

Por los caminos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Carolina Cappa*

Resumen: Tras permanecer oculta durante 85 años, en 2012 apareció *El bolillo fatal* o *El emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927). La película registra el fusilamiento del joven Alfredo Jáuregui en El Alto de La Paz y fue censurada y prohibida inmediatamente después de su estreno. A diez años de la restauración realizada en 2015, este artículo recorre algunos aspectos sobre la historia de la película y su censura, documentando también los procesos de preservación y trazando preguntas sobre las formas de circulación de estas imágenes violentas que hoy continúan afectándonos.

Palabras clave: fusilamiento, Bolivia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, restauración cinematográfica

Along the winding paths of *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Abstract: After remaining hidden for 85 years, *El bolillo fatal* or *El emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927) was discovered in 2012. This film chronicles the execution of young Alfredo Jáuregui in El Alto, La Paz, and was censored and banned immediately after its release. Ten years after its restoration in 2015, this article examines various aspects of the film's history and its censorship, documenting the preservation process and raising questions about the new forms of circulation of these violent images, which continue to affect us today.

Keywords: execution, Bolivia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, film restoration

Ao longo dos caminhos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolívia, Luis del Castillo González, 1927)

Resumo: Após permanecer oculto por 85 anos, em 2012 surgiu *El bolillo fatal* ou *El emblema de la muerte* (Bolívia, Luis del Castillo González, 1927). O filme registra o fuzilamento do jovem Alfredo Jáuregui em El Alto de La Paz e foi censurado e proibido imediatamente após seu lançamento. Dez anos após a restauração realizada em 2015, este artigo aborda alguns aspectos da história do filme e sua censura, documentando também os processos de preservação e levantando questões sobre as formas de circulação dessas imagens violentas que continuam nos afetando até hoje.

Palavras-chave: execução, Bolívia, Alfredo Jáuregui, Luis Del Castillo, restauração cinematográfica

1. El fusilamiento¹

En junio de 1917, bajo el sol del invierno a 4000 metros de altura, el general José Manuel Pando, expresidente de la República de Bolivia y referente del Partido Republicano, montó a caballo para cruzar los 150 kilómetros que lo separaban de su finca de Luribay a la ciudad de La Paz. Tenía que asistir a una boda en la que era padrino, pero nunca apareció. Días más tarde, un caballo blanco con montura y las iniciales “J. P.” fue hallado sin rumbo por la zona del Cementerio General de La Paz. Finalmente, el cadáver del general fue encontrado en los barrancos que unen El Alto de La Paz con la localidad de Achocalla.

La primera autopsia del cadáver dictaminó que la muerte se había producido por accidente: el viaje de noche por el altiplano, la nieve y la avanzada edad del general habrían provocado un desbarrancamiento lógico. “El cadáver no presentaba ninguna seña particular de haber sostenido lucha; no había demostraciones de estrangulación ni heridas producidas con instrumentos cortantes que hicieran presumir un crimen”,² recogían los periódicos de la época. Sin embargo, la burguesía paceña comenzó a trazar los cimientos de una conspiración y el republicano Bautista Saavedra, referente de la oposición al Gobierno liberal del presidente José Gutiérrez Guerra, exigió la realización de una segunda autopsia. Pese a la participación del mismo cuerpo de médicos forenses, las conclusiones cambiaron y esta vez se determinó que la muerte de Pando había sido un crimen.

La hipótesis del crimen político cobró fuerza y se trazaron una serie de pistas que la sustentaban. Se recogieron insólitos testimonios de supuestos testigos presenciales que llevaron a señalar como culpables a los habitantes de un caserío de la zona de El Kenko,³ un paraje de El Alto de La Paz que por entonces estaba casi despoblado.

¹ Este texto es el resultado de un largo proceso de investigación iniciado en 2012 con la aparición de la película. Durante este tiempo, se han consultado una variedad de fuentes primarias y secundarias, documentos internos de archivo y testimonios diversos. Todo ello fue realizado junto a María Domínguez Aillón, a quien dedico este texto con agradecimiento y afecto perdurable.

² “El secreto del barranco de Achocalla”, *El Diario*, 23 de junio de 1917.

³ *Kenko* o *qenqo* es una voz quechua que proviene de *q'inqu* que significa sinuoso, laberíntico, con recodos y ondulaciones.

Según esta nueva versión, un grupo de indígenas borrachos propinó un golpe mortal al general Pando, además de torturarlo y arrastrarlo hasta un barranco para borrar las pruebas. Los hermanos Juan y Alfredo Jáuregui, su tío Nelson Villegas, el encargado de la estación de ferrocarril, Simón Choque, y las mujeres Dolores de Jáuregui (madre de los hermanos), Tomasa de Villegas (esposa de Nelson) y Rosa Ascarrunz (esposa de Simón) fueron acusados de asesinar al prócer a cambio de una importante suma de dinero procedente del Partido Liberal y del presidente José Gutiérrez Guerra, enemigo político de Pando.

Cinco días después de su fallecimiento, el venerable general fue embalsamado y se celebró su funeral en la Catedral, como correspondía a un expresidente de la República.⁴ Mientras tanto, los acusados eran juzgados conforme a las leyes vigentes del Código Penal boliviano, que establecía la pena de muerte para los casos de asesinato, parricidio o traición a la patria. La ley establecía también unas condiciones específicas para su cumplimiento, como el uso del garrote o el fusilamiento en un lugar público adecuado para la asistencia masiva de la ciudadanía, así como estrategias prácticas para resolver los juicios con varios condenados, como era este caso.

Artículo 56°.- Si por un mismo delito incurrieren en pena de muerte tres o mas réos, no todos deberán sufrirla, i entrarán en suerte todos los condenados en la sentencia. Si no llegaren a diez la sufrirá uno solo: si llegaren a diez dos: si llegaren a veinte tres; i así sucesivamente aumentándose por cada diez uno. Á este fin serán sorteados todos los comprendidos en la sentencia; i aquellos a quienes no tocara la suerte serán condenados a diez años de presidio i a otro tanto tiempo de confinamiento.⁵

El escandaloso juicio duró diez años y tuvo repercusión en toda la prensa. Al final del proceso, fueron condenados los hermanos Juan y Alfredo Jáuregui, Nelson Villegas y Simón Choque, mientras que las mujeres fueron absueltas. Tal y como indicaba el Código Penal para las sentencias de varios condenados, se debía realizar un sorteo para determinar quién sería fusilado, mientras que los otros recibirían diez años de cárcel —condena que ya habían cumplido durante la larga demora del juicio—. En un

⁴ SALINAS MARIACA, Ramón. *Vida y muerte de Pando*. La Paz: Última Hora, 1978, p. 159.

⁵ CÓDIGO PENAL SANTA CRUZ, 6 de noviembre de 1834.

ánfora se introdujeron cuatro bolillos: tres blancos y uno negro, el fatal. La suerte cayó sobre Alfredo, el más joven de los acusados, que llevaba preso desde los dieciséis años.⁶ El 5 de noviembre de 1927, a las 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui, de 27 años, fue ejecutado por un pelotón de fusilamiento en las inmediaciones de El Kenko.

La condición de espectáculo público que requerían los fusilamientos propició que se invitara a periodistas y fotógrafos para que atestiguaran el acontecimiento.⁷ Las autoridades judiciales promovieron la realización de fotografías de la ejecución y los empresarios de la prensa se encargaron de desarrollar una extensa y lucrativa circulación de la noticia. El caso se difundió ampliamente durante los años que duró el juicio, prestando especial atención a los testimonios sensacionalistas, las conspiraciones y las imágenes de los acusados.

Además de las fotografías para la prensa, se realizaron dos registros de imágenes en movimiento: una película de corta duración “tomada de la realidad”⁸ dirigida por Luis del Castillo González, fotógrafo y cineasta de los primeros tiempos en Bolivia; y un largometraje realizado por Arturo Posnansky, arqueólogo, antropólogo, comerciante y cineasta de origen austro-húngaro afincado en Bolivia desde 1900. Dada la posibilidad de rodar, procesar y montar películas en los laboratorios de los propios

⁶ Extracto de la sentencia del juez Benedito Tamayo: “Que si es cierto que Alfredo Jauregui, según el certificado de bautizo de fojas 118 del cuaderno séptimo, en 15 de junio de 1917, había cumplido 19 años de edad, no le favorece la excepción consignada en el artículo 64 del prenotado Código, que exime a menores de 21 años a ser condenados a presidio ni a obras públicas, por cuanto que, al perpetrar delitos relacionados, ha obrado con perfecta malicia y conocimiento íntimo de la perversidad de los hechos que iba a ejecutar”. BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. *La muerte de Pando y el fusilamiento de Jáuregui. Crónicas de un asesinato imaginado y una ejecución inaudita*. La Paz: s.n., 2012, pp. 220-221.

⁷ Hacia 1940 ya se habían derogado los artículos que hacían referencia a las solemnidades e intimidación social de la ejecución, que pasaría a realizarse dentro de la cárcel y ante la presencia sólo de funcionarios. La última ejecución fue la de Melquiades Suxo Quispe, el 30 de agosto de 1973, y la ley fue abolida definitivamente en 2009. Ver VARGAS LIMA, A. *La pena de muerte en la legislación boliviana, 2009*. Disponible en: https://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/articulos/a_20120408_03.pdf [Acceso: 1 de agosto de 2025].

⁸ “La exhibición de nuestras pobreza”, *La Razón*, 18 de diciembre de 1927.

cineastas,⁹ ambas películas se exhibieron pocas semanas después de su rodaje. La película de Del Castillo, *El fusilamiento de Jáuregui* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927) se estrenó veinticuatro días después de la ejecución, el martes 29 de noviembre de 1927 en el Cine Princesa de La Paz. Por su parte, *La sombría tragedia de el Kenko* (Bolivia, Arturo Posnansky, 1927) se estrenó el viernes 22 de diciembre del mismo año en el Cine París de la misma ciudad.

2. Aparición y camuflaje

Tras unas pocas semanas de exhibición en salas, la prensa se opuso enérgicamente a la difusión de las películas y llevó a cabo una campaña para prohibirlas. Ambas películas fueron censuradas y supuestamente confinadas en los depósitos de los Tribunales de Justicia.¹⁰ La de Posnansky nunca volvió a verse y continúa perdida; la de Luis del Castillo desapareció tras su estreno pero fue recuperada en marzo de 2012, cuando reapareció en el salón de un antiguo departamento en la esquina de la Avenida 16 de Julio y calle Colombia, en el centro de La Paz. Por aquel edificio —propiedad de la familia Guerra Villalba, productores y distribuidores cinematográficos paceños— habían pasado distintos negocios, entre ellos un cine de los primeros tiempos, un cine comercial de éxito, un cine pornográfico y una zapatería. Una pila de latas oxidadas y llenas de polvo permanecía en un rincón del vestíbulo a punto de ser arrojada a la basura. Un llamado a la Cinemateca Boliviana convocó a las archivistas María Domínguez y Carolina Cappa —que por entonces trabajaban en el archivo fílmico “Marcos Kavlin” de dicha institución—¹¹ para realizar una prospección que determinara el valor patrimonial de la colección antes de su expurgo.

⁹ Esta situación no se volvería a repetir en Bolivia, excepto por la continuación como laboratorista del mismo Del Castillo en Bolivia Films. Tras la llegada del sonoro y muy especialmente de las emulsiones color, el desarrollo de la cinematografía boliviana dependería de los laboratorios extranjeros, especialmente de Argentina y Estados Unidos.

¹⁰ No se han encontrado documentos relativos a las películas en otros archivos judiciales, por lo que no hay certeza si fueron efectivamente depositadas allí o simplemente se trató de una proclama elevada por la prensa.

¹¹ Domínguez y Cappa habían sido contratadas en 2012 para desarrollar el diagnóstico y la catalogación de las películas bolivianas conservadas en el archivo fílmico de la Cinemateca, en el



Imagen 1: Envase en el que se encontró la película.

Tras abrir uno a uno los envases, la mayoría contenedores de películas de largometraje extranjeras para estreno en salas comerciales, resaltaba una película en soporte nitrato con colores teñidos de la época muda. La lata oxidada, reutilizada de otro material y sin título identificativo claro (Imagen 1), contenía un rollo de película en cuyos primeros metros se leía

“Paramout presenta: Una Novelanimación” (Imagen 2). Técnicamente, se trataba de una “cola de seguridad”, tal como se le denomina al fragmento de película (habitualmente inerte, otras veces reutilizado de descartes) que se ubica alrededor de un film para protegerlo del contacto con el envase; semánticamente, parecía el código secreto para el refugio clandestino de una película prohibida. La película contenía las escenas de un fusilamiento con fecha del 5 de noviembre de 1927 y un intertítulo inicial con la autoría explícita: “Cinematografía Luis del Castillo G.”. Sin embargo, no se trataba de *El fusilamiento de Jáuregui* que habían anunciado los periódicos en la época y replicaron las historias del cine boliviano desde entonces.¹² El título principal era *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927), una película que no aparecía en los registros previos.

marco del proyecto “Imágenes de Bolivia”. Como resultado del trabajo, se publicó en 2018 el *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*, que incluye la información obtenida durante ese diagnóstico.

¹² SUSZ K., Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica (1940-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana, 1991. GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del Cine en Bolivia*. La Paz-Cochabamba: Editorial “Los amigos del libro”, 1982.

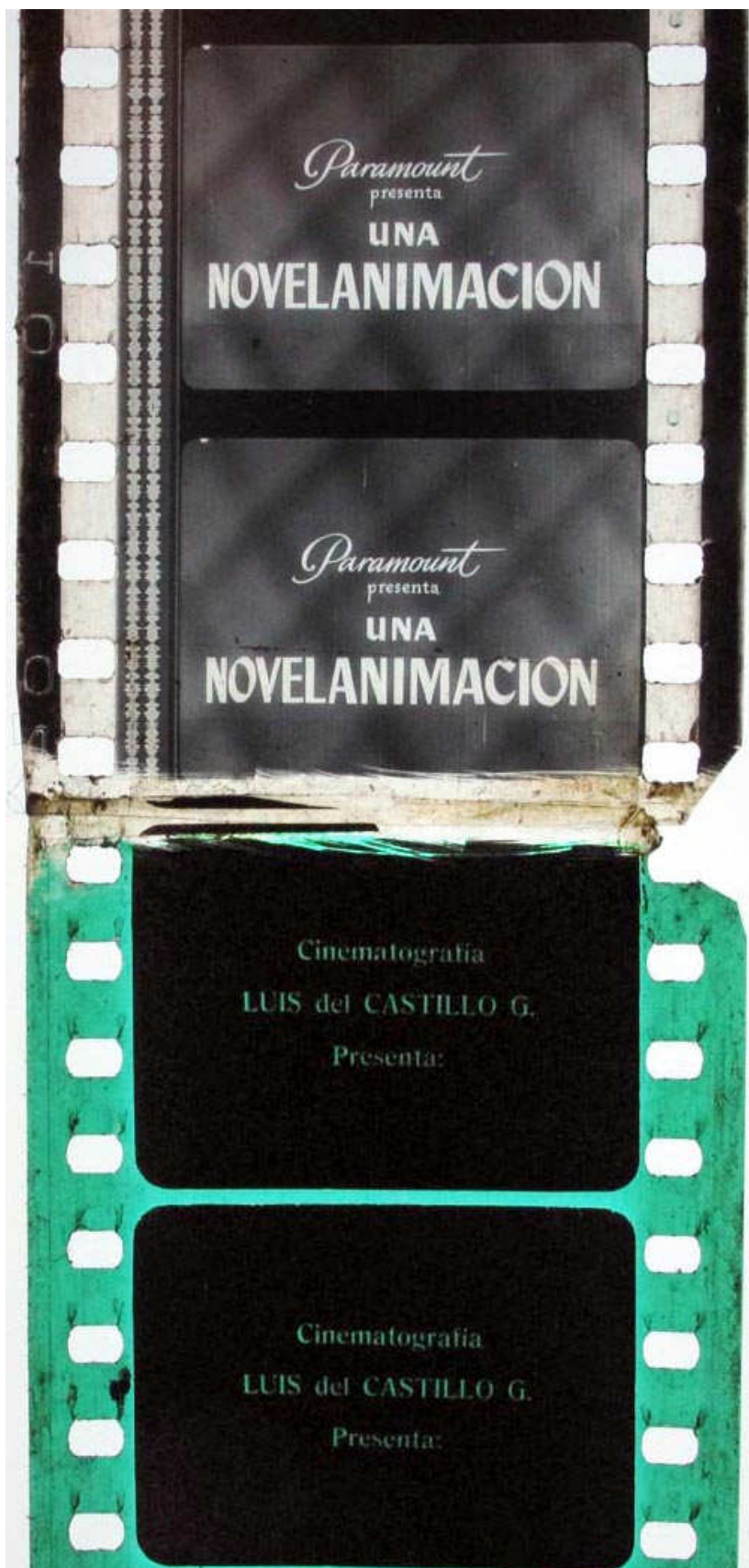


Imagen 2: Cola de seguridad y primer intertítulo.

Parecía, entonces, que *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte* era efectivamente *El fusilamiento de Jáuregui* con un título diferente.¹³ La pregunta sobre la diferencia entre el título del estreno y el del documento encontrado sigue abierta hasta hoy, ya que no se han encontrado otras fuentes de información que permitan resolver el misterio. ¿El cambio de título había sido un camuflaje para ocultar la película prohibida? ¿Acaso existieron varias versiones de la misma película con fines de exhibición diferentes? ¿Quién y cuándo se realizó el cambio? ¿Que la película permaneciera entre cientos de otras comerciales y “sin valor patrimonial” había sido una estrategia de supervivencia consciente?



Imagen 3: Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

Aún sin respuestas claras para estos interrogantes, la aparición de *El bolillo fatal* se convirtió en un hallazgo de gran relevancia para la historia del cine en Bolivia; una historia que, como muchas otras en Latinoamérica, se ha escrito a partir de una significativa escasez de fuentes escritas, testimonios orales contradictorios, y, fundamentalmente, la pérdida casi total de las películas del período silente (Imagen 3). En este pequeño corpus de supervivencias milagrosas se encuentran algunos cortometrajes de Luis del Castillo y de Pedro Sambarino, fragmentos de

¹³ Dado que todas las fuentes escritas anteriores a la aparición del documento fílmico original hablan de *El fusilamiento de Jáuregui*, a los fines prácticos de lectura el texto emplea indistintamente *El bolillo fatal* y *El fusilamiento de Jáuregui* como títulos que refieren a la misma obra, utilizando el primero a cuando se relacione con el documento fílmico superviviente y el segundo cuando refiera a las publicaciones periódicas u otras fuentes históricas.

películas que se conservan incompletas —*La profecía del lago* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1925); *Hacia la gloria* (Bolivia, Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, 1932)—,¹⁴ y sólo un largometraje completo y restaurado, *Wara Wara* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930).¹⁵

3. La película y su tiempo

El martes 29 de noviembre de 1927 se estrenó “la gran película de actualidad” *El fusilamiento de Jáuregui* en la tanda *vermouth* de las 18:30 hrs. en el Cine Princesa de La Paz. La película, “que no necesita publicar argumento debido a que ya es conocido el famoso proceso en todos sus detalles”, se proyectó junto a “la colosal cinta cómica titulada *Chaplin en Vida de Perro*”. La exhibición de la obra de Del Castillo se repetía en la función de la noche junto a la “colosal película que obtuvo ruidoso éxito la noche del estreno titulada *El Tesoro de Kentucky*.”¹⁶ El Cine Teatro Princesa estaba ubicado en la intersección de las calles Comercio y Genaro Sanjinés, a dos cuadras de la plaza Murillo, en pleno centro de la ciudad de La Paz. Propiedad de la Empresa Teatral y Cinematográfica Gabriel Camarasa, era uno de los teatros de primera categoría debido a su construcción moderna y su elegante ornamentación en rojo, con una capacidad de 350 localidades distribuidas en palcos de primera y segunda fila y una galería con capacidad de 500 personas.¹⁷ En la función de noche, *El fusilamiento de Jáuregui* se proyectaba también en el Cine Imperial junto a la “grandiosa y sentimental película francesa titulada *Por culpa de mi madre*”, con precios de 0,80 bolivianos para luneta y 0,40 para galería.¹⁸

No era este el primer estreno comercial de una película de Luis del Castillo. El cineasta venía de una larga carrera como fotógrafo para *El Diario* y ya había comenzado a dar sus primeros pasos en el mundo de las imágenes en movimiento, convirtiéndose en uno de los primeros bolivianos en filmar en su país. Las tres primeras películas que

¹⁴ CINEMATECA BOLIVIANA. *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*. La Paz: Secretaria Municipal de Culturas, 2018.

¹⁵ VARGAS VILLAZON, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, 2010.

¹⁶ Anuncios Cine Princesa y Cine Imperial, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

¹⁷ ALARCON A., J. Ricardo (ed). *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. La Paz: [s.n.], 1925, p. 734.

¹⁸ Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, martes 29 de noviembre de 1927.

filma Del Castillo se exhibieron el 4 de enero de 1913 en el Cine Teatro e incluían vistas de los mercados de la ciudad, de las calles Colón, Ayacucho, Recreo y plaza San Francisco, del paseo matutino en la plaza Murillo, y de la salida de misa de 10 de la iglesia de San Agustín. Pocas semanas más tarde, Del Castillo estrenó *Los carnavales de La Paz*, que incluía vistas de la entrada de comparsas y otros detalles festivos. La velocidad de producción de Del Castillo no deja de sorprender: si bien es cierto que las cámaras de la época permitían registrar, imprimir y proyectar las copias, “se necesitaba hacer un gran esfuerzo para poder hacer lo que hacía Castillo: filmar y mostrar un par de días más tarde lo que había filmado”¹⁹. En los próximos años, Del Castillo realizaría otras películas, como *Últimas actualidades de Bolivia* (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926) o *La posesión de Hernando Siles* (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926). El hecho de que ambas películas se conserven en la actualidad nos permite ser testigos del perfeccionamiento de su trabajo técnico hasta dominarlo por completo.²⁰

En el caso de *El bolillo fatal*, el tiempo que transcurre entre el rodaje y el estreno es el mismo que en sus inicios. La puesta en escena, sin embargo, se vuelve más compleja. Según las necesidades señaladas en el Código Penal, el fusilamiento debía llevarse a cabo en un lugar donde pudiera garantizarse la asistencia del mayor número posible de espectadores. La elección de un espacio amplio también permitía el libre movimiento de fotógrafos y cineastas, que habían sido oficialmente invitados a registrar los hechos. De hecho, en algunas escenas de la película se observan al menos otros dos fotógrafos portando cámaras de fotografía (¿habrá sido fotografiado Del Castillo por alguno de ellos?). Así lo confirma también el testimonio de Luis Llanos Aparicio, redactor judicial de *El Diario*, quien señala que estuvo en el patíbulo muy cerca de Del Castillo y de otros periodistas, en una “trinchera a pocos metros del reo desde la que se veía todo con detalle”²¹.

¹⁹ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁰ [*La posesión de Hernando Siles*] se conserva en una copia de imagen y en fragmentos negativos de imagen; *Últimas actualidades de Bolivia* se conserva en una copia de imagen; ambos materiales se conservan en soporte acetato. CINEMATECA BOLIVIANA, *op. cit.*

²¹ El testimonio de Llanos Aparicio le sirve a Gumucio Dagron para incluir detalles de la película a partir de lo que el periodista recordaba. No obstante, con el hallazgo del documento fílmico, se comprueba que el recuerdo no era certero y que muchas escenas descritas (una escena de los

La puesta en escena de la película da cuenta así de una indudable preparación para la cámara. La lectura de la sentencia se rodó en un patio de la cárcel de San Pedro, en la ciudad de La Paz. En el centro del patio hay una larga mesa donde se sientan el fiscal Uría, el juez de la causa, Benedicto Tamayo, el secretario del juzgado, Sr. Pabón y otros miembros de la comitiva judicial, además del canónigo Teodosio Sáenz. La escena se representa con una escenificación teatral perfecta, sin cruces delante de la cámara ni miradas hacia ella, lo que da lugar a imaginar que transcurre sin otros participantes. No obstante, cuando Alfredo Jáuregui se pone en pie para dar su discurso visiblemente disgustado, el público comienza a perder la compostura e invade la escena. La cámara intenta reacomodarse y, de pronto, se revela una importante comitiva de periodistas y fotógrafos que habían estado todo el tiempo detrás de escena. Incluso un miembro del público intenta que los participantes recuperen sus posiciones y despejen el eje de la cámara que enfoca a Alfredo en el momento mismo de la firma del libro de actas, casi como si fuera (¿tal vez lo era?) un asistente de cámara de Del Castillo.

Esta “modalidad judicial” de las imágenes, de estilo aparentemente anti-artístico e imparcial,²² presenta algunos momentos excepcionales. Tras la firma de la sentencia, Del Castillo registra los exteriores de la cárcel, donde se puede ver a un grupo de mujeres indígenas que lloran desconsoladamente mirando directamente a la cámara, ubicada muy cerca de ellas.²³ Es la primera vez que la película se aparta de una

acusados sacando los bolillos, Alfredo Jáuregui interpretando con una guitarra algunas canciones antes de ser enjuiciado) no forman parte de la película. GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 92

²² Según el perfecto de la policía parisina Alphonse Bertillon, partícipe activo del afán del siglo XIX de inventariar a los seres humanos y producir procedimientos de medición corporal, una “fotografía judicial” debía ocuparse únicamente del punto de vista científico, debiendo ser tomada de frente y perfil e iluminarse con una luz que venga principalmente del lado izquierdo y un poco de frente. BERTILLON, Alphonse. “La fotografía judicial”. En: Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1985-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2006, p. 105.

²³ Wilmer Urrelo analiza el rol de estas tres mujeres y el “silencio sepulcral” que la prensa les dedicó. “Es posible imaginar a los hombres reunidos en una noche tenebrosa, en una francachela, en el despacho de uno de ellos, no importa, planificando la muerte de J.P. Pero no así a esas mujeres. Recuerden lo que decía *El Diario* el 18 de junio de 1918, que eran ‘sólo tres mujeres del pueblo rural’. Es decir, nadie, menos que nadie”. URRELO, Wilmer. “Yo he respirado de la patria el aire”, *Caravelle*, n. 2014, p. 103. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/1022> [Acceso: 1 de agosto de 2025].

aparente imparcialidad y da lugar a las emociones de una ciudadanía conmovida (Imagen 4). Asimismo, tras el fusilamiento, Del Castillo decide girar la cámara hacia el público presente, ofreciéndonos dos imágenes extraordinarias de la enorme muchedumbre que baja desde El Alto hacia la ciudad de La Paz por las laderas prácticamente vacías (hoy completamente construidas y habitadas). En ellas se ven hombres, mujeres y niños bajando parsimoniosamente, algunos incluso con alegría (Imagen 5). Estos dos últimos planos no sólo rompen con la neutralidad teatral del resto de la película, sino que muestran la enorme cantidad de personas que asistieron al evento.²⁴



Imagen 4: Mujeres fuera de la cárcel de San Pedro. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

²⁴ “Ante seis mil espectadores, fue ejecutado ayer, a horas 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui”, *El Diario*, domingo 6 de noviembre de 1927.



Imagen 5: La enorme muchedumbre de regreso a la ciudad. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

Sin duda, las imágenes del fusilamiento en *El bolillo fatal* son las que convocan toda la atención de los espectadores. Luis del Castillo se sitúa muy cerca del patíbulo y registra el voluptuoso desfile que acompaña al acusado: la comitiva de jueces, los carabineros, los caballos, los sacerdotes, los periodistas, los fotógrafos y la enorme

muchedumbre. Alfredo, en aparente estado de embriaguez, es conducido a rastras por los sacerdotes. Viste de traje negro, sombrero, zapatos de charol y polainas. De su bolsillo saca un papel y lee un mensaje de despedida antes de ser conducido al patíbulo, donde le atan con una cuerda y le vendan los ojos. “Se cumple la Orden Rígida de la Ley”, anuncia el intertítulo. Antes de que las balas alcancen su cuerpo, Alfredo saluda con el brazo izquierdo y guarda la mano en el bolsillo, adoptando una postura desafiante que dura un milisegundo. Los disparos le alcanzan, su sombrero sale volando y su cuerpo se desploma. La cámara alarga la duración del plano mientras los carabineros bajan sus rifles. Uno de los militares se acerca para dar el tiro de gracia, mientras que uno de los sacerdotes se acerca a Alfredo para comprobar si es necesario ese tiro final. En el siguiente plano, Del Castillo vuelve a colocar la cámara frente al sujeto: Alfredo está muerto, con los brazos caídos y los zapatos de charol apoyados en la tierra. Lo rodean sacerdotes y soldados a caballo, en un momento de visible pesadumbre.

Estas imágenes parecen estar históricamente enlazadas con otros registros semejantes producidos durante la misma época. Según Alfonso Gumucio Dagron, hubo una película boliviana titulada *La ejecución del reo Samo* (Bolivia, Omnium Cinema, 1911), que se proyectó el 12 de abril de 1911 en el Teatro Municipal de La Paz. Sin embargo, no se conservan registros de su exhibición ni de su supervivencia.²⁵ Al año siguiente, en Chile, la Compañía Cinematográfica del Pacífico registró la ejecución del reo Alfredo Brito, condenado a muerte por el asesinato de un juez. Esta película tampoco se conserva y se sabe que no se exhibió, ya que los empresarios del Teatro Edén consideraron que no era conveniente “proporcionar un espectáculo doloroso”²⁶. La ejecución de Antonio Navarro en Ciudad de México, registrada por los camarógrafos de la Compañía Lumière, Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, se anunció para su estreno (en el que se incluían las intenciones de la compañía

²⁵ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp.45-46.

²⁶ VERGARA, Ximena, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131/145> [Acceso: 1 de agosto de 2025]

distribuidora de donar todo el dinero recaudado a la familia del fusilado), pero tampoco se conserva al día de hoy.²⁷ Así, la exhibición comercial de *El bolillo fatal* aparece como una excepción en la historia del cine latinoamericano, al igual que su supervivencia actual, tal vez ocurrida por un error en el control de circulación de estas imágenes perturbadoras.²⁸

4. La censura

El mismo día del estreno de la película, el periódico *La Razón* solicitaba que esta no fuera exhibida. Pese a haber “reproducido los pasajes más interesantes del ruidoso proceso”, una crónica sugería que la exhibición se realizara “sólo para los magistrados judiciales, para luego ser recogida la película original sin sacar copia ninguna para su archivo en la Corte Superior, como una prueba más en el sensacional proceso”. El reportero anónimo esgrime dos razones fundamentales: por un lado, que la exhibición de la cinta sea “limitada en el exterior”, ya que la prensa extranjera ha encontrado en el proceso un “motivo de insolentes ataques a Bolivia”; por otro lado, que “no se ha de permitir el comercio con la desgraciada muerte del ajusticiado Jáuregui”²⁹.

El efecto censor del periódico es inmediato: en la edición del día siguiente, miércoles 30 de noviembre, se anuncia su prohibición. Pese a que se repiten los anuncios para ese día en el Cine Princesa, junto a “la gran cinta trágica de Sessue Hayakaya titulada

²⁷ La que sí ha sobrevivido es la película argumental *Duel au pistolet* (México, Compañía Lumière, 1987), también conocida como *Duelo a pistola* o *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, también registrada por los mismos camarógrafos para los Lumière como agente en México. El cambio de registro a la ficción formaría parte de una estrategia para seguir alimentando los temas de interés de la época. FULLERTON, John. “Creating an audience for the cinématographe: two Lumière agents in Mexico, 1896”, *Film History: An International Journal*, v. 20, n. 1, 2008, pp. 95-114, DOI: [10.2979/fil.2008.20.1.95](https://doi.org/10.2979/fil.2008.20.1.95).

²⁸ Colombia también forma parte de esta historia visual compartida: en 1906, el intento de asesinato del presidente Rafael Reyes provocó el fusilamiento de los cuatro responsables del ataque. El fotógrafo Lino Lara tomó una serie de fotografías de la ejecución pública que luego pasaron a formar parte de un álbum fotográfico de autoría anónima. Este álbum contenía sólo seis fotografías del momento de la ejecución, siendo las otras dieciocho una reconstrucción ficcional. Aunque no se trata de una película, la narración secuencial y la reconstrucción ficticia marcan, para muchos, el inicio de la tradición cinematográfica en Colombia. Ver más en *Pirotecnia* (Colombia, Federico Atehortúa Arteaga, 2019).

²⁹ “El Film del Proceso Pando no debe exhibirse”, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

La marca del fuego”, y en el Cine Imperial junto a *El Tesoro de Kirolet*,³⁰ la obra de Del Castillo cesa sus exhibiciones de inmediato. Los cronistas de *La Razón* —que nunca firman sus artículos— se esfuerzan por sostener que no se han opuesto a la filmación ni al comercio del cinematógrafo, y sugieren que la policía municipal debería solicitar a Del Castillo la entrega de la película, pero previamente debería reembolsarle “el valor de sus materiales y de su trabajo”. Sobre todo, defienden que “una cinta semejante acarreará forzosamente el desprestigio del país y dará lugar a comentarios acres, por cuanto que la desgracia de un hombre, por mucho que ubiese (sic) sido criminal y ajusticiado, no puede servir de motivo de explotación”. Advierten, además, que no sólo Del Castillo ha obtenido imágenes de los hechos sino que otro “comerciante por excelencia”, Arturo Posnansky, también ha filmado cuatro tambores sobre el mismo acontecimiento. “Esta película tampoco debe ser exhibida y con ese comerciante debe procederse de la misma forma que se procede con Castillo, es decir, se le debe notificar para que entregue las copias que tiene ante las autoridades respectivas, para luego indemnizarle su justo precio, previa tasación.”³¹

Veinte días después de estas demandas, la película de Luis Del Castillo se proyecta de nuevo en una sesión para periodistas. Los periódicos *La Razón* y *El Diario* publican sendas crónicas sobre el evento privado del día 18 de diciembre, en el que parece que no sólo se exhibió la película de Del Castillo, sino también *La sombría tragedia del Kenko* de Arturo Posnansky, que se estrenaría oficialmente unos días después en el Cine París. La confusión entre ambas películas comienza a tener lugar en estas crónicas, que suelen no distinguir la una de la otra, excepto por la descripción de algunos detalles formales. Si en la película de Del Castillo las escenas del fusilamiento se muestran como “evidentes”, en la de Posnansky se habla de reconstrucción y se ofrecen halagos a “las personas llamadas a representar personajes”³². Esta confusión se utilizará como estrategia publicitaria por los empresarios de los distintos cines donde ambas serán exhibidas. El jueves 22 de diciembre se anuncia *La sombría tragedia del Kenko* en las tandas *vermouth* y noche

³⁰ Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

³¹ “Se prohibió la exhibición de una película afrentosa”, *La Razón*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

³² “La exhibición de nuestras pobreza”, *op. cit.*

del Cine París. “Colosal acontecimiento cinematográfico de la vida pública de Bolivia. Gran película histórica en cinco grandes actos. Títulos de los actos: 1º La tragedia del Kenko (reconstrucción), 2º El proceso, 3º El sorteo, 4º En la cárcel, 5º La vindicta pública en El Alto”. Los exhibidores advertían sobre la película de Posnansky: “Ojo! No confundir este film con otro ya exhibido de cortometraje”. Al menos hasta la semana siguiente, los Cines Princesa e Imperial continúan exhibiendo la película de Del Castillo, reforzando la batalla comercial y añadiendo también a sus anuncios: “Ojo no confundir esta con otra película tomada de fotos y muy mal dirigida.”³³

Si en los próximos días *El Diario* se dedica a señalar la pertinencia de la película del Del Castillo como “un documento fílmico que pasará a la historia como una muestra luctuosa de los procedimientos judiciales de la República”,³⁴ *La Razón* recrudescer su postura y solicita su inmediata censura, insistiendo “con nuevos y más serios razonamientos” que los expuestos durante las primeras exhibiciones. La preocupación sigue siendo la misma: las películas no deben exportarse pues podrían ser utilizadas por “los enemigos de la nacionalidad”³⁵. La censura no parece posarse en este caso sobre la abyección que pudieran provocar las imágenes del fusilamiento (“sin títulos alusivos ni frases tendenciosas, los hechos mismos mueven a piedad”) sino sobre “el detalle poco vistoso, al lucimiento de autoridades, lugares, testigos, indios, indias, caseríos miserables, etc”, abriendo el camino hacia una censura por motivos de racismo estructural. Podría pensarse que esta era una línea de pensamiento compartida por los mismos jueces del caso, ya que la acusación cayó sin miramientos sobre las familias de campesinos indígenas de escasos recursos que

³³ Anuncios Cine París y Cine Mignon, *La Razón*, jueves 29 de diciembre de 1927.

³⁴ “Exhibición de la cinta del fusilamiento de Jáuregui. Filmada por la empresa Luis del Castillo G.”, *El Diario*, domingo 18 de diciembre de 1927.

³⁵ En su texto *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag sostiene que las imágenes del horror nunca se utilizan para exaltar los valores del decoro o el patriotismo, pues “exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo”. SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2010, pp. 37-41.

vivían en medio del gélido altiplano.³⁶ El cronista y autodefinido censor no escatima en detalles para su argumentación:

Para dar una pobre idea de Bolivia, para exhibir con enfoque deprimente a nuestra justicia, para denigrar la nacionalidad con el coro de indígenas desarrapados, nada se ha dado más cabal. Es este el aspecto en que fundamos nuestra oposición a la publicidad y peor aún a la exportación de esta película (...) No es una película para exhibición esta que censuramos. Contiene detalles, aparatos, circunstancias poco enaltecedoras de nuestra institucionalidad, de nuestro progreso, de nuestra civilización misma, ya que el indio con todos sus caracteres sucios se muestra allí ricamente adornado de miseria y de ignorancia.³⁷

El motivo por la que la opinión letrada vetaba a *El bolillo fatal* parece estar vinculado a la representación de los “indios con todos sus caracteres sucios (...) ricamente adornados de miseria y de ignorancia”³⁸. Si se autorizó inicialmente el registro en imágenes del fusilamiento no fue sólo por tratarse de un acto moralizante o por la lasciva necesidad del periodismo de encontrar goce y beneficios comerciales con la noticia aberrante, sino también porque su representación se posaba sobre individuos de clases bajas e indígenas sin instrucción, y no sobre la burguesía boliviana de principios del siglo XX formada por exploradores y barones del estaño. Silvia Rivera Cusicanqui señala que este tipo de miserabilismo en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia para legitimar nuevos modos de dominación.³⁹ En efecto, reducir a la víctima a una persona sin historia, sin deseos ni destino, alguien que ha de ser visto y no alguien que también mira, continúa la antigua práctica de exhibir seres humanos exóticos en las exposiciones universales europeas organizadas hasta comienzos del siglo XX.

³⁶ Extracto de la sentencia del juez Benedicto Tamayo: “El Kenko tenía su pequeño caserío que hoy no existe; (...) tenía fama de que sus moradores se ocupaban del pillaje y la rapiña, y en verdad que sólo esto podía ser aliciente para residir en un lugar donde la naturaleza es hostil, los campos áridos y faltos de agua y donde el viento y el frío se extienden sus dominios y combinan su tiranía (...). Los Jáuregui, como se ha dicho, vivían en el Kenko, eran mozos expertos generalmente nocturnos, estaban ejercitados en el asalto a los pasajeros y se ofrecieron pues con los mayores títulos para ello”. BAPTISTA GUMUCIO, *op.cit.*, p. 194-196.

³⁷ “La exhibición de nuestras pobrezaas”, *op. cit.*

³⁸ “La exhibición de nuestras pobrezaas”, *op. cit.*

³⁹ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015, p. 145.

Más allá del miserabilismo en la representación de los sectores subalternos, acaso sea la fuerza real de las imágenes y su capacidad para representar con exactitud lo que hay delante de la cámara —un hombre muriendo en tiempo real— lo que activa el principal cuestionamiento ético sobre estas imágenes. La transición entre la captura de lo real y su exhibición en la pantalla cinematográfica convierte a los espectadores en cómplices. Somos testigos no autorizados ni invitados oficialmente, incómodos ante las preguntas que se despiertan. Las imágenes perturbadoras revelan una naturaleza dolorosa, pero cotidiana: la de presenciar el sufrimiento ajeno en tiempo real. Para Marina Azahua, las imágenes en movimiento, a diferencia de las fotografías, generan la sensación de que aún podemos detener la muerte, como si pudiéramos “empujar al cuerpo para apartarlo del camino de las balas, agarrar la mano que empuña el cuchillo, impedir la matanza. (...) Las imágenes en movimiento parecen vida y nos incitan a romper el hechizo del espectador silencioso. Ahí radica su tragedia”.⁴⁰

5. La restauración

Oculto tras 85 años, la aparición de *El bolillo fatal* movilizó un proyecto de restauración en el que participaron la Fundación Cinemateca Boliviana, la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y los Estudios Churubusco Azteca, y que contó con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID). El proyecto de restauración e investigación fue desarrollado por María Dominguez y Cappa, y los procesos técnicos fueron liderados por Francisco Ramirez, jefe técnico del laboratorio de Filmoteca UNAM.⁴¹ El objetivo principal era la realización de una restauración fotoquímica que permitiera obtener nuevos elementos en poliéster duplicados a partir del original en soporte nitrato. El paquete completo de elementos producidos entre febrero y marzo de 2015 fueron un duplicado de imagen negativo 35 mm blanco y negro, una copia de imagen 35 mm blanco y negro, y una copia de imagen 35 mm color, cuyos teñidos originales amarillos y verdes se obtuvieron mediante el método Desmetcolor (Imágenes 6 y 7).

⁴⁰ AZAHUA, Marina. *Archivo agonía*. Madrid: Sexto piso, 2025, p. 218.

⁴¹ Cabe mencionar también el asesoramiento del maestro Francisco Gaytán, anterior responsable de acervos de la Filmoteca UNAM, retirado poco tiempo antes de realizado este trabajo.

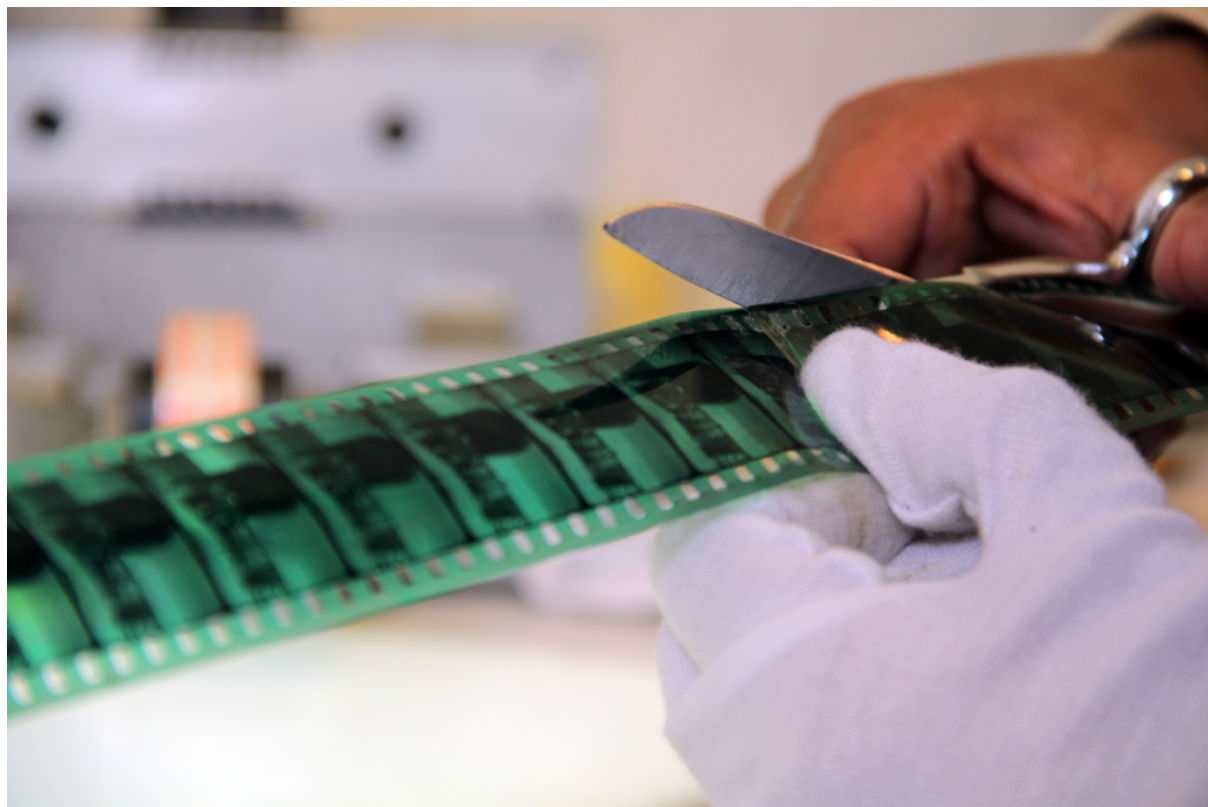


Imagen 6 y 7: Proceso de inspección y reparación de la película en la Fimoteca UNAM.

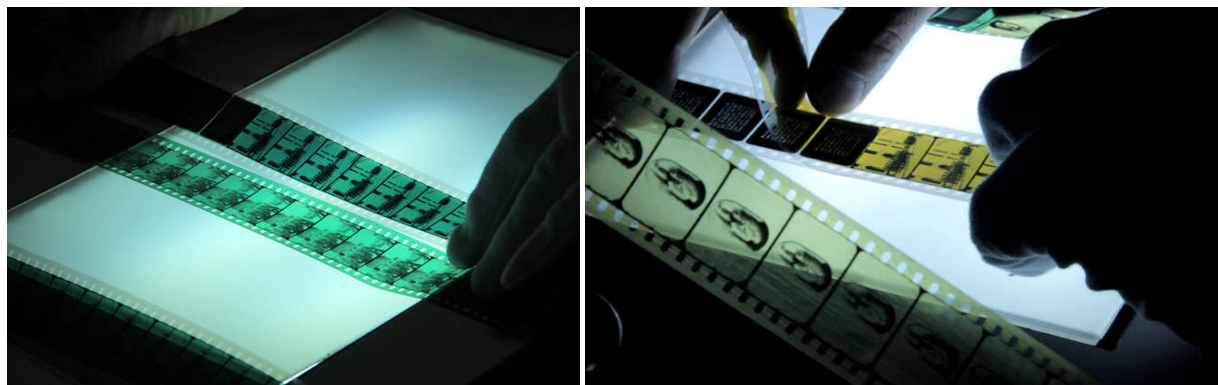
La decisión de llevar a cabo la restauración en el ecosistema fotoquímico obedeció a una serie de circunstancias. En aquel entonces, en 2015, la tecnología de restauración se encontraba en plena transición hacia lo digital. La Fimoteca UNAM seguía realizando restauraciones fotoquímicas, aunque los Estudios Churubusco Azteca, al igual que la mayoría de los laboratorios de la región, estaban dejado de realizar tareas de procesamiento fotoquímico. La restauración digital aún no se había consolidado en su forma definitiva y, además, era mucho más costosa que la fotoquímica. En términos de preservación a largo plazo, resultaba más sostenible la conservación de los nuevos elementos fotoquímicos en un archivo como el de la Cinemateca Boliviana, con enormes dificultades de financiamiento. En este contexto, ¿cómo se podía mantener en el tiempo la constante migración que se necesita para conservar los elementos digitales a largo plazo? Las condiciones de temperatura y humedad relativamente constantes del archivo situado en La Paz propiciaban, además, un espacio estable para una conservación segura y pasiva que no requería esfuerzos económicos adicionales.

La restauración fotoquímica se eligió también por la condición de elemento único de *El bolillo fatal*. Siendo el cine un arte de la reproducción, las tareas de restauración suelen implicar la comparación de todos los elementos existentes de una misma obra a fin de recuperar los atributos originales. En este caso, la única fuente superviviente era una copia de imagen en soporte nitrato de primera generación que conserva el montaje original —contiene empalmes de acetona entre cada escena— y los colores amarillos y verdes aplicados por teñido.⁴² Sin posibilidad de comparación con otros elementos,⁴³ esta copia contiene los atributos de la obra original, pero también el valor propio de un documento único. Sus huellas físicas —rayas de proyección, posible desvanecimiento del color, manchas, roturas— son las marcas de un tiempo y

⁴² Alfonso del Amo llama a este tipo de materiales “copia estándar muda”, un concepto aparentemente contradictorio pero necesario para referirse a las copias de películas mudas acabadas para proyección pero que además contienen el montaje final de la obra y sus colores teñidos aplicados, inexistentes en los negativos de cámara. DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. Madrid: Fimoteca Española y Cineteca Nacional de México, 2006, p. 128.

⁴³ La única comparación posible que pudimos realizar fue con otros títulos del mismo cineasta conservados en Cinemateca Boliviana, como *[Vistas locales]*, *Ultimas actualidades de Bolivia* y *La posesión de Hernando Siles*, los que permitieron constatar rasgos estilísticos y técnicos compartidos.

una historia transcurridos. La opción elegida para la restauración fue la duplicación de tipo “facsimilar”, decidiendo mantener las alteraciones existentes en la copia.⁴⁴ Así, una serie de “disrupciones” visuales, como la inestabilidad del cuadro, quedaron impresas en los nuevos elementos creados en 2015.



Imágenes 8 y 9: Buscando el color original con el método Desmetcolor en Estudios Churubusco.

Con el objetivo de obtener una nueva copia de proyección que conservara sus colores originales, se decidió utilizar el método Desmet o Desmetcolor, ya que aseguraba un acercamiento preciso a los colores del documento original. El Desmetcolor es un sistema creado por Noël Desmet, supervisor de restauraciones de la Cinémathèque Royale de Belgique. El método consiste, primero, en obtener una nueva película internegativa pancromática de baja densidad que contiene la imagen de la copia original pero no los colores, y a partir de ahí, obtener una nueva copia color en la que se trasladan los colores de la copia original. La aplicación del color se realiza mediante una simulación electromecánica de los tintes, que se reconstruyen mediante el uso de un analizador de color. La nueva copia color en soporte poliéster se obtiene tras la impresión de la imagen desde el nuevo internegativo blanco y negro y la posterior exposición —doble paso— del nuevo positivo color con los valores de luz determinados en el analizador (Imágenes 8 y 9). Este método fue diseñado por Desmet con el objetivo de crear un procedimiento alternativo al uso de los internegativos color modernos a fin

⁴⁴ Durante la inspección, se encontraron una variedad de roturas de perforaciones, algunas de ellas muy graves, que fueron reparadas antes del proceso de duplicación. Las roturas eran de perforaciones corridas y “piquetes”, lo que hace suponer que la copia original se proyectó anteriormente.

de reducir el costo de estos materiales y abrir la posibilidad de restaurar el color original cuando los elementos se hubieran desvanecido.⁴⁵



Imagen 10: Comparación de la copia original (izquierda) y nueva copia (derecha).

La duplicación en Desmetcolor de *El bolillo fatal*, realizada en los Estudios Churubusco, implicó la ejecución de un procedimiento que nunca había sido realizado por las trabajadoras involucradas, y que fue motivo de diferentes discusiones y pruebas para obtener la emulación de colores deseada (Imagen 10). Así,

⁴⁵ DESMET, Noël y Paul Read, "The Desmercolor Method for Restoring Tinted and Toned Films", en Berriatua, Luciano. (ed.), *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 1998.

el proceso de restauración también cumplió una relevante función formativa. Además de realizar con profesionalidad sus labores técnicas, los trabajadores de la Fimoteca UNAM desempeñaron un rol paciente y dedicado como transmisores de un conocimiento que se encuentra en riesgo de perderse. Con una solidaridad invaluable, compartieron cada uno de los pasos que debían ejecutarse en los procesos y convirtieron a la restauración de la película en un proceso de aprendizaje, incluidas las falencias que dicho tipo de trabajo pueda tener. En cualquier caso, los estudios realizados y los resultados obtenidos invitan a continuar con el rescate cinematográfico en Bolivia, un proceso largo que requiere de profesionales de la restauración pero, sobre todo, de voluntades económicas y políticas.

Llamativamente, la nueva copia de imagen en 35 mm con los colores teñidos nunca se llegó a proyectar. En las salas del moderno edificio de la Cinemateca Boliviana no hay proyectores que permitan ajustar la velocidad de proyección —la velocidad original fue determinada en 18 cuadros por segundo— ni modificar la ventanilla para utilizar una diferente a la estándar —como sería la ventanilla muda, con relación de aspecto 1:1,33—. La copia digital que ha circulado desde entonces proviene de una digitalización realizada también en Fimoteca UNAM en 2015, con lo que el nuevo elemento fotoquímico se convirtió en un soporte de almacenamiento y no de proyección. Una vez más, un rollo de película entra en el archivo fílmico para esperar pacientemente que algún día, igual que el rollo de nitrato original, pueda moverse después de tanto tiempo dormido.

Más allá del tipo de copia que se vaya a exhibir, la pregunta sobre cómo mostrar hoy *El bolillo fatal* continúa vigente. La película restaurada se ha proyectado en distintos lugares desde 2015, comenzando ese año con proyecciones para públicos especializados —Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone, el Orphan Film Symposium en Culpeper, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Festival de Documental de Cachoeira en Brasil—. Posteriormente, se incluyó en el ciclo Recuperados organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM) y publicado en una plataforma virtual de la Cineteca Nacional de Chile. Desde ese momento, comenzó a circular en nuevas copias digitales que hoy se pueden encontrar fácilmente en YouTube. Asimismo, la Cinemateca Boliviana la ha incluido en

su programación habitual, compartiendo pantalla con estrenos comerciales y cobrando entrada por cada una de sus proyecciones. ¿Cómo deberíamos mostrar estas imágenes hoy? ¿Es adecuada su explotación comercial? ¿Cuál es el lugar de estas imágenes en un presente en el que otras tantas imágenes de masacres circulan en los directos de Instagram o Tik Tok como moneda corriente?

Si las imágenes perturbadoras de *El bolillo fatal* provocan fuertes conjeturas en quienes las miran, también suscitan preguntas en quienes trabajamos para restaurarlas. Observar una película cuadro a cuadro, una y otra vez durante los lentos procesos de inspección, reparación, limpieza, duplicación, revelado y digitalización, requiere de una atención determinada y distinta de la del espectador. ¿Qué sucede cuando esta observación morosa se posa sobre imágenes de horrores? Durante los días de escritura de este texto, conversé con Lucía Vilela, documentalista, fotógrafa y docente. Ella también había trabajado con este tipo de imágenes, en su caso, digitalizando fotografías de cadáveres de la Guerra Civil española pertenecientes al fondo de la Causa General (1940-1967), conservado en el Archivo Histórico Nacional de España. El fondo contiene documentación diversa sobre personas muertas de forma violenta, y a Lucía le tocó trabajar con los documentos fotográficos, particularmente con unas cajas que contenían gran cantidad de imágenes de cadáveres tomados en primer plano y de frente, en copias pequeñas tamaño carnet. El primer día de trabajo salió llorando del archivo; con el tiempo, el trabajo se le hizo costumbre y pudo combinarlo con sus labores cotidianas. Sin embargo, lo que el trabajo de digitalización, repetido y mecánico, parecía ocultar como acostumbramiento, su cuerpo lo evidenciaba en dolores físicos, eccemas y tipos varios de dermatitis.

Esta conversación me hizo recordar las impresiones que también compartí con Margaux Chalançon mientras restauraba *Bilan de la Guerre* (Líbano, Jocelyne Saab, 1982), una película sobre la guerra en Beirut tras los bombardeos israelíes de 1982. Margaux había sido advertida que sería difícil trabajar con esas imágenes, pero aceptó el encargo convencida de que podría abstraerse en los píxeles que las componían. La detención ante la imagen fija, comparando una y otra vez un fotograma con el siguiente y el anterior, la llevó a observar algo más que píxeles.

Hoy llegué a una imagen particularmente difícil de ver. Es una habitación, probablemente un sótano, llena de cadáveres de pequeño tamaño. Parece que la imagen procede de un monitor de televisión y que Jocelyne filmó la pantalla: se ven las líneas horizontales de los tubos catódicos, lo que dificulta un poco distinguir los detalles. Tengo que limpiar una gran mancha, pero no sé qué parte del cuerpo se supone que está detrás, debido a lo dañados que están los cuerpos. ¿Es una pierna o un brazo? Ya he llorado varias veces.⁴⁶

Desde aquel día de marzo de 2012 en que apareció *El bolillo fatal*, hemos pensado, trabajado y observado la imagen de Alfredo Jáuregui muriéndose ante la cámara y ante nosotras. También lloramos cuando lo vimos morir por primera vez en movimiento, en aquella pequeña sala de control de la Fimoteca UNAM. La experiencia de la restauración de esta película trascendió el trabajo técnico y se convirtió en un pensamiento traumático que sólo podemos empezar a desenredar más de diez años después. La crítica a la jerarquía entre emoción y pensamiento se pone de manifiesto en este tipo de actividades, en las que cuestionamos abiertamente la concepción de la emoción como “lo no pensado”⁴⁷ y apostamos por una reactualización de la memoria de la experiencia como un todo indisoluble en el que se funden los sentidos corporales y mentales.⁴⁸

7. Mártir de la injusticia (epílogo)

En 1978, el doctor Ramón Salinas Mariaca, miembro de la Corte Superior de Justicia de Bolivia, reabrió la investigación sobre la muerte del general Pando. Las sospechosas autopsias de 1917, así como las aparatosas consecuencias del juicio, le llevaron a investigar el caso a partir del estudio de la genealogía médica del militar. Salinas Mariaca constató que la madre, uno de los hijos, el hermano y otros familiares de Pando habían sufrido diversos tipos de apoplejías y embolias cerebrales, y concluyó que el general había muerto por un accidente cardiovascular.

Salinas Mariaca consiguió, además, el testimonio de Nelson Villegas, uno de los cuatro acusados del crimen, quien, ya anciano y enfermo, accedió a contar su versión

⁴⁶ CHALANÇON, Margaux. *Time Displaced: an attempt at restoring Waheb al Horriyah (Kais al-Zubaidi, 1989)*, Tesis de Maestría, Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco, 2022.

⁴⁷ AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017, p. 258.

⁴⁸ RIVERA CUSICANQUI, *op. cit.*

de los hechos. Villegas cuenta que una tarde de mucho viento y frío, él y su mujer Tomasa, su hermana Dolores y sus sobrinos Juan y Alfredo recibieron la visita espontánea del general Pando en la tienda que tenían en el Kenko. Tras una breve confraternización, y pese a que empezaba a nevar y ya estaba oscureciendo, el general quiso continuar su viaje a La Paz. La familia intentó convencerle para que se quedara esa noche y le ofrecieron un caldo caliente, que el general finalmente aceptó.

Efectivamente, en la mesita de la tienda había un plato de caldo humeante y mi compadre se sacó la bufanda y se preparaba para sentarse cuando nos sorprendió: vimos que blanqueaba los ojos, se ponía rígido y tieso y sin hablarnos cayó al suelo (...). Mi sobrino Juan era barchilón,⁴⁹ le tomó el pulso y nos dijo que estaba muerto (...). En nuestra borrachera resolvimos sacar al general de la tienda e ir a tirarlo a un barranco a fin de que no nos culpen de su muerte.⁵⁰



Imagen 11: Retrato de Alfredo Jáuregui enviado a su familia y firmado desde el panóptico poco antes de su muerte. Fuente: Familia Jáuregui.

La ejecución de Alfredo Jáuregui había sido injustificada. Sus palabras en el lecho de muerte ya habían circulado antes por la prensa, contribuyendo a alimentar el presentimiento de una injusticia. “Escuchen dos palabras: soy inocente del crimen por el cual se me ha condenado a muerte, pero si para saciar vuestra sed de sangre y de vindicta necesitaban una víctima, aquí estoy para derramar mi sangre inocente (...). Prefiero morir aunque inocente,

⁴⁹ Urrelo indica que “bachilón” es un bolivianismo que puede ser traducido como ‘curandero’. URRELO, *op. cit.*

⁵⁰ SALINAS MARIACA, *op. cit.*, p. 126.

para que esa sangre caiga sobre mis verdugos que son los jueces.”⁵¹ Alfredo volvió con sus amenazas también en el momento de la firma de la sentencia: “Que me maten de una vez, que me de un tiro (...). El que me de el tiro, ese Judas para quien es mi eterna maldición, maldición que como aceite, ha de extenderse para siempre. Oh señor, justicia, venganza...!”⁵² Desde entonces, el mito de la inocencia de Alfredo fue alimentado por la cultura popular: una cueca creada en su honor decía “Alfredo Jáuregui / hombre inocente / has descubierto tu pecho blanco / para la muerte”⁵³; en su tumba de azulejos verdes del Cementerio General de La Paz puede leerse “Mártir de la injusticia” (Imágenes 11 y 12); su reclamo de venganza justiciera ha llevado incluso a relacionarlo con la muerte violenta del hijo del fiscal del caso, Luis Uría de la Oliva, que resultó ser uno de los hombres colgados en la plaza Murillo en junio de 1946 junto al presidente Gualberto Villarroel.⁵⁴



Imagen 11: Tumba de Alfredo Jáuregui en el Cementerio General de La Paz.

⁵¹ “Aparatoso y emocionante fue el sorteo de los presos”, *La Razón*, 25 de octubre de 1927.

⁵² “Vestido de luto Alfredo Jauregui espera la muerte”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1927.

⁵³ La letra es citada por Mariano Baptista Gumucio como parte del recuerdo de una visita suya a una peluquería en La Paz en la década de 1940. BAPTISTA GUMUCIO, *op.cit.*, p. 6

⁵⁴ La muerte violenta del presidente y su gabinete fue fotografiada y difundida en la prensa boliviana de la época, del mismo modo que las imágenes del colgamiento de Benito Mussolini y otros líderes fascistas en una plaza de Milán en abril de 1945. Estas imágenes habrían circulado por Bolivia a través de los noticieros cinematográficos, lo que llevó a Mariano Baptista Gumucio a plantear la hipótesis de que los bolivianos pudieron verse influenciados por las imágenes italianas. Citado en ARCHONDO, Rafael, “Idea de colgar a Villarroel salió de noticiario sobre muerte de Mussolini”, *Página Siete*, La Paz, 3 de agosto de 2014.



Imagen 13: Luis del Castillo en el día de su boda. Fuente: Gumucio Dagrón.

La aparición de la película permitió reabrir el debate sobre el fusilamiento de Alfredo Jáuregui, pero no así la reconstrucción de la historia de su director, Luis del Castillo. La escasez de fuentes y la distancia temporal que nos separa de un pasado cada vez más remoto dificultan la recuperación de historias de vida. La bella semblanza que Alfonso Gumucio Dagrón reconstruye de Luis del Castillo es lo poco que queda de su legado biográfico. Del Castillo no sólo fue un cineasta pionero que realizó las primeras filmaciones en Bolivia, sino que también colaboró con Arturo Posnansky⁵⁵ y, más tarde, fue laboratorista en

Bolivia Films, la empresa creada por Kenneth B. Wasson y Jorge Ruiz en la década de 1940, donde trabajó hasta poco tiempo antes de su muerte. La fecha de su fallecimiento continúa sin esclarecer, aunque Gumucio Dagrón señala que estuvo firmando documentos para esta empresa al menos hasta 1961. Casi no se conservan fotos de Del Castillo y la única que se conoce es una de su boda, que Gumucio Dagrón publicó en su libro (Imagen 13).⁵⁶

⁵⁵ Antes de la realización de sendas películas del fusilamiento, Del Castillo y Posnansky habían trabajado juntos, llegando a fundar Cóndor Mayku Film, una “fábrica nacional de películas” que ofrecía servicios de propaganda comercial e industrial. En ese marco, realizaron juntos el largometraje *La Gloria de la Raza* (Bolivia, Arturo Posnansky, 1926), un film histórico sobre Tihuanacu estrenado en septiembre de 1926 en el Cine-Teatro París. Las únicas imágenes que sobreviven de la película son los fotogramas publicados en un folleto de 24 páginas que Posnansky publicó para promocionar el film. Para más detalles, ver GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p.87.

⁵⁶ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, pp. 101-103.

Del Castillo murió solo y fue velado en su casa por unas treinta personas, casi todas ellas compañeras con las que había trabajado en sus últimos años. En un escenario distinto, Alfredo Jáuregui murió ante una multitud de espectadores y camarógrafos. No obstante, ambos destinos desdichados parecen haberse encontrado en el cine, que se convirtió en el espacio y tiempo compartido. La última película dirigida por Luis del Castillo nos devuelve una última imagen de Alfredo Jáuregui que hasta ahora no habíamos conocido: un Alfredo que sonríe. La secuencia es breve: Alfredo Jáuregui se da la vuelta, mira a la cámara, sonríe con energía y luego eleva la mirada al cielo, con el rostro nuevamente oscurecido por el miedo. No debe extrañarnos que nos conmueva esta imagen que consiguió atravesar tantas capas de tiempo hasta llegar hasta nosotras. Tal vez lo que podamos hacer con esto es asumir un nuevo compromiso: tomar estas imágenes entre las manos y dibujar con ellas el paisaje del que somos herederas cultural y emocionalmente, trabajando con responsabilidad las heridas del pasado que salen a la superficie en el presente⁵⁷ (Imagen 14).

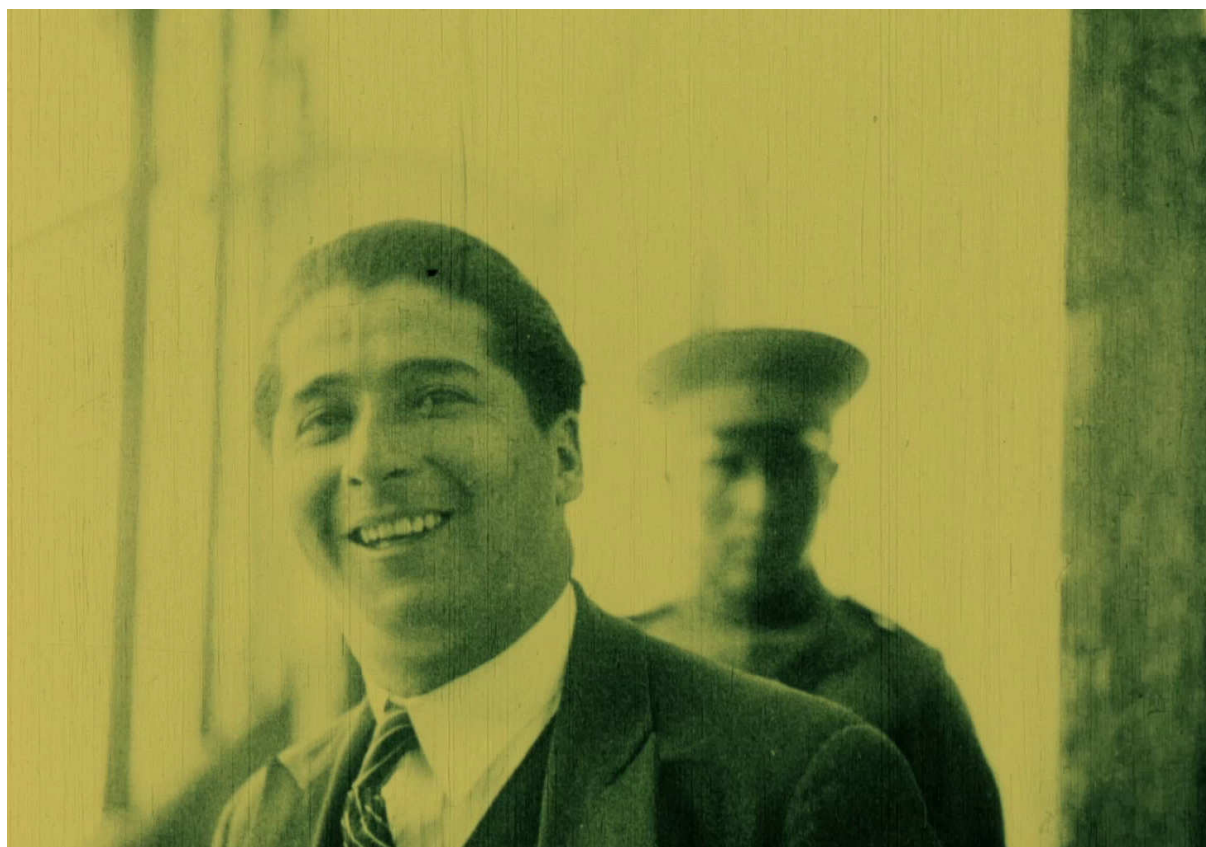


Imagen 14: Alfredo Jáuregui sonríe melancólicamente. Fotograma de *El Bolillo Fatal*.

⁵⁷ AHMED, S., *op. cit.*, p. 304.

Ficha técnica

Título: *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte*

Año: 1927

País: Bolivia

Realización: Luis del Castillo González.

Formato original: 35 mm, muda, color (teñido amarillo y verde).

Longitud: 945 metros.

Fecha de filmación: entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1927

Fecha de estreno: 29 de noviembre de 1927 en los Cines Princesa de La Paz.

Restauración: 2015, fotoquímica, obteniendo una nueva copia 35mm color utilizando sistema Desmet Color. Realizada en Filmoteca UNAM y Estudios Churubusco, coordinada por María Dominguez y Carolina Cappa, producida por Cinemateca Boliviana.

Referencias

ALARCON A., J. Ricardo (ed). *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. La Paz: [s.n.], 1925.

ARCHONDO, Rafael, “Idea de colgar a Villarroel salió de noticiaro sobre muerte de Mussolini”, *Página Siete*, La Paz, 3 de agosto de 2014.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

AZAHUA, Marina. *Archivo agonía*. Madrid: Sexto piso, 2025.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. *La muerte de Pando y el fusilamiento de Jáuregui. Crónicas de un asesinato imaginado y una ejecución inaudita*. [La Paz], Bolivia: s.n., 2012.

BERTILLON, Alphone. “La fotografía judicial”. En: Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1985-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2006.

CINEMATECA BOLIVIANA (ed.). *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin Cinemateca Boliviana*. La Paz: Secretaria Municipal de Culturas, 2018.

- CÓDIGO PENAL SANTA CRUZ, 6 de noviembre de 1834. Disponible en: <https://www.lexivox.org/norms/BO-COD-18341106.xhtml> [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- CHALANÇON, Margaux. *Time Displaced: an attempt at restoring Waheb al Horriyah (Kais al-Zubaidi, 1989)*, Tesis de Maestría, Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco: 2022.
- DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para Preservar*. Madrid: Filmoteca Española y Cineteca Nacional de México, 2006.
- DESMET, Noël y Paul Read. “The Desmercolor Method for Restoring Tinted and Toned Films”. En: Berriatua, Luciano. (ed.). *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 1998.
- FULLERTON, John. “Creating an audience for the cinématographe: two Lumière agents in Mexico, 1896”, *Film History: An International Journal*, v. 20, n. 1, 2008, pp. 95-114, DOI: [10.2979/fil.2008.20.1.95](https://doi.org/10.2979/fil.2008.20.1.95).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del Cine en Bolivia*. La Paz-Cochabamba: Editorial “Los amigos del libro”, 1982.
- SALINAS MARIACA, Ramón. *Vida y muerte de Pando*. La Paz: Última Hora, 1978.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2010.
- SUSZ K., Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica (1940-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana, 1991.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- URRELO, Wilmer. “Yo he respirado de la patria el aire”, *Caravelle*, n. 103, 2014, pp. 139-157. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/1022> [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- VARGAS LIMA, A. *La pena de muerte en la legislación boliviana*. 2009. Disponible en: https://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/articulos/a_20120408_03.pdf [Acceso: 1 de agosto de 2025].
- VARGAS VILLAZON, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, 2010.
- VERGARA, Ximena, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel. “Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e

identificación de vestigios sobrevivientes”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.3, 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131/145> [Acceso: 1 de agosto de 2025]

Artículos en prensa

“El secreto del barranco de Achocalla”, *El Diario*, 23 de junio de 1917.

“Aparatoso y emocionante fue el sorteo de los presos”, *La Razón*, 25 de octubre de 1927.

“Vestido de luto Alfredo Jáuregui espera la muerte”, *El Diario*, 5 de noviembre de 1927.

“Ante seis mil espectadores, fue ejecutado ayer, a horas 9 de la mañana, Alfredo Jáuregui”, *El Diario*, domingo 6 de noviembre de 1927.

Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, martes 29 de noviembre de 1927.

Anuncios Cine Princesa y Cine Imperial, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

“El Film del Proceso Pando no debe exhibirse”, *La Razón*, martes 29 de noviembre de 1927.

“Se prohibió la exhibición de una película afrentosa”, *La Razón*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

Anuncios Cine París y Cine Mignon, *La Razón*, jueves 29 de diciembre de 1927.

Anuncios del Cine Princesa y Cine Imperial, *El Diario*, miércoles 30 de noviembre de 1927.

“La exhibición de nuestras pobrezas”, *La Razón*, 18 de diciembre de 1927.

“Exhibición de la cinta del fusilamiento de Jáuregui. Filmada por la empresa Luis del Castillo G.”, *El Diario*, domingo 18 de diciembre de 1927.

Películas mencionadas

Bilan de la Guerre (Líbano, Jocelyne Saab, 1982)

Duel au pistolet (México, Compañía Lumière, 1987)

El bolillo fatal.. o El emblema de la muerte (Bolivia, 1927, Luis del Castillo González). Esta película también se referencia como *El fusilamiento de Jáuregui* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)

Hacia la gloria (Bolivia, Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, 1932)
La ejecución del reo Samo (Bolivia, Omnium Cinema, 1911)
[La ejecución del reo Alfredo Brito] (Chile, Compañía Cinematográfica del Pacífico, 1912)
La posesión de Hernando Siles (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926).
La profecía del lago (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1925)
La sombría tragedia de el Kenko (Bolivia, Arturo Posnansky, 1927)
Pirotecnia (Colombia, Federico Atehortúa Arteaga, 2019)
Últimas actualidades de Bolivia (Bolivia, Luis Del Castillo González, 1926)
Wara Wara (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930)

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2025

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2025

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/tusdzyhec>

Para citar este artículo:

CAPPA, Carolina. “Por los caminos sinuosos de *El bolillo fatal* (Bolivia, Luis del Castillo González, 1927)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 154-187. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/517>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Carolina Cappa** es archivista audiovisual, profesora e investigadora. Ha trabajado en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, donde realizó el proyecto “Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos”, y en la Cinemateca Boliviana. Se ha desempeñado como profesora en la Universidad de Buenos Aires y otras instituciones culturales; también como restauradora en distintos proyectos. Actualmente es coordinadora del departamento de Investigación de Elías Querejeta Zine Eskola, en el País Vasco. E-mail: carolinacappa@gmail.com.