre de 2019 acompañados de una agresiva y restauradora política de imágenes.

Donde nació un imperio, como *La Paz capital*, evidencian el abanico de posibilidades con los que el cine boliviano ingresará a la modernidad cinematográfica. Sin embargo, presa de su contexto está afectado por el telurismo; a diferencia del indigenismo construye sus relatos desde (y con) el determinismo geográfico. Primero de los Andes para luego extenderlo a varios pisos ecológicos del país durante la hegemonía visual del ICB¹.

Con Bolivia Films no solo se completó el proceso de producción de los filmes en Bolivia: filmación, revelado, sonorización, copiado, compaginación, sincronización, transporte y exhibición con un nivel eficiente de rentabilidad. Con ello, genera la primera experiencia de profesionalización en el cine boliviano, quizás la única realmente exitosa hasta los días presentes. Además de contar en sus registros con las primeras películas a color y sonido sincrónico, también hicieron películas en aymara y quechua.

¹ Ver "Telurismo: montañas, movimiento y sombras", texto de pronta publicación.

Gracias a la versatilidad de la bolex 16 mm, Bolivia Films Ltd. permitió que se asumieran riesgos; un espacio de aprendizaje y experimentación para jóvenes cineastas. Como pudimos apreciar con *La Paz la capital más alta* e inmediatamente con *Donde nació un imperio*, se emplearon operaciones y mecanismos narrativos cinematográficos emulados y perfeccionados por el aparato de producción del ICB transformando lo que se conoce como cine boliviano.

Lo anterior tuvo mucho que ver con que tras el triunfo de la Revolución en 1952, para Julio de 1953 se creó el Departamento Cinematográfico Nacional, que al poco tiempo cambió de nombre a ICB, dependiente del Ministerio de Propaganda e Informaciones. Muchos de los contratos se harán con Bolivia Films Ltd. y en 1956 J. Ruiz deja Bolivia Films para hacerse cargo de la dirección del ICB hasta 1964.

Referencias

- Cappa, C. (2013). La Paz, capital más alta del mundo. *En Kinotoscopio monstruo*.
- Córdova, V. (2007). Cine boliviano: del indigenismo a la globalización. *Revista Nuestra América*, (3), pp. 129-145.
- Gumucio, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Amigos del Libro.
- Jost, F. (1985). L'oreille interne – Propositions pour une analyse du point de vue sonore. *Iris*, 3(1).
- León, C. (2010). *Reinventando el otro. Documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cine.
- Majluf, N. (1994). El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa. En Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces (Eds.), *Arte, Historia e Identidad en América Latina: Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 611-628). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Editorial Gisbert y CIA.

Mesa, C. y Susz, P. (1983). *"Jorge Ruiz" Notas críticas 47*. La Paz: Cinemateca Boliviana.

Mulvey, L. (1995). Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. En Colaizzi, G. (Ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme.

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo.

Nicholls, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Rivera, S. (2006). Construcciones de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el Álbum de la revolución (1954). En Lienhard, M. (Comp.), *Discurso sobre la pobreza*. Madrid: iberoamericana.

Zapata, S. (2019). Entrevista con Mela Márquez, directora de Fundación Cinemateca Bolivia, La Paz.