

ORÍGENES DE LA EXPRESIÓN CINEMATOGRAFICA EN BOLIVIA

PEDRO SUSZ K.

1989

Investigador Crítico

Director Cinemateca Boliviana

MARCO SOCIO-HISTORICO

El desarrollo de la cultura boliviana, así como de sus manifestaciones expresivas, en este caso el cine, debe situarse necesariamente en los márgenes delimitados por dos circunstancias de orden socio-histórico. La primera, común a todos los países latinoamericanos, está dada por el fracaso de los proyectos de constitución de un estado nacional fuerte en los años inmediatamente posteriores al desalojo de la presencia hispana. Es sabido, que dicho fracaso se debió, entre otros factores, a la balcanización del continente, reduciendo el proyecto bolivariano a una suma de inviabilidades históricas. Esto condujo a su vez al copamiento del poder por los herederos directos de la estructura colonial: comerciantes y latifundistas. Asimismo a la inserción de las provincias latinoamericanas en el orden mundial regido por sucesivas potencias dominantes. Inglaterra primero, Estados Unidos después, con el consiguiente establecimiento de los patrones de dependencia, atraso y mono-producción bajo los cuales se desarrolló la etapa republicana. La segunda circunstancia, esta de orden particular, se origina en la llamada Guerra del Pacífico de 1879, a consecuencia de la cual Bolivia perdió todo acceso a las costas marítimas. Dicha pérdida devino en un sofocante enclaustramiento que, en definitiva, acabó por reforzar los factores negativos antes dichos. Cercado por las montañas, el país pasó entonces a sufrir lo que en historia denominamos "el largo sueño de la Bolivia semi-feudal".

Los rasgos propios de aquel estado de cosas se traducen en la dedicación exclusiva a la extracción de minerales exportables, capaces de generar las divisas utilizadas para la importación de los bienes consumidos por la minoría citadina. Esta última reposaba su relativo bienestar en el marginamiento del grueso de la población, los indios, sometida a un régimen de servidumbre muy próximo a la esclavitud. Impedidos de todo acceso a los beneficios de la instrucción y, en general, a cualquier posibilidad de participación en los mecanismos de decisión, los indígenas hallaban igualmente bloqueadas todas las vías hacia la cultura moderna; lo cual no significa que no preservaran, con admirable celo, sus propias manifestaciones culturales heredadas de una, varias veces centenaria, tradición inmune a los esfuerzos depredadores de los conquistadores y sus herederos. No se pueden dejar de mencionar asimismo los resultados del proceso de mestizaje que acrecentaba la presencia de un tercer grupo étnico: los cholos. Sin embargo éstos tardarían en imponer su sello característico al desenvolvimiento cultural, manejado desde el poder por la minoría blancoide tributaria de los modelos traídos en las mismas naves en las cuales llegaban los otros productos de consumo. Se trataba en suma de una cultura de imitación, clausurada a todo desarrollo propio en las ideas y formas de expresión. Es en ese marco en el que se inserta el arribo del cinematógrafo, hijo pródigo de la sociedad industrial, la misma a la cual renunciaban las clases dominantes locales, plácidamente adormecidas con los artillos de la división internacional del trabajo. Y esas características determinarían la suerte del cine boliviano, convertido desde entonces hasta nuestros días en obra de pioneros perpetuos y desprotegidos de todo apoyo estatal.

EL ARRIBO DEL CINEMATÓGRAFO

El primer intento, todavía muy precario, de recuperación de la historia cinematográfica boliviana, fue la publicación en *La nación* (1953) de una crónica periodística firmada por Raúl Salmón.

Allí puede advertirse la escasa huella dejada por el cine silente en nuestra memoria colectiva. En efecto, ese recuento de hechos, pasa por alto varias importantes producciones locales. Por cierto, para entonces habían desaparecido casi íntegramente las pruebas

físicas de la existencia de un cine nacional, fallecidos o emigrados muchos de los cineastas, impregnada, la de todos modos escasa cultura cinematográfica, por la creciente influencia del cine extranjero.

Ese artículo de Salmón establecía el año de 1909 como fecha de llegada del cinematógrafo a Bolivia. El dato fue tomado por cierto y repetido durante muchos años, admitiendo asimismo los nombres de los empresarios italianos Devoto y Margari como autores de esa supuesta primera proyección efectuada en el puerto de Guaqui, a orillas del lago Titicaca. Posteriormente, Alfonso Gamucio¹ estableció una fecha más temprana: 1904, y propuso el nombre de Luis Palacios como precursor de las exhibiciones cinematográficas en Bolivia.

Sin embargo, vista la celeridad con que el invento de los *Lumière* se hizo presente en otros países latinoamericanos, y aun admitiendo el relativo aislamiento geográfico del nuestro, todavía 1904 resultaba una fecha difícil de tomar por definitiva. Y, en efecto, otra investigación realizada por Carlos Mesa, acabó por certificar la razón de ser de nuestras dudas al comprobar que el cinematógrafo llegó a Bolivia en 1897, casi exactamente un año después de su presentación en Buenos Aires.

El 21 de junio de 1897, *El Comercio* anunciaba: "Esta noche se exhibirá por primera vez en nuestro coliseo, este admirable aparato eléctrico, que forma parte de los últimos inventos del inmortal Edison"². El coliseo en cuestión resultó ser el Teatro Municipal, y a juzgar por otra nota transcrita por Mesa en el mismo artículo, el éxito distó mucho de ser brillante: "Muy justas fueron las razones expuestas por el Concejal Guachalla en la última sesión, para que no vuelva a concederse el Teatro al empresario del cinematógrafo, en vista de los inconvenientes anotados en la primera exhibición de ese aparato, prodigioso en verdad, pero que no es apropiado para Teatro, sino para salón, por su escasa capacidad, razón por la cual los más de los espectadores se quedaron muchas veces sin distinguir lo que se representaba, pues el tal aparato necesita ser observado de cerca. En dicha primera función hubo a causa de la oscuridad necesaria que se produjo, desórdenes, agresiones y hasta actos ilícitos, sin que la policía pudiera intervenir, por supuesto"³. No existe en las breves noticias mencionadas alusión alguna a los títulos o temas

de las películas exhibidas. Y en cuanto a que se tratara del "aparato de Edison", cabe dudar de la veracidad de tal afirmación, sabido como es que en un principio los aparatos provenían por lo general de Europa.

Tampoco me parece que pueda tomarse por definitivo el juicio relativo a que la primera película filmada en Bolivia data de 1904, aunque hasta que se consigan nuevos elementos deberá admitirse esa fecha. Anteriormente se establecía el año 1906, como fecha de arranque para el cine nacional. Gumucio menciona a un empresario Kenning de la empresa Iris como autor de ese primer film titulado *Exhibición de todos los personajes ilustres de Bolivia*.⁴ Mesa menciona en cambio el 4 de noviembre de 1898 para la proyección de algunas *vistas locales*, pero sostiene que se trataba de vistas fijas.⁵ El mismo autor ha encontrado luego noticias referidas a varias otras exhibiciones, una de las cuales merece ser tomada con atención. En efecto, el 30 de noviembre de 1899, *El Comercio* asevera: "Próximamente se exhibirá el aparato eléctrico cinematográfico Lumière ya bastante conocido de nuestro público"⁶, confirmando nuestra sospecha respecto al apresuramiento del redactor que aludía al "aparato de Edison".

Pero lo más importante es que Mesa cuestiona también el dato referido a primeras filmaciones locales, al puntualizar que el 15 de agosto de 1904, compartiendo honores con un espectáculo de variedades compuesto de números de prestidigitación y acrobacia, se exhibió la que considera como primera película filmada en Bolivia: *Retratos de personajes históricos y de actualidad*.

Para concluir con esos nebulosos principios del cine boliviano, Mesa asegura que la resistencia a seguir facilitando el Teatro Municipal para nuevas exhibiciones llevó a habilitar una sala especial, posiblemente algún pequeño salón perteneciente a una casa de familia, en la calle Ingavi. Sin ser todavía un cine con y todas las reglas, éste vendría a constituir el primer local dedicado, más o menos, específicamente al negocio.

AÑOS DE CONMOCIÓN

La fecha de llegada del cinematógrafo a Bolivia (1897), coincide con los prolegómenos de una vasta conmoción social que tendría

lugar poco después. Aquel año ha sido descrito por un historiador en los siguientes términos: "La inercia en la que transcurrió el año 1897 y parte de 1898, administrativa y políticamente vacíos, no fue, pues, otra cosa que la calma que precede a las grandes tempestades".

La tempestad aludida fue el estallido de la guerra civil, llamada Revolución Federal (1899). En apariencia se trataba de un problema de orden administrativo, el establecimiento definitivo de la capital de la República hasta entonces radicada en Sucre. En segundo plano bullía la pugna política entre conservadores y liberales. Pero el fondo mismo de la cuestión albergaba conflictos más profundos. Estos fueron agitados, demagógicamente y sin medir las consecuencias, por los líderes del bando paceñista, vale decir aquellos que propugnaban el traslado de la capital a la ciudad de La Paz. Asustados ante el avance de las tropas gubernamentales llamaron en su auxilio a los indios. Conocedores de que al frente estaban los patronos latifundistas, estos respondieron por miles. Así la guerra civil adquirió pronto tintes de guerra social.

Sin embargo, los liberales no estaban dispuestos a ir demasiado lejos. Por otra parte, fuertes corrientes conservadoras influían de manera decisiva sobre el bando paceñista. De modo que una vez obtenido el triunfo y aplastadas las tropas del gobierno, se procedió a cortar de raíz la insurgencia campesina. De raíz quiere decir: fusilamientos sumarios de los líderes indígenas, desarme del resto, vuelta a las condiciones de servidumbre.

Todo esto era lógico, puesto que el latifundismo impregnaba con su cosmovisión toda la ideología de la República, incluyendo naturalmente las manifestaciones culturales. El tradicionalismo fue, en consecuencia, la doctrina abrazada por las clases dominantes, mientras que las capas medias se orientaban al positivismo. En estética, lo francés constituía modelo incontestable.

Hacia fines de siglo se multiplican los estudios históricos y comienzan también a buscarse las causas sociológicas y políticas de la derrota del 79 en una mirada introspectiva ciertamente necesaria. Sin embargo, todavía los métodos utilizados eran poco profundos y el empirismo encubría mal, deficiencias de toda especie. El teatro y la novela se mantienen aferrados a un romanticismo vaciado ya de aliento vital; los escritores comienzan a tantear en el realismo.

Pero el verdadero cambio profundo acontece con el desplazamiento de la minería de la plata al estaño, el cual asignará la economía y la política bolivianas de allí en adelante. En 1900 se levanta un censo nacional. Para entonces Bolivia contaba con 1.816.271 habitantes, el 75% de los cuales vivía en las áreas rurales. La Paz, la nueva capital, tenía 56.901 habitantes, mientras en el resto del Departamento, vale decir en las zonas rurales, vivían cerca de 330.000. Del total, 33.033 pertenecían a la raza blanca, 39.995 a la mestiza y 325.421 a la indígena. El índice de analfabetismo rondaba el 91%.

En 1904 asume la presidencia Ismael Montes, latifundista, dueño de minas, socio en varias casas importadoras y accionista del Banco de Bolivia. Ese mismo año se suscribe el tratado con Chile, dando por concluida la pugna diplomática derivada de la guerra de 1879. Alentados por los excelentes precios vigentes en el mercado mundial, los mineros del estaño se ligan progresivamente al capital internacional.

En 1909 el gobierno pasa a manos de Eliodoro Villazón, continuador del régimen montista. Los precios del estaño y la goma generan una gran bonanza económica, traducida en la realización de algunas obras públicas. El beneficio no alcanza naturalmente a la mayoría de la población.

Hacia 1911 la cotización internacional del estaño llega a un precio record. Imperan, casi sin cuestionamiento, las concepciones relativas a la libertad de mercado. Ese mismo año se crea la Federación Obrera Internacional, primera organización de clase a pesar de ser sus componentes mayoritariamente artesanos.

Al año siguiente, y en virtud de la ya referida alza en el precio del principal producto de exportación del país, queda consolidado el poder de los tres "barones del estaño" —Patiño, Hochschild y Aramayo— coaligados en el llamado super-estado debido al manejo que desde sus oficinas se hacía de la política nacional.

De modo paralelo a la consolidación del poder de la gran minería, los conflictos sociales se agudizan. En 1913, al asumir Montes por segunda vez el gobierno, los efectos de la recesión económica norteamericana se dejan sentir en el país. Ese es el año de la primera huelga protagonizada por el movimiento obrero, específicamente por los trabajadores mineros.

PASOS INICIALES DEL CINE BOLIVIANO.

Aquel fue el marco que rodeó los primeros pasos del cine boliviano. Luego de la llegada del cinematógrafo y las primeras controversias, la actividad siguió siendo durante mucho tiempo esporádica, tanto en lo que respecta a la exhibición como, por supuesto, a la producción.

El primer gran éxito social y de taquilla parece haberlo conseguido el Biógrafo París del empresario Enrique Casajuana, presentado en La Paz a fines de 1905 con un programa compuesto de dramas moralizantes, comedias y el nunca ausente documental de la guerra ruso-japonesa.

Pese a todo, ese éxito no significó el definitivo establecimiento del cinematógrafo entre las costumbres de la provinciana sociedad paceña. La frágil memoria de los cronistas o el escaso impacto de las exhibiciones, solía elevar cada nueva proyección de alguna "vista local" a la categoría de primera. Sólo así se explica que el mismo órgano de prensa que en el mes de julio de 1906 había comentado con entusiasmo el éxito obtenido por la exhibición de algunas de esas vistas —las de Kenning sobre "personajes ilustres"— volviera, en noviembre de ese mismo año, a publicar un aviso donde se anuncia: "Atrayente exhibición del Biógrafo en el Teatro Municipal... y por primera vez en esta ciudad la novedad de una vista local *Un paseo en el Prado el Día de Todos los Santos...*" Esta película, de acuerdo a Gumucio, fue realizada por un Sr. Valenti, autor también de otras imágenes recogidas en distintos puntos del país.

El 31 de enero de 1907, el Teatro Municipal anuncia la presencia del Gran Biógrafo Pathé. El programa ofrecido despierta hoy probablemente más curiosidad de la que atrajo entonces:

PRIMERA PARTE: 1- *Obertura*; 2- *Miselánea (sic) vista cómica para veír y gozar*; 3- *Gran corrida de toros en Sevilla por los afamados diestros Guerrita y Bombilla*, desde el encierro de los toros hasta la muerte y arrastre y con todos los cambios de suerte. En caso de lluvia se suspenderá la función hasta el día siguiente, con el permiso de la autoridad competente; Intermedio de 15 minutos.

SEGUNDA PARTE: 1- *Obertura*; 2- *El salteamiento o ladrón fin de siglo*; 3- *Un Paseo en París, vista panorámica de 500 metros*; 4- *Gran*

Baile, vista en color, baile de la escala (sic) de Milán; Intermedio de 15 minutos.

TERCERA PARTE: 1- *Obertura*; 2- *Vistas cómicas, gran lucha romana entre hombres y señoras*; 3- *Asalto de esgrima*; 4- *Campeonato de Box en New York*; 5- *Vista tomada al natural titulada La Venganza*.

La "sensacional presentación" no mereció comentarios ulteriores, y hasta el mes de julio no vuelve a anunciarse tampoco otra función. En el ínterin sólo aparece un aviso del Sr. Pío Cáceres Bilbao, probablemente frustrado empresario cinematográfico, ofreciendo a la venta un "moderno y excelente aparato de biógrafo con un repertorio variado para siete funciones".

En julio debuta el "Biógrafo Quiróz", empresa ambulante que en los meses siguientes se presenta también en Cochabamba y Sucre, antes de pasar a Oruro donde en octubre realiza exhibiciones el biógrafo de los hermanos Casajuana.

Transcurren luego otros cinco meses, antes de que en diciembre haga su presentación el Biógrafo Olimpo. Esta vez sí la función mereció un comentario del periodista de *El Comercio*: "Ante numerosa concurrencia se llevó a cabo la segunda función cinematográfica, la noche del domingo. Los números que más agradaron al público fueron: *Socialismo y nihilismo*, *Historia de unos pantalones* y *Muchachos terribles* que es una vista sumamente interesante y cómica. El maquinista que maneja el aparato debe tener cuidado de no dar tanta velocidad del manubrio, no sólo porque el traqueteo molesta al público, sino porque se hagan más interesantes los cuadros, que hasta ahora van volando".

Al parecer los reparos contra el otorgamiento del Teatro Municipal para estos espectáculos habían cesado, puesto que en ese local se presentaron todas las compañías citadas. El 15 de diciembre de 1907 el Biógrafo Olimpo anuncia una función de despedida y beneficio, advirtiendo que como atracción especial se proyectarán las vistas tomadas durante la instalación del Congreso Nacional.

Los años siguientes ofrecen escasa novedad. Gumucio cita, allá por 1911, vistas de *La ejecución del reo Samo verificada en Viacha*, presentadas por el empresario de un "Omniam Cinema"⁸.

Las cosas parecen mejorar un poco en 1912. La propaganda se hace más profusa y los argumentos destinados a concitar la atención

del público se refieren tanto a la ventilación de los locales, como a la novedad del material ofrecido por cada empresa. Dos de estas se disputan la preferencia del público: el Biógrafo París de los Hnos. Mauri y la Compañía Cinematográfica Boliviana, administradora del Cine Teatro y del Cine Popular. La última hacía conocer con orgullo su disponibilidad de "cintas" producidas en todo el mundo por las primeras grandes empresas: de Edison a Gaumont y la de Ambrosio a Nordisk. Es decir, valiéndose del argumento de lo primitivo, comenzaba a imponerse la idea de la importancia de estar al día con la producción extranjera.

Pero también las "vistas locales" servían para convocar al interés de los espectadores. De esa manera, mientras la Compañía Cinematográfica Boliviana ofrece escenas tomadas en las ruinas de Tiwanaku, el Biógrafo París promociona vistas captadas por J. Goytisolo durante la Procesión Cívica y otros actos oficiales.

Todavía constituye materia de controversia quién fue el primer cineasta boliviano, si el mencionado Goytisolo o Luis Castillo. En todo caso, ambos trabajaron en la misma época, pero mientras Goytisolo no parece haber perseverado en la tarea, Castillo, a partir de su incorporación al Cine Teatro en 1912, sí mantuvo constante actividad durante varios años.

Es todavía la época de los documentales y entre 1913-1914 se exhiben varios cortometrajes, dedicados al registro de actividades oficiales, acontecimientos sociales e inauguración de obras públicas, con especial acento en la ampliación de la red ferroviaria, preocupación central de los gobiernos de la época.

Mientras tanto en 1913 se estrena el *Quo Vadis* de Guazzoni con remarcable suceso de público y extremo entusiasmo en los comentarios. Si se recuerda que esta primitiva superproducción del género histórico había sido realizada apenas un año antes, se tendrá la evidencia de que Bolivia no estaba del todo al margen del mercado mundial por el cual las películas circulaban cada vez con mayor celeridad.

Lo que sí resulta llamativo es que a la vista de los "grandes éxitos" internacionales, no se hubiese provocado todavía el deseo de acumulación traducido en el rodaje de algún largometraje de ficción. Esta demora se explica sin duda, por la precariedad de medios

económicos al alcance de Castillo y sus compañeros de generación, lo mismo que por la todavía escasa rentabilidad del negocio. Y esto último se relaciona a su vez con la limitada vida cultural de las ciudades, restringida a un estrecho círculo de familias, mientras el grueso de la población se hallaba, como ya se ha señalado, al margen.

En 1915 funcionan 4 salas estables: el Biógrafo París, el Teatro Municipal, el Cine Teatro y el Cine Edén. Pero en todo el año la prensa no registra un solo aviso referido a la exhibición de películas; los comentarios son esporádicos y muy genéricos. Es obvio que el cine era todavía un espectáculo intrascendente, de escaso brillo social y al parecer también de reducido impacto. Junto a películas más o menos recientes seguía proyectándose el viejo film dedicado a la corrida de toros de Sevilla, presentado en 1907. Las autoridades se ocupaban de negociar con los dueños de las salas rebajas en el costo de las entradas y los ilusionistas, muy populares, centralizaban la atención de público y prensa, actuando en los mismos locales dedicados a la exhibición de películas. Allí también tenían lugar bailes, exhibiciones de "jiu-jitsu" y otro tipo de eventos. Los empresarios se las ingeniaban, por su parte, para eludir el pago de impuestos, provocando frecuentes reclamos de la prensa, seguidos de multas aplicadas por las autoridades.

Para tener idea del lugar todavía secundario reservado a las exhibiciones cinematográficas, citamos un comentario publicado el 10 de marzo de 1915 en *El Diario* bajo el título de "Baile y biógrafo": "Como de costumbre, anoche se realizó la lección de baile que el profesor Ernesto Pérez, ofrece los martes de flores en el salón del Cine Teatro a sus numerosos alumnos y alumnas afectos al tango. La sesión concluyó con una película de biógrafo que resultó del agrado de los concurrentes". Si no eran los "martes de flores" eran los "viernes de moda", donde al cabo de "varias horas de baile" se propinaba a los seguramente agotados danzarines alguna película, quizás para desalojar el local.

Del clima intelectual imperante nos da prueba una simple ojeada a la prensa de la época. Abundan los comentarios despectivos respecto a "la indiana" (sic), encubiertos siempre bajo el manto paternal de las preocupaciones morales. A modo de complemento

la sección deportiva de *El Diario* se denominaba Sports; los equipos que intervenían en el campeonato de "foot-ball" lucían los criollísimos nombres de National, Workmen y The Tidys; el hotel de moda se llamaba White House, y su principal atractivo eran los suntuosos menús presentados —eso sí— en francés. La sección de notas sociales estaba plagada de invitaciones de las familias que se complacían en invitar a sus amistades a un "five o'clock tea" para celebrar cumpleaños, aniversarios de matrimonio o lo que fuera, y los jóvenes se entretenían en las "matinés danzant".

EL PROBLEMA SOCIAL EN LA LITERATURA

Así, mientras el cine buscaba su lugar bajo el sol y las autoridades extremaban sus preocupaciones censoras sobre las siempre escasas salas existentes (dos en 1916, el París y el Princesa —que han sobrevivido hasta hoy— a las cuales se agregaba ocasionalmente el Teatro Municipal), en el país la literatura comenzaba a ocuparse de los problemas sociales y raciales. Si hago referencia a esta irrupción es porque posteriormente el cine boliviano, cuando intente las primeras producciones de largometraje, se verá influido por dicha corriente.

Como ya se ha dicho, con el advenimiento de los sucesivos gobiernos liberales comenzaron a tener cierta difusión algunas doctrinas y tendencias del pensamiento, en particular el positivismo; el modernismo y el naturalismo. Especialmente el positivismo recibió calurosa acogida en los círculos intelectuales. Claro que en este caso también, como sucedió con frecuencia, se adoptaba la portada teórica, sin contar con la base material sobre la cual en Europa había arraigado ese pensamiento. Sin desarrollo técnico, sin industrialización y con un muy escaso avance científico, el positivismo venía a ser un enunciado desprovisto de sustento en la realidad. Vistas las cosas en la perspectiva del tiempo, ese positivismo adoptado por las clases medias, pero difundido desde la cúspide del régimen, terminó por ser una verdadera camisa de fuerza que inmovilizó su pensamiento, dejándolas entrampadas con los dos pies: uno en el mito de la libre empresa aplicado al país urbano y el otro en la negativa a incorporar a los indios a la vida nacional, lo cual equivalía a obturar toda posibilidad de ampliación del mercado interno.

Al margen de esas consecuencias a largo plazo, la difusión de los enunciados positivistas sirvió en lo inmediato, al menos, para despertar la inquietud de algunos escritores, empujándolos a mirar reflexivamente en torno. "Al ingresar en el siglo XX, el positivismo deja de insistir en las tareas que le asignó la Sociedad Geográfica Internacional y en los intereses de los pensadores sociales del siglo XIX, pasando a ocuparse de cuestiones como el problema de la decadencia del indio, problema magno de los spencerianos del siglo XX".⁹

Aquel cambio de orientación se tradujo en la publicación de una serie de estudios dirigidos a indagar en la historia y trayectoria de la cultura nativa. Con frecuencia, la finalidad última de estos estudios tiende a verificar esa "decadencia de la raza", para así justificar mejor el mantenimiento de la inequidad social imperante.

Esto se pone de manifiesto en la novelística y, con mayor fuerza, en los estudios sociales. Así en 1903, Bautista Saavedra publica *El Ayllu*, en la que sitúa aquella forma de organización característica de los aymaras a épocas muy remotas, pero llegando a la conclusión de que este grupo racial es el producto de la degeneración de otras colectividades anteriores. En 1904 Alcides Arguedas publica la novela *Wata - Wara*, punto de partida del indigenismo. En 1906 Belisario Díaz Romero edita *Tiabuanaqu, estudio de prehistoria americana*. En 1909 Arguedas abre una polémica, que se prolonga hasta nuestros días, con *Pueblo enfermo*, compendio del pesimismo nacional donde indios y cholos resultan ser los grandes responsables de los males del país; en virtud de la decadencia racial en el primer caso y de la mezcla de dos razas decadentes, en el segundo.

En la vereda opuesta se sitúa en 1910 Franz Tamayo con *La creación de una pedagogía nacional*, en un intento por oponerse a las teorías universalistas sobre la educación traídas a Bolivia por el belga Georges Rouma, fundador de la Normal Superior. Justamente la educación constituía uno de los puntos neurálgicos del drama nacional y a pesar de ciertos esfuerzos desplegados por los gobiernos liberales con la creación del citado centro de formación docente, así como de algunas Normales Rurales, la situación no mejoró de modo sustancial. Los motivos son fáciles de comprender: sólo una previa transformación social, quebrando la estructura que reducía

a los indios al carácter de siervos, podía sentar las bases para una verdadera reforma educativa.

En 1913 Rigoberto Paredes publica *El arte en el altiplano*. Son asimismo los años en que Arturo Posnansky comienza a desarrollar sus meticulosos trabajos de antropología cultural, investigando con métodos y paciencia la historia de las civilizaciones precolombinas.

También el naturalismo aporta lo suyo a la remoción de las estancadas formas de la novela decimonónica. Obras como *Vida criolla* (1905) de Arguedas, *La candidatura de Rojas* (1909) de Armando Chirveches y *Casa solariega* (1916) del mismo autor, convierten la observación directa de la realidad en materia prima de trabajos que no esconden, a veces, su intención crítica respecto a la misma.

Los datos que la caracterizaban merecían ciertamente algo más que una crítica velada. En 1917 el escritor y diplomático peruano José María Barreto publica una serie de notas periodísticas, posteriormente agrupadas en su libro *Un año en Bolivia*¹⁰. Allí encontramos pintado el cuadro exacto de aquel sueño semi-feudal, a pesar de los esfuerzos del autor por mostrar las excelencias de "este país admirable. Recuerda a Suiza". Por ejemplo, en los comicios celebrados ese mismo año, la candidatura liberal obtiene 53.601 votos, contra 8.931 de sus contendientes republicanos. Vale decir 62.523 individuos decidían el destino político de un país con más de dos millones de habitantes. Otra llaga: 60.160 alumnos componen toda la población estudiantil, incluyendo alumnos de primaria, secundaria, universidades, normales e institutos especiales.

CONSOLIDACIÓN DEL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO

Los años que van de 1915 a principios de la década del veinte permiten la relativa estabilización del espectáculo cinematográfico entre los sectores letrados de las ciudades. La realización de películas se mantiene todavía al nivel de circunstanciales filmaciones documentales, algunas de las cuales han sobrevivido permitiéndonos apreciar escenas correspondientes al carnaval de La Paz, así como a los campeonatos de fútbol de la época. Pero en cambio la presencia del cine extranjero, norteamericano en especial, se hace cada vez más constante, alimentando la programación de las cuatro salas permanentes que funcionan en 1920 en la ciudad de La Paz:

Tivoli, Princesa, París y Mignon. La publicidad de películas en la prensa también se hace habitual, pudiendo leerse a diario curiosos anuncios: "Esta noche un sensacional acontecimiento en el Teatro Princesa. Estreno de la película yanqui pro-moralidad *¿Es Ud. apto para casarse?* *¿Es Ud. mercadería averiada?* He ahí un tema que sería tratado con acierto y discreción: Precios Luneta Bs. 2, Palco Bs. 10¹¹ Por lo que se ve desde entonces existe la costumbre de "traducir" con entera libertad, los títulos de las películas, adecuándolos a las supuestas apetencias del respetable.

También en 1920 pasó por Bolivia un camarógrafo suizo el cual, a juzgar por el título del cortometraje que realizó, compartía la impresión del diplomático Barreto. En efecto, ese conjunto de escenas referidas a lugares y personajes del país se llamó *Bolivia la Suiza de América*.

En las ciudades del interior se han establecido mientras tanto salas permanentes, pero su número es aún más escaso que en La Paz: dos en Cochabamba, dos en Oruro, una en Sucre. Las películas exhibidas son las mismas que en La Paz.

Para tener idea del volumen de filmes que llegaban por entonces al país, he realizado una investigación sobre el año de 1921. Alrededor de 180 películas fueron estrenadas. Del total, un 61% eran de origen probadamente norteamericano. Figuran algunos títulos italianos, algunos franceses, una película argentina, *Silvia va de garufa*; una de tema chileno *Vindicación, Drama de la aristocracia mapochina*, pero aparentemente realizada en Estados Unidos, y cierta cantidad de filmes de difícil identificación a causa de la costumbre de cambiarles los títulos. Ejemplos: *Amor y grippe* y *Voto al Chápiro*.

Estas películas permanecían en cartelera uno, o a lo sumo dos días. Claro que buena parte de los títulos solían rotar por distintas salas. Con todo, la vida útil de un film no parece prolongarse para entonces por más de tres o cuatro días, señal inequívoca de la escasa cantidad de públicos interesados y en condiciones de asistir al cine.

En febrero de ese año se anuncia con bombos y platillos la inauguración de una nueva sala: El Biógrafo Cervantes, cuya existencia parece haber sido efímera. De todos modos, el 15 de mayo. *El Diario* registra un sugestivo comentario: "Cine Cervantes. Este petit salón de la calle Recreo es noche a noche más concurrido no

solamente por la gran vecindad de la zona, sino también por el público de toda la ciudad, debido al material de películas de que dispone, pues con bastante frecuencia se exhiben películas de las mejores marcas americanas como son las Select Pictures, Vitagraph y Universal Film, en las que hacen sus creaciones, las verdaderas estrellas de cine". Verdaderas estrellas eran entonces, al decir del periodista, únicamente las americanas y bastaba ya la mención del origen de las películas para que se recomendaran solas. Es decir, en la conciencia colectiva, cine pasaba a ser cada vez más, sinónimo de cine americano.

Poco antes, el 2 de mayo, el Teatro Princesa anunciaba: "Mañana en tanda de moda, estreno de la anunciada cinta descriptiva de esta capital por la casa Paramount titulada *La Paz-Bolivia*, que presenta a nuestra ciudad como la urbe de los montes".

Entre algunos intelectuales los prejuicios relativos al cinematógrafo, considerado mero entretenimiento, mantenían vigencia. Un artículo, firmado por Zacarías Monje Ortiz, en la revista *La Ilustración* del 9 de abril de 1922, bajo el título de *Nuestra skepsis y la reacción anti-snobista*, advertía en tono lastimero: "Paso de semanas y meses sin ningún acontecimiento intelectual, huérfano de sucesos artísticos, eso, sobre todo eso es la vida de esta ciudad, en cuyo seno un reducido grupo de gente hace lo posible por dejar de sentir su paso, entregándose con un furor más o menos disculpable a las expansiones de carácter social exclusivamente, a hinchar los vientres y gastar zapatos en un vesánico afán de seguir el compás de dos tiempos del baile yanqui. Aquí ni siquiera hay ese templo abierto a todos los hombres: el teatro. Y mientras París saluda reverente el tricentenario de Molière: mientras Benavente sale con un conjunto brillante de comediantes de España para Buenos Aires; en tanto que en todas partes se nota una vibrante actividad artística, nosotros vivimos vida de miserables, enervados en ese nirvana claro obscuro de los cines".

No menos despectivo resultaba otro artículo publicado por la misma revista un año después: "Frente a los cines acabados de cerrar en la noche y que después de lo que ha pasado no pueden quedar solos y sin nada entre bastidores, pensamos que los grandes actores, las maravillosas actrices y los transeúntes de las películas

—distinguidísimas comparas— están aún allí dentro charlando, acabando de vestirse para la calle, dando vida al fondo del teatro. Se necesita pensar eso, porque si no, ¡qué frío, qué falso, qué insípido lo que ha sucedido allí dentro! Si no, resultaría que aquello no era nada, absolutamente nada”.

Poco a poco llegan también a Bolivia revistas especializadas publicadas en el extranjero. Sobre todo *Cine Mundial* parece haber tenido considerable circulación. Claro que ese tipo de impresos contribuía a alimentar la peligrosa confusión entre cine y cine-USA. En efecto, a pesar del ambicioso título de esa publicación, su contenido abordaba de manera exclusiva problemas y producciones del cine norteamericano. Al europeo se le dedican de vez en cuando ligeros comentarios, que se tornan francamente ácidos después de la introducción del sonoro. Y Latinoamérica se reduce a corridas de toros, partidos de fútbol, desfiles militares e indígenas exóticos. Los efectos no se dejan esperar: jóvenes y señoritas viven como suyos los dramas de los stars. El número de mayo de 1925 reproduce la carta de alguna moza paceña, púdicamente escondida tras el seudónimo de Flor de Lis, donde se solicitan detalles acerca de la muerte de cierto actor suicidado con una sobredosis de heroína.

LA GENERACIÓN DEL CENTENARIO

En 1925 el país celebró el primer centenario de la proclamación de la República. Por ello mismo, a los grupos intelectuales activos durante la década de los veinte, se los ha agrupado bajo la denominación de “generación del Centenario”, heredera de la anterior, así como de sus inquietudes por indagar en la realidad nacional y sus problemas. Y esta fue también, como veremos enseguida, la época más productiva del cine silente boliviano.

Las continuas convulsiones políticas, sumadas a los cambios ocurridos en el país, se presentaban sin duda a alentar esa especie de ebullición creativa.

En 1920 concluye el ciclo de los gobiernos liberales. Sin embargo un par de años antes se crea la Federación Obrera del Trabajo y se produce también la primera de las muchas masacres de trabajadores mineros, a consecuencia de cuyas repercusiones los obreros de Huanuni obtienen la jornada de ocho horas.

Una de las últimas medidas del régimen liberal consistió en el otorgamiento de concesiones petroleras a la Standard Oil Co., medida que comienza a desplazar al país de la órbita inglesa hacia el área de influencia norteamericana. Este desplazamiento se acentúa durante toda la época siguiente, por ejemplo con la contratación de un empréstito a través del cual se sientan las bases para la dependencia financiera de Bolivia respecto a Estados Unidos. También los barones del estaño internacionalizan cada vez más sus intereses, y Patiño, el mayor de todos, establece el domicilio de su empresa en Delaware. Entre el 80 y el 86% de los beneficios líquidos de la gran minería no retornan jamás al país. Curiosamente esta subordinación a los movimientos expansionistas de la nueva potencia dominante se produce bajo el gobierno de Bautista Saavedra, mandatario que, por algunas medidas de política interna se granjea el apoyo de las clases medias, distanciándose en cambio de la clase dominante. El típico carácter oscilante de dichas clases medias en un país atrasado y dependiente es el que permite explicar esta aparente paradoja.

En todo caso, en lo que se refiere al cine, ya vimos cómo el tránsito hacia el dominio norteamericano, se refleja por una también creciente presencia de la cinematografía estadounidense en las pantallas locales.

En 1925, año del Centenario, asume el gobierno Hernando Siles, quien tratará de tomar distancia respecto a sus compromisos partidarios, para nuclear a grupos de jóvenes provistos de un incipiente bagaje de ideas nacionalistas. Ese mismo año comienza a operar la primera línea aérea propia, se instala la primera fábrica textil y se inauguran los servicios de alcantarillado en la ciudad de La Paz.

Las modalidades expresivas de mayor desarrollo durante la época son el cuento y el teatro. En este último rubro, los autores se aventuran en busca de temas inspirados por la realidad nacional. Así en 1922 se estrena *La voz de la queña* de Antonio Díaz Villamil. Al año siguiente, en que se funda también la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales, Enrique Baldivieso da a conocer *El Dios de la conquista*, seguido pocos meses después por *El Yatiri* de Julio Burgoa. Al comenzar 1924 el mismo Zacarías Monje O, a quien encontramos lanzando denuestos contra el cine, lleva a escena su

drama *Supay Marca*. En la música emerge el clasicismo indigenista, liderado por Manuel Sagárnaga, tratando de combinar la herencia de los grandes compositores universales con las melodías de la tierra. El folklore permanecía por su parte estancado, reflejo exacto del propio estancamiento de la cultura indígena por una parte y de la apropiación por el cholaje de las raíces folklóricas para barroquizarlas de acuerdo a su propio modo de sentir.

En la pintura destaca nítidamente la figura de Arturo Borda, inspirado en sus mejores creaciones por motivos visuales apresados, con agudo poder de observación, de la realidad circundante.

En cuanto a la literatura: con *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, había optado definitivamente por el realismo. Los aportes ofrecidos por los estudios de antropología cultural de Posnansky alientan esa tendencia.

No puede dejar de mencionarse tampoco la creación en 1928 de la Federación Universitaria Boliviana, inspirada por el movimiento de la reforma universitaria de Córdoba y alineada bajo la consigna "sin amos en la tierra, ni dioses en el cielo" de clara rai-gambre anarquista.

LA DÉCADA DE ORO DEL CINE SILENTE BOLIVIANO

Llamativamente, casi como si se tratara de un movimiento reflejo de defensa, la misma época durante la cual la presencia del cine norteamericano se hace más nutrida, es también la etapa más productiva del cine silente boliviano. Es asimismo el momento en el cual quedan sentadas las bases de la futura orientación de nuestra cinematografía, estrechamente ligada desde entonces a los más graves episodios históricos y a los igualmente agudos problemas sociales.

Superada en parte la etapa de los cortometrajes documentales, a partir de 1923 y hasta exactamente diez años después, el cine boliviano trajina febrilmente en busca de su identidad.

En 1923 se crea la empresa S.A. Cinematográfica Boliviana, rebautizada más tarde como Bolivia Film. El puntal de la empresa será Pedro Sambarino, cineasta de origen italiano quien llega al país luego de trabajar durante diez años en la Argentina rodando películas de propaganda para el ferrocarril Central Norte. Posteriormente

fundó la empresa Salta Film, y luego se empleó como operador en una de las productoras porteñas.

La primera producción de la nueva empresa fue *Actualidad de La Paz*, documental con ciertas ambiciones, sobre todo por la extensión que superaba la hora de proyección. En cambio la calidad dejaba al parecer mucho que desear, posiblemente a consecuencia de efectuarse todos los pasos del proceso técnico en los propios laboratorios de la empresa sin contar todavía con la experiencia necesaria.

Una larga nota publicada en la revista *Las Horas*¹², que me ha servido de fuente para todos los datos referidos a Sambarino, saluda en estos términos la presencia del cineasta: "Después de algunos ensayos de films de actualidades que se hicieron en esta ciudad, en 1913, cuyos resultados económicos fueron negativos, no hemos avanzado nada en este arte hasta la llegada del hábil y laborioso filmmador, don Pedro Sambarino, a principios del año pasado".

Allí se informa también que en su primer año de estadía en Bolivia, Sambarino ha realizado algunos otros films documentales: *Los trabajos del ferrocarril de Potosí a Sucre* y *Por mi Patria*. Anuncia además la próxima conclusión de *Maniobras de 1923*; *El ferrocarril Atucha-Villazón*; *El ferrocarril La Paz-Los Yungas*; *En el país de los Incas*, con vistas del altiplano, el lago Titicaca y Cuzco; *En el corazón de Sud América* y una actualidad sobre Cochabamba.

De todas esas producciones, algunas de las cuales aparentemente no fueron concluidas, la que mayor suceso obtuvo fue *Por mi Patria*, estrenada a fines de enero de 1924. Se trataba en realidad de varias "actualidades" montadas con el propósito de alentar el fervor patriótico de la ciudadanía.

También Gumucio cita la exhibición en 1924 de *Cochabamba y sus bellezas* realizada, según el mismo autor, por Manuel Ocaña. Curiosamente, en septiembre del mismo año, la revista *Las Horas* publica una fotografía bajo el título de "La filmación de una obra nacional". Y debajo de la imagen se lee: Señoritas: Esperanza Quiroga, Judith Montalvo y M. Muñoz y señores: Manuel Ocaña, José María Velasco y Guillermo Reyes, que han de interpretar a los personajes de la *Leyenda de la Khantuta*, del señor Antonio Díaz Villasmil en la filmación que de ella ha de hacer la Photo Cinema

Inca, del señor Ocaña". No se menciona la película que cita Gumucio estrenada, según sus datos, apenas un mes después. Manuel Ocaña Larraín era un fotógrafo cochabambino, dedicado asimismo a la compraventa de aparatos fotográficos.

No existen otras referencias a *La Leyenda de Khatuta*, que al parecer no pasó de ser un proyecto. Pero de ser cierta la información de Gumucio, este sería el primer intento de hacer cine lejos de La Paz, ya que a diferencia de otros países latinoamericanos, aquí no se dio el caso de cinematografías regionales fuera de la capital. Fenómeno debido sin duda a la extrema centralización del poder político y económico, así como al bajísimo grado de desarrollo registrado en las ciudades del interior. La excepción tal vez pudo haber sido Oruro por su proximidad a las minas de estaño. Sin embargo se trataba sobre todo de una ciudad de comerciantes y un lugar de tránsito. Pero volvamos a Sambarino. En 1925, contando con la colaboración de dos camarógrafos argentinos, realizó un largometraje documental dedicado al Centenario de la República. Las diversas partes del film abordaban escenas relativas a las mismas celebraciones y a distintos lugares del país.

Las fotografías que acompañan el reportaje de *Las Horas*, permiten apreciar la importante infraestructura instalada por Sambarino, incluyendo naturalmente laboratorios de revelado y copiado. Con esa infraestructura, Sambarino se lanzó en 1925 a filmar el primer largometraje de ficción producido en Bolivia. Se trataba de *Corazón Aymara*, basado en la obra teatral *La huerta* del autor Angel Salas. Las influencias del teatro nativista, así como de la novela indigenista se advierten con nitidez en la elección del tema, tanto como en el contenido argumental.

En el aviso publicado el martes 14 de julio de 1925, anunciando el estreno de *Corazón Aymara*, encontramos una sintética descripción de la trama: "Lurpila es la encarnación fatalista de la raza aymara. Sobre ella pesan las desconfianzas de su padre, Colke Chuima; los celos de su madrastra, Summa Pankkara; los recuerdos amorosos de Kilco; los deseos del mayordomo y el rencor de su esposo Khana Aru, que la sospecha culpable. Lurpila lucha con todo y contra todos haciendo brillar su inocencia. Señalada por su madrastra como infiel, contagia sus desconfianzas a Khentuara, in-

dio inflexible como los romanos que castigaban con mano férrea las acciones indígenas, sacrificando sus sentimientos en las personas de los seres más queridos. Tal es el argumento de *Corazón Aymara*, que mostrará la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez magníficas escenas de su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Illimani y el Illampu".

Producida por Raúl Ernst e interpretada por los integrantes del Círculo Lírico Dramático dirigido por Julio César Ibarguen, la filmación de la película demandó veinte días. Puesto que no se trataba de actores profesionales el rodaje se hacía únicamente durante los fines de semana. Los desplazamientos del equipo constituían una verdadera odisea, y para llegar al valle de Colacoto, hoy zona residencial, actores y técnicos debieron atravesar el río a "lomo de indio", adoptando la costumbre habitual de las familias que allí acudían en sus "días de campo".

En principio se creó cierta confusión entre el público, obligando a los periodistas a formular aclaraciones: "Hace poco nuestro público tuvo la oportunidad de asistir a las representaciones de *La cuna de América*, película descriptiva tomada por la Compañía Valle de Buenos Aires. Muchos han creído encontrar analogía entre esta obra cinematográfica que ha disgustado profundamente, produciéndose algunas rechiflas el día de su estreno, con la que se titula *Corazón Aymara*. Ante todo, esta última desarrolla un argumento. *La cuna de América* no tiene por objeto sino describir el paisaje yermo de Tiahuanacu y las peores calles de La Paz".¹³

Despejadas las dudas, el éxito fue interesante: "Con lleno completo se realizó anoche en el Teatro París el estreno de *Corazón Aymara*, primera producción de la Bolivia Film. La filmación es nítida, los paisajes que se pueden admirar en la cinta nada dejan que envidiar a los de Suiza; la interpretación de los actores discreta, estando cada uno posesionado de su rol. Algunos pasajes de la obra tienen ilustraciones musicales indígenas hábilmente recopiladas por el popular maestro Adrián Patiño. Muchas de estas piezas, ejecutadas con verdadero sentimiento y arte, merecieron los honores de la repetición a solicitud insistente del público. El argumento de la obra, tomado de las costumbres íntimas indígenas de las cercanías

de La Paz, tiene escenas conmovedoras, alegres y pintorescas, siendo en general la película muy sugestiva y muy interesante, no faltándole tintes patrióticos y conmovedores. Hoy se hará la segunda presentación de la obra, en la que, indudablemente, el artista que ejecuta al piano, amoldará sus melodías, especialmente aquellas que acompañan a los bailes, a las circunstancias de la escena".¹⁴ Casi todas las crónicas referidas a la película, compuesta de un prólogo y seis actos, se muestran encantadas por sus valores costumbristas y pintorescos. Claro que no falta quien trate de profundizar: "A la finalidad educativa y artística de esta película hay que añadir otra de más profundo alcance: la de conocer a una raza que cercana a nosotros pasa inadvertida como a un ser ajeno a nosotros y a nuestra civilización..."¹⁵ Y al parecer la película se animaba más allá del folklore y el drama amoroso, obligando a otro redactor a justificar: "Hay un detalle que acaso sea juzgado con severidad: es la venganza cobrada por los indios de la hacienda. Pero ello se explica por las enormes tropelías que comete con ellos el capataz de la hacienda. La exaltación colectiva, en este caso, ha sido bien explotada y sugiere muchas ideas al espectador, indudablemente de simpatía hacia la raza que pone en todo su corazón, el sangrante corazón aimara".¹⁶ Poco después los levantamientos campesinos se harían frecuentes, y ya no en la ficción de las pantallas. Sólo en 1927 se registraron dos grandes rebeliones, en Cambaya y en Chayanta, aplastadas ambas despiadadamente.

EL OTRO "PRIMER LARGOMETRAJE NACIONAL"

Controversia no resuelta todavía de manera definitiva es la referida a saber si *Corazón Aymara* fue efectivamente el primer largometraje nacional de ficción, como subrayan todos los artículos de prensa de la época o si algunos meses antes ya se había producido el fugaz estreno de otra película. Se trataría de *La profecía del lago*, realizada también en 1925 por José María Velasco Maidana. En un artículo publicado en 1979¹⁷, Gumucio afirmaba que esta película se exhibió una sola vez antes de tener problemas con la censura. Posteriormente, en su varias veces citada *Historia del cine boliviano*, sostiene que la censura intervino incluso antes del estreno y que sólo fueron mostradas al público algunas escenas del film. Por últi-

