

Este año se conmemoran 70 años de la revolución nacional, acontecimiento fundamental para el desarrollo del país y de distintos sectores productivos. En términos culturales, una de las medidas más importantes del régimen inaugurado en abril del '52 fue la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), vía de Decreto Supremo del 20 de marzo de 1953. Su primer noticiero fue *Bolivia se libera*, dirigido por Waldo Cerruto y Armando Montenegro. Los operadores de cámara fueron los jóvenes Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolli. Esta fue la primera pieza de casi un millar de producciones que desarrolló el ICB hasta su cierre.

Uno de los primeros pasos del nuevo gobierno fue crear instituciones que coincidan con los valores del régimen entrante. En ese sentido, en 1952 se creó el Ministerio de Prensa y Propaganda, el cual contaba con un Departamento Cinematográfico. Este organismo desapareció rápidamente y cedió su lugar a la Secretaría de Prensa, Informaciones y Cultura (SPIC) dependiente de la Presidencia de la República. Como se menciona en el artículo 1 del Decreto fundacional, el ICB tendría como objetivo central hacerse cargo de la "filmación de películas de carácter informativo, cultural, educativo y otras de índole que el instituto considere necesario realizar para su proyección dentro y fuera del territorio de la República". El artículo 2 decreta que la entidad funcionará con carácter semi-autónomo y estará regida por un Consejo Consultivo compuesto por un representante de la Presidencia de la República que, a su vez, tendrá funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Contraloría de la República. El artículo 3 habilita al ICB para conformar sociedad con otras empresas productoras; el 4° libera al ICB de todo tipo de impuestos. El 5° artículo define las fuentes de financiamiento del Instituto: una subvención estatal de 16 millones de bolivianos para la compra de equipos de cine y un impuesto de cuatro bolivianos sobre todas las entradas de cine vendidas en el país. Asimismo, se considera como fuente de financiamiento el alquiler y venta de las películas del ICB, así como el alquiler de sus instalaciones a terceras personas o empresas.



Figura 1. *Bolivia se libera* (1953). Multitudes reciben a Víctor Paz Estenssoro.

Bolivia se libera (1953), dirigida por el director del ICB, Waldo Cerruto, inicia con los combates del 9 al 12 de abril: ruinas y heridos. Pero será la recreación que efectúa Jorge Sanjinés en *Revolución* (1963), cortometraje producido por el ICB, donde los combates de la Revolución se representan y estas imágenes dialogan con los testimonios recuperados en *La bala no mata* de Gabriela Paz (2012). En este documental vemos a vecinos convertidos en milicianos, que brindan sus testimonios en una pieza coral 60 años después de los acontecimientos.



Figura 2. *Bolivia se libera* (1953).

Figura 2. *Bolivia se libera* (1953). La plaza Murillo, La Paz, abarrotada de gente, en abril de 1953. Una imagen de la victoria popular sobre el gobierno de la rosca minero-feudal en espera del juramento que efectuara Hernán Siles Suazo (“valeroso capitán de la epopeya que comandó a los guerrilleros”) a Víctor Paz Estenssoro, presidente electo en 1951, quien retornaba del exilio en Argentina.



Figura 3. *Revolución* (1963), de Jorge Sanjinés.

Figura 3. *Revolución* (1963), de Jorge Sanjinés, recrea los momentos previos a la insurrección y las jornadas de abril. En este fotograma un dirigente hablando a la multitud desde un balcón, emulando a las fotografías de abril de 1952.



Figura 4. René Espinoza, personajes de *La bala no mata* (2012)

Figura 4. René Espinoza, personaje de *La bala no mata* (2012), quien a sus 20 años participó de forma activa de la insurrección.

La película de once minutos de duración *Bolivia se libera* (1953) es una de las fuentes iconográficas más ricas y revisitadas del acervo visual boliviano. Varias imágenes icónicas son extraídas de este documento: desde la llegada a La Paz de Víctor Paz Estenssoro y el recorrido del Aeropuerto al centro, su recibimiento por miles de personas, como también los desfiles, el homenaje a Villarroel, heridos y ruinas de los combates. O un momento culminante, como la Nacionalización de las minas.

Varios registros de *Bolivia se libera* también pueden verse en *Estaño, tragedia y gloria* (1953), cuyo elemento central es el decreto del 31 de octubre de 1952 por el cual se nacionalizan las minas. Años posteriores, el ICB realizó noticieros como “Reforma agraria”, sobre el decreto del 2 de agosto, “La reforma educativa” (1955) o el “Voto universal” (1956), entre una centena de materiales cinematográficos.

Asimismo, en 1953 Bolivia Films (Jorge Ruiz y Augusto Roca) realiza *Vuelve Sebastiana*, obra fundamental en el cine etnográfico del continente y que a su vez permite identificar

algunas estrategias del gobierno para incorporar a pueblos y nacionalidades en el relato del nuevo Estado y de esta manera ampliar la soberanía del mismo e inscribir en la historiografía del MNR a estos pueblos. Esta obra reconstruye un pasado mítico e inmemorial de los Chipayas, apelando a la ventriloquia y al paisajismo, sin omitir lo fundamental del registro: el retrato.

Ruiz y el entorno de Bolivia Films fueron quienes se hicieron cargo del ICB durante el gobierno de Siles. Esta entidad fue una de las vetas más interesantes para pensar las formas de mirar que se fueron perpetrando en Bolivia desde ese momento hasta nuestros días.



Figura 5. *Vuelve Sebastiana* (1953),

Figura 5. **Vuelve Sebastiana** (1953), de Jorge Ruiz. Imagen de la secuencia en la que el narrador nos presenta a Sebastiana.

Las jornadas del 9 al 12 de abril son abordadas desde piezas del ICB como noticieros o documentales. Desde la ficción, tres décadas después de los sucesos, se estrena *Los hermanos Cartagena* (Paolo Agazzi, 1984) que en su primera parte, la niñez de los hermanos Cartagena en Tarata, pretende radiografiar el clima anterior a la insurrección popular de abril, privilegiando el carácter campesino de la misma, pues el espacio es una hacienda en los valles de Cochabamba. En las figuras 6 y 7 vemos los abusos de Cartagena (padre), que manda a latiguar a un peón de su hacienda.



Figura 6. *Los hermanos Cartagena* (1984).



Figura 7. Los hermanos Cartagena (1984).

Figura 7. *Los hermanos Cartagena* (1984). Escena en la que se ve a Cartagena junto a otros hacendados del pueblo golpeando a un dirigente campesino, acusándolo de “agitador de indios”.

La revolución se vivió o mejor dicho se transmitió de forma verbal ya sea en relatos familiares y por las ondas radicales. En noticieros del ICB se alude a la misma, pero también en ficciones. En *Los hermanos Cartagena* y en la serie televisiva *Viaje a ninguna parte* de Roberto Calasich (1994).



Figura 8. *Los hermanos Cartagena* (1984).

Figura 8. *Los hermanos Cartagena* (1984). Imagen de la escena en la que dos hacendados, Cartagena a la izquierda, escuchan por radio espantados los sucesos que describe la voz radial.

A su vez, en *Viaje a ninguna parte* (1994) vemos el espanto de la familia Fuentes al escuchar sobre la derrota del ejército boliviano en la ciudad de La Paz



Figura 9. *Viaje a ninguna parte* (1994).

Los créditos de la serie *Viaje a ninguna parte* (1994) toman las imágenes de *Bolivia se libera* en su introducción. Esta comedia retrata los últimos días de la familia Fuentes en su hacienda en Chuquisaca y cuenta la toma de la propiedad y la repartición simbólica y verbal

de las parcelas entre tres campesinos alzados. Ellos amplían el derecho propietario al burro, ya que “la tierra es de quien la trabaja y él es el que más trabaja”. La teleserie de 1994 tuvo su lanzamiento como película en 2007. Estrategia similar fue la que empleó el mismo Roberto Calasich con *La bicicleta de los Huanca* (1992), serie estrenada en la década de los noventa que después fue editada y ofertada como película de 90 minutos en el mercado local y en Internet.

Tanto en materiales del ICB, como en piezas de las productoras satélites que trabajaron con ellos, como Bolivia Films, o en las escasas ficciones producidas en décadas posteriores, se han creado una serie de imágenes, las cuales podemos considerar como tropos de la Revolución por su frecuencia, usos e incluso alcances, pues con el tiempo se fueron resignificando.



Figura 10. Escena de Los hermanos Cartagena



Figura 11. Escena de Viaje a ninguna parte

El retrato masculino del llamado a la población campesina mediante el uso de un pututu se torna en una marca visual, pues su sentido se clausura con la información que habita en el fuera de campo, ya que es indicador de convocatoria a la constitución de una multitud. El mismo gesto puede rastrearse hasta el presente con acciones reivindicativas donde el cuerpo (racializado) está emitiendo sonido con este instrumento y se vincula con un llamado.

Otro gesto icónico de la revolución boliviana es el retrato del miliciano, un sujeto ausente de los relatos oficiales del MNR. Sin embargo el mismo se condensa en el sintagma miliciano, que toma el plano siempre con un máuser, construyendo la figura del miliciano en torno al uso y porte de ese objeto. Lo que el régimen triunfante amplió y posicionó fue a la elite dirigente, minero, fabril y por supuesto del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).



Figura 10. *Bolivia se libera* (1953)



Figura 11. *Revolución* (1963)



Figura 12. *Viaje a ninguna parte* (1994)



Figura 13. *Los hermanos Cartagena* (1984)

En contraste a [La bala no mata](#) (2012) la pieza *Revolución* de Carlos Mesa (2009), parte de su proyecto de narrar la historia de Bolivia en películas. contiene entrevistas a especialistas y actores políticos: fungiendo como la voz de la historia, compone su relato. Sin embargo, como ocurre con todas las piezas de su proyecto Bolivia Siglo XX (compuesto por 25 DVD'), Mesa no reconoce créditos de manera explícita, se nutre de fuentes iconográficas que no se identifican. En su pieza *Revolución* toma imágenes de *Revolución* (1963) de Sanjinés, además de imágenes y audio de *Bolivia se libre* y *Estaño, poder y gloria* (1953). Mesa iguala en color (a blanco y negro) todas estas piezas visuales (cinematografía y fotografías) para otorgarles una unidad cromática, y «sobre» el audio de *Bolivia se Libera* realiza su propio montaje compuesto por imágenes del ICB de la época en que estuvo Waldo Cerruto a la cabeza, *Revolución* de Sanjinés e imágenes fijas del *Álbum de la revolución* (1953).

Montajes similares son realizados en otras piezas de su versión de la historia de Bolivia en video, siendo Mesa un precursor de la apropiación de archivo audiovisual boliviano donde se rescribe/monta una historia de la Revolución con el archivo audiovisual de la revolución. Mesa realiza un segundo montaje, demostrando con ello la recreación de la revolución como un acto continuo, al menos como imágenes, actualizando los valores y deseos de las vanguardias cinematográficas sobre el movimiento perpetuo con las imágenes vía distintas

tipologías de montajes y en particular la idea de un montaje infinito. Con esto queda evidente la capacidad de reescribir la historia con medios audiovisuales desde y con el montaje.



Figura 14. *Viaje a ninguna parte* (1994)

El triunfo de la revolución retratado en *Viaje a ninguna parte* se escenifica en una calle estrecha donde un par de milicianos desfilan orondos con sus mausers y con una banda de músicos que les supera en número.

A 70 años de la insurrección popular de abril las imágenes producidas por los aparatos de propaganda del régimen como las imágenes producidas las décadas posteriores nos permiten reconstruir e imaginar al Nacionalismo Revolucionario. Así también, permiten al espectador del presente observar la relación tensa entre historia, representación y poder, pues las imágenes que sobrevivieron al tiempo son imágenes asociadas a algún tipo o práctica de poder y a su vez al orden visual del régimen a quien le debemos la invención visual del pueblo en la imagen, el pueblo en armas, la dicotomía (visual) patria/antipatria, la

fagocitación visual por parte del Estado de los pueblos indígenas originarios en favor de un nuevo sujeto, el campesino. Así también, imágenes de la masculinización de la lucha armada, el culto a los líderes revolucionarios, la impronta de los jefes, entre otras marcas visuales tributarias de la revolución una vez intitucionalizada y burocratizada.