

“Los embrujos secretos del trópico”

Frontera amazónica y producción del espacio estatal en la obra cinematográfica de Jorge Ruiz¹

Roberto Pareja

Middlebury College

Abstract

This article studies the cinematography of Jorge Ruiz making use of the socio-spatial theory of Henri Lefebvre. It argues that his documentaries, ethnographic films and newsreels for the cinema constitute a discursive totality that presents aesthetically the production of the Bolivian state space during the twentieth century. From an audiovisual rhetoric that plays with notions of verticality, horizontality and centrality, Ruiz's work locates Andean space as the focal point of state modernization and situates the Amazon basin at the margins of the state. It concludes that in making the Amazon region visible in the nation's discourse this had the effect of displacing class antagonisms in favor of the conflict between center and regions.

¹ Agradezco a la Fundación Cinemateca Boliviana (FCB) por la autorización para visionar materiales únicamente disponibles en 35 mm durante mi primera visita al archivo de la Cinemateca en junio de 2009, y a Guillermo Ruiz Calvimontes, representante de los derechos de autor de las obras de Jorge Ruiz. Especial reconocimiento para Alejandro Villegas Fernández, encargado de la sección de Archivo y Catalogación Fílmica de la FCB, por su constante apoyo técnico en el visionado de los materiales, y por su excelente trabajo en la digitalización de parte de estos materiales. Muchas gracias a Elizabeth Carrasco del Centro de Documentación de la Cinemateca por su ayuda en la búsqueda de artículos, libros y materiales hemerográficos de difícil acceso. También agradezco el trabajo eficiente de Ria Shroff, quien, con una beca de Middlebury College, participó como ayudante de investigación en la etapa preliminar.

Keywords

Amazon basin, audiovisual rhetoric, city planning, Henri Lefebvre, Jorge Ruiz, regional cultures, state space

Resumen

Este artículo estudia la obra cinematográfica de Jorge Ruiz utilizando la teoría socio-espacial de Henri Lefebvre. Argumenta que sus documentales, películas etnográficas y noticieros para el cine constituyen una totalidad discursiva que presenta estéticamente la producción del espacio estatal boliviano durante el siglo XX. A partir de una retórica audiovisual que juega con nociones de verticalidad, horizontalidad y centralidad, la obra de Ruiz posiciona el espacio andino como el eje de la modernización estatal y sitúa a la cuenca amazónica en los márgenes del estado. Concluye que hacer visible la región amazónica en el discurso de la nación tuvo como efecto el desplazamiento de los antagonismos de clase en favor del conflicto entre centro y regiones.

Palabras claves

cuenca amazónica, culturas regionales, espacio estatal, Henri Lefebvre, Jorge Ruiz, retórica audiovisual, urbanismo

Reflexionando sobre la realización de su cortometraje de documentación *Un poquito de diversificación económica* (1955) que describe el impacto socioeconómico de la primera carretera moderna entre las regiones andina (occidental) y amazónica (oriental) de Bolivia, Jorge Ruiz (Sucre, 1924-Cochabamba 2012) le comenta lo siguiente al amanuense de sus memorias:

El capítulo económico de la revolución [de 1952] proponía dinamizar nuevos polos generadores de riqueza, abrir nuevos frentes de exportación. La zona occidental del país había agotado sus promesas. Ahora se imponía la conquista de la zona oriental. El desarrollo debía domesticar los embrujos secretos del trópico. Se nos propuso hacer una película de apoyo a este proceso emergente de la revolución (Ruiz y Valdivia 69-70).

Plantada en medio de oraciones más bien prosaicas sobre economía, la frase “el desarrollo debía domesticar los embrujos secretos del trópico” resalta de inmediato por la barroca aliteración y la alusión al imaginario geográfico de las Amazonas. Esta imagen de contornos míticos define el “cine

pionero” de Ruiz² en su íntima conexión con el proyecto espacial del estado boliviano. A fines del siglo XIX, luego de la pérdida de la salida al océano Pacífico en la guerra con Chile (1879), surgió entre las élites bolivianas una nueva “conciencia geográfica” (Qayum 285) que se expresó en una renovada voluntad de explorar y poblar los territorios amazónicos. Esta voluntad continuó en el periodo posterior a la Revolución de 1952 con la integración espacial del territorio nacional y la reestructuración de la economía.

Al inicio de las mencionadas memorias, Ruiz ya había intentado definir su oficio estableciendo una explícita relación entre el imaginario geográfico y el arte cinematográfico. Por ejemplo, el diario de viaje de Cristóbal Colón se define como “la construcción paciente y asombrada de una realidad nueva”, mientras se nos asegura que el Almirante tenía “uno de los imaginarios más densos para filmar la génesis de una realidad deslumbrante” (Ruiz y Valdivia 33). En este contexto Ruiz alude a las “manifestaciones desmesuradas” descritas por Américo Vespuccio y Antonio Pigafetta, entre ellas una “isla habitada únicamente por mujeres, que mataban a todo varón y concebían del viento” (Ruiz y Valdivia 34). Este denso imaginario de viajes, descubrimientos y conquistas que Ruiz usa a lo largo de su autobiografía construye el espacio americano como una naturaleza virginal y silvestre, pero desmesurada, en espera de ser “filmada” por el viajero-cineasta. En esta visión el cine cumple una función central en el proceso de integración del territorio, iniciado por las élites liberales a fines del siglo XIX e intensificado por la Revolución de 1952. Al representar los espacios periféricos, marcados tanto por el exceso como por la abundancia del mito amazónico, y al narrar el proceso de su integración al centro político, el cine de Jorge Ruiz efectivamente se situaba como el suplemento cultural de la revolución nacionalista.³ Domesticar los embrujos del trópico, domar las extensiones de tierra “virgen” que yacen dentro de los límites del estado-nación boliviano, se nos presenta como la imagen mítica de la ideología nacionalista al interior del discurso audiovisual de Ruiz.

² Esta expresión la usa Carlos D. Mesa Gisbert en el número 47 de las *Notas Críticas* de la Cinemateca Boliviana: “Ruiz: pionero de un cine de pioneros” (3-5). El sentido de “pionero” en la nota de Mesa Gisbert está dado tanto por las innovaciones técnicas introducidas por Ruiz, como por su vocación de exploración y “conquista” cinematográfica del territorio.

³ En *Culture and the State*, estudio sobre las relaciones entre cultura y estado en el siglo XIX inglés, David Lloyd y Paul Thomas argumentan que es al interior del concepto de representación que encontramos no solamente un paralelismo entre teoría del estado y teoría cultural, sino también “una relación de sustitución o suplementación en la cual cultura viene a mediar entre una población marginalizada y un estado al cual ésta debe ser asimilada” (5).

La importancia de la obra de Jorge Ruiz ha sido reconocida por críticos e historiadores del cine latinoamericano. John King afirma que el documental etnográfico *¡Vuelve Sebastiana!* (1953) es una película que anuncia el cine político de Jorge Sanjinés y del Grupo Ukamau (King 190-91), mientras que Carlos Mesa señala que la sucesión cronológica e institucional desde la obra de Ruiz a la de Sanjinés es innegable (Mesa Gisbert 12-13; Sánchez-H 39). A pesar del acuerdo que hay sobre la figura de Ruiz como precursor, su obra no ha sido estudiada en profundidad, ni en su totalidad. La crítica se concentra en sus películas de los años cincuenta, negando valor a las cintas encargadas por agencias de desarrollo o por instituciones estatales en las dos décadas siguientes, o simplemente ignorando parte de su producción (Gumucio Dagrón 91; Sánchez-H 37-47).⁴

Apartándome de este criterio excluyente, voy a demostrar que la obra de Ruiz es una totalidad discursiva que se debe estudiar en su conjunto para así comprender sus implicaciones político-culturales. Ruiz creó un discurso audiovisual que presentaba estéticamente la integración socio-espacial que se estaba llevando a cabo en la realidad física e institucional del país. En las películas de Ruiz esta función estético-política se expresaba ante todo como la producción discursiva del espacio estatal boliviano y la integración subordinada de los espacios precapitalistas. Voy a trazar entonces el esbozo de una genealogía que hace visible la relación de suplemento cultural que tiene el proyecto estético-político de Ruiz y su aparato cinematográfico, respecto del proyecto espacial del estado boliviano y su aparato geográfico.⁵ Postulo que después de la Guerra del Chaco (1932-1935), y con más intensidad luego de la Revolución de 1952, el conjunto de técnicas narrativas, dispositivos tecnológicos e instituciones del aparato cinematográfico tomó bajo su cargo la tarea de suplementar el proyecto estatal que se proponía la integración de la región amazónica al núcleo económico-administrativo que

⁴ José Sánchez-H (46-47) afirma, siguiendo la opinión de Oscar Soria, que las mejores películas de Jorge Ruiz son tres cintas de los años 50 que no promocionan proyectos del Estado o de organizaciones internacionales: *Vuelve Sebastiana!* (1953), *Voces de la tierra* (1956) y *Laredo de Bolivia* (1959). Como espero demostrar, *Vuelve Sebastiana!* es un film que, desde una perspectiva indigenista, promueve el proyecto de integración espacial del estado.

⁵ Tomo de Michel Foucault la noción de aparatos o dispositivos (*dispositifs*) de seguridad para entender como la racionalidad planificadora del estado genera su propio espacio. A diferencia de la noción de disciplina, que se concentra en una estrategia espacial de enclaustramiento, la de seguridad requiere la apertura del espacio para permitir la circulación y el paso de una región a otra. El territorio nacional debe ser integrado a través de la producción de un espacio propiamente estatal. Ver *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France. 1977-1978* (Foucault 1-23; 29-49). Hay traducción al español del Fondo de Cultura Económica: *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*.

históricamente había estado asentado en los centros mineros del altiplano. A partir de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, las élites políticas y culturales tomaron conciencia de la discrepancia que existía entre los límites jurídico-legales y las fronteras reales que marcaban la ocupación del espacio por parte del estado y sus instituciones. La apartada región amazónica, lejos de los centros de poder económico-político, se convirtió, en el imaginario progresista de las élites, en un espacio mítico de la abundancia que tenía que ser conquistado para que los límites formales y las fronteras reales pudieran coincidir.

Como veremos, a fines de la década del sesenta el discurso audiovisual del aparato cinematográfico oficial, aquí ejemplificado por la obra de Ruiz, presentaba un panorama bastante optimista de la dimensión espacial del estado y sus instituciones. Poniendo en juego imágenes de verticalidad y horizontalidad, de movimiento cíclico y desplazamiento lineal, el discurso audiovisual de Ruiz pretendía convencer a su público de que los límites jurídico-legales del estado-nación moderno al final contenían y controlaban las fronteras móviles de origen colonial,⁶ cuyo ejemplo paradigmático en Ruiz es la frontera amazónica. En lo que sigue a continuación voy a trazar una genealogía del proyecto espacial del estado boliviano para luego, dando un panorama general de la filmografía de Ruiz desde los años 40, enfocarme en la fase final de su obra, específicamente en una serie de noticieros que bajo el título de *Hoy Bolivia* produjo y dirigió entre 1968 y 1971.

El proyecto espacial del estado boliviano y la Amazonía

La relación entre estado y espacio, tanto en términos del espacio natural/material inherente en la territorialidad de la nación, como en la *espacialidad* propia del estado en tanto forma institucional, es siempre histórica y contingente, ya que depende de circunstancias específicas para actualizarse. Sin embargo, esta relación despliega una lógica propia que es necesario entender. Según Henri Lefebvre en una serie de textos reunidos por Neil Brenner y Stuart Elden bajo el título de *State, Space, World*, el estado intenta de manera simultánea homogeneizar, jerarquizar y fragmentar los

⁶ Una discusión desde una perspectiva geopolítica de este problema se encuentra en el trabajo de Laetitia Perrier Bruslé, "The Front and the Line: The Paradox of South American Frontiers Applied to the Bolivian Case".

espacios sociales que preceden al capitalismo.⁷ En este sentido, el espacio propio de la modernidad capitalista no resulta únicamente de las estrategias capitalistas, sean económicas o políticas, sino que, de manera crucial, surge de la intervención del estado en los espacios sociales que lo preceden (Lefebvre 224-26). Esta idea nos va a ayudar a comprender las estrategias estatales que en Bolivia produjeron un nuevo espacio a partir de los espacios sociales heredados de la Colonia y la República y, en ese contexto, cómo la obra de Jorge Ruiz presenta estéticamente el proyecto espacial de las élites reformistas.

El núcleo estatal boliviano se asentó alrededor de la minería del altiplano. Consecuentemente, los ciclos de la plata y el estaño puntuaron la construcción del estado y sus instituciones y, en parte, determinaron también el cambio de élites en el paso del siglo XIX al siglo XX. Una guerra civil y varios levantamientos indígenas en 1899 fueron la expresión política de ese cambio socio-económico. Pero lo que la guerra civil puso en evidencia fue sobre todo un cambio geopolítico y una transformación urbana. El traslado de la sede de gobierno desde Sucre, situada en el sur del altiplano, cuyas minas de plata declinaban, a la norteña La Paz, cuyos yacimientos de estaño estaban en plena producción, es solamente una de las muchas transformaciones que se produjeron después de la guerra de 1899. La minería del estaño requería para su desarrollo la liberación de fuerzas productivas y la privatización de tierras que estaban en manos de comunidades indígenas, lo cual se logró a través de una expansión de la hacienda a expensas de las comunidades y la consiguiente producción de un nuevo espacio social en el cual la mano de obra campesina se transfirió a la producción minera y la modernización de la infraestructura urbana de las ciudades.

Este proceso de acumulación y reproducción capitalista alcanzó su límite debido a que la hacienda del altiplano no podía seguir expandiéndose indefinidamente. Lo interesante es que este límite fue previsto por la élite modernizadora del Partido Liberal asentada en La Paz. Según Qayum, la élite paceña, en contraste con las élites de otras ciudades emergentes como Cochabamba y Santa Cruz, desarrolló un proyecto espacial de dimensión

⁷ De esta colección son pertinentes sobretudo los textos que desarrollan la idea del modo de producción "estatista" y la de producción de un espacio propio del capitalismo. Los editores de *State, Space, World* en su comentario sobre el texto "Space and Mode of Production" (1980) explican que Lefebvre propone "un esquema tripartito para entender las relaciones espaciales: homogeneidad, que reduce el espacio a equivalencia; fragmentación, que divide y diferencia las relaciones sociales; y jerarquización, en la cual espacios específicos son distinguidos unos de otros como parte de un sistema más amplio de dominación y explotación" (210).

nacional que se convirtió en política de estado (Qayum 286). Sectores de la sociedad civil, entre ellos la Sociedad Geográfica de La Paz, cuyos miembros comprendían que los límites jurídico-formales del país no coincidían con la ocupación del espacio por parte del estado y de sus instituciones, se encargaron de transformar la nueva “conciencia geográfica” en políticas públicas concretas. El estado puso en práctica una serie de medidas que buscaban alcanzar las metas de ese proyecto espacial, entre ellas: 1) la venta de tierras de comunidades indígenas, 2) el uso sistemático de mecanismos de administración estatal para regular la tierra, la población y los recursos, 3) el financiamiento de la construcción de una red de ferrocarriles en el altiplano, 4) la expansión y la consolidación de las fronteras reales e imaginadas de la nación a través de expediciones, técnicas de mapeo y cartografía, la colonización y la inmigración. Muchos de los miembros de la Sociedad Geográfica de La Paz fueron también en algún momento funcionarios estatales, entre ellos Manuel Vicente Ballivián, promotor de la exploración de los territorios amazónicos y director de la Oficina Nacional de Inmigración, Estadística y Propaganda Geográfica entre 1896 y 1916 (García Jordán 297-434; Arze 50-51; Qayum 284).

La construcción discursiva del oriente boliviano según esta nueva conciencia geográfica se alimenta, por supuesto, de un imaginario geográfico de larga data que se remonta al diario de Colón.⁸ Sin embargo, la reactivación concreta de esas imágenes en el contexto boliviano de principios del siglo XX se debe interpretar como una respuesta al límite que alcanzó la expansión de la hacienda en el altiplano y como parte de una política estatal específica. Podemos ver esta intersección entre el imaginario amazónico y el discurso estatal en las palabras del presidente liberal José Manuel Pando (cuyo apellido nombra el más amazónico de los departamentos del país) quien, durante la inauguración del ferrocarril Guaqui-La Paz en 1903, se refirió a los

⁸ Julio Ortega ha propuesto el término “discurso de la abundancia” para conceptualizar la modernidad híbrida de la escritura del Diario de Colón y de la obra del Inca Garcilaso de la Vega que anuncia el desborde del barroco americano. En su artículo “Para una teoría del texto latinoamericano: Colón, Garcilaso y el discurso de la abundancia”, Ortega explica que “Colón reproduce, intensificándolo, el tópico del locus amoenus; pero, reveladoramente, lo hace inscribiéndolo dentro de otro tópico, el del lugar abundante. Si el primero confirma al discurso clásico, el segundo (desde la literatura viajera, los repertorios de la Cornucopia y de Cucania) introduce en el mismo un exceso inquieto. El primero nombra, el segundo renombra; el primero figura, el otro hiperboliza. El lugar ameno es representable desde las leyes de la perspectiva, el lugar de la abundancia sólo lo es desde la nueva emblemática de la hibridez” (106).

Yungas y al recientemente creado departamento del Beni como un repositorio infinito de recursos, con sus selvas inacabables y ríos fecundantes (Qayum 297). Esta llamada a integrar la frontera amazónica a la lógica de la nación abría la posibilidad de desarrollar una agricultura capitalista a través de la transferencia de mano de obra y capitales desde la economía minera al desarrollo de las tierras bajas. Sin embargo, para que el capital se pudiera transferir primero el estado debía producir su propio espacio.

Un hito de la producción del espacio estatal fue el conflicto bélico entre Bolivia y Paraguay (1932-1935) por los recursos hidrocarburíferos de la región del Chaco. El esfuerzo de guerra que hizo el estado movilizó tropas, maquinaria pesada y equipos de comunicación (incluyendo radiotransmisores y cámaras cinematográficas) hacia esa frontera (Susz K. 61-63). Las tropas se trasladaban primero en ferrocarril, luego usaban los pocos caminos abiertos e iban abriendo otros, mientras los aviones fotografiaban o filmaban un territorio que se conocía vagamente. Así, la campaña del Chaco es un viaje de exploración y fundación, y en ese sentido es una continuación del proyecto imperial español que, según Ángel Rama, fue una gran correa de transmisión del capitalismo mercantil a través de la inmensidad del espacio americano cuyas poleas eran las ciudades (Rama 25-26). Pero la derrota de Bolivia en la guerra inició un profundo cambio en el proyecto geográfico nacional.

Conciencia geográfica y aparato cinematográfico en la obra de Jorge Ruiz

El cineasta Jorge Ruiz pertenece a la generación de la posguerra que se atribuye la tarea de superar el colonialismo interno que definía el proyecto estatal. Sin embargo, y como veremos en las siguientes secciones, el resultado paradójico de la suplementación cultural operada por el discurso audiovisual de Ruiz fue el *desplazamiento* de las desigualdades socio-políticas inherentes en el colonialismo interno antes que su abolición.

En concordancia con la nueva conciencia que emergió de la Guerra del Chaco, Ruiz empieza a producir películas casi una década antes de la Revolución de 1952 y de la creación del Instituto Boliviano del Cine. Ejemplos de esa temprana expresión cinematográfica de la conciencia geográfica son *Viaje al Beni* (1947) y *Donde nació un imperio* (1949), que tratan implícitamente el tema de la integración espacial promovida por el estado.

En 1942 una misión económica estadounidense presentó un plan para desarrollar las tierras bajas de la cuenca amazónica. Conocido como Plan Bohan, por el nombre del economista jefe de la misión, o como “Marcha

hacia el oriente” (Sandoval 14-16; Roca 2001, 567-74), este documento es esencial para entender la dimensión espacial del proyecto del estado. Desde esta perspectiva se puede argumentar que el joven Ruiz tempranamente concibió su cine como suplemento a la actividad planificadora que surgió a medida que las sugerencias del plan se iban poniendo en práctica.

Sus películas de los años 40 ya muestran la dialéctica espacial que va a ser típica de toda la obra de Ruiz y que caracterizan su discurso audiovisual como una totalidad: la verticalidad de los Andes encarnada en monumentos, restos arqueológicos y montañas es confrontada con la horizontalidad de la región amazónica y su flujo incesante. En este esquema el espacio andino tiene el privilegio de ser el centro simbólico desde donde la actividad planificadora del estado surge y, por lo tanto, siguiendo la teorización de Henri Lefebvre sobre la relación entre estado y espacio, podemos decir que se reviste del poder de homogeneización, jerarquización y fragmentación de los espacios sociales anteriores (Lefebvre 243-44). El juego dialéctico que se desarrolla entre planificación y espacio estatales es propiamente el de una *producción* donde el producto (el espacio estatal) se convierte de inmediato en el soporte del proceso de producción.⁹

Consideremos *¡Vuelve Sebastiana!* (1953), la película que suele representar la filmografía de Ruiz. En este film la conciencia geográfica de la élite criolla se presenta a través de un discurso indigenista y se puede interpretar como un tributo a los pensadores y políticos de principios del siglo XX y sus esfuerzos por imaginar (y narrar) la nación. La mencionada película se abre con un paneo de la vasta altiplanicie andina. A las imágenes del paisaje se sobrepone el texto de una cita de Fernando Díez de Medina: “De la Tierra Madre surge todo. Todo se hunde en la Madre Tierra”.¹⁰ La película narra la historia de Sebastiana, una niña perteneciente al grupo étnico chipaya que, por primera vez, sale de los límites de su territorio cuando conoce a un niño aymara y lo sigue a su aldea. Al final Sebastiana regresa a su comunidad después que su abuelo le relata la historia de la familia, de las

⁹ Lefebvre expone esta dialéctica en la conferencia “Space. Social product and use value” recogida en *State, Space, World*: “¿Constituye el espacio una relación social? Sí, ciertamente, pero es inherente a la relación de propiedad (la propiedad de la tierra, sobre todo), y también está ligada a las fuerzas productivas que forman la tierra. El espacio está permeado por las relaciones sociales; no solamente se apoya en las relaciones sociales, sino que produce y es producida por las relaciones sociales” (186).

¹⁰ Fernando Díez de Medina (La Paz, 1908-1990). Prolífico escritor que promovió la ideología nacionalista que Guillermo Francovich en *El pensamiento boliviano del siglo XX* denominó “mística de la tierra”.

costumbres y mitos. En las escenas iniciales el narrador en *off* explica el contexto geo-cultural de los chipaya, remontando su origen a la cultura chullpa:

Aquí vivió una vez, entre la decadencia de Tiawanaku y el nacimiento del imperio de los Incas, una misteriosa raza, y de la cual poco se sabe hoy. Fue hace mucho tiempo: unos dos mil años. Se llamaban los *chullpas*. En el interior de las ruinas que de su cultura quedaron se encuentran restos humanos. Chullpas momificados que desafían a la eternidad desde la penumbra de los tiempos, dormidos, como congelados. Extrañas criaturas de leyenda que nos dicen de remotos tiempos y desaparecidos pueblos. Como esta milenaria niña, hoy reliquia de museo, que desde la oscuridad de los siglos parece interrogarnos: ¿Cuál es el límite del pasado? ¿Cuál el límite del futuro?

En el preciso instante en que el narrador pregunta sobre los límites del pasado y del futuro, la momia de la niña empieza a girar sobre su propio eje y se disuelve en un plano general de Sebastiana, la niña contemporánea. Jeff Himpele ha analizado esta escena haciendo énfasis en el efecto de temporalidad que produce el montaje:

Al surgir estas dos secuencias fílmicas de dos diferentes contextos, al representar dos momentos históricos distintos, se tiene que producir una tercera cinta de película que una estas dos secuencias y llene el ‘tiempo homogéneo y vacío’ entre el pasado y el presente, conectándolos, y a la vez separándolos mientras la escena sigue en curso (122). [Mi traducción]

Himpele nota que la ideología del desarrollo que promueve el cine de Jorge Ruiz celebra el pasado indígena y, a la vez, promete superarlo a lo largo de una línea temporal continua que va desde lo tradicional a lo moderno. Su excelente análisis, centrado en la fantasía modernizadora que proyectan los filmes de Ruiz, no discute de manera sostenida la dimensión propiamente espacial de estos. En lo que sigue presento un análisis que busca revelar la importancia del espacio en la mencionada escena de *¡Vuelve Sebastiana!* y su relevancia para el conjunto de las películas de Ruiz. Para ello se debe poner énfasis en el momento previo a la disolución que une pasado y presente. La retórica audiovisual del segmento fílmico previo a la disolución comprime tiempo y espacio en una matriz única donde la dimensión cosmológica de la tumba es el elemento privilegiado.¹¹ El tiempo se congela y el espacio se

¹¹ En “Space and the State”, capítulo del cuarto volumen de su *De l’État* (1978), Lefebvre comenta que el espacio, tal como lo percibimos en la realidad social, “se caracteriza por la a menudo conflictiva coexistencia

convierte en la única dimensión de la realidad. El único tiempo de la cultura chipaya es cíclico y está centrado en la matriz espacial de la Madre Tierra.¹²

¡Vuelve Sebastiana! articula el proyecto espacial del estado con un gesto múltiple de homogenización, jerarquización y fragmentación. Estos tres procesos se desarrollan de forma simultánea y continua, y hallan su expresión máxima en la abstracción geométrica y óptica de la lógica estatal.¹³ La escena antes descrita encarna la visualización absoluta del espacio al mostrarnos a la momia desde todos sus ángulos por medio de un giro sobre su propio eje. De una manera análoga a lo que sucedió en la arquitectura moderna que transformó la perspectiva clásica para dar paso a un nuevo tipo de espacio en el que no hay fachada ni rostro, el aparato cinematográfico nos presenta este objeto arqueológico como una entidad que es visible desde todos lados.¹⁴ El movimiento de giro literalmente devuelve la momia a la vida, la descongela, al realizar, por medio de una transición que disuelve la imagen de la momia en la de la niña, la equivalencia visual entre ambas.

Lo que está en juego en la retórica audiovisual de esta escena es la homogeneización del espacio (y del tiempo, como ha demostrado Himpele) como requisito indispensable para la puesta en marcha del modo de producción estatista. Paradójicamente este espacio homogéneo que se produce a través de la óptica absoluta y la equivalencia visual es fracturado y jerarquizado para asegurar la intercambiabilidad de los lugares y tiempos de

de obras y productos de diferentes periodos. Diacronías, interrupciones y desequilibrios entre antiguas ruinas y los productos de la moderna tecnología generan tensiones que animan el espacio pero que, a la vez, hacen difícil descifrarlo” (229).

¹² Freya Schiwy ha notado este desplazamiento temporal en la obra de Ruiz: “El influyente imaginario de Ruiz articula de este modo el desplazamiento temporal del film etnográfico adecuándolo al proyecto indigenista” (Schiwy 96).

¹³ Jens Andermann estudia como la óptica estatal genera un tipo de espacio específico al estado. Argumenta que el estado-nación moderno en América Latina, como se muestra en los casos del itinerario museográfico o de la expedición militar o geográfica, surge primariamente como forma visual: “la relación que conecta cierta mirada a un determinado artefacto” (2).

¹⁴ Henri Lefebvre considera que el arte y la arquitectura modernos marcan el nacimiento del espacio capitalista sobre las ruinas del espacio de la perspectiva clásica: “[...] para el espacio de la perspectiva el espacio capitalista significa un espacio de la catástrofe. El espacio capitalista inició su destrucción. Este fenómeno es visible desde el cubismo analítico de Picasso y la obra de Kandinsky. Esta destrucción del espacio de la perspectiva se caracteriza por el hecho de que un monumento, una obra arquitectónica, cualquier objeto, está situado en un espacio homogéneo en lugar de un espacio cualificado (cualitativo): un espacio visual que facilita la mirada a través del giro del objeto sobre su propio eje. Picasso, Klee, los miembros del movimiento Bauhaus descubrieron simultáneamente que se puede representar objetos en el espacio de modo que ya no tengan un lado privilegiado o fachada” (Lefebvre 233).

la producción capitalista. Es así que esta escena de *¡Vuelve Sebastiana!* es fundamental para entender la obra posterior de Ruiz, especialmente las cintas en las que se narra la integración de la frontera amazónica dentro de los límites formales del espacio estatal. Esta integración implica la equivalencia de la región oriental frente a otras, y, a la vez, supone una jerarquía en la cual el centro político, situado en el altiplano, tiene el privilegio de centralizar y planificar el espacio estatal. Confrontados entonces con la fluidez y la esencia siempre cambiante del espacio amazónico, con la abundancia excesiva del trópico, el aparato geográfico y el aparato cinematográfico ubican el centro político en la estabilidad de la montaña. Así, el espacio cosmológico andino no desaparece totalmente sino que se integra de forma subordinada en la construcción del espacio estatal al ofrecer una garantía simbólica de estabilidad y permanencia.

“Los embrujos secretos del trópico”: el oriente como la otredad femenina del estado

El cortometraje *Un poquito de diversificación económica* narra la historia de Santos Menacho, un trabajador minero que decide migrar a las tierras bajas. Para llegar a las llanuras del oriente de Bolivia, el personaje utiliza la carretera que se estaba terminando de construir,¹⁵ se incorpora a la mano de obra de la naciente agro-industria, se asienta en un pedazo de tierra, se enamora de una mujer oriental y tiene un hijo con ella. Esta especie de “romance nacional” (Sommer) alegoriza la dialéctica entre la racionalidad económica-espacial del estado y la frontera móvil amazónica, donde el migrante encarna la actividad productiva y la mujer el espacio natural que recibe la semilla de la planificación estatal.

A través de un humor costumbrista, este corto trata de exorcizar los miedos raciales y sexuales que desencadenó la llamada “Marcha hacia el oriente” en la élite de la región amazónica. Los personajes de este filme representan estereotipos regionales que serán explotados hasta la saciedad en el cine boliviano posterior, especialmente bajo la modalidad de la *road movie*. El trabajador migrante *colla* (palabra que designa lo andino) es presentado como introvertido y serio, mientras que la población local *camba* (que refiere a lo amazónico) despliega la sensualidad y expresividad asociadas

¹⁵ Aunque oficialmente inaugurada en septiembre 1954, el pavimento recién llega a la ciudad de Santa Cruz en mayo de 1957 (Limpías Ortiz 2009, 58-59).

al adjetivo “tropical”; el humor surge de la confrontación de personajes que encarnan estos estereotipos. La trayectoria espacial que describe esta película es lineal y homogénea, una ruta que une espacios regionales a través de la narrativa del viaje. En *Las montañas no cambian* (1962), que es una especie de continuación de *Un poquito de diversificación económica*, la imagen de la carretera también es el eje del discurso audiovisual, modelo narrativo que será retomado por cineastas posteriores. Freya Schiwy ha sugerido que en *Las montañas no cambian* el camino es “una de las metáforas claves de la modernidad y el progreso en Bolivia” (Schiwy 100), lo cual se puede aplicar a la obra de Ruiz en su conjunto.

Uno de los efectos discursivos de esta retórica espacial es que las diferencias regionales, que se encarnan en los estereotipos, enmascaran las diferencias sociales al interior de los espacios marginales. La simultaneidad de los procesos de homogeneización, fragmentación y jerarquización a través de la actividad planificadora del estado desplaza el antagonismo social desde la categoría de clase a la de región, privilegiando el conflicto entre centro y periferia. A fines de los años 70 del siglo XX, la visibilización de las regiones había alcanzado tal intensidad que el historiador José Luis Roca afirmaba que “La historia de Bolivia no es la historia de la lucha de clases. Es más bien la historia de sus luchas regionales” (Roca 2007, LI). Este énfasis en el concepto de región impidió ver las fracturas internas en los espacios periféricos y reforzó estereotipos raciales que tendían a suplementar la lógica espacial del estado en lugar de cuestionarla. Mientras que el cortometraje de 1955 presentaba a los espectadores la división social y sexual del trabajo en el nuevo espacio que se estaba produciendo en los márgenes del territorio nacional, los noticieros de la serie *Hoy Bolivia* continúan esta crónica al mostrar cómo en la región amazónica el espacio estatal encuentra su realización.

La hegemonía del espacio estatal y la creación de la cultura regional del oriente en la serie *Hoy Bolivia*

La dialéctica socio-espacial entre la actividad planificadora estatal y los espacios precapitalistas que *Un poquito de diversificación económica* pone en escena está también presente en la serie de noticieros que Ruiz dirigió y produjo entre 1968 y 1971. Estos programas informativos de Ruiz son una verdadera crónica de la integración socio-espacial del país que ya había

comenzado en los años 40 y que se aceleró con el evento de la revolución nacionalista de 1952.

Para ilustrar la pertinencia de la serie de noticieros *Hoy Bolivia* en esta dialéctica espacial analizaré dos de ellos (a partir de ahora *HB #1* y *HB #18*). Entre estos dos programas se produce una resonancia cinemática que es representativa de la relación de suplemento entre el proyecto espacial del estado y el discurso audiovisual de Jorge Ruiz. *HB #1* se enfoca en el desarrollo urbano e industrial de La Paz, mientras que *HB #18* se concentra en el desarrollo agroindustrial y urbano de Santa Cruz de la Sierra a través de escenas de una feria agrícola y ganadera, y de segmentos sobre los trabajos de infraestructura en la ciudad. El montaje, el trabajo de la cámara y la banda sonora difieren enormemente de un noticiero a otro. En *HB #1* la cámara realiza un paneo de la ciudad que sirve para establecer la historia que se va a narrar. Inmediatamente después de esta escena inicial, la cámara presenta una serie de planos medios que están diseñados para ilustrar el proceso de construir edificios modernos. Una pieza de jazz de ritmo frenético acompaña las imágenes de mezcladoras en pleno funcionamiento y obreros en los andamios, sugiriendo un contra-punteo y un complemento entre lo estático del paisaje andino y la velocidad de la modernidad y de la producción capitalista. Tradición y modernidad convergen en La Paz, nos dice el narrador, a la vez que subraya la necesidad de la planificación centralizada en el desarrollo del país. En estas imágenes, la monumentalidad del paisaje y de la montaña, que pertenece al espacio cosmológico de las culturas andinas, se rearticula de forma subordinada y suplementaria al nuevo espacio que el modo de producción estatista está generando.

En *HB #18* tenemos un trabajo de cámara, de montaje y de sonido muy distinto. La toma inicial es una secuencia a vuelo de pájaro de la ciudad de Santa Cruz. La vista aérea de la ciudad muestra primero el centro urbano y luego sigue una arteria principal hasta un claro en la selva donde se realiza la “feria agrícola y ganadera”. La banda sonora es una pieza de música “tropical” de la región oriental, una elección que puede parecer simplemente funcional, pero que es profundamente ideológica en términos del montaje y sus efectos intelectuales.¹⁶ Este adjetivo se aplicó a la región oriental de

¹⁶ Para el concepto de montaje intelectual, o ideológico, ver los escritos de Sergei Eisenstein reunidos en *Towards a Theory of Montage*, especialmente “Rythm” y “Vertical Montage”, donde el cineasta ruso elabora las consecuencias del advenimiento del cine sonoro para su teoría del montaje. Si *en principio* el cine sonoro no cambia la teoría del montaje, en la práctica enfrenta al cineasta con una serie de nuevas tareas, desafíos y técnicas (327-28).

Bolivia y especialmente a su música, a pesar de que lo tropical en el discurso indigenista era el espacio de la anti-Bolivia. Mauricio Sánchez, en su estudio sobre la música popular de Bolivia, afirma:

La ecuación estimulada por el nacionalismo telurista-indigenista boliviano fue la de equiparar lo proveniente del trópico con lo ligero, carnal e inmediato (*lo inmanente*) a diferencia de las culturas andinas, místicas, solemnes y espirituales (*lo trascendente*), construidas en torno a una especie de negación del cuerpo (Sánchez Patzy 293).

La incorporación de los ritmos populares del oriente al emergente canon nacional estuvo enmarcada por esta ecuación y, por consiguiente, la elección de la banda sonora en el noticiero es sintomática de este proceso. Esta ecuación ya estaba en marcha durante las guerras por la independencia en el siglo XIX cuando soldados de origen africano de las tropas venezolanas y colombianas realizaban sus danzas “tropicales” delante de un público compuesto por la élite criolla del Alto Perú (Rossells 61).

El taquirari, ritmo musical de origen indígena amazónico, empezó a ser integrado a la sensibilidad dominante después de la Guerra del Chaco. Durante la década de los 60 ya se había convertido en el representante musical de la región oriental de Bolivia a nivel nacional, gracias al trabajo de músicos, compositores e intérpretes talentosos, y también a las estrategias de *marketing* de la emergente industria musical que lanzaron la etiqueta de “música tropical”. Pero la mencionada integración no hubiera sido posible sin la producción de un espacio estatal en el que los espacios regionales son equalizados, diferenciados y jerarquizados para favorecer la reproducción del capital.

El taquirari era un género literario por excelencia. Los poetas regionalistas que escribieron letras para este ritmo indígena crearon una “visión pastoral” (Sánchez Patzy 293) de la vida en las haciendas de la Bolivia “tropical”. En esta visión, los peones de hacienda, de origen indígena, y los patrones blancos vivían armoniosamente como hijos y padres, presentando una identidad “mestiza” opuesta a la cultura indígena del altiplano.¹⁷ La

¹⁷ En la parte andina de Bolivia la música indígena fue integrada al canon nacional en parte gracias a las cantantes criollas, quienes, según Michelle Bigheno “domaron la música indígena a través de sus voces. El romance del indio incivilizado y la mujer urbana se producía en las actuaciones de estas intérpretes” (66-71). Para Hernán Pruden la creación del mito del mestizaje “camba” en Santa Cruz fue una respuesta a la democratización del ejercicio de la política que trajo la revolución de 1952. Ver su artículo “Santa Cruz entre la post-guerra del Chaco y las postrimerías de la Revolución Nacional: cruceños y cambas”.

integración espacial y socio-económica de la Bolivia oriental al resto del país despertó miedos raciales en la élite regional, puesto que las carreteras modernas acelerarían la migración de campesinos andinos a las tierras bajas. Si la migración era deseable y benéfica en términos económicos, dado que pondría fin a la falta crónica de mano de obra en la agricultura, sin embargo podría cuestionar el sistema patriarcal de dominación y las jerarquías sociales y raciales existentes. El discurso audiovisual de Ruiz actúa como un freno a esa posibilidad al desplazar los conflictos internos hacia la construcción de estereotipos regionales. Las letras de los taquiraris fueron canales a través de los cuales las ansiedades asociadas a este momento de modernización extrema se expresaron. Aunque es paradójico que Ruiz eligiera como banda sonora de este segmento un género musical que expresa ansiedades frente a la modernización para acompañar imágenes que la celebran, no obstante esta paradoja es característica del tratamiento que Ruiz da a la integración espacial en su discurso audiovisual.

Comparemos la representación de las ciudades en estos dos noticieros. En el primer noticiero el encuadre panorámico de la ciudad es estático, la cámara está fija en un eje vertical que imita la monumentalidad del Illimani, la montaña que custodia La Paz. Forma y contenido están en relación especular: el manejo de la cámara apunta a la monumentalidad sagrada del paisaje y al concepto de centralidad política. En la toma a vuelo de pájaro de Santa Cruz, el movimiento de la cámara es dinámico, siguiendo un eje horizontal que atraviesa el cielo hacia la selva. Este eje horizontal es una línea de fuga utópica que busca escapar de la verticalidad del centro hacia el espacio abierto de la frontera móvil.

Se trata de la utopía de la ciudad ideal que aparece de pronto en un claro de la selva. Para 1959, esta pequeña ciudad, que era casi una aldea, ya tenía un plan que gobernaría su crecimiento. Conocido como Plan Techint, por el nombre de la firma italo-brasileña que lo elaboró, este conjunto de regulaciones y normas sobre la distribución y el uso del espacio incluía un detallado diseño urbano que seguía el modelo de la ciudad-jardín europeo y las recomendaciones del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (Manzoni 142-43; Limpías Ortiz 2010, 71-114; Koster 61-72; Traverso 129-134). Apenas nueve años después de la formulación del Plan Techint, los espectadores bolivianos ven en los cines la puesta en práctica de esta utopía urbana en la Amazonía.¹⁸ La avenida que la toma aérea sigue era una de las

¹⁸ Comenta Mauricio Manzoni sobre el plan Techint: "Era tiempo de rendirle culto a los postulados enunciados en la Carta de Atenas (1931) y principios doctrinales regidos en los Congresos Internacionales de la

arterias principales contempladas en el plan (hoy avenida Roca-Coronado)¹⁹ y cuya función era conectar el centro urbano con el espacio de exhibición agroindustrial recientemente abierto. La transferencia de capitales desde la minería al desarrollo agroindustrial requería de la producción de un espacio homogéneo y el urbanismo utópico moderno proveía el modelo de ese espacio.

Para que la producción del espacio estatal sea exitosa, la línea de fuga utópica hacia lo desconocido del espacio amazónico y hacia la frontera móvil debe detenerse. En *HB #18* el vector utópico es domado por el descenso hacia el claro en la selva donde se realiza la feria y las empresas agroindustriales muestran sus productos. El noticiero informa también sobre la presencia de la empresa minera estatal COMIBOL en la feria, la cual incluye demostraciones prácticas de las técnicas de extracción de minerales. El narrador comenta:

En el selecto conglomerado de pabellones de la Exposición tenía que estar la COMIBOL como síntesis del pasado milenar del contacto del hombre con las entrañas de la madre tierra y prueba de lo que el hombre alcanza con la técnica.

El efecto retórico-ideológico de este segmento es el de un retorno al centro político y al eje vertical del espacio estatal. El espacio andino conserva aquí el privilegio de ser el centro simbólico de la modernización y la imagen del minero produciendo a partir de la madre tierra el espacio capitalista sigue siendo el tropo maestro de la ideología del estado.

Estos dos noticieros ilustran la oscilación entre los límites legales del estado-nación y la frontera móvil de la región oriental, sugiriendo que la utópica línea de fuga hacia el espacio amazónico ha sido también necesariamente abortada para ser incorporada en el imaginario nacional, al menos en las pantallas de los cinematógrafos. La producción del espacio estatal es presentada estéticamente a través del juego dialéctico entre la

Arquitectura Moderna, los célebres CIAM, o sea, pasar de los enunciados utópicos a la construcción de las nuevas ciudades capitales, como ya había sucedido con Brasilia (1957-1960), en el vecino país de Brasil, o con Chandigarh (1950-1955), en la India. Es decir, la posibilidad de construir la ciudad ideal con dos variantes en la argumentación: 1) El diseño urbano como objeto completo al detalle; 2) El Plan Regulador como técnica de control absoluto de las variables urbanas" (142-43).

¹⁹ El nombre actual de esta avenida data de 1986, oficializado mediante ordenanza municipal. Hace referencia a dos miembros de la Unión Juvenil Cruceñista muertos por bala durante las protestas por el cumplimiento de las regalías petroleras del 11%. Anteriormente llevó sucesivamente los nombres de Estados Unidos de Norteamérica, John F. Kennedy y Fuerza Naval (Zambrana Cascales 178-179).

verticalidad del espacio andino y la horizontalidad de la frontera amazónica para argumentar de forma optimista que el proyecto espacial del estado, iniciado a finales del siglo XIX, ha llegado a su culminación. Sin embargo, estos mismos noticieros –interpretados en el contexto de la obra total de Ruiz– muestran los intersticios de la lógica visual y espacial del estado, y apuntan al desplazamiento del colonialismo interno y de los antagonismos de clase en favor de una lógica política basada en los conflictos entre regiones.

Bibliografía citada

- ANDERMANN, Jens. 2007. *The Optics of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- ARZE, José Roberto. 1987. *Geógrafos, exploradores y figuras en la ciencia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- BIGHENO, Michelle. 2005. "Making music safe for the nation: folklore pioneers in Bolivian indigenism". *Natives making nation: gender, indigeneity, and the state in the Andes*. Andrew Canessa, ed. Tucson: U of Arizona Press. 60-80.
- EISENSTEIN, Sergei M. 1991. *Selected Works*. Vol. II. *Towards a Theory of Montage*. Michael Glenny y Richard Taylor, eds. London: BFI Publishing.
- FOUCAULT, Michel. 2006 [2004]. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. México: FCE.
- FRANCOVICH, Guillermo. 1985. *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. 2a ed. La Paz: Los Amigos del Libro.
- GARCÍA JORDÁN, Pilar. 2001. *Cruz y arado, fusiles y discursos: la construcción de los Orientes en el Perú y Bolivia, 1820-1940*. Lima: IFEA, IEP.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. 1998. "Bolivia". *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. Thimoty Barnard and Peter Rist, eds. Austin: University of Texas Press.
- HIMPELE, Jeff D. 2008. *Circuits of Culture. Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KING, John. 2000 [1990]. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London, New York: Verso.
- KOSTER, Gerrit. 1983. *Santa Cruz de la Sierra. Desarrollo, estructura interna y funciones de una ciudad en los llanos tropicales*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.

- LEFEBVRE, Henri. 2009 [1978]. "Space and the State". *State, Space, World: Selected Essays*. Neil Brenner y Stuart Elden, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press. 223-53.
- . 2009 [1978]. "Space. Social product and use value". *State, Space, World: Selected Essays*. Neil Brenner y Stuart Elden, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press. 185-95.
- LIMPIAS ORTIZ, Víctor Hugo. 2010. *Plan Techint. Medio siglo de urbanismo moderno en Santa Cruz de la Sierra*. Santa Cruz: Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra / Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.
- . 2009. *Las ferrovías y la carretera que transformaron el oriente boliviano, 1938-1957*. Santa Cruz: Editorial El País.
- LLOYD, David & Paul Thomas, Paul. 1998. *Culture and the State*. New York: Routledge.
- MANZONI, Mauricio. 2005. "Santa Cruz de la Sierra, una ciudad que busca su espacio". *Ciudades* 9: 135-60.
- MESA GISBERT, Carlos D. 1983. *Jorge Ruiz*. Notas Críticas. Vol. 47. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.
- ORTEGA, Julio. 1988. "Para una teoría del texto latinoamericano: Colón, Garcilaso y el discurso de la abundancia". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14 (1988): 101-15.
- PERRIER BRUSLÉ, Laetitia. "The Front and the Line: The Paradox of South American Frontiers Applied to the Bolivian Case". *Geopolitics* 12.1 (2007): 57-77.
- PRUDEN, Hernán. 2003. "Santa Cruz entre la post-guerra del Chaco y las postrimerías de la Revolución Nacional: cruceños y cambas". *Historias: Revista de la Coordinadora de Historia* 6. 41-61.
- QAYUM, Seemin. 2002. "Nationalism, Internal Colonialism and the Spatial Imagination: The Geographic Society of La Paz in Turn-of-the-Century Bolivia". *Studies in the Formation of the Nation-State in Latin America*. James Dunkerley, ed. London: Institute of Latin American Studies / University of London. 275-98.
- RAMA, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Serie Rama. Hanover, N.H: Ediciones del Norte.
- ROCA, José Luis. 2007 [1979]. *Fisionomía del regionalismo boliviano. La otra cara de la historia*. Tercera edición. Santa Cruz: Editorial El País.
- . 2001. *Economía y sociedad en el oriente boliviano (siglos XVI-XX)*. Santa Cruz de la Sierra: Editorial Oriente.

- ROSSELLS, Beatriz. 1996. *Caymari vida: la emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Corte Suprema de Justicia de la Nación.
- RUIZ, Jorge y José Antonio Valdivia. 1998. *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz: memorias del cine documental boliviano*. La Paz: Cinemateca Boliviana, CONACINE.
- SÁNCHEZ PATZY, Mauricio. 2002. "La música popular en Bolivia desde mediados del siglo XX y la identidad social". *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*. Walter Sánchez C., ed. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño. 269-307.
- SÁNCHEZ-H, José. 1999. *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
- SANDOVAL, Carmen Dunia. 2003. *Santa Cruz. Economía y poder. 1952-1993*. La Paz: Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, Facultad de Humanidades; CEDURE; PIEB.
- SCHIWIY, Freya. 2009. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- SUSZ K., Pedro. 1991. *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana.

Films de Jorge Ruiz mencionados en este artículo

Hoy Bolivia # 1. 1968-1971. Proinca.

Hoy Bolivia # 18. 1968-1971. Proinca.

Las montañas no cambian. 1962. Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB).

Y fueron libres. 1958. Director de fotografía. CBS de Estados Unidos.

Un poquito de diversificación económica. 1955. Servicio Informativo de los Estados Unidos, Telecine Limitada.

¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas). 1953. Ministerio de Asuntos Campesinos, Instituto Indigenista de Bolivia, Bolivia Films.

Donde nació un imperio. 1949. Bolivia Films.

Viaje al Beni. 1947.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).