

# La construcción visual de la ciudad de La Paz, según Bolivia Films

## Visual Construction of the City of La Paz, as Seen by Bolivia Films

L. Sergio Zapata Pinto\*

### 1. Bolivia Films<sup>1</sup>

Según precisa Carlos Mesa (1983), en 1947, Kenneth Wasson, quien era funcionario de la embajada de Estados Unidos, tomó la decisión de radicar en Bolivia y crear una pequeña distribuidora denominada “Bolivia Films Ltd.” (p. 2). Como recuerda J. Ruiz, Wasson (1983), “[t]enía un local humilde en la calle Comercio y distribuía películas a las provincias y otras las alquilaba en la ciudad” (p. 10). El panorama de distribución y exhibición de películas en la ciudad de La Paz, que en 1947 contaba con 14 cines y teatros, daba lugar a que en cartelera se promovieran los grandes títulos del cine mexicano, que, en el segundo quinquenio de la década, gozaba de prestigio mundial y abarrotaba las pantallas de todo el continente.

En 1948, año signado por la conmemoración de los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad, la Honorable Alcaldía de La Paz convocó a un con-

---

\* Estudios en Filosofía política (UMSA) y Magister en Estudios visuales (Universidad Andina, Quito). Líneas de investigación: Poder, cine y sociedad.  
Contacto: srgzapata@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1983-4243>

1 El análisis de esta pieza cinematográfica es parte de un corpus analítico más amplio que abarca la producción del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), cuyas películas y noticieros tienen profundos parentescos con la obra de Bolivia Films Ltd.

curso de películas, en el que participaron Jorge Ruiz con *Frutas en el mercado* (1948) y Augusto Roca con *Barriga llena* (1948). Un año antes Ruiz había filmado *Viaje al Beni* (1947), de ocho minutos de duración, para la cual contó con el apoyo de Wasson. De manera paralela, bajo la misma estrategia de producción artesanal, individual y en solitario, Mario Ayllón había realizado *La Cruz Roja boliviana* (1948), trabajo solicitado por esa institución.

Después de la experiencia del concurso del municipio paceño, Jorge Ruiz y Augusto Roca inmediatamente hicieron una primera película, *Látigo del miedo* (1948), una ficción que contó con la participación de Héctor Ormachea, Rafael Monroy y José Arellano. En esta película, como reconocen Gumucio (1982) y Mesa y Susz (1983), los roles quedaron definidos entre ambos, Ruiz sería el realizador y Roca se encargaría de lo técnico. Esta división de roles continuó durante los siguientes veinte años.

El mismo año, 1948, Wasson adquirió una cámara Bolex de 16 mm. A partir de entonces, Bolivia Films Ltd., de ser una casa distribuidora de películas, se convirtió en una casa productora. La insistencia de Wasson sobre la producción de películas dio sus frutos, cuando el Gobierno Municipal de La Paz contrató a la nueva productora para realizar una película sobre el cuarto centenario de la fundación de La Paz, titulada *La Paz, la capital más alta del mundo*. Posteriormente Wasson convocó a Ruiz y Roca para que se incorporen a Bolivia Films Ltd. sugiriéndoles que “ahora si harán cine profesionalmente” (Gumucio, 102, p. 56). Su primera producción fue *Virgen india* (1948). En el mismo periodo, recuerda Ramiro Beltrán, Jorge Ruiz llevó a Luis Castillo, pionero del cine boliviano, para que se haga cargo del laboratorio de la empresa.

En el clima celebratorio que embargaba a la ciudad, el Gobierno nacional, presidido por Enrique Herzog, encargó a una empresa chilena un filme que registre las actividades en torno a la celebración del 20 de octubre de 1948; la película se llamó *Al pie del Illimani* (1948)<sup>2</sup>. Este filme registra de manera cronológica los acontecimientos vividos en la ciudad desde el 12 de octubre de 1948.

En el presente artículo expongo los aspectos que muestran esta conformación de un discurso cinematográfico de Bolivian Films Ltd., a partir de un análisis de uno de sus filmes, *La Paz, la capital más alta del mundo*. En éste expongo, aspectos generales del filme y luego me detengo en la representación que el

2 La empresa EMELCO fue creada en Argentina y, para 1947, ya contaba con una subsidiaria en Chile. En 1954 crearon el noticiero más importante de Chile, Noticieros EMELCO, casa productora que sobrevivió hasta el retorno a la democracia en Chile.

director hace del “progreso” de la ciudad de La Paz, su mirada sobre el trabajo desde la diferenciación social y una construcción idealizada del pasado.

## 2. *La Paz, la capital más alta del mundo*

Se trata de una película que era desconocida en la historiografía del cine boliviano; recién el año 2013 se supo de ésta por las exhibiciones realizadas por la Cinemateca Bolivia y Kinetoscopio Monstruo. A decir de Cappa (2013), de la película hay un “copión que se encuentra conservado en la Cinemateca Boliviana, que fue entregado por Esteban Ugrinovic, quien había trabajado junto al director y quien también entregó los cartones que se diseñaron para los créditos de la película” (p. 2); pero, tras su digitalización “la misma Cinemateca perdió el control de sus exhibiciones” (Zapata, 2019, p. 5).

De *La Paz, la capital más alta del mundo* sólo se cuenta con el rollo de imágenes, pues el rollo de sonido nunca fue entregado. La película, de 26:47 minutos, está compuesta por 288 planos. Es una puesta en escena que narra la llegada en avión a la ciudad de una joven pareja que recorre varios lugares de la ciudad, en lo que se podría considerar que son vistas de la ciudad, hasta emprender su retorno.

La película contó con sonido y con musicalización, esto lo sabemos por los créditos de la película y porque en ésta hay entrevistas, el registro de un coro franciscano y una banda militar. Como se aprecia por el esfuerzo que implicó esta producción, Bolivia Films Ltd. inauguró la profesionalización del cine boliviano con una clara y definida división del trabajo que fue emulada por el que vendría a ser el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB).

El filme inicia con una imagen en la que se destaca la noción de progreso, con la cual se construye el relato de la película (foto 1).

En esta película, constituida por 23 secuencias, encontramos operaciones y mecanismos tanto narrativos como de construcción del espacio cinematográfico que se fueron repitiendo y perfeccionando en las películas realizadas por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) durante la siguiente década. Siguiendo un modo documental expositivo, la película comienza localizando geográficamente a la ciudad siempre bajo el signo del Illimani. Inmediatamente vemos un avión aproximándose con el Illimani de fondo, en el cual viaja la joven pareja a la ciudad de La Paz. Esta pareja es la que nos guía por la ciudad hasta su despedida de la misma, en el mismo avión.

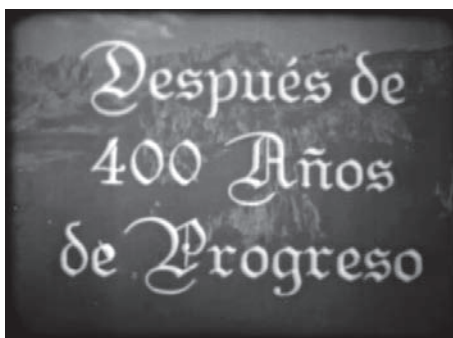


Foto 1. Plano 1 del filme *La Paz, la capital más alta del mundo*, de Bolivia Films Ltd.

### 3. Progreso de la ciudad

Al estar en el subtítulo de la película la noción de progreso, que está emparentada con la de desarrollo, de alguna manera viene a ser la discursividad hegemónica con la cual se construyen las imágenes y las relaciones entre éstas. Sin embargo, no deja de estar presente el telurismo, que fue una expresión que reguló y orientó las narraciones cinematográficas durante los siguientes años; el altiplano, la montaña, los Andes y sus habitantes fueron objetos predilectos en la construcción de imágenes cinematográficas de esa época.

El progreso, representado en la película por imágenes de telecomunicaciones, transporte, orden, higiene, arquitectura, entretenimiento, procesos de acumulación para el consumo cultural y bienes materiales, opera por oposiciones binarias expresadas en simples atracciones posibilitadas por el montaje de imágenes y su encuadre. Otros mecanismos utilizados por Wasson, propios del cine clásico y su acercamiento a la realidad, son la *ocularización general*, entendida como “el registro de imágenes mediante movimientos de cámara, la cual no remite a la mirada de ningún personaje” (Jost, 1985, p. 45). Esta operación, en términos enunciativos, es lo que conocemos históricamente como *vistas* o *visión objetiva*, porque el enunciador mira y hace mirar, en este caso, Wasson. Sin embargo, *La Paz, la capital...* introduce un varón y a una mujer, quienes serían los sujetos enunciativos en algunas secuencias, porque miramos lo que ellos miran. Es relativamente sencillo apreciar cuáles mecanismos operan como *vistas*, pues no entrañan ningún tipo de relación entre lo registrado y los personajes, como sucede con una sesión del Consejo Municipal de La Paz (minutos 8:56 a 9:56) o con el interior del Convento de San Francisco (19:05 a 20:10). Este tipo de mecanismo, que separa en la película “la acción de narrar de la acción de ver, ya que no hay coincidencia entre lo que miran los personajes y

lo que muestra la cámara, dotando de información exclusiva al espectador, es la focalización externa” (Jost, 1985, p. 63). Ésta fue una de las innovaciones que incorporó Bolivia Films Ltd. en todos sus trabajos posteriores.

En las secuencias “Descenso a La Paz” (fotos 2 y 3), “Calles de La Paz” (fotos 4 y 5) y “Calles con automóviles de La Paz” (fotos 6 y 7), se evidencia la construcción visual del establecimiento y posicionamiento del progreso mediante un montaje y un movimiento de cámara. En “Descenso a La Paz”, el automóvil y la familia indígena con un burro contrasta el progreso (automóvil) con el pasado (familia). También esta película ofrece una serie de planos de llamas corriendo por calles de la ciudad de La Paz y, por un movimiento de cámara, la mirada se sitúa en un camión que desciende hacia la ciudad. De este modo, la presencia de los cámelidos aluden a una permanencia del pasado frente a la actualidad de los automóviles.



Fotos 2 y 3. Secuencia “Descenso a La Paz”, minutos 2:25 y 2:53



Fotos 4 y 5. Secuencia “Calles de La Paz” (minutos 3:38 y 3:41)



Fotos 6 y 7. Secuencia "Calles con automóviles de La Paz" (minuto 4:37)

El plano "Cargador" (fotos 8 y 9) es un plano fijo, estático hasta que el hombre (el "cargador") sale de éste. En ese momento, la cámara realiza un movimiento hacia arriba, *tild up*, hasta una casa grande con bastante vegetación. "El cuerpo del cargador es una imagen requerida y deseada" (León, 2010, p. 34), inscrita en el repertorio de imágenes ornamentales que hacen al paisaje urbano de las ciudades andinas; esto es rastreable en la pintura de tipos y costumbres. Además, como señala Silvia Rivera, el cargador opera como "sinónimo de explotación y opresión racial, la cual quedará inscrita en la cultura visual" (Rivera, 2006, p. 33) y en la cinematografía. Entonces, podríamos comprenderlo como una primera exposición de contradicciones sociales. Este recurso fue perfeccionado por el ICB durante los siguientes años bajo la idea de "miserabilismo" que desarrolla Rivera en su análisis del *Álbum de la Revolución* (Rivera, 2006).

Ésta fue la primera aparición de cinco cuerpos disruptivos, indígenas o marginales que pueden ser reconocidos como tales por los marcadores asociados a la vestimenta. Son características fundamentales de los tipos y costumbres, lo que veremos más adelante.



Fotos 8 y 9. Plano "Cargador" (minutos 4:43-4:50)

En el plano “Edificios en la plaza Franz Tamayo” (foto 10), Wasson introduce el *tild up*, operación visual empleada para describir un espacio y objetos en un espacio visual más amplio del que ofrece un plano fijo estático. Pretende mostrar o demostrar la envergadura de una estructura o espacio; en el caso de *La Paz, capital...*, esta operación visual se asocia con las infraestructuras que denotan progreso en la ciudad. Esto cambia en la secuencia “Monumento Isabel la Católica” (foto 11), compuesta por 10 planos, siendo la más extensa y más elaborada de la película y dejando evidencia de que éste es un espacio geográfico relevante para el filme. No debemos omitir que en 1948 se conmemoró el cuarto centenario de la fundación española de la ciudad de La Paz, por lo que estas estatuas celebran el carácter hispánico de la ciudad.



Foto 10. Plano 32: Edificios en la plaza Franz Tamayo (minutos 4:31-4:38)



Foto 11. Secuencia 41: Monumento Isabel la Católica (minutos 5:19-5:51)

El movimiento *tild up* supuso una innovación, sólo posible por la incorporación de la cámara Bolex 16 mm, pues es versátil y liviana y permite a sus operadores realizar imágenes desde automóviles, como vemos en el filme. Cabe aclarar que esta operación visual fue un descubrimiento del cine de la década de los años cincuenta; su función descriptiva inmediatamente se empleó como recurso para denunciar las inequidades en la sociedad. Fue utilizado hasta la

saciedad por las vanguardias del 68 y del nuevo cine latinoamericano, lo que hizo que ingrese a nuestra cultura visual como un mecanismo narrativo idóneo y claramente reconocible. Sin embargo, también es asociado formalmente como parte de la gramática de la pornomiseria.

#### 4. El trabajo desde la mirada de Wasson

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

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

Como vemos en la secuencia “Asfaltado de avenida” (fotos 12 a 15), la imagen de la maquinaria pesada (aplanadora) está saturada con una imagen desbordada por la fuerza de trabajo. Este tipo de registro, un plano desbordado, permite al espectador imaginar la acción que se desarrolla fuera del campo visual, es decir, el “fuera de campo”. Esta conjunción permite imaginarnos y clausurar un espacio estrictamente virtual, como es el espacio cinematográfico. Este tipo de emplazamiento de la cámara y la acción cometida al interior del plano, vinculada con las fuerzas productivas, fue visto con regularidad en los noticieros y las películas del ICB.

Como se aprecia en el plano 112, los cuerpos que están trabajando a favor del progreso son un conjunto de personas anónimas cuyos cuerpos desbordan el plano compositivo. El plano 113 es un reencuadre del plano 112, donde vemos a los cuerpos trabajadores fragmentados, mientras que en el plano 114 inmediatamente nos aproximamos al detalle del trabajo fino, como es el trabajo con una espátula sobre el cemento. Sin embargo, aquí se devela la anulación de la subjetividad de los trabajadores, pues, de mostrarse una masa colectiva, se cierra con una especificidad tanto laboral como corporal: una mano ejecuta el



trabajo de acabado fino de la obra. Esta forma de anulación del cuerpo individual de los trabajadores mediante el corte y su pertenencia al colectivo, tanto en imágenes urbanas como de población campesina agraria, será usual en los mecanismos de representación de Bolivia Films Ltd. y del futuro ICB.



Fotos 12 a 15. Secuencia "Asfaltado de avenida" (planos 112 a 114, 11:48-12:07 minutos).

## 5. La construcción del pasado

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

En este sentido, la película de Wasson privilegia lo que considera relevante de la ciudad de La Paz, en consonancia con el requerimiento de mostrar el progreso en su cuarto centenario. Por esto, la visita de la pareja que guía el relato compone secuencias dedicadas a la innovación arquitectónica, los parques y los monumentos e introduce dos secuencias dedicadas a lo que podríamos

considerar como el pasado: la plaza Monolito Bennet y el museo de Tiwanaku (fotos 17 y 18). En la primera vemos a la pareja admirando las piezas de piedra, mientras que las imágenes registradas del museo son la documentación de piezas en exhibición destinadas al público.



Foto 17. Plano 117, plaza Monolito



Foto 18. Plano 132, museo Tiwanaku

Se introduce el pasado tiwanakota en la ciudad de La Paz, diferente del tratamiento de Posnansky, que filma en terreno, en Tiwanaku (1928). Este pasado depositado en un museo puede considerarse como un proceso de incorporación del pasado en el relato nacional y local (La Paz) y, con ello, su historización, es decir, el establecimiento de una temporalidad concreta. Además de estar afectada por la celebración hispánica, esta película se la hizo para celebrar la fundación española de la ciudad. El bloque de imágenes referidos a Tiwanaku es antecedido por el bloque de imágenes de la Plaza Isabel La Católica —el plano más largo de la película, con 30 segundos de duración. Podría afirmarse que este bloque de imágenes es el de los derrotados: las estatuillas, las *chullpas* (cuerpos de entierros) y los *querus* (vasijas ceremoniales), objetos museísticos que han sido reificados en una temporalidad “ancestral”, como lo veremos en otros trabajos de Bolivia Films Ltd., y en un espacio que está más allá de la vida cotidiana —el museo— y más allá de la nación —las poblaciones alejadas de los centros urbanos<sup>3</sup>.

Esta relocalización del pasado en museos y en el mundo rural, la veremos en *Los urus* (1951) y en *Vuelve Sebastiana* (1953), ambas de Jorge Ruiz, producidas y/u organizadas por Bolivia Films Ltd., antes de que el ICB despliegue esta política de las imágenes en sus producciones.

A esta narrativa del progreso, armoniosa, celebratoria e incluso hispánica, Wasson le introduce planos fijos —que hoy podríamos llamarlos *inserts*— de

3 La noción de un más allá de la nación, tanto temporal como espacial, es explorada en el texto “Imágenes y voz en *Vuelve Sebastiana* (1953)”, de próxima publicación.

rostros y cuerpos que invaden el plano, como niños que se acercan a la cámara u hombres que se atraviesan delante del dispositivo filmico, lo que permite advertir que Wasson filmaba solo o con un equipo reducido y que no tenía control sobre los espacios y escenarios donde se filmaba. Este segundo elemento es importante, pues tanto Bolivia Films Ltd. como el ICB harán de la puesta en escena y del control de las variables al interior del plano una constante en su trabajo.

“Hombre de poncho con Illimani al fondo” (foto 19) responde a un deseo manifestado en la pintura de tipos y costumbres y en el paisajismo, una corporalidad situada en un paisaje pacificado y armonioso. Si bien en la vida cotidiana de la ciudad el registro la niega, es mediante planos fijos e *inserts* que se introduce esta corporalidad indígena y/o marginal. Los indios “operan como una fantasía visual, como objetos carentes de mirada, sólo objeto de observación” (De Lauretis, 1995, p. 24); son los abyectados del orden social en el establecimiento de esta política de las imágenes. Son *inserts* o anclajes visuales para la construcción de una discursividad progresista, como lo hará el nacionalismo revolucionario. Los despoja de subjetividad, de capacidad de agencia y los sitúa en el territorio de lo ancestral, en un más allá de la nación, fuera del tiempo y a su vez del espacio, pues son habitantes del mundo rural recóndito. Esto queda manifiesto en *Los urus* (1951) y *Vuelve Sebastiana* (1953), por ejemplo.



Foto 19. Hombre de poncho con Illimani al fondo (minuto 2:46)

El plano “Chola en el atrio de iglesia” (foto 20) tiene una duración de cuatro segundos. Movidó por el deseo y el consumo visual que tuvo el equipo de producción, quizás optó por introducir esta corporalidad despojada de espacialidad individual e introducida en el metraje cuando fuese necesario. Era una práctica de apropiación de las imágenes y de apropiación del cuerpo del otro para enfatizar una diferencia imperante en la ciudad; pero una diferencia que, para una distribución de lo sensible, “no tiene capacidad de agencia ni

representación, sólo objeto ornamental que es incluido cuando el relato así lo demande” (León, 2010, p. 70). Se genera con esto una forma de encuadrar la diferencia cultural y la diferencia de género, y también la feminización de la miseria que veremos desplegarse en los primeros años del ICB.



Foto 20. Chola en atrio de iglesia (plano 139, minuto 16:38)

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

## 6. Para cerrar

En este filme, anterior a los producidos por el ICB, institución que intentó emplazarse en el campo de la modernidad cinematográfica, una modernidad que se postula como un fenómeno de cambio en constante evolución, el indio fue el ancla que proveía una identidad sólida y estable. Por ello, la distancia con lo indígena que caracterizó al cine es una relación temporal. El indio será fijado en un tiempo estanco, como lo vimos en *La Paz, la capital más alta del mundo*, en el museo de Tiwanaku o en la plaza de los monolitos. Aún cuando la Revolución Nacional anuncia un proceso de mestizaje, es decir, de “desindianización”, lo indio será celebrado como un referente fijo dentro de esa visión revolucionaria nacionalista. Sólo la sociedad no-india podrá tener acceso a la posibilidad de transformación del indio, que servirá como soporte fijo e inmutable, como una herramienta para el cambio. Son interesantes las prácticas y estrategias de alejamiento que tuvieron a lo largo del siglo XX los creadores de imágenes en movimiento respecto del indio. Siempre fetichizado, las estrategias de alejamiento refieren al deseo/fantasía de que el indio permaneciera indio, siendo una paradoja en una sociedad que se asume en procesos de cambio. Por tanto, el indigenismo supone una inherente contradicción, la

cual se reinventa y actualiza constantemente, como deseo de apropiación de lo autóctono, siempre y cuando sea distante, es decir, habite un más allá.

La película *La Paz, la capital más alta del mundo* permite ver el abanico de posibilidades con las que el cine boliviano ingresa a la modernidad cinematográfica. Sin embargo, presa de su contexto, está afectado por el telurismo, el cual, a diferencia del indigenismo, construye sus relatos desde y con el determinismo geográfico, primero de los Andes, para luego extenderlo a varios pisos ecológicos del país, esto durante la hegemonía visual del ICB<sup>4</sup>.

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

Bolivia Films Ltd., gracias a la versatilidad de la Bolex 16 mm, permitió que se asuman riesgos, siendo un espacio de aprendizaje y experimentación para jóvenes cineastas. Como pudimos apreciar con *La Paz, la capital más alta del mundo* e inmediatamente con *Donde nació un imperio* (1949), se emplearon operaciones y mecanismos narrativos cinematográficos que serán emulados y perfeccionados por el aparato de producción del ICB, transformando lo que se conoce como cine boliviano.

Por supuesto que esto tuvo mucho que ver con el hecho de que, tras el triunfo de la revolución en 1952, se creara, en julio de 1953, el Departamento Cinematográfico Nacional, que al poco tiempo cambió de nombre a Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), dependiente del Ministerio de Propaganda e Informaciones. Muchos de los contratos se hicieron con Bolivia Films Ltd. En 1956, Ruiz deja Bolivia Films Ltd. para hacerse cargo del ICB hasta 1964.

4 Actualmente estoy preparando "Telurismo: montañas, movimiento y sombras", texto de pronta publicación.

## Referencias

1. Cappa, Carolina (17 de agosto de 2013). "La Paz, capital más alta del mundo". *Kinetoscopio monstruo*. Recuperado de: <http://kinetoscopiomonstruo.blogspot.com/2013/08/la-paz-la-capital-mas-alta-del-mundo.html>
2. De Lauretis, Teresa (1995). "El sujeto de la fantasía". En: Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica* (pp. 20-34). Valencia: Ediciones Episteme.
3. Gumucio, Alfonso (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Amigos del Libro.
4. Jost, Francois (1985). "L'oreille interne-Propositions pour une analyse du point de vue sonore". *Iris* 3(1), 21-34.
5. León, Christian (2010). *Reinventando el otro. Documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Edit. Consejo Nacional de Cine.
6. Mesa, Carlos (1983). *Jorge Ruiz*. Notas críticas 47. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.
7. Rivera, Silvia (2006). "Construcciones de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la revolución* (1954)". En: Martin Lienhard (comp.), *Discursos sobre la pobreza* (pp. 39-51). Madrid: iberoamericana.
8. Zapata, Sergio (2019). "Imágenes y voz en *Vuelve Sebastiana* (1953)". La Paz. Inédito.
9. ----- (2019). "Telurismo: montañas, movimiento y sombras". La Paz. Inédito.
10. ----- (2019). "Entrevista a Mela Márquez", La Paz, febrero de 2019.

## Películas

11. Ayllón, Mario (director) (1948). *La Cruz Roja boliviana* [Documental]
12. Bolivia Films Ltd. (productor) Jorge Ruiz (1949). *Donde nació un imperio* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
13. Bolivia Films Ltd. (productor) Ruiz, Jorge (director) (1951). *Los urus* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
14. Bolivia Films Ltd. (productor) Ruiz, Jorge (director) (1953). *Vuelve Sebastiana* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
15. Bolivia Films Ltd. (productor) Wasson, Keneth (director) (1948). *La Paz, la capital más alta del mundo* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
16. EMELCO (productor) (1948). *Al pie del Illimani* [Documental]. La Paz.
17. Roca, Augusto (director) (1948). *Barriga llena* [Ficción]. La Paz.
18. Ruiz, Jorge (director) (1948). *Frutas en el mercado* [Ficción]. La Paz.
19. Ruiz, Jorge (productor) (director) (1947). *Viaje al Beni* [Documental]. La Paz.





Iván Rimša y Yolanda Bedregal al lado del retrato que hizo el pintor lituano de la joven escritora boliviana. Archivo particular