

# ICB: EL PRIMER ORGANISMO CINEMATográfico INSTITUCIONAL EN BOLIVIA (1952-1967) POR MIKEL LUIS RODRÍGUEZ

MIKEL LUIS RODRÍGUEZ es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también cursó el doctorado en Historia del Cine. Actualmente es becario del Servicio de Medios Audiovisuales del Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) de esta universidad y realiza su tesis doctoral sobre el cine boliviano producido entre 1952 y 1967, en el marco de la revolución nacional.

1. *Fotogramas* (nº 280, 9 de abril de 1954), p. 15; *Fotos* (3 de abril de 1954).

En 1954 un joven boliviano visitaba España en un intento de intercambiar noticias con el NO-DO y tratar fórmulas de cooperación empresarial con Vicente Casanova, gerente de CIFESA que ya había sondeado el panorama fílmico del país andino en una visita previa. Era Waldo Cerruto, gerente general del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), de gira por Europa para dar a conocer la cinematografía de su país en el 'renacimiento' de este arte. De este pequeño acontecimiento institucional conservamos algunos ecos hemerográficos en las revistas *Fotogramas* y *Fotos*<sup>1</sup>, pero lo interesante de la anécdota es que iban a transcurrir muchos años hasta que la cinematografía de Bolivia volviese a ocupar algún espacio destacable en nuestra prensa, gracias al vigor de la obra militante de Jorge Sanjinés. De más está decir que los contactos realizados en su viaje dieron un fruto famélico, a pesar del entusiasmo con que recibieron la propuesta en Europa, tal vez mediado por el exotismo que despierta su imagen altiplánica y remota.

Con este artículo queremos saldar esa carencia de noticias y analizar en una apretada panorámica los pasos que siguió el cine boliviano desde la insurrección de abril de 1952 hasta su reconocimiento internacional a finales de los sesenta. Unos años en los que por primera y única vez en la historia del país, el Estado se convierte en promotor cinematográfico y el cine alcanza cotas de producción regular que no se han vuelto a repetir, iniciándose ya muchas de las características por las que luego conseguirá protagonismo en el extranjero.



*Bolivia se libera* (Waldo Cerruto, 1952).

## MARCO HISTÓRICO

El período de estudio que nos proponemos parte de la revolución de abril de 1952, que tras una movilización popular sin precedentes instala en el gobierno al MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) como representante de la voluntad popular. Para entender lo que supone este momento decisivo en la historia nacional, se impone dibujar una semblanza que, aunque esquemática e imprecisa, nos sitúe en el marco concreto.

La imagen de Bolivia está asociada indefectiblemente a lo andino y a las culturas quechua-aymara, pero la realidad nos descubre un país heterogéneo donde las extensiones de valle y trópico fértil son cuantitativamente mayores que la vertiente altiplánica y agrupan cerca de una treintena de etnias distintas, desde el departamento de Santa Cruz en el sur hasta los de Beni y Pando en el norte amazónico. Esta diversidad tiene dos peculiaridades que la intensifican: por una parte, la escasez y diversidad de la población, 7.669.868 según los últimos censos oficiales, de los cuales el 30% son quechuas, el 25% aymaras, el 35% mestizos y el resto descendientes de españoles; y por otra, la vastedad geográfica –1.098.581 de kilómetros cuadrados, equivalente a dos veces España– con una población mayoritaria concentrada en las ciudades, y una minoría diseminada en el campo, dificultada en sus comunicaciones por la naturaleza indómita del terreno. Pero aun si observamos estas características como determinantes que han complicado la integración

el desarrollo del territorio nacional, más bien debemos considerarlas como un hándicap al que las élites ejecutivas no se han enfrentado con firmeza en toda la primera mitad del siglo. Los gobiernos de La Paz, capital administrativa, manejados por la minoría blanca ciudadana, obedecían a los intereses de los grandes propietarios de las minas de estaño, único recurso que generaba ingresos al país y sobre el que se apoyaban todos los gastos de la gestión del Estado. Esta oligarquía, que de alguna forma constituía el Estado en sí mismo, tenía nombres propios en Carlos Víctor Aramayo, Mauricio Hochschild y sobre todo Simón I. Patiño, verdadero rey del estaño. Conocidos como los *barones* del estaño conformaban lo que popularmente se denominó como la *rosca minera*, en alusión a la manipulación total de la prensa y el poder. Con mayores recursos económicos que el propio Estado, prestamistas incluso de éste en muchas ocasiones, eran los beneficiarios de un modelo monoproduktivo del que han surgido las fallas que han



La leyenda de la Kantuta (Waldo Cerruto, 1953).

impedido un desarrollo más amplio y razonable de la economía nacional. La riqueza generada por las exportaciones no incidía en la consolidación de Bolivia como Estado moderno y menos aún en el ámbito social, pues ni tan siquiera el colectivo obrero de las minas disfrutaba de condiciones dignas.

El panorama clasista asociado a esta coyuntura era desalentador. Además de esta élite antinacional que enajenaba el excedente y vivía de cara a las necesidades extranjeras, existía una débil burguesía dedicada al comercio sin posibilidad de constituirse en motor económico, una clase media urbana minoritaria, mestiza en su mayoría y dependiente del salario oficial o de trabajos artesanos, y una gran mayoría indígena en el pie de la pirámide social, diseminada en la inmensidad territorial y que formaba la verdadera nación, una nación excluida y ciertamente casi clandestina. La articulación entre el campo y la ciudad se limitaba a la explotación del indígena como mano de obra barata o simplemente servil, en un sistema de haciendas fruto de regalías políticas que desposeía al indio de sus tierras. Estas grandes propiedades en la inmensa mayoría de los casos no suponían ningún avance en el empleo de tecnologías avanzadas, ni en la explotación cuantitativa de la tierra, y eternizaba al indio en una situación de brutal explotación. Por tanto, la actitud de racismo histórico tiene antes que cualquier consideración moral una explicación material; para un poder aislado y sin representatividad popular, los cambios nunca podían ser contemplados sin desconfianza.

Todas las voces consideradas coinciden en valorar el desastre bélico en la Guerra del Chaco contra Paraguay (1932-1936) como matriz generadora de los cambios de 1952; una herida para el orgullo patrio que se suma a la llorada pérdida del litoral en 1879, en la Guerra del Pacífico frente a Chile, y que dejó a Bolivia en su actual mediterraneidad con las limitaciones que supone. El descontento por la dirección caprichosa de la campaña del Chaco, y el sacrificio estúpido tanto humano como económico, se reflejó en la deserción masiva del ejército tras la guerra y en la desconfianza hacia los gobiernos civiles. En un marco de inestabilidad financiera, inflación, escasez y desempleo, el pueblo apoyó las iniciativas castrenses de hacerse con el poder. Surgieron una serie de figuras caudillas que intentaron en distintos gobiernos un socialismo de estado de corte populista, para enfrentar los intereses de la oligarquía tradicional y recuperar la soberanía del país; pero su ingenuidad y la escasa preparación política enterró estas iniciativas demasiado inquietantes para los grandes propietarios. La inestabilidad que entonces asoló la

2. Véase James M. Malloy, *Bolivia: La Revolución Inconclusa* (La Paz, CERES, 1989); René Zavaleta, *La formación de la conciencia nacional* (Cochabamba-La Paz, Los Amigos del Libro, 1990) y Herbert S. Klein, *Orígenes de la Revolución Nacional Boliviana* (La Paz, Librería y Editorial Juventud, 1995).

nación se manifiesta en los cinco golpes de estado, dos insurrecciones urbanas y varios choques sangrientos de envergadura entre ejército y obreros en el período 1935-1952, además de una corta guerra civil en 1949.

Sin embargo, el control del gobierno por los capitalistas locales y los intereses norteamericanos no pudo impedir que el descontento de las clases medias y de los elementos sin expectativas de su propia esfera de privilegios fuera tomando cuerpo y fundara organizaciones como el MNR. Junto a ellos, los activistas de izquierda realizaron un proselitismo sin descanso y facilitaron al obrero las herramientas ideológicas y organizativas para expresar su rechazo. Este entusiasmo se concretó por primera vez en 1943 con el golpe de estado conjunto de militares y adeptos del MNR bajo el mando del Mayor Gualberto Villaroel, que asumió la presidencia de la República y diseñó un gabinete progresista en el que ya se encuentra Víctor Paz Estenssoro como Ministro de Hacienda. Se aprobaron importantes leyes sociales y sindicales, y se inició una política de defensa de los intereses nacionales, con la subida del gravamen a las exportaciones de estaño y la obligación a la minería de mejorar las condiciones laborales. Se idearon ya todas las medidas para el avance del país que luego van a constituir el nudo fundamental de la política desarrollista de los gobiernos revolucionarios.

Pero los intereses de la oligarquía y del imperialismo norteamericano orquestaron una campaña que acabó con las primeras concreciones progresistas de Bolivia, colgando a Villaroel en un farol delante del palacio de gobierno y enviando al exilio a la plana mayor del MNR. Tras la derrota se pierde la fe en las reformas y los distintos grupos opositores plantean la posibilidad de cooperar para lograr una salida revolucionaria. El MNR aparecerá como abanderado de esta colaboración, ensayando ya una de las cualidades que le han caracterizado a lo largo de su historia; la de apropiarse para beneficio propio de las conquistas ideológicas de los otros grupos, en este momento de la izquierda. Así, un partido pretendidamente progresista, sin ideología clara y con un llamativo oportunismo, se convierte casi por inercia en protagonista del estallido del nueve de abril de 1952.

### ANTECEDENTES CINEMATográfICOS

Por desgracia prácticamente no tenemos muestras del cine que se realizó desde la llegada de los primeros exhibidores a comienzos de siglo hasta la década de los cincuenta. La reconstrucción de todo este período obliga a un esfuerzo casi arqueológico en la consulta de las fuentes hemerográficas y en la recogida de testimonios orales, pero la meritoria labor de los escasos historiadores del cine boliviano ha logrado una valiosa aproximación a lo que fueron los orígenes del cine en el país<sup>3</sup>. Queda constancia de producciones del cine silente, en las que destacaron como pioneros Luis Castillo y J. Goytiso, que en 1912 rodaban pequeños cortos de vistas locales para su exhibición en las salas de la capital. En 1925 se realizaron *Corazón aymara*, *La inconclusa* y *La profecía del lago* de Pedro Sambarino y José M<sup>a</sup> Velasco Maidana respectivamente, que junto a la pretenciosa *Wara-Wara* (1929) —también de Velasco Maidana— fueron los primeros largometrajes del cine nacional. Otras películas que destaca la historiografía son las dedicadas a los acontecimientos de la contienda contra el Paraguay: *La guerra del Chaco*, de Luis Bazoberry, y *La campaña del Chaco*, atribuida a Velasco Maidana, ambas de 1933. En esta primera etapa, además de las estrecheces técnicas propias de un país subdesarrollado, el cine tuvo también que hacer frente a las dificultades que imponía la censura, algo que sin embargo no fue suficiente para detener la labor de estos pioneros que asumían

3. Los dos autores que más han trabajado el tema de las primeras décadas son Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* (México, FilMOTECA de la UNAM, 1983) y Pedro Susz K., *La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano* (La Paz, UMSA-ILDIS, 1990). Alfonso Gumucio es el único que se ha embarcado valerosamente en un intento serio de reconstrucción de los orígenes, tanto en lo que se refiere a las primeras exhibiciones como a la investigación de las primeras producciones nacionales. Pedro Susz, actual director de la Cinemateca Boliviana, realiza una incansable labor de divulgación y en este caso nos ofrece un pequeño ensayo sobre uno de los filmes documentales de largometraje que se realizó en la Guerra del Chaco.

todos los papeles del proceso de producción, desempeñándose como verdaderos artesanos. De estas películas sólo se conservan algunos documentos de actualidades de Castillo y Sambarino, y las películas de ficción *Hacia la gloria* (1931-1933), dirigida por Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, y la antes citada *La guerra del Chaco*.

La llegada del sonido supuso un reto difícil para la exhibición, en primer lugar, y con mayor motivo para la producción, dejándonos sin imágenes de todo el interesante proceso político de la década de los treinta y los cuarenta, en lo que parece ser una falta de interés del poder por el medio. Tendremos que esperar a la llegada de Jorge Ruiz y Augusto Roca a la productora Bolivia Films, creada por Kenneth B. Wasson, un exfuncionario de la embajada americana, donde realizarán cintas que aportan novedades técnicas fundamentales: *Virgen india* (1948) será la primera película sonorizada; *Donde nació un imperio* (1949), la pionera del color; y *Bolivia busca la verdad* (1950) tendrá el privilegio de contar con las primeras copias en quechua y aymara.

A las dificultades para la reconstrucción de esta primera etapa hay que sumar además la pérdida de gran parte de la producción del ICB en un almacén argentino, por la morosidad del gobierno en el pago de una deuda. Otra parte se malogró en la televisión boliviana, que recibió en su creación todos los fondos del ICB, a los que aplicó una manipulación irresponsable y devastadora. Hasta la fundación en 1976 de la Cinemateca Boliviana no se han comenzado los trabajos de recopilación y catalogación ni los primeros acercamientos con entidad al análisis del fenómeno a lo largo de su historia. Por estos motivos, todos los libros y ciclos de cine nacional acuden inevitablemente a las mismas referencias, y en realidad cuando hablamos de cine nacional a lo que nos estamos refiriendo es básicamente al patrimonio conservado, con la parcialidad que esta circunstancia determina. Con los datos existentes en la actualidad parece justificada la división histórica del ICB en tres etapas, como proponen Alfonso Gumucio Dagron y Carlos D. Mesa Gisbert, atendiendo a los profesionales que lo dirigieron, más que a los gobiernos y condiciones políticas bajo las que se desarrolló<sup>4</sup>.

## CREACIÓN Y ETAPA INAUGURAL (1952-1956)

Con el triunfo de la insurrección llega de su exilio en Buenos Aires Víctor Paz Estenssoro, que será proclamado presidente como legítimo vencedor de las pisoteadas elecciones de mayo de 1951. Con él vienen dos jóvenes camarógrafos argentinos, Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolig, contratados para cubrir los acontecimientos por Waldo Cerruto, cuñado del presidente y primer gestor de la cinematografía "revolucionaria". Aunque el cine no era un caso excepcional dentro de la política de comunicación del nuevo estado, pues también se controlaba la radiodifusión desde Radio Illimani y la prensa con la línea editorial de *La Nación*, es sintomático su correr parejo con los acontecimientos políticos, como símbolo de las intenciones modernizadoras que debían asimilar a Bolivia a cualquier país desarrollado. En estos momentos de incipiente inaugural la actividad filmica se encuadró en el Departamento Cinematográfico del Ministerio de Propaganda e Informaciones, que pronto fue sustituido nominalmente por la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura (SPIC) para evitar las reminiscencias fascistas de la denominación original. En marzo de 1953 se crea el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) sobre la base del mismo Decreto Supremo N° 03122 de 18 de julio de 1952 que formalizó el Departamento Cinematográfico; se libera al organismo de cargas fiscales, se le concede una subvención para importar equipos, y se aprueba un impuesto que grave todas las entradas de

4. Carlos D. Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano: 1952-1985* (La Paz, Gisbert, 1985). Junto a la obra ya citada de Alfonso Gumucio, son las dos referencias básicas para el estudio de la historia del cine boliviano y las únicas con ambiciones generalistas de la escasa bibliografía sobre el tema. La de Gumucio es más ambiciosa cronológicamente, abarcando el fenómeno desde los orígenes, y ambas consideran el período que aquí estudiamos como la base y el verdadero nacimiento del cine en Bolivia.

espectáculos públicos, para generar ingresos con los que pueda autofinanciarse. La entidad tendrá de un carácter semiautónomo y será regida mediante un Consejo Consultivo compuesto por un representante de la Presidencia de la República con funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Controlaría de la República.

*Bolivia se libera* (1952) es el fruto de las primeras filmaciones de Levaggi y Smolig, y recoge imágenes testimoniales del triunfo, ocupando la cámara un lugar de privilegio en todos los acontecimientos, que en ocasiones se torna protagonista. Con una realización primaria, el documental muestra al pueblo desfilando orgullosamente con sus armas por las calles de la capital, como celebración de la victoria y constatación de su protagonismo y del poder de sus organizaciones. La estructura visual depende por completo de la narración, en la que el tono agudo y sobresaltado del locutor narra la heroicidad de la gesta sin un momento de respiro, imprimiendo ya el talante de loa y propaganda inherente a todas las producciones del ICB. Es de alguna forma la declaración de un cine sin grandes pretensiones artísticas, que con un carácter práctico y urgente no se propone más metas que las de servir al gobierno y descubrir el país a través de la pantalla. Verdadero documento histórico, las imágenes reflejan el avance sin precedentes que supuso la constitución del primer gabinete de estado, compartido entre el MNR y la COB (Central Obrera Boliviana) en una fórmula que se denominó como *cogobierno*. La participación directa del sindicato dirigido por el histórico Juan Lechín Oquendo aglutinó a los pequeños grupos de izquierda y fue determinante, pues además de obtener diversos ministerios ejercía un papel de vanguardia radical que presionaba insistentemente al MNR y su amalgama ideológica.



**Bolivia se libera (Waldo Cerruto, 1952).**

En todo este primer período (1952-1956) se producen 136 noticiarios, 17 pequeños documentales —similares a la revista cinematográfica *Imágenes del NO-DO*— y un cortometraje de ficción<sup>5</sup>. Las notas informativas recogen acontecimientos culturales y deportivos de actualidad, así como los actos de las autoridades por todo el país, con especial atención a la agenda de Paz Estenssoro; su número varía en cada entrega y hay una clara intencionalidad de divulgar la diversidad paisajística y las particularidades de cada departamento. Se pretende ver en el cine la posibilidad de acabar con la desarticulación, en ese afán de confiar a la tecnología la tarea de comunicar y desarrollar el territorio nacional, postergado durante tantos años. La estructura y el tratamiento no difiere de otros modelos, y es el noticiario argentino el que ejerce una mayor influencia, por su proximidad geográfica y por realizarse en Buenos Aires los trabajos de compaginación al carecer Bolivia de las infraestructuras que requería la naciente industria. Sin desdeñar la importancia de estas pequeñas notas, nos parece sin embargo más interesante el análisis de los documentales que con carácter especial tratan monográficamente un aspecto determinado. La temática es la misma, pero en ellos se aprecia mejor el nuevo imaginario de la revolución, concretado a la postre en tres conquistas míticas hasta nuestros días: la nacionalización de las minas, el voto universal y la reforma agraria, cada una de ellas con su correspondiente ejemplo fílmico.

*Estaño, tragedia y gloria* (1953) homenajea el decreto de nacionalización de las minas firmado en la población minera de Catavi el 31 de octubre de 1952. El texto en *off* hace un recorrido por la explotación histórica del mineral y el obrero boliviano, y se acerca por primera vez a los centros de trabajo para retratar sus condiciones. Dentro de la sencillez

5. El trabajo de catalogación más amplio se ha realizado en el marco de la Cinemateca: Pedro Susz K., *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)* (La Paz, Cinemateca Boliviana, 1991)

de la película, hay un intento ambicioso de ficción que trata de reconstruir la represión del ejército ante las protestas obreras, ambientando un enfrentamiento desigual entre los bandos con un fondo musical que repite la estrofa central del himno nacional: «morir antes que esclavos vivir», mientras los obreros caen masacrados. En realidad la reforma fue fruto de las presiones de la COB, que además de exigir el control obrero de todas las explotaciones obligó al MNR a ceder, pues en ese momento el ejército estaba prácticamente desaparecido y las armas obraban en poder de las organizaciones de base. Pero la tibieza y el miedo del partido a que les identificaran internacionalmente como comunistas concedió a los grandes *barones* del estaño una compensación indemnizatoria que en realidad fue su último gran negocio. Se fundó la COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia) como organismo gestor, con un perfil socialista de participación obrera que sumó a un patrimonio mineral exhausto y unas maquinarias obsoletas una administración deficiente que en nada colaboró a aumentar los recursos para las muchas necesidades del país.

*Amanecer indio* (1952) se centra en el mundo indígena, retrocediendo al pasado prehispánico para reivindicar su grandeza y legitimidad como poblador del territorio. Recoge los actos oficiales del Día del Indio, una festividad de nueva instauración en la que las autoridades demuestran su interés por la participación del campesinado —como se le pasa a denominar—, con el anuncio del derecho al voto universal a partir de veintinueve años para hombres y mujeres. Los indígenas mostraron mucho entusiasmo por los nuevos tiempos, pero carecían de iniciativa y se movilizaban de la mano de los obreros, que además de campañas de concienciación les ayudaron a montar sus sindicatos agrarios como órganos de representación de clase. La medida más importante para ellos fue el Decreto de Reforma Agraria firmada en Ucareña en 1953, también bajo la atenta mirada del objetivo del ICB. La producción testimonial de este acontecimiento es *El surco propio* (1954), que con una pequeña dramatización actoral da cuenta de las condiciones opresivas en las que vivían y de los beneficios que el desarrollo y la modernización traerá para ellos (la mecanización de las tareas agrícolas, entre otras). La reforma efectivamente consiguió acabar con las tradicionales figuras de relación servil entre los terratenientes y el indígena, y cambiar el signo de la propiedad de la tierra, pero derivó en una suerte de minifundismo que, a pesar del optimismo de la película, no supuso ningún avance productivo ni tecnológico. El acceso a la tierra convirtió al campesinado en una base social inmovilista de la que el MNR se valdrá como apoyo decidido hasta nuestros días. Pero aun con todas sus falencias, la reforma y lo que significa como intento de integrar al indio en la vida nacional es su conquista más trascendente para la historia.

*La leyenda de la Kantuta* (1953) fue la pionera del ICB en el ensayo de la ficción. Se reunió a un importante elenco de actores de teatro para ponerlos al servicio de una narración en *off* menos enfática de lo acostumbrado en los noticiarios, pero sin perder ese pretendido lirismo, y una marcada teatralidad que nos retrotrae a los tiempos fundacionales del cine silente. Temáticamente es representativa del panorama cultural de la época, con la exaltación del pasado anterior a la conquista española escenificado en sus ruinas y la presencia oportuna del lago Titicaca como locus mítico de la cultura y la historia. Al igual que el resto de las realizaciones del organismo en este período, aparece asignada a Waldo Cerruto como director. Hasta ahora hemos evitado esta referencia atendiendo a las dudas de Gumucio Dagron y Mesa Gisbert sobre el trabajo real de Cerruto como planificador y realizador de los films, en base a los testimonios orales recogidos, que creen más justo subrayar el trabajo de los camarógrafos argentinos. Otros indicios los encontramos



**Un poquito de diversificación económica (Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada, 1955).**

6. *Wara-Wara* (La Paz, Marsilio Oronoz & CIA, 1954). Se recogen además detalladamente todas las realizaciones hasta ese momento, los acontecimientos culturales que organizó el ICB, y curiosidades diversas. Es sin duda el testimonio documental más importante que conservamos y tenemos que lamentar que se quedara en el año I, número I y no tuviera continuidad en las siguientes etapas.

7. A la postre líder del MNR y presidente electo entre 1993 y 1997.

en la publicación *Wara-Wara* –«estrella» en aymara–, el anuario de actividades del ICB en 1954, bajo la dirección, una vez más, de Cerruto. Además de un apartado dedicado a glosar generosamente sus méritos, se reproduce un capítulo de su novela *Khanaru* –publicada sólo mucho tiempo después– que pretendía convertirse en la base argumental del primer largo de ficción; un ejemplo del afán de protagonismo y el sobredimensionamiento de su actividad y de las posibilidades del cine nacional<sup>6</sup>.

Pero las producciones con más calidad las encontramos fuera del Instituto, siempre en torno a la figura de Jorge Ruiz y su inseparable Augusto Roca, que realizan su labor en la productora Bolivia Films. Pioneros en muchos sentidos, ya en 1951 dedicaron atención a la realidad indígena con la realización de *Los urus*, una mirada a este grupo étnico en vías de extinción que tendrá su continuidad en *Vuelve Sebastiana* (1953), el gran film del director y con el que consigue relevancia internacional. Ruiz despliega una mirada tierna sobre la centenaria tribu chipaya, mediante una habilidosa mezcla de imágenes documentales e interpretación por los propios actores reales, en una experiencia que le llevó a cosechar el primer premio internacional para Bolivia en el Festival del SODRE de 1956 en Montevideo y a repetir el esquema narrativo durante toda su carrera. Tras el éxito comienza una colaboración con Gonzalo Sánchez de Lozada<sup>7</sup> en lo que pretendió ser el primer largometraje sonoro, *Detrás de los Andes*, una experiencia fallida que se retomó en 1968 para alumbrar lo que se denominó *Mina Alaska*, un film que en nada se parecía a la intención original. Ambos cineastas crean la productora Telecine, en la que Ruiz trabajará compatibilizándolo con sus actividades en el extranjero, de donde es llamado por distintos organismos para realizar sus films institucionales. Por encargo de USIS (United States Information Service) elaboran una serie de cintas para dar cobertura a los nuevos planes de desarrollo en colaboración con la administración norteamericana. *Juanito sabe leer* (1954) y *Un poquito de diversificación económica* (1955) son ejemplos representativos y en ambos repiten la fórmula de hibridación genérica que le dio tantos reconocimientos. *Un poquito de diversificación económica* trata con originalidad la construcción de la carretera de Cochabamba a Santa Cruz y lo que esta vía supone para articular la geografía del país, y hacer del oriente el gran centro de producción del país y un destino migratorio decisivo. Pero en contraste con el discurso abiertamente anti-imperialista de las primeras producciones del ICB, aquí la financiación yanqui deja sentir su peso y la presencia de técnicos de la administración norteamericana se convierte en una costumbre.

De alguna forma estas producciones de Telecine responden al nuevo cariz que toma la política de Paz Estenssoro, pues concluidas las grandes reformas políticas la baja de los precios del estaño y la mala gestión de las minas ahogaran los beneficios necesarios para impulsar todas las medidas sociales y las obras de infraestructura. La clase media fue la más afectada por la inflación y la subida de los precios, y pronto evidenció su actitud con



**Vuelve Sebastiana**  
(Jorge Ruiz, 1953).

desarrollo en una coyuntura continental de modernización se vio impedida por la falta de modelos políticos y de una línea ideológica clara, fruto de las múltiples presiones que recibía el gobierno de todos los bandos y que hacían de su posición más un juego de equilibrios que un privilegio.

El mérito de esta primera etapa con Waldo Cerruto consistió en la productividad, en el intento de afianzar el cine y acompañar el proceso revolucionario. Como fruto quedaron los técnicos bolivianos recién formados y una tradición documentalista que caracteriza a Bolivia hasta nuestros días. Lo que no sabemos es cómo se contrató a técnicos extranjeros teniendo el país excelentes recursos humanos en Ruiz y Roca, ni por qué se destinaba dinero oficial a producciones realizadas por productoras ajenas al ICB. Aunque es imposible aventurar hipótesis parece claro que las obras realizadas fuera de la institución consiguen mejores calidades técnicas y artísticas, y una mayor resonancia en el exterior. A diferencia de la mitificación de los líderes, Ruiz realiza un cine más didáctico y con menos componentes de exaltación que se desenvuelve con mayor naturalidad y enseña mejor al país su propio proceso. Lamentablemente, las únicas oportunidades de trabajar eran los encargos y fue imposible crear obras que respondieran al talento y la voluntad de los profesionales del momento.

### **JORGE RUIZ Y LA SEGUNDA ETAPA (1956-1964)**

El segundo período del ICB es el que más se resiente en la existencia de documentación escrita, y a la carencia de publicaciones hay que unir la desidia de Jorge Ruiz, verdadero protagonista del período, en ejercitar la memoria. Para el realizador de *Vuelve Sebastiana* el noventa por ciento de su obra es propaganda y él mismo se confiesa como propagandista<sup>8</sup>, infravalorando su trayectoria como cineasta. El relevo en el ICB se produce con el cambio de autoridades tras las elecciones de 1956, con la victoria del ala derechista del MNR. Hernán Siles Zuazo es elegido presidente en los primeros comicios democráticos y realmente participativos —el censo electoral había pasado de 60.000 a 800.000—, con el izquierdista Ñuflo Chávez Ortiz como opción a la vicepresidencia en un intento de satisfacer a todas las tendencias. El relevo en el órgano cinematográfico no está claramente determinado y aunque Waldo Cerruto justifica su salida por la desaprobación de un ambicioso plan de educación a través de la pantalla<sup>9</sup>, lo cierto es que con el relevo político de Paz Estenssoro el vínculo familiar desaparece y entran en su relevo Enrique Albarracín y Jorge Ruiz, como gerente y director técnico respectivamente.

8. Declaraciones del propio director en un debate sobre el cine boliviano recogido en VV.AA., *Cine boliviano: del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), pp. 105-106.

9. Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*, p. 185.



La vertiente (Jorge Ruiz, 1958).

10. El único intento de acercarse a este ámbito se centra en un período posterior: Pedro Susz Kohl, *La pantalla ajena. El cine que vivimos (1975-1984)* (La Paz, Gisbert, 1985). Aunque parezca utópico desde el escaso desarrollo actual de los estudios cinematográficos en el país, sería muy importante investigar la exhibición en los cines estables de las ciudades y los intentos de distribución en el ámbito rural entre las mayorías indígenas, tanto por parte del ICB como por la de organismos especializados de Estados Unidos. Tener una idea de los equipos de proyección móviles y de las copias en quechua y en aymara es casi tan importante como tratar de analizar la evolución del cine nacional.

11. Ambos recibieron un Miqueladí de Plata en el Festival de Cine Documental de Bilbao, en 1959 y 1960 respectivamente. *Voces de la tierra* había recibido ya un primer premio en el Festival del SODRE, en Uruguay.

El giro político a la derecha se concretó rápidamente en un plan de estabilización diseñado por especialistas de Estados Unidos y el Fondo Monetario Internacional, que por decreto devaluaba la moneda y acababa con los precios subvencionados de artículos de primera necesidad, a la vez que congelaba los salarios en la función pública. A pesar de haber conseguido en un primer momento el apoyo de los líderes obreros, el descontento popular estalló pronto en manifestaciones que acabaron por destruir el pacto de cogobierno. Los paros ge-

nerales con los obreros en posesión de las armas crisparon el ambiente e intimidaron a Siles Zuazo, que optó por una simbólica huelga de hambre para demostrar su compromiso y calmar los ánimos; pero la división del ejecutivo encontró su punto álgido en la renuncia del vicepresidente, alineado junto a los mineros y fabriles. A la total fracturación ideológica del partido, Siles hubo de sumar el intento de golpe de estado en 1959 de los pseudo-fascistas de la FSB (Falange Socialista Boliviana), acreedora paulatina de las simpatías de la depauperada clase media urbana.

Las dificultades económicas también inciden en los presupuestos del Instituto, que disminuye su producción regular y se centra en la realización de documentales en detrimento de los noticiarios, con un empeño especial en conseguir el salto al largometraje. Aunque el discurso filmico no cesa en su retórica de exacerbación nacionalista, sí se puede observar una modulación en la *voz-over* y el abandono de referencias anti-imperialistas, con el acento puesto en el desarrollismo como solución a todos los males del país: ahora los héroes parecen ser los componentes de la abultada tropa de técnicos del *amigo* del norte. No sabemos cómo se articuló la distribución y exhibición en cada una de las etapas del ICB, ni si el gobierno tomó medidas para obligar a que sus producciones acompañasen todos los programas como complemento, una cuestión determinante para intentar reconstruir los ámbitos de recepción<sup>10</sup> y valorar la importancia social del fenómeno. De lo que no queda duda es del voluminoso número de trabajos dirigidos por Ruiz, que lo convierten en el profesional más fructífero del cine nacional en toda su historia, aunque lamentablemente hoy sólo conservemos una muestra parcial. De los títulos realizados en el marco del ICB y en productoras con encargos institucionales tenemos que citar *Los primeros* (1956), *Voces de la tierra* (1956)<sup>11</sup> y, como gran consecución, *La vertiente* (1958), el primer largometraje institucional boliviano. El film nos sitúa en Rurrenabaque, población de la cuenca amazónica del norteño departamento del Beni con un grave problema de agua potable al que sus habitantes no se enfrentan por pura desidia. La muerte de un escolar llevará a la joven profesora del lugar a orquestar una campaña para convencer a los paisanos de la necesidad de una canalización que acabe con el problema. Al ingrediente catártico Ruiz le añade un asunto amoroso que completa el melodrama, en un intento entre moral y didáctico de apoyar la campaña del gobierno, de desarrollo a través de la cooperación colectiva. Aunque se trata de una ficción, hay un cariz netamente documental que se destapa en la última parte, con unas imágenes en torno al agua propias de la poética documentalista de la escuela británica. En el equipo se encontraba como guionista Óscar Soria, que también colaboró en otros cortometrajes documentales como *Laredo de Bolivia* (1959) o *La colmena* (1960) y que, tras esta iniciación, pasará a trabajar con Jorge Sanjinés y contribuirá a crear parte del mejor cine de la historia del país.

Muy poco sabemos de los noticiarios que en estos años se realizaron, salvo que ninguno llegó a tener continuidad temporal. El más constante fue *Actualidad Boliviana Cinematográfica* (ABC), con cincuenta entregas entre 1958 y 1959 bajo la dirección de Luis Alberto Alípaz, sin que se haya podido determinar la producción. Completan la modalidad informativa en este periodo *Bolivia en acción*, con diez entregas encargadas en 1958 a Jorge Ruiz por YPFB (Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos), junto a *Bolivia lo puede* (1960-1961) producido por USIS y dirigido por Hugo Roncal, y el indeterminado, tanto en producción como dirección, *Bolivia* (1963). En ningún caso el cine asume los problemas reales del momento nacional ni refleja las tensiones y la política contradictoria; más bien se constituye en una cortina que intenta proyectar una imagen armónica a la que el país aspira a llegar. Pero las luchas de poder dentro del MNR no cesan y de cara a las elecciones de 1960 se escoge a Paz Estenssoro para aglomerar las distintas voluntades del partido, con el sindicalista Lechín Oquendo como compañero y anzuelo de la confianza obrera. Tras la victoria en las urnas continúan con la política económica basándose en la estabilización monetaria, diseñando un plan decenal que avance la construcción de un Estado moderno, alejado ya de las intenciones revolucionarias de 1952 en su opción por un capitalismo de Estado como modelo. Las protestas y las luchas continuaron y el descontento se tradujo en las innumerables huelgas que obreros y estudiantes convocaban por el motivo más peregrino, una costumbre tradicionalizada hasta nuestros días con el magisterio nacional como abanderado, en claro perjuicio del necesitado aumento de calidad de la enseñanza. Ante los acontecimientos Estenssoro optó por volver a conceder protagonismo al ejército a través de los militares afectos agrupados en la denominada Cédula Militar del MNR, desarmando a obreros y milicias populares del partido mientras aseguraba la fidelidad del campesinado indígena. Fuera del país confió en el apoyo de la administración Kennedy, auspiciadora de la Alianza para el Progreso, que veía en Bolivia un modelo interesante y sin peligrosidad ideológica; pero el magnicidio de Dallas sentenció también los acuerdos firmados y dio paso al protagonismo de las políticas de seguridad, con la CIA al frente.

Al mismo ritmo que aumentaban los problemas del gobierno, disminuía el número de producciones de Ruiz en el Instituto. Sin embargo, las cintas continuaban pregonando el espíritu revolucionario como acontecimiento definitivo en la historia del país: *Las montañas no cambian* (1962) conmemora los diez años de gobierno con un repaso a los cambios, desde el desarrollo indígena hasta la integración territorial. Narrada íntegramente por una voz-over consigue en su media hora de duración destellos de calidad, con escenas que repiten los característicos planos panorámicos de Jorge Ruiz en lo que supone un homenaje demasiado optimista a los logros de la nueva Bolivia. Donde sí parece que Ruiz tuvo mayor continuidad fue en el extranjero, desde la experiencia inicial en 1954 de *Los que nunca fueron* en Ecuador, hasta *Los caminos de piedra*, realizada en 1980 también en Ecuador, pasando por *Los Ximul* (1960) en Guatemala o los trabajos de publicidad y encargos institucionales en Chile y Perú. Una obra en la que sin embargo Ruiz se reconoce como simple asalariado y lamenta las escasas oportunidades de desempeñarse como creador.

Uno de los nombres relegados casi al silencio en la historiografía cinematográfica nacional es el de Marcelo Quiroga Santa Cruz, escritor y político asesinado el 17 de julio de 1980 tras el golpe de estado de Luis García Meza. Ministro de Minas en 1969, impulsó la nacionalización de los bienes de la Gulf Oil, fundó en 1971 el Partido Socialista

de Bolivia y tras distintos exilios planteó en 1979 un juicio de responsabilidades al gobierno totalitario del Coronel Hugo Bánzer Suárez, actual presidente electo de Bolivia. En el campo del cine, además de entusiasta aficionado y activo cine-clubista, realizó en 1959 *La bella y la bestia* y *El combate*, de los cuales se conserva el segundo en la Cinemateca Boliviana, un cortometraje de ficción de veinte minutos con un lenguaje de vanguardia sin parangón alguno en ese momento. Precede así a Jorge Sanjinés, que comienza por esos años su carrera tras completar sus estudios en Chile. Sus primeros trabajos los realiza para el Centro Audiovisual de USIS y estamentos oficiales, y participan del espíritu del 52 con su apoyo a los planes de desarrollo de la segunda presidencia de Víctor Paz Estenssoro. *Sueños y realidades* (1961), para promocionar la lotería nacional, y *Un día Paulino* (1962), en apoyo del plan decenal del gobierno continúan la línea del cine de Jorge Ruiz tanto en lo ideológico como en lo narrativo y son las dos primeras colaboraciones con el guionista Óscar Soria. De esta unión surge un primer grupo de realización, al que llamaron Kollasuyo, que además se constituyó en núcleo activista con la fundación de una escuela fílmica, un cine-club apoyado por la universidad paceña y un boletín de novedades. *Revolución* (1963) es la primera obra que Sanjinés y Soria crean libremente en el marco del grupo, un cortometraje de diez minutos que recoge la vida paupérrima de los sectores urbanos desfavorecidos y el proceso de concienciación de las masas para poner fin a esa situación. Con un montaje eisensteniano y el sonido como aliado importante de la dramatización, consigue sin un solo diálogo un canto al cambio revolucionario a través de las armas; una lectura universalista que, sin embargo, no puede esconder su homenaje expreso a 1952. Esta cinta cosecha ya los primeros reconocimientos internacionales con el premio Joris Ivens del Festival de Leipzig de 1964.

La llegada de las elecciones de 1964 evidenció la tendencia divisionaria del MNR, que una vez más se quiso resolver con la candidatura unificada de Paz Estenssoro, acompañado ahora del general René Barrientos Ortuño como aspirante a la vicepresidencia. El complejo cuadro social y político desembocó en la parálisis gubernamental y la decisión de los militares de tomar el poder. Se rompía así el período más utópico de la historia nacional desde la fundación en 1825 y el país iniciaba el oscuro tránsito por los despóticos mandatos castrenses.

### JORGE SANJINÉS: SUPERACIÓN Y CLAUSURA (1965-1967)

La llegada de Barrientos y del General Alfredo Ovando Candia supone el cierre momentáneo del organismo, que reiniciará sus actividades en 1965 con Jorge Sanjinés llamado para ocupar el cargo de director técnico e integrar a todo su equipo en lo que sería la última etapa del ICB. Las pautas eran similares a las dos etapas anteriores y el equipo comenzó a realizar el noticiario *Bolivia avanza* para publicar la obra del gobierno, idealizar a sus componentes y legitimarlos. Se entregaron veintisiete programas con concesiones idénticas a las establecidas por Cerruto y Ruiz, pero las intenciones del equipo de aprovechar la plataforma institucional para realizar obras con un carácter más personal se concretarían muy pronto. *¡Aysa!* (1965) es un medimetraje de ficción de cuarenta minutos que nos introduce

en el mundo obrero a través de la figura de un minero autónomo y su familia, que tratan de vivir del rescate de los restos de una explotación considerada improductiva. La pobreza y el infortunio les van sumiendo en una dinámica de tensiones que alcanza el cenit



Revolución (Jorge Sanjinés, 1963).

con la muerte del obrero en un accidente, rasgando la pantalla con el grito de «¡Aysa!» –“de-rrumbe” en aymara– en boca de su pequeño hijo, como única expresión oral del todo el film. Además de confirmar el compromiso del grupo con la realidad del país, optan por actores naturales como Benedicta Huanca y Vicente Verneros, que imprimen mayor realismo y naturalidad a la representación; un primer ensayo que ratifica la opción por la imagen, con el blanco y negro en encuadres forzados que justifican el protagonismo del montaje y apoyados por la música experimental de Alberto Villalpando intensifican el dramatismo. Antes de enfrentarse a *Ukamau*, su primer largometraje, realizan *El Mariscal de Zepita* (1965) e *Inundación* (1965), dos documentales más acordes con lo que desde instancias oficiales se solicitaba al equipo.

En el curso político, las acciones de los dos generales se plasmaron en una junta militar de gobierno que en un principio contó con el apoyo popular, como muestra del desencanto por el ineficaz régimen parlamentario anterior. La oposición optó por unirse en un frente al que denominaron Comité Revolucionario del Pueblo, que sin embargo no pudo evitar la desmembración y ensombrecimiento del MNR, el partido nacionalista revolucionario por excelencia. La política de Barrientos buscó también su base social en el agro nacional, en lo que se denominó pacto militar-campesino, una alianza mimada con su presencia en los lugares más remotos, a los que accedía en el helicóptero presidencial, y la proximidad de su figura con sus diálogos en quechua, idioma que hablaba perfectamente. Frente a esta y otras frivolidades, como la adopción de cuarenta niños que llevó a vivir al palacio, no dudó en confirmar el giro político a la derecha que rescataba el protagonismo de las clases desplazadas en 1952 y de las compañías multinacionales. Aplicó descuentos salariales y medidas represivas brutales frente a las protestas mineras y lo cuadros sindicales, a los que se prohibió hacer uso del derecho a la huelga. Para legitimarse convocó y ganó unas elecciones en 1966, a las que se presentó bajo las siglas de Frente de Revolución Boliviana (FRB), que como su nombre indica conservaba la retórica de 1952, pero vaciada ya totalmente de intenciones y carácter progresista. En este contexto se produce, paradójicamente en el marco del ICB, *Ukamau* (1966) –“Así es”–, la gran y última obra importante de la institución cinematográfica. Jorge Sanjinés nos traslada al mundo del campesinado de la Isla del Sol en el lago Titicaca, donde la pareja indígena formada por Andrés y Sabina vive de sus cultivos y la venta del excedente en Copacabana, el núcleo urbano más próximo. Coincidiendo con uno de los viajes de Andrés, la mujer recibe de improviso la visita de Ramos, el comerciante mestizo con el que habitualmente realizan sus transacciones, encuentro que aprovecha para violar a Sabina, a la que dejará a las puertas de la muerte. Pero antes de expirar acierta a contárselo a su compañero recién llegado, que esperará durante largo tiempo el momento apropiado para materializar la venganza.

Bien interpretada por los protagonistas de *¡Aysa!*, acompañados de un magnífico Néstor Peredo en el papel del comerciante, *Ukamau* continúa la línea estilística de sus anteriores realizaciones. Fragmenta continuamente los planos en una opción por el montaje muy planificada, que da como resultado un film compacto estéticamente en su apuesta por la imagen. El uso del blanco y negro junto a la música experimental apoya la pretendida densidad en la atmósfera dramática y la profundidad psicológica en los personajes. Es el primer largometraje hablado en aymara y ya encontramos en él constantes de la obra del director, como la búsqueda de una identidad nacional, con la atención puesta en los sectores olvidados, y la utilización de actores que se autorrepresentan. Sanjinés consigue en su primer acercamiento al universo campesino la exposición cruda de la difícil

**12.** Alcides Argüedas, *Raza de bronce* (La Paz, Librería Editorial Juventud, 1996). Publicada originalmente en 1919, describe la relación de una comunidad indígena del lago Titicaca con el terrateniente explotador. La violación de la joven Wata Wara acabará en una venganza organizada por toda la comunidad, que prende fuego a la casa del propietario. Con anterioridad a esta novela el autor había publicado *Pueblo enfermo* en 1909, donde recoge todos sus planteamientos denigratorios del *cholo* —forma popular de denominar al mestizo— como acreedor de todos los vicios y mezquinidades patrias. Una visión clausurada de la realidad nacional, que reivindica al indio de una forma paternalista y sin ánimo de verlo emancipado.

**13.** Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires, Legasa, 1987), pp. 68-69. En el breve espacio que dedica al cine boliviano señala los defectos en la concepción política de *Ukamau*, que resolverá el director en obras posteriores.

**14.** Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979). Obra fundamental que recopila reflexiones, entrevistas y otros materiales, el libro muestra la importante faceta teórica del director y lo sitúa entre los creadores más lúcidos del Nuevo Cine Latinoamericano

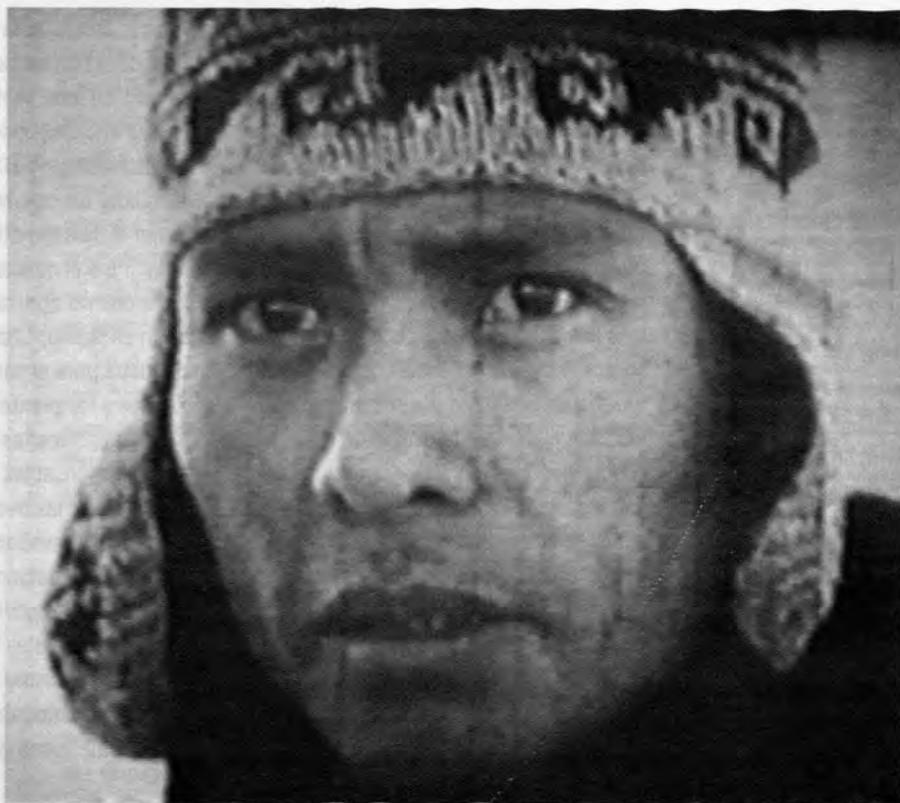
relación entre los distintos grupos étnicos del país; un abordaje de la problemática racial que invariablemente en todos los acercamientos críticos al film se ha relacionado con el pensamiento arguediano y su novela *Raza de bronce*<sup>12</sup>. En este sentido, el film ha sido criticado por la opción de venganza individual que en una tradición comunitaria como la ayмара dificulta la identificación y politización de los destinatarios<sup>13</sup>. El propio Sanjinés, en diferentes artículos de su obra teórica, cuestiona la validez del cine realizado antes de *El coraje del pueblo* (1971) porque, aunque pertenecían al país temáticamente, en su estructura y lenguaje mostraban la dependencia cultural. Para el director era un cine de reflejo que destapaba la realidad a la burguesía, pero que no aportaba nada al pueblo más allá del placer de reconocimiento e identificación en la tela; *Ukamau*, aunque optaba por alentar la violencia como planteamiento de lucha para el cambio social, no era todavía un film-arma por sus limitaciones estructurales y los planteamientos esteticistas<sup>14</sup>. En esta línea la evolución de su cine tendrá como principios rectores descubrir cómo y por qué se produce la miseria, quiénes son sus responsables y cómo combatirla; una opción políticamente meridiana, que adapta el lenguaje a las necesidades y posibilidades de obreros y campesinos como receptores naturales. Sin embargo, y frente a su criterio el paso del tiempo demuestra la calidad y validez de estos primeros intentos, con una opción innovadora dentro de la tradición cinematográfica boliviana, que introduce una dramaturgia acorde con las concepciones espacio-temporales andinas y un tratamiento realista de las mayorías indígenas alejado del paternalismo romántico tradicional. Son obras con un nivel de dignidad y compromiso incuestionables, y forman parte de las mejores muestras del movimiento filmico latinoamericano de la década de los sesenta y setenta.

Los reconocimientos recibidos en el Festival de Cannes (Premio Grandes Directores Jóvenes y Premio de la Crítica) y en el Festival de Locarno (Premio Flaherty) en 1967 no apaciguaron la inquietud que el film produjo en el gobierno, que finalmente optó por expulsar al grupo del ICB. Al frente del organismo quedó Nicanor Jordán, sin producción alguna hasta 1968 en que el gobierno decidió crear la televisión nacional, donde fueron a parar los equipos y materiales del Instituto con el perjuicio que el tiempo ha demostrado. Ya fuera del ICB Jorge Sanjinés funda junto a Óscar Soria, Antonio Eguino, Ricardo Rada y Alberto Villalpando el mítico Grupo Ukamau, en un tiempo histórico que coincide con la guerrilla de Ñancahuazú liderada por Ernesto Guevara y el revuelo internacional por el asesinato y la intervención de la CIA en todo el proceso. Un tiempo de represalias en el que políticos como Marcelo Quiroga Santa Cruz sufren el destierro por exigir expli-

caciones sobre la concesión entreguista de gas natural a la Gulf Oil, y el movimiento obrero es perseguido y reprimido. El testimonio más palpitante de estos desmanes lo presentará posteriormente el propio grupo Ukamau en *El coraje del pueblo* (1971), donde se reconstruye la masacre de los mineros del campamento de Siglo XX por el ejército en la noche de San Juan de 1967; interpretada por los propios protagonistas, borra los límites entre ficción y documental. La



**Ukamau** (Jorge Sanjinés, 1966).



Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966).

realización comparte ya el punto de vista de los obreros con planos generales que centran la atención en la masa y no permiten identificaciones individuales; se pretenden crear así la distancia para incitar a la reflexión, valiéndose de la emoción de los acontecimientos para hacer de la película un instrumento del propio pueblo en su lucha. El film constituyó un paso importante en la afirmación del grupo, tanto en la clarificación política como en la evolución plástica y narrativa.

Paralelamente al cierre del ICB, se contrató a la empresa North American Hamilton Corporation para encargarse de la publicidad del gobierno, realizando ésta algunos trabajos pero sin conseguir una continuidad. En abril de 1969 murió Barrientos en un trágico accidente de helicóptero. Un intelectual lúcido como Jesús Lara define irónicamente su figura como «un orangután con cabeza de papagayo... charlatán uniformado, libertino y rapaz, que por desgracia fue presidente de Bolivia»<sup>15</sup>.

### A MODO DE CONCLUSIONES

El período que hemos abordado es señalado unánimemente como generador del cine social y político de Jorge Sanjinés y Antonio Eguino en las décadas inmediatamente posteriores y, por supuesto, como el tramo cronológico de mayor productividad. Pero la explicación de su importancia reside primariamente en él mismo, pues documenta uno de los períodos determinantes de la historia nacional, siendo la representación más excepcional del fenómeno ideológico del que la política boliviana se nutre hasta nuestros días: el nacionalismo revolucionario. El acercamiento que hemos intentado, a modo de estado de la cuestión, recoge todas las oquedades

15. Cita recogida de Mariano Baptista Gumucio, *Breve historia contemporánea de Bolivia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 277, un libro que repasa con acertada originalidad toda la historia del país.

de la investigación del fenómeno cinematográfico en Bolivia, a pesar del mérito innegable de los historiadores que hemos citado a lo largo del texto. Se hace necesario un nuevo esfuerzo que investigue en un primer momento cuestiones de funcionamiento económico y legal en cada uno de los períodos del ICB, que desvele las intenciones que el poder proyectaba en el uso del cine. De este análisis externalista habría que pasar ya a considerar las particularidades y evolución de cada etapa y director del organismo, observando especialmente el tratamiento que se concede al mundo indígena en su integración a la realidad nacional y a la figura de la mujer. Para completar el estudio también se hace indispensable saber más acerca de la exhibición cinematográfica en el período, así como de las medidas y mecanismos que se impusieron para distribuir y exhibir el cine oficial. Un trabajo que finalmente buscaría sondear la construcción del nuevo imaginario que se pretendía con la ruptura revolucionaria de 1952 y descubrir las pautas de la representación de sí mismos que pretendía el poder con las imágenes creadas en el Instituto Cinematográfico Boliviano.

**AGRADECIMIENTOS.** Inevitablemente a Marina y Alfredo, a mis compañeros de cooperación en el Norte de Potosí, a la Cinemateca Boliviana por facilitarme el material y por las atenciones de Eli, y especialmente a Rosario por su ayuda y paciencia.

**ABSTRACT.** Apart from being a historically crucial event, the revolutionary outbreak that took place in Bolivia in 1952 means the birth of the first film institution in this country: the ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano). In its fifteen-year activity it witnessed different governments and directors, and produced the greatest audio-visual output up to the foundation of the national broadcasting company, training professionals and building itself up to a real school for creators such as Jorge Sanjinés. This article presents a panorama of the ICB, emphasizes its relevance and brings new points of view into discussion for the study of the most outstanding period, in terms of production, in the history of Bolivian film industry.