¡Vuelve *Wara Wara*!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa

Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova

María Aimaretti*

Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930)

Conozco a Fernando Vargas Villazón y a Verónica Córdova desde el año 2009 cuando, mientras realizaba una investigación sobre la representación de la figura de Ernesto Guevara en el cine argentino, tuve oportunidad de ver una coproducción argentino-boliviana que los tenía como director y guionista

respectivamente. En *Di buen día a papá* (2005) se advertía una mirada original sobre un mito recurrente en América Latina: una aproximación de esmerado cuidado visual que, desde la ficción, apostaba a representar al "Che" desde una clave intergeneracional y con una predominancia de la mirada femenina.

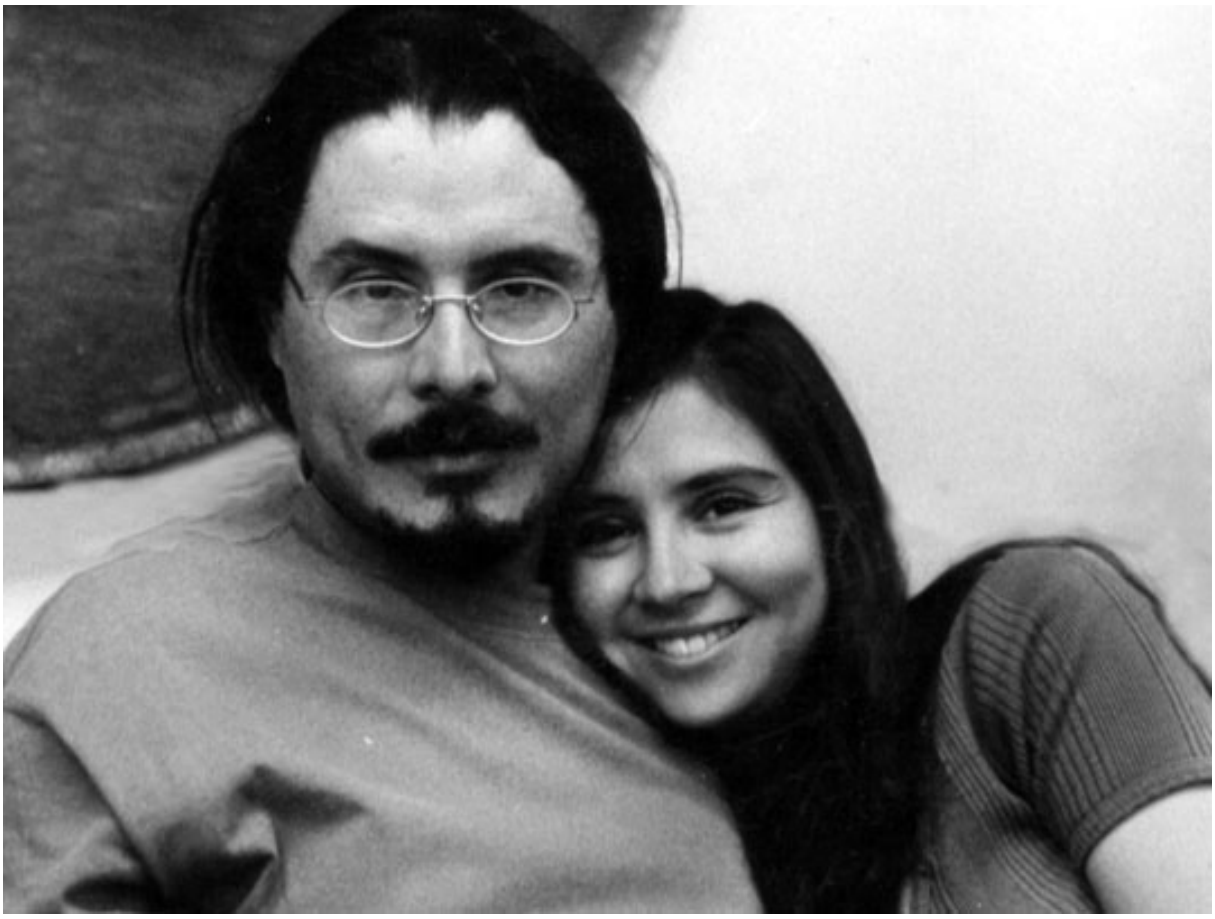
Paralelamente había comenzado mis estudios sobre cine boliviano y reparé en la desaparecida revista "Fotogenia", que apenas contó con unos escasos números —fenómeno recurrente en Bolivia donde los emprendimientos de revistas especializadas en arte y cultura constituyen una empresa quijotesca. Allí encontré una interesante serie de notas donde Córdova explicaba, con lucidez y agudeza crítica, continuidades y rupturas en la representación del indígena en el cine local.

Un poco más tarde llegó a mis manos un regalo: se trataba del hermoso afiche de relanzamiento de la película silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), restaurada y reconstruida. En él, nuevamente, figuraban los nombres de la pareja, junto a queridos colegas bolivianos como Pedro Susz, Eduardo López Zavala y Cergio Prudencio.

Confirmaba así la múltiple vocación de Fernando y Verónica, porque además de producir imágenes en movimiento desde y para Bolivia, se dedicaban a la investigación y la producción de conocimiento, interesados en echar luz sobre interrogantes emanados de su propio universo cinematográfico y haciendo un uso creativo y singular de rigurosas herramientas metodológicas y conceptuales de alcance internacional.

Cuando en 2015 trabajé unos meses en La Paz, visité a Córdova en su casa del barrio de Miraflores y le expresé mi deseo de contribuir a la difusión del minucioso trabajo que había hecho junto a su esposo a propósito de la antológica película muda. Unos meses después, pudimos realizar esta entrevista por correo electrónico, donde ambos relatan con generoso detalle, los pormenores de esa "travesía al pasado-presente" que fue el hallazgo y reconstrucción del film que José María Velasco Maidana estrenó en enero de 1930 en un cine paceño cuyo nombre es casi un pleonasmo de la propia película: *Wara Wara* —nombre de la princesa incaica protagonista— hizo su debut en el cine "Princesa".

I.- La biografía de los arqueólogos



Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova

Maria Aimaretti: Antes de iniciar el largo viaje hacia *Wara Wara* y el cine silente boliviano, antes de hacer memoria respecto de la tarea —épica— de reconstruir narrativamente la película, dar con los rastros de su historia; quisiera que comencemos haciendo un rodeo por "sus" biografías: ¿cuándo, cómo y por qué llegan Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova al campo de la práctica de cine y audiovisual y, eventualmente, a la investigación histórica sobre imágenes en movimiento? ¿Cómo y dónde se desarrolló la formación de ambos?

Fernando Vargas: Siempre quise estudiar cine, desde mis 13 años. Iba casi todos los días al cine, a las salas populares de La Paz. Con los años pude estudiar cine en Los Ángeles, donde viví durante 9 años. Allí me especialicé en Dirección de Fotografía. Al regresar a Bolivia empecé a trabajar, además de fotografiando películas de otros directores, en la

dirección de algunos documentales, mediometrajes y finalmente largometrajes propios. Eventualmente se me presentó la oportunidad de hacer una maestría en guión en Noruega y allí fue que buscando un tema para mi tesis me encontré con *Wara Wara*.

Verónica Córdova: Yo estudié cine en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en Cuba. Allí me especialicé en guión. Después me fui a Noruega y allí realicé una maestría en Guión y un doctorado en Teoría del Cine. Durante la investigación para el doctorado es que, junto a Fernando, nos aproximamos a la Cinemateca Boliviana en busca de material sobre el cine silente boliviano y en esa búsqueda fue que descubrimos las latas de *Wara Wara*: a partir de ese momento Fernando decidió hacer de la película su tesis de grado.

MA: ¿Cómo fue su aproximación a la historia del cine boliviano (a través de qué espacios, instituciones, personas, textos); y cómo entraron en contacto con el período silente? Antes del hallazgo de *Wara Wara,* ¿habían sentido un interés particular por esa etapa?

FV: Mi primera aproximación al cine boliviano fue a través de los *Cuadernos de Cine* de Luis Espinal, una colección de fascículos de historia y crítica de cine que compré muy joven en la Cinemateca Boliviana, de manos de un Pedro Susz muy joven también. En relación al cine silente, siempre me gustaron Buster Keaton, Sergei Eisenstein y Charlie Chaplin, pero del cine silente boliviano sabía muy poco…. hasta el día de hoy hay cosas que no se saben.

VC: Lo que me llevó a estudiar cine fue mi enamoramiento con el Nuevo Cine Latinoamericano, no sólo sus películas sino sus manifiestos y su incidencia en la política regional desde la década de 1960. Durante mis estudios en Cuba llegué a aprender mucho más de esa historia del cine latinoamericano y a conocer personalmente a algunos de sus creadores, a quienes admiraba desde siempre. Sin embargo, para esa corriente cinematográfica, el "viejo" cine latinoamericano era visto como un período poco original que había sido superado. Fue después, cuando estaba en Noruega, que redescubrí el "viejo" cine latinoamericano y el cine silente de nuestros países, cuando para mi tesis de

maestría trabajé sobre el melodrama en el cine mexicano de la época de oro y su relación con la construcción de la identidad nacional. A contrapelo de todas mis ideas anteriores, llegué a comprender el melodrama como un género muy cercano a la idiosincrasia y las formas de ver el mundo de los latinoamericanos, apasionándome con películas que en la historia del cine oficial fueron menospreciadas, como *Víctimas del Pecado* (1950) de Emilio Fernández —que es una de mis películas favoritas, aunque no lo creas. Del cine mexicano de la época de oro, al melodrama más antiguo y clásico que está en todas nuestras películas silentes, incluyendo *Wara Wara*, hay sólo un paso.

MA: ¿Cuáles son las instituciones que se dedican en Bolivia a la conservación y exhibición de materiales fílmicos, cuidado, custodia, reservorio y restauración del patrimonio? ¿Son de carácter estatal? ¿Desde cuándo funcionan, cómo lo hacen, con que financiamiento cuentan?

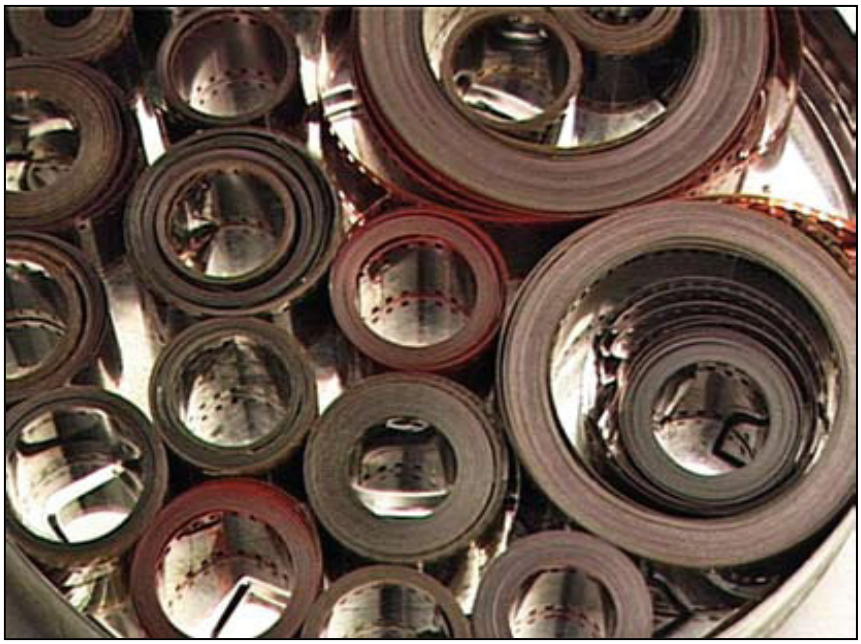
FV: La única institución que se ocupa de preservar, custodiar y a veces restaurar el patrimonio audiovisual en Bolivia es la Fundación Cinemateca Boliviana, que funciona desde 1976. Esta es una institución un tanto *sui generis* en relación a otras de la región, pues es una institución privada pero que ha recibido por ley la misión de custodiar y salvaguardar el patrimonio nacional de imágenes en movimiento, lo que genera una contradicción: el Estado boliviano le ha dado una importante misión, pero como institución privada no puede recibir del Estado los recursos necesarios para cumplir esa misión y debe buscarse *sola* la manera de hacerlo. Es por esa razón que, al recibir en custodia las latas de *Wara Wara*, a la Cinemateca le tomó más de 10 años conseguir los recursos de cooperación internacional para poder iniciar un proceso de restauración.

MA: ¿Qué se sabía hasta 1989 en Bolivia de la película *Wara Wara* y de su contexto de producción?

VC: *Wara Wara* fue un mito del cine boliviano desde su estreno, pues se escribió mucho en la prensa de la época acerca de la película, su director y sus actores. Es probable que la importancia de José María Velasco Maidana en la sociedad de aquel momento haya influido en que así sea, pues era reconocido más como director de orquesta y coreógrafo

de ballet que como cineasta. Pero como la película se había perdido y Velasco Maidana había emigrado, poco se sabía más allá de las notas de prensa y las alusiones a ellos que se hicieron en los dos libros de historia del cine boliviano que se publicaron en la década de 1980: el de Alfonso Gumucio Dagrón[1] y el de Carlos D. Mesa.[2]

II.- El hallazgo



El estado en que se encontraron los rollos de *Wara Wara.*

MA: Remontémonos ahora a esos primeros pasos del largo viaje que fue la restauración y reconstrucción de la película. En 1989 Mario Fonseca –nieto del director José María Velasco Maidana– recibe como herencia un baúl que contiene 63 latas con las películas que su abuelo había realizado entre 1925 y 1930. En aquel momento, la Cinemateca y Pedro Susz cumplen un rol capital: cuéntennos de ese contacto germinal con el material.

FV: Mi conocimiento de ese momento inicial viene de las entrevistas que realicé a sus dos protagonistas: Pedro Susz, entonces director de la Cinemateca Boliviana y Mario Fonseca Velasco, nieto de José María Velasco Maidana. La historia de ese hallazgo —que es en realidad la historia de una pérdida— se remonta a mediados de la década de 1930, cuando José María Velasco salió de viaje para presentar un ballet en el exterior y no volvió a dar señales de vida. Su esposa, afligida, lo buscó y trató de contactarlo pero no se supo

[1] GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro, 1982.
[2] MESA, Carlos D. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert, 1985.

más de él hasta varios años después, cuando se reveló que había encontrado un nuevo amor y se había ido a vivir con ella a los Estados Unidos. Desde entonces, su familia en Bolivia le puso "tres cruces" como decimos aquí y sus hijos crecieron con un resentimiento que nunca llegó a disolverse. Así fue como su nieto, Mario Fonseca, supo muy poco de él. Sólo al hacerse adulto y después de la muerte del abuelo pudo comprender la dimensión artística que tenía ese personaje, que en su familia siempre había estado hundido en el misterio. Por eso, cuando recibió de su abuela el baúl que todos esos años había guardado "las cosas del abuelo", tuvo la lucidez y generosidad de entregar el tesoro que contenía a las instituciones y personas que podían preservarlo y difundirlo en Bolivia, puesto que Mario Fonseca —quien es artista plástico— vive en Chile. Pedro Susz recibió la donación del material y supo inmediatamente que se trataba de *Wara Wara*, pues esa película estuvo siempre presente en los recuentos del cine boliviano "como un mito". Y tener de pronto en las manos un mito ha debido ser muy emocionante para un hombre como él, dedicado al cine desde su juventud.

MA: ¿Cuáles eran las características físicas (qué tipo de material, cuántos rollos, etc.) y en qué estado se encontraba la película? ¿Cuál fue el diagnóstico en ese momento? ¿Qué había que hacer y qué se podía hacer en Bolivia? ¿Cuánto tiempo se demoró y quién financió esta etapa inicial del proceso de restauración?

FV: Pedro Susz recibió de Mario Fonseca 7 cajas y 63 latas que no sólo contenían material de *Wara Wara*, sino también fragmentos de *Amanecer Indio* (1928), *Pedrín y Pituca* (1928), *Martes de Carnaval* (1928) —cortometrajes que Velasco Maidana filmó antes y después de *Wara Wara*—, así como algunos documentales institucionales e incluso *spots* publicitarios producidos por su productora Urania Films.

El material estaba en buenas condiciones, pero debido a la sequedad del clima en La Paz algunos rollos estaban encogidos y era imposible desenrollarlos sin dañarlos. Algunos materiales que se encontraban en sus cajas o latas identificados como *Wara Wara* no correspondían a esa película y otros que decían ser otra cosa, al verlos a contraluz parecían provenir de *Wara Wara*.

Como la Cinemateca Boliviana no tenía las condiciones mínimas para tratar material de nitrato ni para visionarlo siquiera, lo que Pedro Susz hizo fue discernir, lo mejor que pudo en una inspección visual, lo que parecía corresponder a *Wara Wara*, de lo que no. Luego tomó contacto con instituciones que podrían ayudar a financiar el proceso de transferencia a acetato. Sólo siete años más tarde, en 1996, se logró el apoyo del Instituto Goethe para conseguir un fondo del gobierno alemán, a fin de que un laboratorio en Munich realizara la transferencia.

MA: ¿Con qué se encontraron los responsables de la Cinemateca al acceder al material transferido (sabemos que no se trataba de la copia de exhibición)?

FV: Pedro Susz cuenta que los pequeños rollos de película, en sus cajas y latas originales, fueron enviados a Alemania luego de muchas dificultades debido a las estrictas regulaciones para el transporte internacional de nitrato. Para las líneas aéreas, transportar película de nitrato equivale a transportar una bomba, por lo que fue imposible mandar el material por este medio. La única opción era el transporte marítimo y se tuvo que optar por esta vía. Hubo que llevar las películas por tierra hasta el puerto chileno de Arica y luego embarcarlas en un contenedor de acero blindado. Esa fue la única forma en que la transportadora aceptó hacerse cargo del peligroso envío.

Una vez en el laboratorio alemán, el proceso de transferencia tomó casi dos años porque se utilizó un sistema que consiste en copiar fotograma por fotograma el material negativo en nitrato a un soporte positivo en acetato. Además, debido a que este trabajo se hacía como parte de un convenio de colaboración, el laboratorio pudo realizarlo solamente durante sus horas libres.

En 1999, diez años después de que *Wara Wara* fuera descubierta, el laboratorio alemán ABC & Taunus-Film envió a La Paz una copia negativa y otra positiva, ambas en acetato, del material original de la película. Los negativos en nitrato se quedaron en el laboratorio para asegurar su preservación, ya que en ese entonces la Cinemateca Boliviana no contaba con las instalaciones apropiadas que afortunadamente hoy tiene.

Al proyectar este maravilloso legado por primera vez, Susz comprobó que no se encontraba frente a una copia de exhibición de la película, sino ante una película sin editar. El golpe fue duro porque, después de tanto esfuerzo y espera, Pedro comprobó que no teníamos una *copia de la película*, ni siquiera una incompleta. Lo que hizo, entonces, fue guardar el negativo y el positivo en la bóveda de la Cinemateca, considerando que el material quedaría preservado y podría ser consultado por estudiosos, pero nunca volvería a ser visto por el público.

III.- De la investigación a la reconstrucción

MA: ¿Cuándo, cómo y por qué tomaron contacto con *Wara Wara*? ¿Qué recuerdan de esa oportuna sincronía que les hizo "coincidir" justo cuando el material "necesitaba" de un orden?

VC: Los negativos de *Wara Wara* estuvieron en el archivo de la Cinemateca Boliviana durante algunos años más. En el año 2000 yo me encontraba investigando para mi tesis de doctorado y Fernando iniciando su segundo año de maestría, en busca de un tema para su tesis. Así fue que visitamos la Cinemateca Boliviana en busca de materiales para mi investigación y, de ese modo, dimos con las latas de *Wara Wara*. Habiendo leído sobre la película, le preguntamos a Pedro si podíamos verla y él nos contó esta increíble historia de encuentros y desencuentros, terminando con la triste constatación de que la copia terminada de *Wara Wara* se había perdido para siempre. De todas formas, Fernando pidió a Pedro el favor especial de que nos proyectara el positivo restaurado en acetato y ahí comenzó la siguiente etapa de esta historia.

FV: Habiendo trabajado la mayor parte de mi vida profesional como director de fotografía, estaba muy familiarizado con la experiencia de ver una película por primera vez en el orden particular en que llega del laboratorio: un orden dictado principalmente por los requerimientos de iluminación y de locación durante el rodaje. A través de este particular *orden-desorden*, los directores y fotógrafos estamos entrenados para vislumbrar la película, para entender su dirección y su propósito. Por eso, al ver el positivo en acetato de este film por primera vez pude percibir que allí *había una película*: no podía entonces

precisar cuán completa, pero sí percibía que había una historia con principio y final.

Inmediatamente le pedí a Pedro Susz que me permita emprender un montaje de la película, en video, para ver hasta qué punto estaba incompleta. El tenía dudas al respecto, pero cuando decidí que esa tentativa no iba a ser una aventura loca sino parte de mi tesis de maestría en la Universidad de Bergen, aceptó generosamente.

Fernando Vargas Villazón

MA: ¿Cuánto dinero costaba el proyecto de restauración-reconstrucción? ¿Quiénes financiaron este segundo momento de trabajo?

VC: Creo que nunca vamos a saber lo que realmente pudo haber costado la reconstrucción narrativa pues la hicimos a pulmón, con nuestros propios recursos y con el apoyo de la Universidad donde estudiábamos. Para muestra te cuento que, como la película estaba en acetato y no existían recursos para hacer un telecine, lo hicimos

caseramente grabando con una cámara de video la proyección de la copia en la sala de la Cinemateca.

¿Con qué criterios teóricos, historiográficos, técnicos, narrativos y estéticos trabajaron? ¿Qué metodología de trabajo siguieron? ¿En qué consiste el método de "reconstrucción narrativa"? ¿Cuáles son sus alcances/virtudes y cuáles sus dificultades/limitaciones? ¿Consideran que puede ser utilizado para otros casos de características similares?

FV: El proceso de reconstrucción de una película silente consiste normalmente en reproducir en una nueva copia la estructura narrativa común a varias copias de exhibición de la película. Esto es así porque las copias de exhibición de películas antiguas han sido, a lo largo del tiempo, sometidas a cambios y alteraciones debido a la censura, al doblaje, a la duplicación y a la manipulación en mercados extranjeros. Por tanto, es importante y necesario comparar diferentes copias de exhibición de una misma película para poder extraer de todas ellas "una nueva" y restaurada versión. Este proceso de comparación sintagmática indudablemente garantiza que la nueva copia reconstruida refleje, de la manera más cercana, la película original. El objetivo principal es, por tanto, ser lo más fiel posible a las fuentes históricas primarias que, en este caso, son las copias de exhibición existentes de la película misma. Esta metodología es apropiada para películas que provienen de cinematografías que han alcanzado un cierto grado de desarrollo industrial, ya que la existencia de varias copias de exhibición distribuidas alrededor del mundo es signo de ese desarrollo.

En el caso de *Wara Wara*, este proceso de *reconstrucción comparativa* no era posible porque no se contaba con ninguna copia de exhibición, sino solamente con el material original de cámara, es decir las tomas filmadas durante el rodaje tal como habían sido reveladas, sin montaje alguno. Además, en el proceso de investigación pudimos comprobar que lo más probable es que sólo haya habido *una* copia de exhibición de la película, que hasta el día de hoy continúa perdida y es muy probable que se haya destruido.

Una segunda metodología que se usa en la restauración de cine silente es la *recreación*, que consiste en *rehacer* la imagen o el sonido de una película *reemplazando* las escenas

perdidas con fotogramas sobrevivientes y/o con textos explicativos basados en fuentes escritas fidedignas como el guión o anotaciones originales del director, a fin de ilustrar el contenido y explicar la función de las escenas perdidas.

En el caso de *Wara Wara* no contábamos con un libreto, guión cinematográfico o nota alguna del director y entre el material hallado en el baúl sólo se encontraron dos fotogramas de uno de los intertítulos de la película.

Ante esta circunstancia, opté por proceder de una manera inductiva. Comencé analizando la película como un caso de estudio específico, para luego aplicar mis hallazgos a un concepto general que decidí llamar *reconstrucción narrativa*, en la cual la evidencia fílmica es reemplazada por una investigación documental en fuentes secundarias, un análisis detallado del material fílmico existente y un estudio del contexto de producción de la película.

Esta nueva metodología —apropiada creo yo a la situación de países como Bolivia, que nunca generaron una industria del cine y donde en la época silente y aún hoy se hacen películas de forma artesanal—, tiene como objetivo reconstruir la historia que contaba la película y no la película misma.

El primer paso, entonces, fue revisar el contexto histórico y social de la cinematografía silente boliviana, comparándola con el desarrollo de la cinematografía en otros países. Para ello fue necesario analizar la evolución de la cinematografía como lenguaje y como modo de producción mediante una comparación entre el cine industrial, cuyo principal paradigma está en Hollywood y el cine artesanal, del cual Bolivia es un claro representante. Además de explorar sus diferencias y similitudes, me concentré en dilucidar la influencia de uno sobre el otro y la forma en que estas diferentes formas de producción condicionan el trabajo de reconstrucción. Este análisis me sirvió para situar la obra de Velasco Maidana dentro de una serie de limitaciones, influencias y conocimientos que me permitieron entender las decisiones específicas que se tomaron a la hora de filmar *Wara Wara*.

Una vez analizado el contexto, era hora de revisar las fuentes secundarias que teníamos acerca del film. Un temprano hallazgo fue la obra teatral *La voz de la quena* (1922) de Antonio Díaz Villamil, en la que se basó inicialmente el guión de la película. A esa evidencia se añadieron después un argumento encontrado en un folleto promocional, artículos en periódicos y revistas de la época y entrevistas con personas que tuvieron relevancia en el proceso. En todos esos materiales encontré claves y elementos que me permitieron escribir una trama provisional que guiase el montaje.

Por último llegó el turno de evaluar la evidencia fílmica misma: las tomas de cámara que desde su original negativo en nitrato habían sido transferidas a una copia positiva en acetato. Para ello se revisó y evaluó el material según categorías narrativas tales como puesta en escena, vestuario y efectos visuales. Una vez comparados los hallazgos de esta evaluación con la trama provisional, procedí a realizar una edición de la película, tomando en cuenta los posibles cambios que hizo Velasco Maidana a la obra teatral.

Esta metodología se aplicó exitosamente al caso de *Wara Wara* y nos permitió reconstruir una copia de exhibición para hacer visible otra vez al público una película fundamental en la historia del cine y la cultura boliviana. No sé si será aplicable a otros casos, pues las circunstancias de *Wara Wara* fueron muy particulares. No obstante, cada uno de los pasos del proceso fue documentado y argumentado en el libro que publicamos en el año 2010, cuando la copia final finalmente salió a la luz y espero que pueda servir para que se rescaten películas silentes en países que, como Bolivia, producen cine artesanalmente.[3]

MA: ¿Con qué fuentes complementarias (afiches, anotaciones, fotos, programas, gráficas) contaron y en qué condiciones se encontraban? ¿Cómo fue el proceso de su recolección y con qué instituciones (nacionales, regionales, internacionales) trabajaron? ¿Cuál es el estado de los archivos en Bolivia?

VC: La historia de *Wara Wara* fue originalmente escrita en la obra teatral *La voz de la*

[3] VARGAS VILLAZÓN, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, Cinemateca Boliviana y CAF, 2010.

quena, del escritor boliviano Antonio Díaz Villamil. Esta obra fue posteriormente publicada por una editorial de La Paz, pero resultó sumamente difícil encontrarla pues estaba agotada. Logramos finalmente encontrar una copia en los puestos de libros usados que, afortunadamente, aun existen en la ciudad. Este documento nos permitió entender en términos generales la historia de *Wara Wara*, aunque a la primera lectura quedaba claro que, al adaptar la obra de teatro al cine, Velasco Maidana hizo importantes modificaciones.

Contábamos también con una copia mimeografiada de un folleto promocional donde se encuentra el argumento detallado de la película pero que, como es usual hasta hoy en ese tipo de materiales, no revela el final de la historia.

Recurrimos entonces a la prensa. Por suerte, en Bolivia existen varias hemerotecas donde pudimos revisar periódicos de La Paz, Oruro, Cochabamba y Sucre publicados entre los años 1929 y 1930.

Por último, entrevistamos a personas que estuvieron de alguna manera relacionadas con la película, aunque en la mayoría de los casos estas entrevistas fueron con personas que ya conocieron la historia de segunda o tercera mano, pues no quedaba vivo ningún protagonista del rodaje.

En general los archivos documentales en Bolivia están bien preservados y conservados. Casi cada Universidad pública cuenta con una hemeroteca dentro de su biblioteca y en Sucre está el Archivo Nacional donde hay documentación muy importante, bien ordenada y preservada. No sucede lo mismo en lo que se refiere al cine. Si bien la Cinemateca Boliviana cuenta con una biblioteca y una videoteca, ésta se limita a títulos que han sido puestos en custodia por sus productores y algunos otros títulos que se han logrado recolectar a lo largo de varios años, pero dista mucho de ser completa y hay muy poca información sobre cine silente.

Por eso, para la investigación acerca del contexto del cine silente latinoamericano y los modos de producción de la época, recibimos ayuda de la Fundación del Nuevo Cine

Latinoamericano y de la Escuela Internacional de Cine y TV, ambas en Cuba. Allí pasamos un tiempo invaluable revisando películas silentes y libros que muy difícilmente habríamos encontrado en Bolivia.

MA: Paralelo al proceso de reconstrucción fílmica, fue cuajando, también, la reconstrucción "biográfica" de la película con sus etapas de producción, exhibición, circulación. ¿Qué pueden decirnos de la vida de *Wara Wara*?

FV: Velasco Maidana comenzó a filmar *Wara Wara* en 1928, cuando logró que un grupo de artistas del campo del teatro y la literatura participaran en la producción. Entre ellos estaba Antonio Díaz Villamil, un novelista y dramaturgo de gran trayectoria que participó activamente en el proyecto. Sin embargo, la película se filmó dos veces.

En el primer intento, los roles protagónicos estaban a cargo de dos miembros del grupo de teatro "Ateneo de la Juventud": Ana Rosa Tornero y Luis Pizarroso Cuenca. El título de la película era entonces *El ocaso de la tierra del sol* y Velasco Maidana logró filmar varias escenas en el lago Titicaca antes de verse forzado a interrumpir el rodaje, debido a una escena particular en la que los protagonistas se besaban. El descubrimiento del negativo de la película y su posterior restauración demuestran que la escena del beso fue efectivamente rodada. Se hicieron ocho tomas de la escena (un plano general y siete planos medios) y en cuatro de ellas la pareja se besa. Si bien en la primera toma se puede ver la reticencia de Ana Rosa a dar y recibir el beso, en las tres tomas siguientes la joven actriz supera el *impasse* y actúa con profesionalidad. Sin embargo, un beso en la gran pantalla era motivo de escándalo en esa época y Ana Rosa, temerosa de dañar irreparablemente su reputación, renunció a su papel en la película dejando al director sin la protagonista principal y con un material bien logrado, pero inservible.

El intento final de realizar la película comenzó un año después, en 1929. El rol protagónico femenino fue asignado a Juanita Taillansier, una joven desconocida y el propio Velasco Maidana asumió el rol de Tristán de la Vega. En este segundo intento por filmar la película el director logró también asegurar la colaboración de artistas de gran prestigio para los roles secundarios. Arturo Borda, famoso pintor, hizo el papel del sumo

sacerdote Huillac Huma. El poeta Guillermo Vizcarra Fabre es el gran curaca Calicuma. El popular comediante Emmo Reyes es el español Barbolín Gordillo y Marina Núñez del Prado, quien entonces era una muchacha y más tarde llegó a ser una exquisita escultora, aparece en el rol de una joven ñusta.

En el equipo técnico estuvieron Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Montalvo, entusiastas adolescentes que participaron activamente en el rodaje de la película. Camacho no sólo asistió en el rodaje, sino también durante el proceso de revelado de la película, además de actuar como soldado inca y también como soldado español en una de las batallas. También colaboró en el montaje y en el entonado color de la película. Montalvo desempeñó el papel de Apu Mayta. Estos jóvenes llegarían a ser, años más tarde, directores por mérito propio.

La película fue filmada con una cámara Ernemans que Velasco Maidana trajo de Buenos Aires. El rodaje duró más de un año debido a que técnicos y actores estaban disponibles solamente en fines de semana y feriados.

MA: ¿Qué desafíos y dificultades tuvo el proceso? ¿Quiénes fueron sus colaboradores e interlocutores, o como ustedes han dicho el "círculo de dialogantes" de *Wara Wara*?

FV: A lo largo de los muchos años que duró el proceso, tanto Pedro Susz como yo tuvimos momentos de desánimo: por los contratiempos en la búsqueda de condiciones y financiamiento para terminar la reconstrucción, por las dificultades al momento de ubicar segmentos de la película en la narrativa general, por la constatación de que por mucho esfuerzo que se haya hecho por reconstruir lo más fielmente posible el material, la versión de *Wara Wara* que estaba tratando de componer siempre sería radical y esencialmente una película distinta a la de Velasco Maidana.

De este desánimo vino a salvarnos Mikhail Bakhtin, quien en muchos de sus escritos propone que todo texto es fruto de un diálogo entre su autor y un universo lingüístico, narrativo y formal que lo precede, lo alimenta y forma junto con él una ineludible *intertextualidad*. En este el sentido, tanto la obra teatral *La voz de la quena*, estrenada en

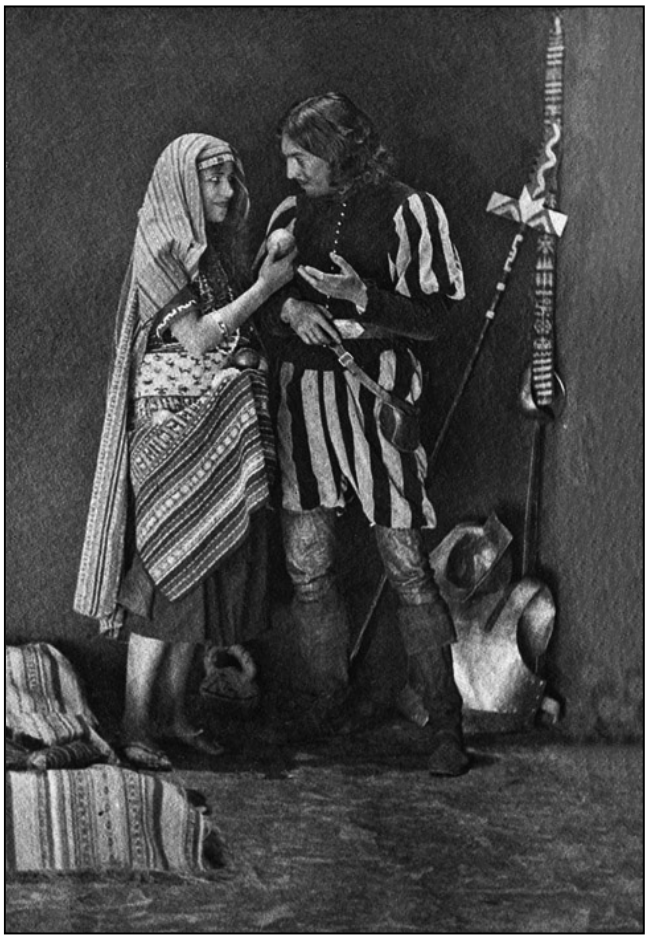
1922, como la película *Wara Wara* de 1930 y su reconstrucción narrativa del año 2010, pueden ser vistas como un diálogo de casi 90 años entre distintos autores, con distintos narradores y que necesariamente han tenido y seguirán teniendo una distinta apropiación por parte de sus audiencias. Así como no puede decirse que las tres sean la misma obra, tampoco podemos afirmar que sean una obra distinta. Son, en realidad, distintas palabras de un solo, largo y emotivo diálogo.

Por eso me dio por llamar "círculo de dialogantes" a quienes nos metimos a fondo en este proyecto: Pedro Susz, como director de la Cinemateca y primer curador del material de *Wara Wara*; Fernando Vargas, director de la reconstrucción narrativa; Verónica Córdova, investigadora y productora de la reconstrucción narrativa. Posteriormente se sumaron Stéfano Lo Russo, como supervisor de la restauración digital; Cergio Prudencio, como restaurador de la música para la película; Eduardo López, como productor del proceso de restauración digital y muchas otras personas e instituciones que colaboraron en la financiación y la logística de este proyecto.

IV.- Arqueología de un film y sus circunstancias

MA: ¿Qué pudieron saber sobre el contexto, las circunstancias políticas, económicas, institucionales, culturales y comerciales que hicieron posible la película? O para decirlo en términos más simples: ¿cuáles fueron sus condiciones materiales e ideológicas de posibilidad?

VC: La investigación documental que llevamos a cabo nos condujo a comprender las condiciones de producción del cine silente, no sólo en Bolivia sino en países de la región donde se producía de la misma manera artesanal. En general, fue una época de pioneros que veían el arte audiovisual como un *hobby* y no como un negocio, como sucedía en otros lugares. Nunca hubo un desarrollo industrial y esto se debió también a las condiciones generales del país, con un mercado pequeño, poca capacidad adquisitiva y una mentalidad colonial que impelía a consumir el cine extranjero. En ese contexto, no parece difícil entender que se hayan hecho tan pocas películas silentes y que una que exigió tanto esfuerzo como *Wara Wara* se haya perdido con tanta facilidad.



Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930)

MA: ¿Qué paradojas, interrogantes, dilemas y curiosidades —ya sea sobre el film, como respecto de su tiempo histórico— tuvieron que enfrentar?

VC: Uno de los aspectos más interesantes que descubrimos fue que el cine y casi todas las actividades culturales en esa época, estaban dirigidos a una audiencia sumamente pequeña, por eso fue tan difícil que se generara más arte y se incentivara a más creadores. En casi todos los cines y teatros existían carteles que explícitamente prohibían el ingreso a indios, que eran la mayor parte de la población boliviana —y aunque no hubiera existido esa prohibición explícita, es muy probable que la población indígena igualmente no hubiese tomado parte en esos eventos por su capacidad adquisitiva y por sus dificultades lingüísticas y culturales. En ese sentido, una constatación muy fuerte que surgió de la investigación es que la naturaleza racista de la sociedad boliviana ha sido también un factor que ha impedido el despegue del arte cinematográfico, pero también teatral, musical y de muchas otras manifestaciones artísticas en nuestro país.

MA: ¿Cómo fue la campaña comercial-publicitaria del film? ¿Cómo fue el estreno y cuál la repercusión pública de *Wara Wara* en 1930?

FV: *Wara Wara* fue estrenada el 9 de enero de 1930 en la ciudad de La Paz y, de acuerdo a la prensa de la época, fue exhibida en 32 presentaciones consecutivas, de las cuales en cuatro noches volcó taquilla, como ninguna otra película boliviana hasta entonces. En el interior del país la película tuvo no más de dos o tres presentaciones en las ciudades de Oruro, Cochabamba y Sucre.

Velasco Maidana hizo un gran esfuerzo por publicitar su obra. Se imprimieron afiches, panfletos, se hicieron publicaciones solicitadas en la prensa, se invitó a periodistas a presenciar el rodaje para que luego publicaran reseñas en los periódicos, incluso hubo *"teasers"* en los periódicos para crear intriga y generar curiosidad. Toda esa campaña publicitaria fue de gran utilidad para recrear la historia de la película, pero no parece haber redundado en la recuperación de costos para su productor y director, que no hizo otra película después de *Wara Wara*, retornando mas bien a su trabajo como director de orquesta y coreógrafo.

MA: ¿Qué "modo de ver" o sensibilidad histórico-cultural exuda la película, vista desde el presente?

VC: Ochenta años en la oscuridad han hecho de *Wara Wara* un documento que trasciende lo cinematográfico y nos permite verla hoy desde otras categorías de análisis. A través de ella podemos comprender la evolución del pensamiento nacionalista, del mestizaje, de la integración indígena en el Estado boliviano, en fin, una serie de aspectos que se desprenden de una aparente historia de amor melodramática y que sólo hoy es posible evaluar.

V.- *Wara Wara* vista desde adentro

MA: ¿Con qué estética, modelo narrativo, espectacular (relativo a la puesta en escena), matriz genérica o estilo, relacionarían la película?

FV: *Wara Wara* es una combinación del estilo de cine silente de la etapa temprana (*early cinema*) y el estilo épico del cine histórico italiano. Esto se debe en gran medida al hecho de que en la década de 1920 José María Velasco Maidana y, junto con él, todo el público latinoamericano estaba expuesto a una gran cantidad de películas de este tipo en las salas de cine locales. La influencia de las películas históricas italianas en *Wara Wara* es evidente, particularmente en las estilizadas gesticulaciones de algunos de los actores, en la puesta en escena y en el tipo de encuadre que obedece al estilo *tableau* de la época.

MA: ¿Qué elementos de la puesta en escena les llamaron la atención y por qué?

FV: Velasco Maidana trabajó con una gran austeridad al momento de filmar su película, pero esto no fue necesariamente por haber tenido un presupuesto pequeño ya que, en términos de valores de producción, la película exhibe considerables recursos en lo que hace a escenografías, vestuario, utilería e incluso, en algunas escenas, el director se dio el lujo de filmar a dos cámaras. Es probable que las limitaciones al momento de filmar se debieran más a la dificultad de acceder al material virgen, pues en Bolivia no había dónde comprarlo y podía requerir meses mandarlo a traer desde Argentina. Por eso, salvo algunas excepciones muy puntuales, Velasco Maidana filmó un máximo de dos tomas por cada plano y la puesta en escena que utilizó fue clásica. En cada plano y, para el caso, en cada escena, la relación de la cámara con el espacio que registra permanece estática y frontal y los cortes de un valor de plano a otro más cerrado se realizan directamente desde el mismo eje de la cámara.

Se puede constatar también que hay continuidad en la acción de los actores de una toma a otra, lo cual es una muestra de que Velasco Maidana conocía la técnica de rodaje que permitía lograr un montaje de continuidad, ya característico en las películas de Hollywood a finales de la década de 1920.

En lo que respecta a la fotografía, se puede observar en algunas escenas el uso de espejos para reflejar la luz del sol en interiores y la preferencia por rodar en lugares con sombra en exteriores. Las películas de nitrato de la época necesitaban de mucha luz para imprimir una imagen correctamente, por lo que muchas de las escenas dispuestas en el guión para ser filmadas en interiores se filmaban en *sets* armados en exteriores, a fin de aprovechar ampliamente la luz del día. Considerando el modo de producción artesanal de *Wara Wara,* la fotografía es impecable a pesar de no contar con iluminación industrial alguna.

MA: Sabemos que José María Velasco Maidana vivió en Argentina entre 1920 y 1923 y que allí realizó sus estudios en el Conservatorio de Música. ¿De qué manera creen que influyó en su "mirada" y su práctica cinematográfica, el haber pasado por una ciudad cosmopolita y activa a nivel de producción cultural como fue la Buenos Aires de la década del veinte? ¿Él compuso la banda sonora del film, qué informaciones tienen al respecto?

VC: Buenos Aires era un destino importantísimo para la oligarquía boliviana de la época. Muchos jóvenes de familias pudientes estudiaban allá, muchos hombres de negocios viajaban con regularidad importando desde Argentina productos que se vendían en Bolivia. Es innegable que Velasco Maidana estableció importantes conexiones en Buenos Aires, que le permitieron luego traer desde allá el equipamiento y la materia prima necesaria para hacer sus películas.

FV: Con respecto a la música de la película existe muy poca información, pero todo parece indicar que Velasco Maidana, quien también fue compositor y director de orquesta, dedicó mucho esfuerzo y recursos a crear la mejor banda sonora para su película. Sin embargo, sabemos que no fue él quien compuso la banda sonora, pues en publicaciones promocionales de la época se menciona la música de nueve importantes compositores bolivianos acompañando la proyección de la película. Estos compositores son: Simeón Roncal, Julián Aguirre, José A. Lavadenz, Belisario Zárate, Enrique Cassella, José Giudicce, Benigno Montalvo, José Benavente y Teófilo Vargas. De acuerdo a los créditos de la película publicados en el folleto promocional, César Garcés estuvo a cargo de los arreglos musicales.

MA: El compositor y educador Cergio Prudencio hizo la musicalización de la película. De alguna manera, así como ustedes tuvieron que zambullirse en la "mirada del director" para poder pensar, imaginar y reconstruir la banda imagen, Prudencio debe haber tenido que internarse en el "oído" de Velasco Maidana. ¿Qué recuerdan de su trabajo?

VC: Cergio Prudencio es un compositor boliviano muy importante, que además ha estudiado de manera profunda a Velasco Maidana en su faceta como músico y creador. De hecho, así como Mario Fonseca donó a la Cinemateca los contenidos audiovisuales del famoso baúl de su abuelo, éste entregó a Cergio las partituras encontradas. Así, él era la única opción posible a la hora de plantearnos añadir música a *Wara Wara*. Otra vez, el acercamiento a esa tarea fue complicado porque no contábamos con ninguna información acerca de los temas que usó Velasco Maidana para la película y la lista de compositores sólo nos hablaba de un enfoque ecléctico, pues en ella se incluía tanto a compositores considerados "clásicos" como a otros cuya obra ha sido más "popular".

Cergio Prudencio propuso entonces musicalizar *Wara Wara* con composiciones de Velasco Maidana y no de otros compositores. Y para ello realizó una búsqueda que en sí misma daría para otro capítulo del libro, hasta que pudo encontrar en Venezuela una grabación del ballet "Amerindia" cuyo compositor, coreógrafo y director fue José María Velasco Maidana. Esa fue la música que se utilizó para darle una nueva banda sonora a la copia reconstruida.

VI.- Digitalización y montaje… ¡y un hallazgo sorpresivo!

MA: Tras la etapa de investigación y reconstrucción narrativa, vino la instancia de restauración digital y montaje final: ¿cómo se desarrolló ese proceso?

FV: En el 2006, varios años después de terminada mi maestría y mi tesis, que detallaba la metodología para la reconstrucción narrativa de *Wara Wara*, conseguimos desde la Cinemateca Boliviana un nuevo financiamiento para concluir este proyecto. Esta vez, fueron fondos de la Corporación Andina de Fomento y la película fue al laboratorio L' immagine Ritrovata en Italia para su restauración digital en 2K.

En los casi 20 años transcurridos, el laboratorio alemán en Munich había cerrado pero por suerte los negativos en nitrato de *Wara Wara* habían sido cuidadosamente guardados y fue posible gestionar su envío a Italia, donde Stéfano Lo Russo supervisó el escaneo y la restauración digital cuadro a cuadro del material.

MA: A fines de 2009 ocurrió un nuevo hallazgo para la reconstrucción de la película. Cuéntennos acerca de ese hecho. ¿Qué desafíos y complicaciones supuso la aparición de este material?

FV: Una vez concluido el proceso de digitalización Stéfano notó que había un rollo entero, de aproximadamente 500 metros, que no estaba consignado en los listados que le habíamos proporcionado desde la Cinemateca Boliviana. Colocó el rollo en el escáner y vio escenas que nunca antes había visto y que indudablemente pertenecían a *Wara Wara*. Inmediatamente nos llamó a Bolivia y el festejo fue enorme al comprobar que el material que 10 años antes el laboratorio alemán no pudo restaurar por estar en muy mal estado, ahora había sido restaurado.

El nuevo hallazgo consistía en 18 nuevas escenas completas, incluyendo la secuencia del desenlace de la historia y 34 nuevos planos para escenas ya conocidas, sumando aproximadamente 18 minutos adicionales para la película. La alegría fue enorme, pero también la preocupación: el hallazgo de 18 minutos adicionales podía fácilmente echar por tierra todas las hipótesis planteadas y sostenidas siete años antes, durante la creación y aplicación de una metodología para reconstruir narrativamente *Wara Wara*. Si los 18 minutos hallados cambiaban totalmente el curso de la historia y había necesidad de empezar de cero con la reconstrucción narrativa, era posible que perdiéramos el espacio y tiempo logrados en el laboratorio italiano para restaurar en 2K el negativo de nitrato original de la película. En ese caso, tal vez fuera preferible mantener la versión de *Wara Wara* reconstruida en el año 2002 para terminar la copia restaurada, tratando de "olvidar" que había 18 minutos adicionales guardados en un nuevo baúl de sorpresas.

Antes de tomar una decisión tan difícil, valía la pena hacer un nuevo esfuerzo. En jornadas de febril trabajo, Stéfano comprimía y subía a un servidor de internet los rollos de la película en la medida en que iban siendo restaurados en el laboratorio de Bologna. Mientras tanto, en La Paz, en la productora Imagen Propia, bajábamos esos rollos para digitalizarlos en la isla de edición y evaluar hasta qué punto el hallazgo del nuevo material nos ponía en la posición de tener que empezar todo de nuevo.

En la medida en que llegaban los rollos, comprobé con gran satisfacción que los 18 minutos adicionales no alteraban sustancialmente la trama, no cambiaban la estructura narrativa, ni revelaban un final radicalmente distinto al deducido. Al contrario, corroboraron plenamente la reconstrucción narrativa que se había hecho diez años antes, lo que probaba la utilidad de la metodología creada para reconstruir *Wara Wara*.

VII.- En encuentro con la mirada de *Wara Wara*

MA: ¿Qué recuerdan de la experiencia de ver terminada la película? ¿Qué sensaciones tuvieron?

FV: Cuando terminamos la primera etapa del proceso, no tuve una sensación de cierre, porque sabía que faltaban escenas muy importantes para pasar de la especulación a la

certeza. Sentía que estaba especulando sobre el final de la película porque había varias escenas que no estaban. Después de que se descubrió la última parte en Italia, finalmente hubo júbilo y certeza, porque las escenas que se encontraron reflejaban mi interpretación inicial. Fue muy bueno sentir que no estaba errado.

MA: ¿Cómo y cuándo fue el "estreno" en La Paz? ¿Qué repercusiones tuvo?

VC: La copia reconstruida de *Wara Wara* se estrenó en el año 2010 en La Paz y desde entonces ha seguido siendo exhibida en diferentes ocasiones y espacios. En su momento tuvo menor impacto del que esperábamos. La verdad es que no todo el "gran público" está preparado para ver una película silente y la prensa no le dio tanto énfasis como hubiéramos querido. Lo importante, en todo caso, es que *Wara Wara* ya existe nuevamente y va a poder seguir siendo vista por nuevas generaciones.

MA: ¿Cuál fue la evaluación crítica de todo el proceso: un proceso de más de 20 años?

FV: Ha sido una experiencia *única*. Lo más que puedo decir al respecto es que la experiencia que he sentido al hacer este trabajo la he visto reflejada en la primera proyección con público de la película en celuloide, pues a pesar de los 80 años que habían transcurrido, había un espejo donde el público se veía reflejado a sí mismo. Los personajes, chistes, gestos e historia eran de bolivianos y eso fue lo que sentí al ver por primera vez el positivo proyectado en la Cinemateca. Es cine boliviano hecho por bolivianos. El público lo disfrutó como lo disfruté yo.

VIII.- El presente y el porvenir

MA: ¿Qué aprendizajes y nuevos desafíos recogen de la experiencia con *Wara Wara*?
FV: El desafío de la preservación de nuestro patrimonio, que aún está vigente porque no hay fondos, programas, proyectos, que puedan garantizar que las películas bolivianas de este siglo hechas en celuloide tengan un futuro y, mucho menos, las que se están haciendo en digital. Ese es el aprendizaje y también el desafío.

MA: ¿Qué interrogantes quedan pendientes?

FV: Sobre el cine silente queda mucho material que todavía puede ser restaurado, que está en nitrato en la Cinemateca y en otros lugares, pero que no hemos podido restaurar y que por tanto se mantiene invisible a la mirada contemporánea. No se puede ver porque es riesgoso y no tenemos los recursos para restaurarlo. Deberíamos tener un programa que permita y financie un proyecto de restauración constante y con objetivos claros. La gente que trabaja en la Cinemateca cada cierto tiempo publica el descubrimiento de nuevos materiales. Esos anuncios se revelan, sobretodo, como un grito de auxilio para llamar la atención sobre la necesidad de presupuesto para restauración.

VC: Todavía el Estado y las instituciones bolivianas no entienden que el cine nacional es caro pero que más caro es no tenerlo.

———————

Wara Wara es una mirada "re-encontrada": una mirada que ha vuelto de un largo viaje hecho de pérdidas, olvidos, misterios y recuerdos; abjuraciones filiales y traiciones amorosas. Un "tesoro familiar" que emergió para echar luz sobre un tiempo histórico y cultural pretérito que, sin embargo, si sabemos "verlo y oírlo" puede, aún, hablarle al presente. Como en todo melodrama, aquí se juega el problema de la identidad: sus tensiones y paradojas, los encuentros y desencuentros con la Otredad; lo invisible-invisibilizado que pugna por manifestarse.

Para su "círculo de dialogantes", *Wara Wara* fue una odisea, una travesía peligrosa y apasionante plagada de incertezas, desorientaciones y hallazgos. Fue una usina de enigmas y aprendizajes, de trabajo en equipo y polifónico, de "distintas palabras de un solo, largo y emotivo diálogo".

Pero también, y aunque silente, *Wara Wara* es un grito de auxilio, un reclamo por políticas públicas orgánicas y sólidas que hagan posible y concreto el contacto y la interacción de los y las bolivianas con esa forma de la historia y la memoria que ofrece la belleza, la memoria de la luz que son las imágenes.

Referencias bibliográficas

GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro, 1982.

MESA, Carlos D. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert, 1985.

VARGAS VILLAZÓN, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, Cinemateca Boliviana y CAF, 2010.

Para citar esta entrevista:

AIMARETTI, María. "¡Vuelve *Wara Wara*!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 299-324. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **María Aimaretti** es Doctora en Teoría e Historia de las Artes (UBA). Su tesis se titula: *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes*. Becaria doctoral y posdoctoral del CONICET. Licenciada y profesora en Artes Combinadas, es docente en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Fue miembro del grupo de investigación CIyNE (2007-2015), e investigadora invitada en UNTREF (2011-2015). Es responsable de la sección "Reseñas especializadas" y parte del comité editorial de la revista Cine Documental (2010-). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y de la Asociación de Estudios Bolivianos. Se especializa en la relación entre arte y política en América Latina, las representaciones visuales de la violencia, la historia y la memoria en el cine y el video entre los sesenta y los ochenta; y las vinculaciones entre cultura popular, cultura masiva y cine argentino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com.