

# Entrevista a Luis Ramiro Beltrán

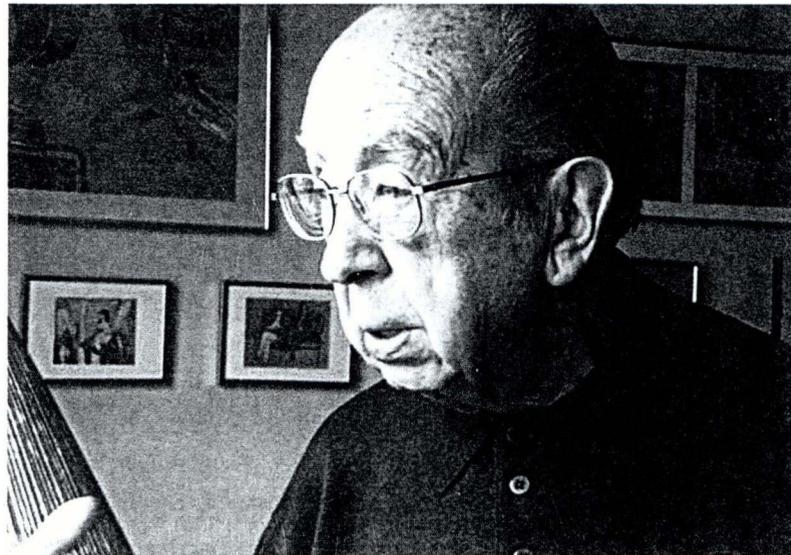
(Guionista de ‘Vuelve Sebastiana’)

**C**UANDO HICIMOS LA PELÍCULA, ya era una etnia en extinción, y todavía está ahí. Porque no aflojan, no han podido acabar con ellos... Ni el hambre, ni la miseria, ni la nieve, ni el viento, ni la inundación... Como expresó el poeta venezolano Aquiles Nazoa, *Vuelve Sebastiana* es una gran película que reunió arqueología y poesía en la síntesis de un adorable cuento infantil.”

**Manuel Chaparro: ¿Cómo y en qué contexto surgió la idea de hacer *Vuelve Sebastiana*?**

Luis R. Beltrán: Para hacer la Sebastiana, todo estaba listo, excepto que no había un peso. Sólo se disponía del equipo que ponía Bolivia Films, que incluía algunas cámaras que no había en Bolivia, que se estrenaron para la película. El productor gringo, Kenneth Wasson, quedó tan contento con el trabajo de Ruiz y Roca que les dotó de equipamiento para hacer más cine en Bolivia. Aparte de eso, la camioneta y el chofer, ése era todo el equipamiento. Ni para comer tenían, cada uno tenía que pagárselo.

Entonces, en la Revolución del 52, los que estaban en el gobierno tenían unos bonos que consistían en que el Estado acaparaba los productos de primera necesidad y se vendían con cupos, al precio subvencionado del Esta-



Luis Ramiro Beltrán.



Ídolos, instrumentos y vestimenta chipayas. Archivo LRB.

do. Muchos empleados importantes tenían su boletín de cupos.

El oficial mayor de cultura de la municipalidad, Jacobo Libermann, quiso apoyar a Jorge obsequiándole con dos bolsas de tocuyo. El tocuyo es una tela como de lana, muy ordinaria, de la que el campesino se hace sus ropas. Ésa fue la base financiera de la película, porque vendió una de las bolsas y con lo que sacó pudieron comer y pagar la gasolina. La otra bolsa la regaló a la comunidad chipaya por su colaboración.

En la película, aparece un Instituto Boliviano de Arqueología, un ente que el gobierno estaba comenzando a constituir, pero que tristemente desapareció muy pronto. A dicho Instituto entregó Jorge los obsequios que le hicieron los chipayas, que le regalaron hasta las imágenes de sus dioses, la ovejita y todo eso. Sin embargo, cuando el Instituto desapareció nunca se supo dónde fue a parar todo aquello.

**M. Ch.: ¿Qué importanciatuvo en aquel contexto histórico?**

L. R. B.: La importancia de esta película reside, obviamente, en el rescate antropológico. Pero, tal como señala Carlos Mesa

en su libro de Historia del cine boliviano, la importancia fundamental puede resumirse en varios factores.

Por un lado, como Bolivia en aquel momento vivía un proceso de revolución nacionalista de recuperación de sus raíces propias y de su identidad, el giro de la película, toda su argumentación, resultó representativa. El hecho de que el

abuelo la convenciera de que volviera a lo suyo, así sea menos bueno que lo de cualquiera, porque es lo suyo... Mesa, en su Historia, extrapola y dice que es como está Bolivia hoy. Todos los bolivianos somos como los chipayas, estamos volviendo a nuestra raíz. Yo concuerdo con esto, ésta fue la significación, la importancia mayor.

Por otro lado, en cuanto al aspecto técnico, la importancia capital y realmente señera, aparte de la calidad de la obra, es el hecho de que se trata del primer docu-ficción. Este género, que se iba a llamar así, no sólo en Bolivia sino en América, comenzó con esa película, hasta donde yo tengo entendido. Porque todas las películas anteriores de Jorge no eran así, no tenían historieta ni anécdota inventada. De ahí en adelante, Jorge trabajó mucho con ese espíritu: el testimonio de la realidad con un poco de imaginación creativa, que no se apartara de la verdad registrada. Ésa es la importancia capital, como innovación. Tanto que un poeta que es director de la Cinemateca Ecuatoriana, Ulises Estrella, en sus retrospectivas, afirmó que el cine de Jorge Ruiz y, especialmente, *Vuelve Sebastiana*, era el anticipo de lo que se estaba comenzando a llamar la escuela del Nuevo Cine Latinoamericano, lo considera precursor. Básicamente, por dos razones, por la docu-ficción y por la identificación con el pueblo raso, con los olvidados, los desventurados, que ha sido siempre el amor de Jorge.

**M. Ch.:** O sea, que Jorge Ruiz también quiso denunciar la situación del pueblo chipaya y reivindicar esta cultura en su película.



La máquina de Luis Ramiro, vencedora de las computadoras.



Recordando su trayectoria.

L. R. B.: Absolutamente. Ése es su interés, aunque él no es político. Jorge Sanjinés sí tiene gran visión política. Jorge Ruiz, sin embargo, tenía una vocación de servicio al más humilde. Él es agrónomo de origen, vivió en el campo, conoció a la gente de la base olvidada y explotada. Sin tener un discurso político directo, él sí hacía esas recuperaciones. Porque, ¿cuántas películas tiene sobre los olvidados, los campesinos? No era un puro interés antropológico o de imagen, él siempre sintió el compromiso con eso y con el desarrollo. Él tenía fe en que se superaría esa injusticia, esa postración y esa miseria. E iba dando cuenta de ella, por eso era un gran documentalista.

Por último, el otro factor, más que obvio, es la extraordinaria calidad del cine de Jorge. En todo sentido, es un mago de la imagen. Él mismo es camarógrafo, no sólo director, y es un compaginador de película [risas]. Él sabía combinar con enorme habilidad lo que se ve con lo que se oye, tenía un poderoso sentido intuitivo del movimiento, una capacidad de paisajismo sin emborracharse de ello. El paisaje era importante pero le interesaba más la gente que su hábitat. Sin embargo, en las dos formas se manejaba extraordinariamente. Disponía de una gran habilidad de manejar actores naturales. Incluso con una niña chipaya, chiquitita, que no tenía siquiera idea del aymara, pudo hacer de ella una gran actriz, porque su interpretación fue increíble. Para una persona que no sabe lo que es, no digo el cine, sino el teatro, resulta sorprendente una interpretación así.

Eso lo graba Jorge con toda paciencia, con conversación. Hay directores de cine que son muy autoritarios, él era todo charla, bondad, paciencia, espera. Esos factores, el político, el factor técnico de innovación y el técnico de realización son los que describen, en mi opinión, la importancia que ha tenido *Vuelve Sebastiana*, no solamente en el cine boliviano sino en el cine latinoamericano. Los homenajes que han recibido, tanto la película como él, están plenamente justificados por eso, por su extraordinaria calidad.

Un país olvidado en su conjunto, pobre, no está privado de talento, y Jorge es la muestra de ese gran talento, que ha sido reconocido plenamente, inclusive recientemente en España con la recuperación de su película en Huelva, con el premio

que recibió y con el homenaje que el embajador de España les rindió en octubre del año pasado, aquí, a él y a Sebastiana.

**M. Ch.: ¿Cuándo pudo usted conocer a Sebastiana?**

L. R. B.: Yo no la conocí hasta hace alrededor de diez años. La colonia orureña, en el Museo de Etnografía y Folclore que está cerca de la plaza, en Ingavi, le hicimos un homenaje porque venía invitada de Francia. Allá la conocí, yo no fui a la filmación. Yo he hecho más de un guión para Jorge por control remoto. Por ejemplo, en el Ecuador, *Los que nunca fueron*, yo convertí un cuento del que luego iba a quedar el más grande guionista del cine boliviano, Óscar Soria Gamarra. Jorge me dio el cuento y me dijo que lo convirtiera en documental. Era una película educativa, él ha hecho un montón de películas educativas para el desarrollo pero con gran arte y calidad. Ésa es la importancia.

**M. Ch.: Estaba usted estableciendo antes un paralelismo entre la situación de revolución de antes y la de ahora. Viendo ahora a los chipayas y a Sebastiana, parece como que se hubiera quedado atrapada en el tiempo. Sigue siendo, con más años, el mismo personaje en la misma circunstancia. ¿Muestra la forma de vivir, de vestir, en el cotidiano de Santa Ana de Chipaya.**

L. R. B.: Qué interesante esa observación. Me sorprende mucho. Una gran parte de los chipayas se ven obligados a emigrar a Chile y, por tanto, ya tienen que hablar español y vestirse distinto. La miseria es tan grande...

Cuando nosotros hicimos la película, ya era una etnia en extinción, y todavía está ahí. Porque no aflojan, no han po-



dido acabar con ellos, ni los aymaras ni nadie. Ni el hambre, ni la miseria, ni la nieve, ni el viento, ni la inundación.

Sufren toda clase de calamidades, si no están en sequía están en inundación. Tras una de las inundaciones, en el 76, Sebastiana vino a La Paz a buscar a Jorge. Vino a buscarle llorando. Vivían una tragedia en su pueblo, miseria, destrucción y hambre. Jorge la llevó donde este entrevistador, Mario Vargas, que aún lleva una revista aquí, y ella, medio en su lengua y con ayuda de Jorge y de su marido, que hablaba un poquito español, contó lo que estaba pasando. Y la entrevista fue tan emocionante que produjo una reacción popular increíble: empresarios que les mandaron tela para ropa, cobijas, comida, dinero, de todo. Increíble que aquella niña, años después del rodaje, ya madre, viajara hasta La Paz para buscar a Jorge Ruíz, a su amigo el director.

Ella no era dirigente formal de la comunidad ni nada, pero a ella se le ocurrió, ante la desventura, ir a La Paz a contárselo a Jorge. Y funcionó. Es una mujer ejemplar.



**M. Ch.:** También me contaron que una vez viajó a Francia, a Montpellier, para participar en el Festival Internacional. ¿Cómo fue aquello?

L. R. B.: Yo no sé bien, alguien la invitó. Recordaron la película, la proyectaron y le hicieron un homenaje. Yo la conocí en el homenaje que le hicimos aquí. Me emocionó mucho porque yo, primero, la soñé en papel, nunca la vi de niña, y al verla una mujer grande me emocioné mucho. Fue un homenaje muy lindo.

Con motivo del primero de noviembre, que se cumplen 400 años de la fundación de la villa de San Felipe de Austria, las damas orureñas van a hacer un acto aquí en ese mismo museo. Y Guillermo y yo vamos a presentar a la Sebastiana. Ellas tratan de que ella venga pero no tienen seguridad. Está cansadita. Ojala que, por lo menos en Oruro, le hagan un homenaje.

**M. Ch.:** ¿No es también un poco un símbolo de las contradicciones de este país? ¿De querer resolver cosas y nunca hacerlo, a lo largo de la historia?

L. R. B.: Claro. El llanto de ella en el homenaje que le hizo el embajador, fue decirle “estoy igual o peor que cuando la película, no tenemos para comer, mi hija no puede estudiar en Oruro...” Su discurso fue dramático, el mensaje que ella dio en su media lengua fue doloroso. ¿Cómo es posible que haya pasado medio siglo y esa gente siga en esa desventura? Y no es la única, desgraciadamente.

Siete de cada diez bolivianos sobreviven con un dólar o menos al día. La miseria en otras partes de América llega al

40, 50 por ciento. En Bolivia representa más de dos tercios. En un país con recursos donde no debió ocurrir eso. La inequidad la genera la miseria, el subdesarrollo es causado, la injusticia lo provoca. No es accidentado.

La situación de ella actualmente expresa esa calamidad, esa vida sin esperanza. ¿Cómo es posible que, a estas alturas, tanta gente viva así?. Claro que hay cosas todavía peores, en partes del Oriente hay esclavitud. Son minorías, pero todavía existe esa barbaridad.

La revolución boliviana del 52 redimió al indio de la condición de subhumano, le devolvió la condición de persona plenaria, simplemente con darle el voto universal al indígena y a la mujer. El indígena recuperó su condición, moral y jurídicamente. Luego, con la reforma agraria, tenía que haber sido un propietario productivo, pero el gobierno manejó tan mal eso que se volvió un minifundio espantoso. Es decir, por acabar con el latifundio, crearon un minifundio totalmente improductivo porque no lo acompañaron con asistencia técnica, ni con mercadeo, materiales o educación, nada.

Entonces, muy poco a poco, se fue pulverizando la propiedad, hasta que llegó un punto en el que no había producción, más bien, en vez de producir para la nación y la pequeña industria, lo que hicieron fue llegar a las ciudades desesperados a ver con qué sobrevivían. Una urbanización forzada por la miseria. La revolución se valió de los indios, les dio fusiles, fueron partícipes de la revolución, pero, desgraciadamente, la conquista de la reforma agraria, que les debía haber hecho independientes y prósperos, no se logró.



**M. Ch.: ¿Cuándo le propuso Jorge Ruiz la idea del guión?**

L. R. B.: Yo conocí a Jorge Ruiz en el año 51-52, más o menos. Éramos amigos pero no tenía yo ninguna conexión con aquello, porque hasta el 52 yo trabajaba en el principal periódico de entonces de Bolivia, *La Razón*. Él había comenzado a hacer cine en el 48, más o menos. Entonces, me interesaba, pero como amigo, por la relación que teníamos.

Tras la revolución nacionalista del 52, en abril, el periódico cerró, dejó de publicarse. Yo hacía toda clase de cosas, trabajaba en radio a ratos, un poco en publicidad, para sobrevivir. A fines del 52, principios del 53, Jorge me dijo que tenía una cosa urgente para mí, yo que era orureño. Me comentó que había leído muy detenidamente un libro, difícil pero fascinante, y que había hablado con un experto. Era el



Sebastiana, esparciendo cáscaras de quinua para el ganado (2006).

libro de Alfred Metraux, un belga, la historia de los chipayas de Oruro occidental. Nadie conocía todo aquello. Metraux ya no estaba pero había otro historiador joven, francés, que venía, Jean Vellard. Él lo entusiasmó mucho para hacer la película sobre los urus. Pero yo le dije que en qué podía yo ayudar, si yo de esto no sabía nada. Y él me dijo: “Tú eres periodista, tú escribes, yo no sé escribir. Mi oficio es la cámara. Tú pon la pluma y yo pongo la imagen”.

Nunca pudo conseguir financiación, pero hizo una inspección de campo preliminar. Fue allí con su gran compañero,

que eran inseparables, un excelente sonidista, Augusto Roca, cruceño que vivía en La Paz. Me dijo que tenían que tener ya el guión porque, si no, no iba a conseguir ningún hospicio ni nada. Me explicó que primero tenía que escribir el guión literario, donde se escribe no como cineasta, sino que se cuenta la historia, el cuento, la anécdota. Después de eso, habría que convertirlo en guión de cine. Para ello me dio el libro de Metraux y yo hice una síntesis de lo que era la cultura chipaya.

Hasta entonces no había idea de argumento ni había nada, simplemente entender qué era la comunidad chipaya,

una de las más antiguas de América. La más antigua, de hecho, cosa que entonces no sabíamos, ahora ya sí.

Cuando él volvió de uno de sus viajes, leyó el resumen que había hecho y le pareció adecuado. Hasta a él le servía porque era un libro muy gordo y técnico y yo, como periodista, simplifiqué y saqué la esencia.

Él me dio mi primer libro de guión, *El guión cinematográfico*, de Raymond Spottiswoode. Ésa fue mi escuela, me sirvió mucho. Pero, lógicamente, era puro papel. Yo leí, conversamos, vio que había entendido lo esencial y me dijo que tenía que ver películas con él, entre viaje y viaje, para que entendiera lo que está en el papel.

En su casa misma vimos varias películas, primero de otros, películas comerciales, pero después algunas de las que él había hecho sobre los urus. Era como una escuela a ratos, a la carrera, informal. Una escuela vertiginosa, porque urgía el asunto, pero escuela. Con eso, me puse a escribir e hice el guión literario. Ahí nació la anécdota.

En una previsita de contacto inicial, ellos habían oído muchas historias de algunos chipayas. Para ganar la confianza de la gente, pusieron una cámara en el centro y todo el mundo iba a hurgar la cámara, a ver qué era, a que le sacaran fotos. Nadie entendía de cine. En la cultura chipaya no había siquiera teatro, nada parecido, ningún espectáculo escénico.

Antes de que ellos partieran para Santa Cruz, Jorge me dio una pista para que yo hiciera el guión literario. Conversamos durante horas, él produce dialogando con sus colaboradores, acepta sugerencias y preguntas. Él me dijo que en el pueblo



chipaya les habían contado que, hace tiempo, una muchacha joven, no una niña, tuvo la curiosidad de ir hasta el pueblo aymara y que disgustó a sus padres. Le dieron una vaga idea sobre la historia y él me propuso usar eso. Ahí me di cuenta de que hubo un hito histórico en el cine boliviano y en Jorge Ruiz mismo.

Primero me confundí, porque las primeras obras suyas que me mostró, las imágenes, la cámara, eran tipo noticioso. No había ninguna anécdota, ninguna ficción. Entonces le dije que me explicara qué quería que hiciera, si quería que desarrollara el guión literario a partir de esa historia. Me dijo que probara pero que lo hiciera volando, porque iban a vol-



ver en cinco días y tenía que estar hecho, porque si ése no funcionaba tenían que hacer otro. Yo me puse, pues, a trabajar la anécdota, sobre esa base. Muy emocionado y asustado a la vez, me preguntaba qué les iba a parecer. Estaba solo, sin poder consultarles.

Nos reunimos en un café que a él le fascinaba en la calle Potosí, que lo llamaban La Lechería. Esa era la secretaría permanente, más que ninguna oficina de Bolivia Films, él prefería ese lugar de trabajo, o en su casa o en mi casa. Se lo presenté y, para mi sorpresa y contento, les pareció bien. No hicieron ni sugerencias ni arreglos, quedó entendido que no

había que buscar otro enfoque ni nada, se podía pulir, pero la base estaba lograda. Conversamos y yo revisé el guión, ya listo como el guión literario. Tenía entonces que hacer el técnico, con las dos columnas, lo que se oye y lo que se mira. Yo le tuve más susto al guión literario que al técnico porque, como soy maniático, leí mucho y me conseguí un libro aquí, de milagro, de un guionista argentino que se llamaba Ulises Petit de Murat.

Con esos dos libros y con lo que había visto, no me sentía un experto, pero ya no estaba tan asustado. Éste fue un trabajo muy largo. Felizmente, ellos tardaron los suficientes días

para que yo lo hiciera porque ya es toma por toma, palabra por palabra, y como soy maniático perfeccionista, no me gustaba. Y rehacía, conversaba, preguntaba. De nuevo tuve la alegría de que la misión estaba cumplida porque les pareció aceptable el desarrollo. Hubo un nuevo proceso de ajuste y revisión.

Jorge y yo teníamos una tendencia que ha sido criticada, no sé si por Carlos Mesa o por Alfonso Gumucio: habiendo imágenes tan poderosas, debía haber habido menos palabras. Y puede ser verdad porque Jorge es verboso y yo soy plumoso (risas), así que puede haber ahí un pecado en el que coincidimos ambos. Yo dependía de lo que le gustara a él y ambos teníamos ese temperamento.

Una cosita más que aprendí, en el terreno personal, y que me fascinó fue la compaginación. El guión es una compaginación en papel pero luego el “corte y confección”, por así decirlo, es en lo que Jorge es un mago. Cuando vi que lo que estaba en papel se volvía, con la moviola y cortecitos, en algo en la pantalla, ahí entendí. Hubo que hacer transiciones, cortes, cambios, hubo que hacer oscurecimientos, todos esos recursos. Ahí la viví completa.



Naturaleza sagrada: el Lauca y el Sajama.

**M. Ch.: ¿Qué ha significado *Vuelve Sebastiana* en la historia del cine y del documental?**

L. R. B.: En primer lugar, la parte obvia es el rescate testimonial de una cultura antiquísima de América y la más antigua de Bolivia, olvidada y desconocida por todos los bolivianos. Es lo primordial. Como expresó el poeta venezolano Aquiles Naza, “es una película que reunió arqueología y poesía en la síntesis de un adorable cuento infantil”.