



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 ~ 2018

**Cine e identidad: la representación de
la diversidad cultural boliviana en el sistema
cinematográfico nacional, desde los marcos
legal-institucional, industrial y cultural del cine
en Bolivia, durante el periodo de 1995 a 2015**

Una Tesis presentada para obtener el título de
Doctora en Estado de Derecho y Gobernanza Global
Universidad de Salamanca, Salamanca, España

Autora de la tesis doctoral:
Nelva Cecilia Banegas Flores

Tutora de la tesis doctoral:
Doctora Marta F. Fuertes Martínez
Salamanca, 28 de septiembre de 2018



Copyright © 2018 Nelva Cecilia Banegas Flores

Todos los derechos reservados.

A Eddie, Lucia y “George” con amor y gratitud

Agradecimientos

A la Universidad de Salamanca por permitirme el honor de ser parte de ella y a sus profesores por guiarme y contribuir a mi formación.

A mi directora de tesis, Dra. Marta Fuertes mi profesora guía y amiga, quien contribuyó en este proyecto desde la primera idea y me acompañó en el largo proceso puliendo mis esbozos, desde la teoría hasta los pequeños detalles.

A los directores, productores, distribuidores y exhibidores de cine en Bolivia, quienes me brindaron su tiempo y valiosa información que ha sido la base de este documento.

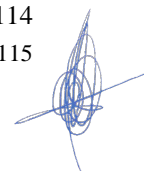
A Dagner Miguel Henry, Alejandra y Marita por brindarme su valiosa colaboración.

A Oscar, Amalia y Laura por suplirme tantas horas en mis labores de mamá.

A Eddie, Lucia y “George”, por las horas robadas, la comprensión y la compañía incondicional

Índice

Introducción.....	19
PRIMERA PARTE - MARCO TEÓRICO.....	27
Capítulo 1.....	27
Cultura y Comunicación. El análisis de la cultura en los estudios de la Comunicación de Masas ...	27
1.1. La Teoría Crítica de la Comunicación	30
1.1.1. De la escuela de Fráncfort a los Cultural Studies	31
1.1.2. Los estudios culturales y la influencia de Gramsci.....	33
1.1.3. La crítica a la industrialización de la cultura	35
1.2. La Identidad	37
1.2.1. Origen del concepto de identidad cultural	38
1.2.2. Identidad, cultura y nación	42
1.2.3. Elementos constitutivos de las identidades.....	48
El patrimonio cultural.....	52
Lengua y religión.....	52
La identidad étnica	54
Imagen y contra-imagen de la identidad: el nosotros y la otredad	55
La identidad, discurso y diferencia.....	59
1.2.4. Identidad, género y sexo.....	60
Capítulo 2.....	63
El cine como producto cultural y como constructor cultural de la realidad.....	63
2.1. Cine y representación: espejo o reflejo de la realidad	65
2.2. El cine como constructor/narrador de identidad nacional.....	66
2.2.1. Identidad cinematográfica.....	70
2.3. El discurso cinematográfico como generador de temas.....	71
2.3.1. El cine y la tematización del espacio público.....	72
2.4. Repertorios identitarios explotados por el cine.....	74
Capítulo 3.....	79
Políticas públicas cinematográficas	79
3.1. Las políticas públicas	79
3.2. Cambio de paradigma respecto a la industria cultural	83
3.2.1. De las industrias culturales a las industrias creativas	87
3.3. Concepciones sobre Políticas Públicas Culturales y de la comunicación	88
3.4. Políticas públicas cinematográficas	90
3.4.1. Cuestiones de medición y políticas culturales.....	91
3.4.2. El análisis de la política pública cinematográfica	95
Análisis de las instituciones públicas encargadas de la financiación del sector cinematográfico	96
Ayudas económicas establecidos en las políticas públicas.....	98
Regulación del contenido: mecanismos políticos para la protección de una cinematografía	100
Capítulo 4.....	103
Mercado cinematográfico	103
4.1. Mercado cinematográfico: concentración y diversidad	103
4.1.1. Concentración y pluralidad mediática	104
4.1.2. Contexto de los flujos de bienes y servicios culturales a nivel mundial.....	107
4.1.3. Concentración cinematográfica y audiovisual.....	108
4.2. La diversidad en la industria cinematográfica	114
4.2.1. La participación de mujeres en la industria cinematográfica	115



4.3. Los medios y la convergencia digital	118
SEGUNDA PARTE - MARCO HISTÓRICO	121
Capítulo 5	121
Marco Histórico del cine en Bolivia	121
5.1. Hacia una definición de Cine Nacional	122
5.2. La llegada del cine a Bolivia y el periodo silente	123
5.2.1. Los pioneros del cine boliviano	123
5.2.1. La guerra del chaco y su influencia en el cine.....	126
5.3. El cine sonoro	127
5.3.1. Jorge Ruiz y el cine documental	128
5.3.2. La Revolución de 1952 y el Instituto Cinematográfico Boliviano	130
5.3.3. La dictadura y la segunda etapa del ICB	131
5.3.4. El Grupo Ukamau y el cine político.....	133
Sanjinés en el ICB: el surgimiento de Aysa y Ukamau	134
Yawar Mallku (Sangre de Cóndor) y El coraje del pueblo	135
La dictadura y la separación de Ukamau	136
Sanjinés en el exilio y la búsqueda de un nuevo lenguaje	137
5.3.5. Antonio Eguino y Oscar Soria: el cine posible	138
5.3.6. El retorno a la democracia	141
5.3.7. El cine del retorno y La Nación Clandestina.....	144
5.3.8. Paolo Agazzi	146
5.3.9. La década de los noventa y el boom del cine boliviano	147
Juan Carlos Valdivia	150
Marcos Loayza	150
5.4. El cine digital y el nuevo Estado Plurinacional	154
5.4.1. El cine digital y los nuevos “boom” del cine boliviano	155
5.4.2. Rodrigo Bellott y Martín Boulocq	165
5.4.3. Juan Carlos Valdivia y las relaciones con la otredad	169
5.4.4. Jorge Sanjinés con el proceso de cambio	172
5.4.5. Socavón Cine: la nueva generación de cineastas.....	175
TERCERA PARTE - MARCO METODOLÓGICO.....	177
Capítulo 6	178
Marco Metodológico.....	178
6.1. Planteamiento del problema: la representación de las identidades culturales y nacionales en el cine. ...	178
6.1.1. Formulación del problema de investigación.....	182
6.2. Diseño de investigación.....	185
6.2.1. Objetivos y pregunta de investigación	185
Objetivos de la dimensión institucional.....	186
Objetivos específicos de la dimensión institucional (OG#1):.....	186
Objetivos de la dimensión industrial.	186
Objetivos específicos del marco industrial para el (OG#2):.....	187
Objetivos específicos del marco industrial para el (OG#3):.....	187
Objetivos de la dimensión cultural.	187
Objetivos específicos de la dimensión cultural para el (OG#4):.....	187
Pregunta de investigación como hipótesis de trabajo.	189
6.2.2. Indicadores: los componentes de las tres dimensiones de análisis.	190
Componentes de la dimensión legal/institucional.....	190
Indicadores para el Objetivo general 1 (OG#1).....	191
Componentes de la dimensión industrial.	192
Indicadores para el Objetivo general 2 (OG#2).....	192
Indicadores para el Objetivo general 3 (OG#3).....	193
Componentes de la dimensión cultural.....	195
6.3. Definición de las muestras.....	220
a) Dimensión legal/institucional.	220
b) Dimensión industrial.....	221
c) Dimensión cultural.....	221
6.4. Definición de las unidades de análisis.	223

Unidades de análisis de la dimensión legal/institucional	223
Unidades de análisis de la dimensión industrial	223
Unidades de análisis de la dimensión cultural	224
6.5. Método de análisis: técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	225
Análisis del marco institucional	226
Análisis del marco industrial	227
Análisis del marco cultural	228
Reflexiones sobre los resultados de los instrumentos utilizados.....	232
CUARTA PARTE - RESULTADOS Y DISCUSIÓN	235
Capítulo 7	237
Resultados de la dimensión legal/institucional del cine en Bolivia.....	237
7.1. Antecedentes y el proceso de creación de ley del cine.	238
7.2. La Ley General del Cine 1302.....	239
7.2.1. Vigencias legislativas de la política cinematográfica boliviana	240
7.3. El CONACINE y el marco institucional del cine en Bolivia.....	241
7.4. El Fondo de Fomento Cinematográfico.....	243
7.5. Condiciones de nacionalidad de las producciones y coproducciones.....	248
7.6. La cuota de pantalla.....	249
7.7. Convenios de coproducción.....	255
7.7.1. La CAACI.....	257
7.7.2. Participación de Bolivia en el Programa Ibermedia	258
7.7.3. Participación de Bolivia en Ibermedia TV	269
7.7.4. Participación de Bolivia en DocTv Latinoamérica.....	272
7.8. El debate sobre la ley del cine y las propuestas de modificación	273
7.8.1. Propuesta del Convenio Andrés Bello	276
7.8.2. Propuesta de la Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia (ATIB)	277
7.8.3. Propuesta de la Asociación de Cineastas de Bolivia (ASOCINE)	277
7.8.4. La situación actual del proceso de legislación	278
Capítulo 8	281
Resultados de la dimensión industrial del cine en Bolivia	281
8.1. Contexto nacional: características socio-económicas de la población boliviana	281
8.2. Características de la producción de cine en Bolivia	283
8.2.1. El tamaño o cantidad de la producción	283
8.2.2. La producción de cine digital en Bolivia.....	295
8.2.3. Costos de producción y financiamiento de películas bolivianas	298
8.2.4. Espectadores y recaudaciones del cine en Bolivia	302
8.2.5. La coproducción cinematográfica como un instrumento potencial de la diversidad	307
8.3. Diversidad y concentración en la producción cinematográfica boliviana	313
8.3.1. Características de diversidad en los realizadores de cine boliviano	314
Región de origen de los directores de filmes bolivianos.....	314
Estreno de óperas primas	316
Edad de los directores de cine nacional	318
8.3.2. Participación de las mujeres en la producción cinematográfica boliviana	320
8.3.3. Características de diversidad en las empresas productoras de cine en Bolivia.....	323
Cantidad de empresas productoras	324
Tamaño de las empresas productoras según la cantidad de largometrajes estrenados	324
Ciudad boliviana de procedencia de las empresas productoras	327
Relación de propiedad de las empresas productoras de cine boliviano.....	329
8.3.4. Características de diversidad en las películas bolivianas estrenada en sala comercial entre 1995 y 2015.....	332
Diversidad de las locaciones de los filmes bolivianos	332
Diversidad lingüística en los filmes bolivianos	334
8.4. Características del sector de la distribución de cine en Bolivia	337
8.4.1. El video-home y la comercialización de copias ilegal de películas	342
8.5. Características del sector de la exhibición de cine en Bolivia	345
8.5.1. Cines monopantalla y multipantalla en Bolivia.....	347

Cines en la ciudad de La Paz.....	348
Cines en la ciudad de Cochabamba.....	350
Cines en la ciudad de Santa Cruz.....	351
Cines en la ciudad de Potosí.....	354
Cines en las ciudades de Tarija, Sucre, Oruro, Trinidad y Cobija.....	355
Cines en El Alto, Quillacollo y Riberalta.....	357
8.5.2. Distribución de las salas de exhibición de cine en Bolivia.....	357
Cantidad y distribución de cines en funcionamiento por ciudad en Bolivia.....	359
Cantidad y distribución de pantallas/salas de cine por ciudad en Bolivia.....	363
8.5.3. Costos de entrada al cine en salas de Bolivia.....	366
8.5.4. Concentración económica y diversidad en el sector de la exhibición de cine en Bolivia.....	368
Relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia.....	368
8.5.5. Espacios de exhibición para películas bolivianas.....	372
Cumplimiento de la cuota de pantalla.....	372
Tiempo en pantalla de cine que ocupan las películas nacionales y extranjeras.....	378
Funcionamiento de las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores para la exhibición de cine nacional.....	380
Aspectos positivos y negativos de la exhibición y distribución de cine en la actualidad.....	382
La exhibición de cine boliviano.....	384
Ciudades de exhibición de las películas bolivianas.....	385
Exhibición de cine boliviano a través de Internet.....	388
8.6. La investigación sobre el mercado cinematográfico boliviano.....	389

Capítulo 9..... 391

Resultados del análisis de la dimensión cultural del cine boliviano..... 391

9.1. Análisis de los personajes de las películas bolivianas.....	393
9.1.1. Características sociodemográficas y formales de los personajes.....	393
9.1.2. Indicadores de tipo, función y roles del personaje.....	395
9.1.3. Atributos funcionales y morfológicos de los personajes.....	397
Atributos morfológicos de los personajes.....	398
Atributos funcionales de los personajes.....	401
9.2. Análisis de las culturas representadas en el cine boliviano a través de sus personajes.....	402
9.3 Representación de la lengua y la religión como elementos primarios de la identidad cultural.....	409
9.3.1. Representación del factor lingüístico.....	409
9.3.2. Indicador: representación del factor religioso.....	412
9.4. Roles y características socioeconómicas de los personajes de acuerdo a su etnicidad, región y nacionalidad.....	414
9.4.1. Roles de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.....	415
9.4.2. Características socioeconómicas y de nivel de educación de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.....	419
9.5. Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes.....	423
9.5.1. El factor étnico y las relaciones entre los personajes.....	424
9.5.2. Representación de las identidades de referencia.....	425
9.5.3. Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes.....	427
9.6. Características de los momentos de encuentro y comunicación intercultural.....	430
9.6.1 Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) que se presenta en el encuentro y comunicación interculturalidad en los filmes bolivianos.....	431
9.6.2. Presencia de discriminación en los encuentros interculturales.....	435
9.7. Roles de los personajes mujeres y las relaciones entre los géneros en los filmes.....	437
9.8. Marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes.....	444
9.8.1. Representación del espacio donde se desarrollan los filmes.....	445
9.8.2. Representación del tiempo en el desarrollo de los filmes.....	448
9.8.3. Representación del mundo social en las películas.....	449
9.9. Relación entre las temáticas de los filmes y las temáticas de la realidad boliviana.....	451
9.10. Géneros musicales presentes en los filmes bolivianos.....	462
9.11. Imaginario sobre las identidades nacionales y la diversidad cultural presente en los filmes bolivianos.....	466

466

QUINTA PARTE - CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES..... 475

Capítulo 10	475
Conclusiones	475
El mercado y la industria del cine en Bolivia	480
Modelo de financiamiento, espectadores y recaudaciones	482
Relaciones de propiedad y características de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras de cine.	484
Elementos de diversidad en la producción cinematográfica boliviana	487
El cine y su dimensión cultural.....	489
Representación de la diversidad.....	489
Representación de las lenguas y de la religión.....	494
La participación y representación de mujeres en la industria cinematográfica boliviana.....	495
Construcción de la interculturalidad.....	497
Representación del espacio.....	498
Representación de la realidad nacional en las temáticas de los filmes.....	499
Representación de elementos identitarios y de la condición plurinacional.....	500
Capítulo 11	503
Recomendaciones	503
La necesidad de la investigación cinematográfica en Bolivia	506
Referencias bibliográficas	509
APÉNDICE	525
Apéndice A	525
Base de datos de la producción cinematográfica boliviana estrenada entre los años 1995 y 2015..	525
Apéndice A.1. Películas bolivianas estrenadas en el 1995-2003.....	526
Apéndice A.2. Películas bolivianas estrenadas en el 2004	529
Apéndice A.3. Películas bolivianas estrenadas en el 2005	530
Apéndice A.4. Películas bolivianas estrenadas en el 2006	532
Apéndice A.5. Películas bolivianas estrenadas en el 2007	533
Apéndice A.6. Películas bolivianas estrenadas en el 2008	535
Apéndice A.7. Películas bolivianas estrenadas en el 2009	536
Apéndice A.8. Películas bolivianas estrenadas en el 2010	539
Apéndice A.9 Películas bolivianas estrenadas en el 2011	542
Apéndice A.10. Películas bolivianas estrenadas en el 2012	544
Apéndice A.11. Películas bolivianas estrenadas en el 2013	547
Apéndice A.12. Películas bolivianas estrenadas en el 2014	550
Apéndice A.13 Películas bolivianas estrenadas en el 2015	551
Apéndice B	554
Bases de datos del sector de la exhibición de cine en Bolivia	554
Apéndice B.1. Centros de exhibición de cine en el departamento de La Paz	555
Apéndice B.2. Centros de exhibición de cine en el departamento de Cochabamba	559
Apéndice B.3. Centros de exhibición de cine en el departamento de Santa Cruz	562
Apéndice B.4. Centros de exhibición de cine en el departamento de Tarija	564
Apéndice B.5. Centros de exhibición de cine en el departamento de Oruro	565
Apéndice B.6. Centros de exhibición de cine en el departamento de Potosí	566
Apéndice B.7. Centros de exhibición de cine en el departamento de Sucre	568
Apéndice B.8. Centros de exhibición de cine en el departamento de Beni	569
Apéndice C	570
Libro de códigos para la aplicación de análisis de contenido a las películas bolivianas	570
Apéndice D	592
Atributos funcionales, visuales y verbales de los personajes de películas bolivianas	592
Vita	602

Índice de tablas

Tabla 1-4.1. Exportaciones de servicios culturales de países desarrollados y en desarrollo (2004-2012).	108
Tabla 2-4.2. Volumen de producción de largometrajes por países 1995/2008.....	112
Tabla 3-5.1. Largometrajes bolivianos estrenados entre 1925 y 1935.	127
Tabla 4-5.2. Largometrajes bolivianos estrenados en el periodo de la Revolución Nacional de 1952	131
Tabla 5-5.3. Largometrajes bolivianos estrenados durante los gobiernos militares en Bolivia (1964-1981).....	133
Tabla 6-5.4. Presidentes de Bolivia en el periodo de dictaduras militares y el retorno a la democracia	142
Tabla 7-5.5. Largometrajes bolivianos estrenados en el periodo democrático en la década de 1980.	147
Tabla 8-5.6. Largometrajes bolivianos estrenados entre 1990 y 2002.	149
Tabla 9-5.7. Largometrajes bolivianos estrenados entre 2003 y 2005.	157
Tabla 10-5.8. Largometrajes bolivianos estrenados entre 2006 y 2008.	158
Tabla 11-5.9. Largometrajes bolivianos estrenados en 2009.	159
Tabla 12-5.10 Largometrajes bolivianos estrenados en 2010.	160
Tabla 13-5.11 Largometrajes bolivianos estrenados entre 2011 y 2012.	161
Tabla 14-5.12 Largometrajes bolivianos estrenados entre 2013 y 2014.	162
Tabla 15-5.13 Largometrajes bolivianos estrenados en 2015.	163
Tabla 16-6.1. Diseño de las tres dimensiones de investigación: objetivos e indicadores.....	202
Tabla 17-6.2. Películas bolivianas más vistas en Bolivia desde 1995 a 2015.	221
Tabla 18-7.1. Leyes vigentes relacionadas con el cine boliviano.	241
Tabla 19-7.2 Horas de cuota de pantalla válidas para salas de cine en Bolivia.....	250
Tabla 20-7.3 Horas de cuota de pantalla válidas para canales de televisión en Bolivia.	251
Tabla 21-7.4. Resumen histórico en cifras del Programa Ibermedia 1998-2015.	260
Tabla 22-7.5. Apoyo Ibermedia a coproducción de largometrajes bolivianos 2001-2016.....	261
Tabla 23-7.6. Apoyo Ibermedia a Desarrollo de Proyectos bolivianos 2001-2016.....	263
Tabla 24-7.7. Apoyo Ibermedia a Proyectos de Formación bolivianos 2002 – 2016.....	265
Tabla 25-7.8. Apoyo Ibermedia a Proyectos Delivery bolivianos 2010-2016.....	265
Tabla 26-7.9. Aportes otorgados y fondos recibidos por Bolivia del Programa Ibermedia 2001-2016.	266
Tabla 27-7.10. Número de proyectos bolivianos aprobados por el Programa Ibermedia 2001-2016.	267
Tabla 28-7.11 Canales de televisión asociados a Ibermedia TV.....	270
Tabla 29-7.12. Películas bolivianas en Ibermedia TV.	271
Tabla 30-7.13. Documentales bolivianos participantes en DocTv Latinoamérica.	273
Tabla 31-8.1. Estrenos de películas bolivianas en Bolivia desde 1925 hasta 1994.	284
Tabla 32-8.2. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (1995-2005).	287
Tabla 33-8.3. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (2006-2008).....	288
Tabla 34-8.4. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (2009).....	289
Tabla 35-8.5. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2010).	290
Tabla 36-8.6. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2011-2012).	291
Tabla 37-8.7. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2013-2014).	292
Tabla 38-8.8. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2015).	293
Tabla 39-8.9. Diferencias presupuestarias, técnicas y operativas entre los sistemas analógico y digital en las fases de producción y comercialización de una película.	299
Tabla 40-8.10. Costos medios de producción de películas bolivianas por año (1995-2015).	299
Tabla 41-8.11. Largometrajes nacionales y extranjeros estrenados en Bolivia (1995 a 2015).	304
Tabla 42-8.12. Número de espectadores de cine nacional y extranjero por año (1995-2015).	305
Tabla 43-8.13. Recaudaciones en taquilla de cine nacional y extranjero por año (1995-2016).	306
Tabla 44-8.14. Cuota de espectadores en Bolivia por distribuidores del top 100 (2013-2016).	340
Tabla 45-8.15. Espectadores por el origen de las películas de los estrenos del top 100 (2013-2016).....	340
Tabla 46-8.16 Distribución de ingresos por el origen de los estrenos del top-100 (2013-2016).....	341
Tabla 47-8.17. Distribución de DVD originales de películas nacionales (2006).	343

Tabla 48-8.18. Distribución de DVD originales de películas nacionales (2007).	344
Tabla 49-8.19. Centros de exhibición de cine en funcionamiento por ciudad en Bolivia (1994-2018).	360
Tabla 50-8.20. Pantallas de cine por ciudad en Bolivia (1994-2018).	365
Tabla 51-9.1. Películas bolivianas más vistas en Bolivia desde 1995 a 2015.	392
Tabla 52-9.2. Tipos de vestimenta de los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015).	399
Tabla 53-9.3. Tipos de vestimenta de los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015).	399
Tabla 54-9.4. Complementos y objetos que acompañan a los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015). .	400
Tabla 55-9.5. Estereotipos que representan los roles de las mujeres en las películas bolivianas (1995 – 2015). 440	
Tabla 56-9.6. Temas de vida de los personajes mujeres en las películas bolivianas (1995 – 2015).	442

Índice de figuras

Figura 1-4.1. Mayores productores de cine a nivel mundial 1990-1999.....	109
Figura 2-4.2. Largometrajes de ficción, animación y documental producidos en países desarrollados y en desarrollo (2005- 2010-2013).	111
Figura 3-4.3. Diversidad de lenguas de las películas producidas en India en 2013	114
Figura 5-4.4 Porcentaje de mujeres en la industria cinematográfica (2014).	116
Figura 6-4.5 Películas dirigidas por mujeres en festivales locales (2013).	117
Figura 7-8.1. Soporte de filmación de películas bolivianas (1995-2015).....	297
Figura 8-8.2. Películas bolivianas que recuperaron su inversión en taquilla de cine (1995-2015)	303
Figura 9-8.3. Películas bolivianas según el tipo de producción por países participantes (1995-2015).	310
Figura 10-8.4. Películas bolivianas estrenadas según tipo de producción y países participantes (1995-2015)...	311
Figura 11-8.5. Países coproductores de filmes bolivianos estrenado entre 1995-2015.	312
Figura 12-8.6. Ciudades de origen de directores y número de estrenos de largometrajes entre 1995 a 2015.	315
Figura 13-8.7. Ciudades de origen de directores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015.....	316
Figura 14-8.8. Películas estrenadas como <i>opera prima</i> de directores durante los años 1995 a 2015.....	316
Figura 15-8.9. Películas bolivianas estrenadas como óperas primas estrenadas entre 1995 y 2015.	317
Figura 16-8.10. Década de nacimiento directores/as de filmes nacionales y películas estrenadas (1995-2015). 318	
Figura 17-8.11. Edad de los directores que estrenaron películas nacionales entre 1995 a 2015.	319
Figura 18-8.12. Género de los directores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015	321
Figura 19-8.13. Género de los productores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015	322
Figura 20-8.14. Género de los guionistas de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015.	323
Figura 21-8.15. Productoras de cine en Bolivia y cantidad de largometrajes estrenados entre 1995 a 2015.	326
Figura 22-8.16. Ciudad de origen de empresas productoras de largometrajes estrenados entre 1995-2015.	328
Figura 23-8.17. Departamentos de Bolivia en los que se filmaron largometrajes (1995-2015).....	333
Figura 24-8.18. Departamentos de Bolivia en los que se filmaron largometrajes nacionales (1995-2015).	334
Figura 25-8.19. Combinación de idiomas hablados en películas bolivianas (1995 - 2015)	335
Figura 26-8.20. Idiomas hablados en películas bolivianas según año de estreno (1995 a 2015).	336
Figura 31-8.25. Precio medio de entrada a salas de cine en Bolivia años 1998 a 2016.	367
Figura 32-8.26. Ciudades en las que se han exhibido películas bolivianas entre 1995 y 2015.	386
Figura 33-8.27. Ciudades en las que se exhibieron películas bolivianas entre 1995 a 2015	387
Figura 34-8.28. Películas bolivianas disponibles en Internet estrenadas entre 1995 a 2015.	389
Figura 35-9.1. Estatus económico de los personajes de las películas bolivianas (1995-2015).	394
Figura 36-9.2. Nivel de educación de los personajes de las películas bolivianas (1995-2015).....	394
Figura 37-9.3. Roles profesionaes o actividades económicas de los personajes de las películas bolivianas (1995 – 2015).....	396
Figura 38-9.4. Características étnicas de los personajes de las películas bolivianas (1995 – 2015).....	404
Figura 39-9.5. Culturas indígenas representadas a través de los personajes en filmes bolivianos (1995 – 2015).....	405
Figura 40-9.6. Nacionalidad de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).	406
Figura 41-9.7. Departamentos de origen de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	407
Figura 42-9.8. Departamento de origen de los personajes por año de estreno de los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	408
Figura 43-9.9. Idiomas reconocidos en Bolivia que se habla en las películas películas bolivianas (1995-2015) 409	
Figura 44-9.10. Idiomas reconocidos en Bolivia que hablan los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	410
Figura 45-9.11. Idioma dominante o de mayor peso en los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015) 411	
Figura 46-9.12. Idioma materno de los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).	411
Figura 47-9.13. Idioma extranjero que hablan los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	412
Figura 48-9.14. Existencia de prácticas religiosas en los personajes y su frecuencia (1995 – 2015).....	412
Figura 49-9.15. Tipo de religión que practican los personajes en los filmes nacionales (1995 – 2015).	413

Figura 50-9.16. Función de la religión en los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).	414
Figura 51-9.17. Roles de los personajes según sus características étnicas en los filmes bolivianos	416
Figura 52-9.18. Roles profesionales de los personajes según su departamento de origen en filmes bolivianos (1995 – 2015).....	418
Figura 53-9.19. Etnicidad y estrato socioeconómicos de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	419
Figura 54-9.20. Etnicidad y nivel de educación de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015)	420
Figura 55-9.21. Estrato socioeconómico y departamento de origen de los personajes en los filmes bolivianos	421
Figura 56-9.22. Nivel de educación y departamento de origen de los personajes en filmes bolivianos (1995 – 2015).....	422
Figura 57-9.23. Nivel de articulación del encuentro intercultural en los filmes bolivianos (1995 – 2015).	431
Figura 58-9.24. Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) en los encuentros interculturales en los filmes bolivianos (1995 – 2015).	432
Figura 59-9.25. Manera en que se narran las relaciones interculturales amistosas en las películas bolivianas (1995 – 2015).....	434
Figura 60-9.26. Tipo y nivel de discriminación en los encuentros interculturales en filmes bolivianos (1995 – 2015).....	435
Figura 61-9.27. Evolución de la relación intercultural en los filmes bolivianos (1995 – 2015)	437
Figura 62-9.28. Roles profesionales de los personajes de las películas bolivianas por género (1995 – 2015) ...	438
Figura 63-9.29. Tipo de relación que se da entre géneros en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	444
Figura 64-9.30. Entorno donde transcurren las narraciones en los parámetros rural/urbano en los filmes bolivianos (1995 – 2015)	445
Figura 65-9.31. Países donde transcurre la historia en los filmes bolivianos (1995 – 2015)	446
Figura 66-9.32. Departamentos de Bolivia donde transcurre la historia en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	447
Figura 67-9.33. Época histórica en la que transcurren las historias en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	448
Figura 68-9.34. Representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas en filmes bolivianos (1995 – 2015)	450
Figura 69-9.35. Género cinematográfico de los filmes bolivianos más vistos (1995-2015).....	450
Figura 70-9.36. Temas históricos presentes en las películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015).....	453
Figura 71-9.37. Temas históricos presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015)	454
Figura 72-9.38. Tema políticos presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015)	455
Figura 73-9.39. Temas políticos presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015).....	456
Figura 74-9.40. Temas sociales presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015).....	457
Figura 75-9.41. Temas sociales presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015).....	458
Figura 76-9.42. Temas culturales presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015).....	459
Figura 77-9.43. Temas culturales presentes en anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015).....	460
Figura 78-9.44. Grado de representación de la realidad en los filmes bolivianos (1995 – 2015)	461
Figura 79-9.45. Temáticas de las películas bolivianas y su relación con temáticas locales, nacionales y universales.....	462
Figura 80-9.46. Ritmos musicales presentes en películas bolivianas (1995 – 2015)	463
Figura 81-9.47. Géneros musicales y su origen presentes en películas bolivianas (1995 – 2015).....	464
Figura 82-9.48. Origen de los ritmos musicales presentes en películas bolivianas (1995 – 2015)	465
Figura 83-9.49. Narratividad cotidiana e historia propia de las culturas en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	467
Figura 84-9.50. Tipo de presentación de la identidad nacional boliviana en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	468
Figura 85-9.51. Construcción de la interculturalidad en las películas bolivianas (1995 – 2015).....	469
Figura 86-9.52. Representación de la cosmovisión de las culturas nacionales a través de las dimensiones del marco de referencia en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	471
Figura 87-9.53. Elementos simbólicos culturales presentes en filmes bolivianos (1995 – 2015)	472
Figura 88-9.54. Origen de los de los elementos simbólicos culturales presentes en los filmes bolivianos.....	473
Figura 89-9.55. Representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos (1995 – 2015).....	474

Introducción

Bolivia, a pesar de sus limitaciones económicas, cuenta con una gran trayectoria cinematográfica de cerca de ciento veinte años. Desde sus inicios, diversos temas de la realidad nacional y episodios de la historia boliviana tuvieron su influencia en la producción cinematográfica del país. Así, por ejemplo, las películas más importantes del cine mudo boliviano tuvieron como un tema constante los dilemas de la identidad cultural/nacional y la división de la sociedad de aquel entonces por cuestiones raciales y de clase social. Hechos históricos como la Guerra del Chaco (1932-1935) dejaron su huella en el cine boliviano, influyendo en la creación de documentales y ficciones basadas en ese conflicto. Hechos políticos como la Revolución Nacional de 1952 tuvo también su influencia en la cinematografía nacional con la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano, primera política pública en materia cinematográfica que dio como resultado la producción de alrededor de cuatrocientos filmes, la mayoría de ellos destinados a la propaganda política. Posteriormente, las deplorables condiciones de vida de los sectores mineros y campesinos, así como la desigualdad social por cuestiones raciales y de clases sociales inspiraron el cine político de denuncia del director Jorge Sanjinés. Así también, el periodo de dictaduras militares (1971-1982) influyó de manera significativa en el cine producido en el país.

Décadas después, en pleno periodo democrático que inicia en Bolivia en 1982, el país se define plural y diverso con sus cambios en la Constitución Política del Estado (1994 y 2009) y paralelamente su cine también. Surgen nuevos directores que logran que el cine boliviano aborde temas más universales. A partir del año 2003 Bolivia ingresa a la era del cine digital y los costos de producción se vuelven menos prohibitivos, lo que permite el surgimiento de una ola de nuevas producciones cinematográficas. Los filmes nacionales de la última década han introducido temáticas universales como la sexualidad, las vivencias juveniles o la migración, sin embargo, el dilema de la identidad/es nacional/es sigue muy vigente en películas recientes como *Zona Sur* (2009) e *Yvy Mareay* (2013). Se podría afirmar que, desde los inicios de la

cinematografía en el país y hasta nuestros días, el dilema de las identidades culturales/nacionales ha sido un tema recurrente en el cine boliviano.

El dilema sobre cómo se define al “ser nacional” en un país tan diverso y dividido social y culturalmente como Bolivia es un tema que constantemente se ha plasmado en su cinematografía, literatura, pintura, entre otras artes que han abordado el tema. En el campo político, el debate sobre la identidad boliviana no queda al margen. Diferentes gobiernos realizaron cambios importantes en la Constitución Política del Estado con el objetivo de incorporar en ella una definición de país más inclusiva y que reconozca a todos los grupos étnicos y culturales que conforman el Estado boliviano. Al reconocer la Nueva Constitución Política del Estado de 2009 a Bolivia como un Estado Plurinacional es pertinente abordar cómo se representa la diversidad de las identidades nacionales en el cine boliviano.

En la presente tesis doctoral se comparte el argumento de que el concepto o la idea de lo nacional es una construcción imaginaria. Como afirma Anderson (1993), quien define a la nación como una *comunidad imaginada*, un imaginario o relato que se crea a partir del capitalismo de imprenta que permitió la publicación en diferentes lenguas en el siglo XIX dejando el uso exclusivo del latín y haciendo visible e imaginable a las diferentes comunidades lingüísticas como naciones. El imaginario de nación se conforma a partir de relatos, de narraciones en las cuales están inmersos los elementos que se reconocen como parte de la identidad nacional. Para García Canclini “la identidad es una construcción que se relata” (1995, p. 107), y en la construcción de dichas narraciones participan aparatos culturales de distinta índole como son las acciones del Estado en la creación de normas legales y políticas que establecen la difusión de la historia, la preservación de lenguas, los planes de educación, entre otros; y por otro lado, las narraciones que son transmitidas por los aparatos de la industria cultural, entre ellos, los medios de comunicación como el cine. Los medios de comunicación, como contenedores de narraciones, de ficciones, son también espacios de representación y construcción del imaginario de identidad.

Es así que en la presente tesis doctoral se ha elegido como objeto de estudio el cine, que se concibe como una expresión artística que, dada su función de generador de narraciones, de representación/generación del sentido y de los imaginarios colectivos, contribuye a la construcción/representación del imaginario de lo nacional. Si bien, el llamado cine dominante ha sido cuestionado por hacer visibles las históricas estructuras de poder donde las culturas minoritarias se generalizan y se representan a través de estereotipos que anulan su particularidad y diversidad. Sin embargo, en el caso de las pequeñas cinematografías nacionales como la de Bolivia, el cine puede también contribuir con narraciones que

representen la diversidad cultural boliviana y Latinoamericana, y ser la imagen de país que se proyecta tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales.

Desde el Estado, el cine puede fomentarse y protegerse como un patrimonio cultural que construye y representa las identidades culturales del país, muestra la diversidad socio cultural y se constituye como documento que registra la memoria fílmica de la nación. A la vez, desde el ámbito económico el cine aporta en la generación de empleos y recursos económicos, pues es parte de las industrias culturales. Así mismo, las políticas públicas cinematográficas que establezcan los Estados incidirán de gran manera, tanto en el desarrollo o ausencia de desarrollo de la industria cinematográfica nacional, como en el fomento y promoción del cine como patrimonio cultural del país. El análisis de las políticas públicas cinematográficas que se generan desde el Estado y la identificación de los efectos que tienen éstas en el ámbito de la industrial cultural y de la cinematografía es de gran importancia. Por ello, en esta tesis se considera necesario el análisis de la cinematografía boliviana desde los tres componentes que afectan directamente en su desarrollo: la *dimensión legal e institucional*, la *dimensión económica e industrial*, y la *dimensión cultural*. Es así que, el gran objetivo general de investigación de la presente tesis doctoral es *analizar cómo ha representado la diversidad de las identidades culturales/nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural durante el periodo comprendido entre los años 1995 y 2015*.

La pertinencia de estudiar la cinematografía boliviana radica en la necesidad de aportar más investigación que ayude a dar un salto cualitativo que pase de los análisis históricos y de la crítica cinematográfica realizados desde el ámbito del periodismo, a investigaciones que desde el enfoque de la economía política de la comunicación y la cultura se realicen desde el ámbito académico. Las primeras investigaciones serias y libros publicados sobre la cinematografía boliviana fueron realizadas por comunicadores y periodistas desde un enfoque histórico que presentaba las primeras cronologías del cine producido en el país. Fueron muy importantes las obras de Alfonzo Gumucio (1982) y Carlos de Mesa (1985), quienes publicaron los primeros libros históricos sobre el cine boliviano usando la revisión hemerográfica y la entrevista como herramientas de recolección de datos. La crítica periodística es otra línea de trabajo que ha realizado un gran aporte en el análisis de la cinematografía boliviana. En esta tarea han contribuido de gran manera críticos como Pedro Sucz, Keith Richards, Alfonzo Gumucio y Carlos de Mesa, entre los que tienen más trayectoria y a los que en la actualidad se suman jóvenes críticos como Santiago Espinoza, Andrés Laguna, Mary Carmen Molina, Sergio Zapata y Sebastian Morales entre otros, que

publican en revistas especializadas en cine boliviano como *La Ramona* del diario Opinión y la revista digital *Cinemascine*. Sin embargo, la investigación sobre el cine boliviano desde el ámbito académico es escasa y además desconocida, puesto que son pocos los libros publicados a partir de investigaciones de este tipo.

En su libro *Teorías del Cine* (2005), Francesco Casetti expuso el desarrollo histórico de las teorías desde las cuales se analizó el cine como objeto de estudio en el mundo y afirma que el ensayo de Christian Metz (1964), *Cinema: ¿langue o langage?* significó un cambio en el tipo de aproximación al análisis cinematográfico y un cambio además en cuanto al tipo de investigador. A partir de ese ensayo el análisis del cine pasa de ser abordado desde el ámbito de la crítica en las revistas sobre el séptimo arte a ser analizado por un investigador con formación científica que trabaja en institutos de investigación y universidades y que publica en revistas especializadas de diferentes disciplinas. Esta nueva generación de investigadores abordan el cine desde teorías ontológicas, metodológicas como la semiología, psicológicas, sociológicas, e incluso desde el psicoanálisis (2005, pp. 108-109).

En la presente tesis se propone el análisis de la cinematografía boliviana desde un estudio amplio que relaciona diferentes enfoques teóricos. Desde el enfoque de la economía política de la comunicación y la cultura se analiza el cine como *institución* que incluye el estudio de su marco legal, las políticas públicas y las instituciones que regulan la actividad cinematográfica. Desde la dimensión industrial se analizan los aspectos *económicos*, las características del mercado y la estructura de la *industria* cinematográfica. La presente tesis se enmarca además dentro del enfoque de los Estudios Culturales, al realizar dentro de su dimensión cultural el análisis de los imaginarios que construye/proyecta el cine sobre los pueblos que representa en sus pantallas. Como afirma Casetti, el análisis del cine desde lo *cultural* y su relación con las representaciones de lo social que proyecta, es decir, la capacidad del cine de ser un signo que pone en escena a la sociedad de la que proviene (Casetti, 2005, p. 129).

La presente tesis doctoral tiene un diseño metodológico no experimental basado en los métodos cuali-cuantitativos. Al ser una investigación que se plasma desde tres dimensiones de análisis, la definición de la muestra se dividió también en tres ámbitos. La muestra para el análisis del marco institucional abarcó un periodo amplio desde 1978 a 2018 con el objetivo de estudiar la totalidad de las políticas públicas aplicadas por el Estado Boliviano a su cinematografía. La muestra para el análisis del marco industrial comprende el análisis de los tres componentes de la cadena global de valor; el sector de la producción, el sector de la distribución, y el sector de la exhibición de cine en Bolivia, por un periodo de 21 años desde

1995 a 2015. Así también, la muestra para el análisis del marco cultural del cine boliviano está conformada por los 18 largometrajes nacionales de ficción que tuvieron mayor éxito de taquilla en Bolivia por año desde 1995 a 2015.

Para el análisis de la dimensión legal/institucional se hizo uso de diferentes técnicas de recolección de datos en diferentes fuentes como los boletines oficiales sobre el marco legal de la cinematografía boliviana, informes oficiales del Consejo Nacional del Cine (CONACINE), informes del Programa Ibermedia, convenios de coproducción cinematográfica a los que está acogido Bolivia, proyectos de nueva ley de cine propuestos por el gremio cinematográfico y el Estado, y fuentes periodísticas. El análisis del marco industrial comprende la realización de un censo y mapeo de la producción cinematográfica nacional, así como de empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras. Se utilizaron diversas técnicas para la recolección de datos, para luego procesar y analizar la información a través de técnicas estadísticas descriptivas. En el análisis cualitativo se incluyó además la técnica de la entrevista semiestructurada a informantes clave como directores, productores, distribuidores y exhibidores de cine en Bolivia, para la obtención de datos sobre el marco institucional e industrial del cine boliviano.

El análisis del marco o dimensión cultural del cine boliviano comprende la aplicación de un análisis de contenido, en base a indicadores cualitativos y cuantitativos a las películas con mayor número de espectadores por año en el periodo de 1995 a 2015. Para ello se elaboró un libro de códigos con listas de preguntas y categorías cualitativas y se utilizó el software estadístico SPSS para trabajar los resultados. Para indicadores específicos, la revisión hemerográfica fue otra de las técnicas de recopilación de datos utilizada.

La investigación que se presenta en estas páginas está compuesta por once capítulos que a la vez se agrupan en cinco partes. La primera parte corresponde al marco teórico conformado por cuatro capítulos en los que se exponen las principales corrientes de investigación que sirvieron de paraguas para este trabajo. En el primer capítulo se detallan las principales líneas teóricas que guían la investigación y conceptos importantes como la industria cultural, la/s identidad/es cultural/es, la diversidad cultural y su relación con el cine. El análisis teórico del cine como constructor de imaginarios de identidad se aborda en el segundo capítulo. En el tercer capítulo se presenta el desarrollo de las políticas públicas culturales, las industrias culturales y creativas, y elementos para el análisis de las políticas públicas cinematográficas. En el cuarto capítulo se presentan conceptos sobre el mercado cinematográfico, la concentración económica y la diversidad en la industria cinematográfica.

La segunda parte de la presente tesis corresponde al marco histórico conformado por el capítulo quinto. En él que se presenta el desarrollo histórico y estético del cine boliviano, su relación con la historia del país, las principales corrientes cinematográficas desarrolladas y los directores de cine más destacados en sus diversas etapas históricas.

En la tercer parte y sexto capítulo se plantea el marco metodológico que ha guiado la investigación, en él se plantean las preguntas de investigación, los objetivos, los indicadores, la definición de la muestra y unidades de análisis, el método de análisis, las técnicas e instrumentos de recolección de datos utilizados.

En la cuarta parte se presentan los tres capítulos de resultados obtenidos correspondientes cada uno con una de las tres dimensiones de análisis de la presente investigación. Finalmente, la quinta parte, está compuesta por dos capítulos, en el décimo se reúnen las conclusiones que han devenido de los resultados obtenidos, y en el décimo primero se proponen las recomendaciones surgidas a partir de los resultados obtenidos y las conclusiones a las que se ha llegado en la presente tesis doctoral.

En el análisis de un producto de la industria cultural como el cine se hace necesario el estudio de los factores estructurales, legales, institucionales, industriales y culturales que intervienen en su creación. Para comprender el desarrollo de una cinematografía nacional en su totalidad es necesario estudiar las relaciones económicas, políticas y culturales y los procesos socio-históricos en el que la actividad cinematográfica se desenvuelve. Son pocas investigaciones académicas a nivel internacional que se han dedicado al estudio de las cinematografías nacionales desde un marco de análisis global que comprende todos los factores mencionados. En el caso boliviano, la tesis doctoral que se presenta en estas páginas es la primera investigación que plantea el estudio de la cinematografía boliviana desde un marco de análisis que incorpora las dimensiones y estructuras más importantes que intervienen en el desarrollo de la cinematografía nacional.

Elaborar estadísticas, cuantificar y medir el desarrollo de las industrias culturales y creativas, entre ellas el cine, es de gran importancia para visibilizar el desarrollo y aporte a la economía que realizan actividades como la cinematografía. Así también, las estadísticas y la medición del desarrollo de actividades como el cine, son elementos imprescindibles para la elaboración de política públicas culturales que se adecuen a las demandas y necesidades del sector cinematográfico. Sin embargo, en el caso boliviano, la medición del desarrollo de las actividades culturales y especialmente de la cinematografía se hace imposible ante la falta de datos y estadísticas oficiales ya sean éstos elaborados por instituciones públicas o privadas. En este sentido, la presente tesis doctoral hace un aporte importante al crear el primer

repertorio de datos de los tres sectores de la cadena global de valor, que incluye una base de datos sobre la producción cinematográfica nacional de películas estrenadas desde 1925 a 2015; datos sobre el sector de la distribución; y una base de datos del sector de la exhibición de cine en el país desde 1994 a 2018. El esfuerzo que se ha realizado en la presente tesis puede resultar útil para analizar la dinámica económica del sector cinematográfico en el país y comprender los procesos que se den en el futuro. A la vez, los datos que se han construido en esta investigación pueden servir como una primera base de datos que proporciona información valiosa para futuras investigaciones desde los ámbitos político, económico y social.

Los principales hallazgos de esta tesis en su dimensión institucional están relacionados con los efectos que ha tenido la política pública cinematográfica en el país, los principales aportes y los problemas que ha presentado la legislación vigente, la situación de las instituciones que gestionan la actividad cinematográfica y las demandas del gremio cinematográfico por una nueva ley de cine. El estudio de la dimensión cultural ha contribuido con un análisis de contenido compuesto por 108 indicadores que fueron aplicados a las 18 películas nacionales más vistas en Bolivia. El análisis ha indagado sobre la manera en la que el cine nacional representa la diversidad de las identidades culturales/nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia y la influencia que han tenido los profundos cambios políticos que se han dado el país, a partir de la creación de la nueva Constitución Política del Estado, en los imaginarios y representaciones creadas por el cine hecho en el país.

PRIMERA PARTE - MARCO TEÓRICO

Capítulo 1

Cultura y Comunicación. El análisis de la cultura en los estudios de la Comunicación de Masas

La presente investigación tiene por objetivo analizar cómo se construyen las representaciones de la identidad nacional y la diversidad cultural y cómo evolucionan estas representaciones en los diferentes periodos históricos del cine boliviano. En este análisis saltan a la vista dos términos fundamentales: la cultura y la comunicación, dos términos muy interrelacionados entre sí, pues toda cultura funciona por comunicación. En este sentido, acerca de la relación entre cultura y comunicación Néstor García Canclini afirma que “la comunicación fue el canal por el cual los patrones de vida de las culturas fueron transmitidos, por el cual aprendimos a ser miembros de una sociedad -de una familia, de un grupo de amigos, de un vecindario, de una nación-, fue así como adoptamos la cultura, esto es los modos de pensamiento y de acción, las creencias, los valores y los hábitos y tabúes” (García Canclini, 1995, p. 15). Por otro lado, la comunicación es una necesidad básica de la persona, del hombre social. Según Antonio Pascuali, la “comunicación es la relación comunitaria humana consistente en la emisión-recepción de mensajes entre interlocutores en estado de total reciprocidad, siendo por ello un pacto esencial de convivencia y un elemento

determinante de las formas que asume la sociabilidad del hombre” (Pascuali, 1990, pp. 51-52). Los medios de comunicación son el mayor canal de difusión de la cultura. La comunicación de masas no existe por sí misma, como algo separado de la vida cultural.

Entorno a la definición de la cultura, existe un extenso estudio en el cual cada paradigma de pensamiento ha aportado su propia definición de lo que es considerado cultura. A decir de Amelia Álvarez (1999), en 1952 Kroeber y Kluckhohn recogían en una monografía más de 250 definiciones de cultura, sin embargo, estas definiciones no llegan a ser científicas, sino definiciones populares. En este trabajo no se pretende ahondar respecto a los debates sobre la concepción de este término. Una de las definiciones más aceptadas y que se ha convertido en la definición clásica de cultura, es la aportada por el antropólogo Edgard B. Tylor en 1871, quien afirma que “La cultura o la civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (citado en Álvarez, 1999, p. 14). En este sentido, se podría afirmar que la cultura encierra todo un conjunto de elementos que se podrían clasificar como concretos o materiales, simbólicos o espirituales, así como elementos relacionados con las normas para la organización social. Para García Canclini, la cultura como producto se define como “la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido” (García Canclini, 1982, p. 32).

El mismo Raymond Williams, uno de los padres fundadores de los estudios culturales, se enfrenta a la propia definición de cultura advirtiendo que se trata de uno de los términos más complejos y polisémicos del inglés (Badillo, 2006, p. 36), y en “The long revolution” (Williams, 1961) ofrece una triple división para poder enmarcar el término:

1. Una cultural “ideal”, muy cercana al pensamiento de Arnold, en el que la cultura tiene que ver con los valores universales de perfección humana.
2. Una ‘documental’, que se refiere al cuerpo de trabajo intelectual e imaginativo en el que la experiencia y el pensamiento humanos son representados.
3. Y una ‘social’ en la que la cultura es una descripción de una determinada forma de vida.

Hace ya mucho tiempo que ha quedado superado el concepto de cultura erudita, la cultura consagrada en los museos o en la gran literatura. Siguiendo la línea de los *Cultural Studies* esta investigación aborda el asunto de la cultura desde un punto de vista totalmente abierto, desde un punto de vista antropológico en el que la cultura, troquelada en los contenidos, es entendida como instrumento re-organizador de una sociedad. La cultura ya no es un producto

de posesión y disfrute de clase y definitorio de bienestar; no es un bien económico exponente del desarrollo alcanzado, sino el corazón mismo del desarrollo: no es la cultura burguesa que se posee sino la cultura modo de vida que se ejercita. Con la llegada de los medios de comunicación de masas todos estos conceptos se diluyen y se complican. En este trabajo, se quiere tratar la cultura transmitida por los medios de masas como elemento vertebrador, aunque no suficiente, de una sociedad; la cultura creadora de identidad e impulsora de un imaginario nacional frente a la globalidad.

Por otro lado, a estas alturas del siglo XXI, las identidades culturales se han mezclado tanto que no podríamos abordar un estudio de estas características sin el concepto de la “transculturación” (Lull, 1997; Lull, 1992). La identidad se está transformando, consciente o inconscientemente, mezclándose los usos tradicionales de cada zona con las modas transmitidas por los medios de comunicación, produciendo un nuevo híbrido cultural.

Los estudios sobre la cultura, en un principio, fueron realizados por las disciplinas tradicionales que abordaron este tema como son la antropología o la etnología. Sin embargo, con el surgimiento de los medios masivos de comunicación, el análisis de la emergente *cultura de masas*, pasó a ser analizada por filósofos y sociólogos que analizaron *la cultura de masas* como producto de los medios masivos de comunicación. Aunque las posturas adoptadas ante el estudio de la cultura podrían resumirse en tres, legitimista, miserabilista y populista (Bourdieu, 1988; Grignon & Passeron, 1992), a nosotros nos gustaría pensar en una cuarta intermedia: una en la que la cultura erudita sea tan importante como los usos y costumbres de los distintos colectivos sociales (léanse éstos en sentido tradicional y moderno: culto a la Pachamama o el gusto por Madonna). Desde esta perspectiva se aborda el estudio que en estas líneas se presenta.

En este estudio, después de reflexionar varias definiciones, algunas más complejas que otras, planteamos una breve definición de cultura a modo de declaración de intenciones: la cultura como un sistema de prácticas y un sistema de representaciones propias de la condición humana. Partiendo de esta definición se entiende que la cultura está presente en todos los aspectos y las facetas de la vida del ser humano. Por lo tanto, la cultura es también un elemento de comunicación e identificación. Es un elemento de comunicación en el sentido de que proporciona códigos de comunicación a través del lenguaje, y, por otro lado, es un elemento de identificación al proporcionar todo un sistema de símbolos, creencias y modos de vida con los cuales cada individuo se identifica y se siente parte de una sociedad.

Pasamos a contextualizar las bases teóricas de este estudio, con un origen en la Escuela de Fráncfort y la Teoría Crítica, hasta los Estudios Culturales.

1.1. La Teoría Crítica de la Comunicación

Mientras en Estados Unidos el estudio de los medios de comunicación se realizaba a través de la corriente funcionalista en la que la investigación sobre comunicación debía proporcionar información sobre el funcionamiento del sistema, en Europa, la Escuela de Fráncfort critica esta perspectiva pues no conciben la investigación con fines particulares sino como una forma de garantizar una sociedad más libre. El filósofo y sociólogo Max Horkheimer y el economista Friedrich Pollock fundan, en 1923, el Instituto de Investigación Social afiliado a la Universidad de Fráncfort y trabajan desde una perspectiva neo marxista. En 1931, la Escuela pasa a ser dirigida por Horkheimer, incorporando en su línea de trabajo instrumentos provenientes de la filosofía y del psicoanálisis de Freud. Los planteamientos eran radicalmente diferentes, “donde los norteamericanos veían un factor de regulación y equilibrio social, la teoría crítica consideraba a los medios como un instrumento del poder para dominar” (Humanes, 2004, p. 121). Los críticos entienden la sociedad como un todo.

Los primeros investigadores de la escuela tuvieron que emigrar a los Estados Unidos debido a la Segunda Guerra Mundial. En 1940, el teórico Walter Benjamín, intentó huir a España y de allí a Estados Unidos, sin embargo, el grupo de refugiados judíos con el que viajaba fue interceptado por la policía española y Benjamín se suicida en Portbou, un poblado español fronterizo con Francia.

Para ese entonces, la crítica de la escuela se dirige a los procesos de alienación producidos por los dos sistemas burocratizados totalitarios, el nazismo y el estalinismo. A decir de Álvarez, “su crítica se extiende pues al marxismo que, de ser crítico, ha pasado a rigidificarse y convertirse en ideológico. El programa crítico es por ello un programa, además transformador para construir una sociedad racional con un hombre no colectivado, sino autónomo y no alienado” (Álvarez, 1999, p. 25).

La crítica a la alienación del individuo y la sociedad, es una de las premisas más importantes de la teoría crítica. Para la escuela de Fráncfort, la cultura fue analizada como el punto donde se concentran los elementos alienadores. En este sentido se sigue el rumbo de las investigaciones en torno a lo que es la producción industrial de bienes culturales, así como afirman Armand y Michele Mattelart:

Entre *La dialéctica de la razón*, obra de Adorno y Horkheimer, en la que se integra el capítulo sobre la producción industrial de los bienes culturales y *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse, manifiesta la profunda coherencia de una escuela de pensamiento que critica un mundo en el que la instrumentalización de las cosas acaba siendo la de los individuos (Mattelart, 1997, pp. 56-57).

La teoría crítica plantea el análisis de la ideología, puesto que manifiesta que el control y la dominación de una sociedad, ya sea por otra sociedad o por grupos de poder, se realiza a través del control ideológico y que los medios de comunicación son el núcleo de transmisión. Blanca Muñoz afirma sobre este tema:

Control ideológico y control social coincidirán. Para la teoría crítica el grupo dominante ha creado, mediante relaciones científicas, la articulación de una conciencia social que percibe el mundo a través de una cosmovisión creada y recreada de una manera artificial y los mass-media son el núcleo de transmisión. La cosmovisión colectiva se muestra válida y coherente siempre y cuando se armonice con los intereses del grupo que ejerce el poder, pero será enmascaradora y oscurecedora para el resto de grupos que realizan funciones de clases dominadas dentro del sistema de producción. El oscurecimiento de las relaciones materiales de la sociedad representa lo que tanto Marx como la escuela de Frankfurt definen como ideología (Muñoz, 1989, pp. 110-111).

Del análisis de la ideología transmitida por los medios masivos de comunicación, la teoría crítica se enfoca en un nuevo concepto, el de la producción masiva de productos culturales o industrialización de la cultura: la cultura como una mercancía que se produce y se vende, empaquetada por la industria y dirigida a un mercado. Desde esta perspectiva, la Escuela de Fráncfort sigue sus investigaciones en torno a la crítica de la industrialización de la cultura o la llamada *Industria Cultural*, término acuñado en 1947 por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*.

1.1.1. De la escuela de Fráncfort a los Cultural Studies

El criticismo de la Escuela de Fráncfort no ofrecía soluciones a los problemas que planteaba y tampoco ofrecía pruebas empíricas o metodológicas que demostraran cómo se ejercía la manipulación o cómo se provocaba la alienación. Mientras tanto, se dieron en el mundo una serie de iniciativas como la de *Mayo del 68* francés donde se manifiesta la conciencia de una generación cultural, movimiento ante el cual la clase trabajadora se muestra indiferente. Con este fracaso y la falta de apoyo en la búsqueda de conciencia del materialismo histórico, se produce una separación y de la teoría crítica surgen dos corrientes: la intelectual-científica y profesional-comunicativa. Los *Cultural Studies* seguirán la investigación académica de la comunicación, tras el fracaso de la unión teoría- praxis (Álvarez, 1999, pp. 27- 28).

El modelo crítico clásico es criticado desde el punto de vista metodológico, por no poder demostrar empíricamente cómo se ejerce la manipulación y la alienación a través de los medios de comunicación. A decir de Mauro Wolf “el dardo da en la diana: la Escuela es más filosófica que empírica y carece de investigación empírica demostrativa” (Wolf, 1991). Las críticas eran sostenidas por la ideología (Álvarez, 1999, p. 28). El gran problema de la teoría

crítica fue la falta de una sustentación empírica que va a intentar resolver acudiendo a la semiología, como afirma Álvarez desde su perspectiva histórico-cultural:

La gran salida alternativa para la orientación crítica va a consistir en buscar en la semiología y las diversas disciplinas de análisis interpretativo y simbólico las explicaciones de los procesos mediadores que se pretenden comprender o criticar. Por decirlo así, se evita el espinoso problema del cambio histórico y genético y se lleva el problema del control a las transformaciones semánticas que se dan en el proceso de comunicación (interpretativismo) o a las transformaciones en los mecanismos institucionales de control. Aquellos de los CS (*Cultural Studies*) que se centran en el cambio semántico... reducen marcadamente la carga teórica del criticismo más fuerte. Esa fuerza desviada provocará sin embargo un gran florecimiento de trabajos de investigación en este campo interpretativo y etnográfico (Álvarez, 1999, p. 29).

De la revolución contra cultural de los movimientos de los años sesenta, que se manifestaban anticapitalistas, anticomunistas y en pro de la libertad cultural, se da una separación entre la izquierda y los movimientos culturales. Esta separación sólo beneficiará al capitalismo que aprovechó las imágenes estereotipadas de los revolucionarios culturales (hippies, rock, folk, etcétera) y las utilizó como modelos para sus campañas publicitarias. Es así como los intelectuales se rebelan y de la postura ideológica marxista de la teoría crítica se pasa a un estudio más amplio y heterogéneo, donde se abordan los temas de cultura y comunicación, y en los que se empieza a utilizar las técnicas de la semiología como una metodología que permite llegar a una demostración empírica de sus postulados.

Los estudios culturales conforman una rama de estudios interdisciplinarios que en un principio se preocupó por la revalorización de las culturas populares y subalternas, sin embargo, en la actualidad su campo de estudio es mucho más amplio, puesto que comprende temáticas como la constitución de una nación e identidad nacional, la raza y etnicidad, género y sexualidad, análisis del discurso, análisis de recepción, el consumo de los medios de comunicación de masas, análisis literario, entre otros.

Los estudios culturales tuvieron su origen en Gran Bretaña y sus fundadores fueron Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson y Stuard Hall (Ferguson & Holding, 1998, p. 18). En 1957 el profesor de literatura inglesa, Richard Hoggart, publica *The Uses of Literacy* y en él hace una descripción de los cambios que alteraron los modos de vida de las clases obreras. En 1958, Raymond Williams, que era en ese entonces docente en una escuela para trabajadores, publica *Culture and Society (1780-1950)*, donde critica la disociación practicada entre la cultura y la sociedad. Posteriormente, en 1964, Stuard Hall y Paddy Whannel, publican *The popular Arts* y con este trabajo se cierra un periodo de análisis de estos autores, para pasar luego a trabajar desde el *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS) que se funda ese mismo año en la Universidad de Birmingham para la realización de estudios doctorales sobre las “formas, prácticas e instituciones culturales y sus relaciones con

la sociedad y el cambio social” (Mattelart, 1997, p. 71). El investigador en comunicación Francisco Sierra dice lo siguiente con respecto a la agenda de los estudios culturales y de la comunicación:

La agenda de los estudios culturales y de la comunicación delimita así un campo de múltiples encrucijadas y problemas interdisciplinarios desde el que explicar los procesos de modernización y transformación de las tradiciones culturales y su representación colectiva, la integración de lo local y lo global en la esfera pública, la confusión y codeterminación de las culturas populares y las culturas mediáticas y el cambio y afirmación de las identidades y sentidos de pertenencia cultural (Sierra, 2005, p. 218).

Para Sierra, la aportación teórica de los estudios culturales se resume en cuatro características fundamentales:

1. La práctica analítica de los estudios culturales está basada en el análisis literario, pero enfatiza los marcos extratextuales de explicación.
2. Aunque las categorías de análisis tienen su razón de ser en teorías de la subjetividad y el contexto sociohistórico, el medio privilegiado de investigación es la interpretación erudita.
3. El centro de interés tiende a orientarse a los discursos dominantes más que a sus productores o a la cultura de los receptores locales.
4. Se concibe así el sistema social como un contexto de discursos diversos que proceden de subculturas y comunicaciones interpretativas diversas, basadas en el género, la clase o la etnicidad, y que median en el flujo e interpretación de la comunicación de masas. (Sierra, 2005, p. 215)

Actualmente, los estudios culturales han traspasado las fronteras del viejo continente y desde América Latina, surgieron investigadores como Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero, que analizaron temáticas como la cultura popular, la importación de la cultura, la hibridación cultural y la democratización de los medios de comunicación, entre otros temas.

1.1.2. Los estudios culturales y la influencia de Gramsci

Los estudios culturales de Birmingham siguieron un enfoque neomarxista. Los investigadores culturalistas estuvieron influenciados por los textos de Georg Lukacs, Walter Benjamín, Jean Paul Sastre, Louis Althusser, Roland Barthes; sin embargo, la mayor influencia fue la de Antonio Gramsci y su teoría de la hegemonía. Para Gramsci, la hegemonía es la capacidad de un grupo social de ejercer la dirección intelectual y moral sobre la sociedad y la capacidad de construir un nuevo sistema de alianzas sociales, es decir, un nuevo bloque histórico (Mattelart, 1997, p. 73). Francisco Sierra dice respecto a influencia de Gramsci en los estudios culturales:

La problematización de las relaciones texto/lector y significante/significado en la corriente de estudios culturales fija, en este punto, una crítica oportuna a ciertos supuestos teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt por igualar cultura popular con falsa conciencia, identificando, como apunta Modleski, el arte de alto nivel con el potencial revelador de lo ideológico. Con la recuperación de Gramsci a cargo de los estudios culturales, la cultura y las ideas vuelven a constituir un territorio complejo, objeto de disputas, donde los grupos dominantes aunque son poderosos no tienen la dominación garantizada. Williams propondrá de este modo tratar de comprender mejor la relación real de la cultura hegemónica con la sociedad civil. Es decir, de la reflexión gramsciana sobre la cultura subordinada, la investigación en comunicación obtiene razones y elementos de juicio para una crítica y una activa intervención contra la cultura hegemónica (Sierra, 2005, p. 219).

Basados en el modelo de la hegemonía y contrahegemonía, los estudios culturales “intentaron analizar las fuerzas de la dominación “hegemónicas” o dirigentes, sociales y culturales y buscar fuerzas de resistencia y lucha contrahegemónicas” (Kellner, 1998, p. 187). El objetivo de este proyecto era la transformación social, la lucha política y la emancipación de la opresión y la dominación mediante la especificación de las fuerzas de dominación y resistencia. Según Garnham:

Los estudios culturales se fundaron en un cambio del análisis dominante o prácticas culturales de élite hacia el análisis de las prácticas culturales populares. Primero pretendían dar a la clase trabajadora un sentido del valor de sus propios valores, experiencia y opiniones en contra de la clase dominante, como contribución a la lucha hegemónica gramsciana clásica. Pero asumieron que los valores arraigados o representados en estas prácticas culturales eran progresistas y surgían directamente de la experiencia de la subordinación. Era un punto de vista marxista clásico. La experiencia directa revolucionaria produciría una conciencia revolucionaria (Garnham, 1998, pp. 134-135).

En este sentido, el proyecto de los estudios culturales era dar voz a los grupos oprimidos y subordinados, una voz que hiciera escuchar sus propios valores y opiniones, y que a raíz de su experiencia como subordinados, fuera una voz auténtica y progresista. Otros conceptos importantes de la teoría gramsciana que influyeron en los estudios culturales son el concepto de falsa conciencia y el papel del “intelectual orgánico del pueblo para construir la cultura nacional popular” (Ortiz & Del Río, 1977, p. 123), y como portador de un discurso reconocido.

A decir de Garnham, el concepto de falsa conciencia provoca cierta incomodidad puesto que parece implicar un rechazo a las prácticas culturales de los demás y considerar a los intelectuales como los únicos dueños de la verdad. Sin embargo, cuando se toma en cuenta que nuestra percepción de la realidad está mediada por sistemas de representación simbólica, y que vivimos dentro de una estructura de dominación, y que sus mecanismos y efectos no son fáciles de reconocer a través de nuestra experiencia, entonces el concepto de falsa conciencia cobra sentido y da a los intelectuales un papel político válido. Los intelectuales orgánicos crearían la conciencia de una clase a partir de la experiencia de clase y

proporcionarían una estrategia política al proporcionar un mapa de la estructura de dominación (Garnham, 1998, pp. 135-136).

Después de esta revisión sobre el origen de las teorías que sustentan este trabajo, es necesario desarrollar dos temas importantes en la investigación en cultura y comunicación. Por un lado, plantear un estudio de *la industria cultural*, ya introducido anteriormente, y por otro, plantear un análisis de la *identidad cultural y nacional*, tema central de este trabajo.

1.1.3. La crítica a la industrialización de la cultura

Los teóricos de la escuela de Fráncfort desarrollaron sus investigaciones en torno a lo que denominaron *industria cultural*. A mediados de los años cuarenta, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer analizan la producción industrial de bienes culturales como mercancía: la producción de cultura como mercancía con el mismo esquema de organización y planificación que cualquier otro producto, con la singularidad que los productos de esta industria (la cultura de masas que ellos denominan industria cultural) no es sino pseudocultura destinada a perpetuar el sistema y controlar a las masas. Mattelart, sobre el análisis del concepto de industria cultural según el enfoque de la teoría crítica:

La industria cultural proporciona en todas partes bienes estandarizados, para satisfacer las numerosas demandas identificadas como otras tantas distinciones a las que los estándares de producción deben responder. A través de un modo industrial de producción, se obtiene una cultura de masas hecha con una serie de objetos que llevan claramente la huella de la industria cultural: serialización - estandarización - división del trabajo. La industria cultural fija de manera ejemplar la quiebra de la cultura, su caída en la mercancía (Mattelart, 1997, p. 54).

En su estadía en Estados Unidos, Adorno estuvo en contacto con los sociólogos americanos y trabajó con ellos en el campo de la sociología de la comunicación. Sin embargo, no pudo adaptarse a la metodología cuantitativa que se empleaba para medir los efectos, puesto que creía que esa supuesta ciencia objetiva era un instrumento manipulador que no pretendía generar ningún cambio, sino mantener lo existente. El choque epistemológico entre dos enfoques antagónicos hace que Adorno desista de ese intento de medir la cultura, puesto que para la teoría crítica la cultura no es algo medible que se resuelve segmentando la sociedad a un nivel tal de particularidad que de sus resultados no se puede desprender ninguna generalización. Sobre la producción industrial de productos culturales y su reproducción en serie, Ortiz afirma lo siguiente:

Desde el momento en que la cultura, el arte, se reproduce desprendiéndose de su esencia que es el “aura”, el resultado es ya una mercancía, un producto de consumo manipulable ya que “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la repetitibilidad técnica”. Y el resultado es un producto adulterado que, en vez de contribuir a alentar la conciencia crítica, es de nuevo instrumento de cosificación del individuo (Ortiz, 1977, pp. 40-41).

Posteriormente, otros investigadores retomaron este análisis y se centraron en los mensajes que transmitían las industrias culturales y especialmente en la creación de valores simbólicos sobre los productos culturales. A decir de Erick Torrico:

Las industrias culturales abarcan la producción y la puesta en circulación de mercancías cuyo valor de uso es simbólico y que tienen por ende la posibilidad de incidir en la conformación de las representaciones imaginarias de sus consumidores. Por ello, su radio de acción no se restringe a la fabricación de contenidos culturales, sino que incorpora el contacto con los públicos (distribución, comercialización y difusión) e inclusive la fabricación de bienes de capital necesarios para la producción cultural masiva y la meta- simbolización de los productos simbólicos (Torrico, 1999, p. 9).

En este sentido, la postura que planteaba la escuela crítica es que con la industrialización de la cultura se crean cánones de pensamiento que hacen valorar los objetos no por su valor de uso, sino por su valor simbólico, es decir, por el estatus social que se puede alcanzar con la obtención/posesión de ciertos productos. Según este enfoque, la producción del valor y la dominación ideológica llevada a cabo a través de los medios de comunicación eran los mecanismos de la industria cultural para proyectar una visión estrecha de la realidad, que hace valorar las cosas no por lo que son, sino por lo que representan.

El cine, como medio de comunicación, es una de las principales industrias culturales. Al igual que cualquier producto de una industria pasa por procesos de creación, producción y de comercialización, sin embargo, en este caso, de “contenidos creativos tangibles e intangibles, protegidos por el derecho de autor” (Getino, 2008, p. 26). Como afirma Elodie Bordat, el cine es simultáneamente una institución económica y cultural, al generar productos en el mercado que son a la vez un “vehículo cultural” que “difunde emociones, usos, costumbres e ideologías” (Mateu, 2008-2009, citada en Bordat, 2010, p. 1).

El cine, como producto cultural y parte de las industrias culturales, proporciona imágenes que son representaciones de una comunidad, de una cultura o de un país, es decir, proyecta imágenes de identidad ya sea cultural o nacional. A decir de Bordat, “la imagen es la base constitutiva de la identidad de un pueblo y no puede existir ni cultura, ni identidad, sin imagen.” (Bordat, 2010, p. 3). Los estudios recientes que analizan al cine como industria cultural han girado hacia el análisis de los medios de comunicación, en este caso audiovisual, como constructores, productores de representaciones e imaginarios de identidad (Hall, 2003; Shohat & Stam, 2002; Donoso, 2007; Russo, 2008; Bordat, 2010; Martínez, 2010; García Benítez, 2010, 2013). Es así que se desarrolla a continuación el concepto de *identidad* y más adelante el del cine como constructor de representaciones de identidad.

1.2. La Identidad

En los estudios culturales el análisis de la identidad es uno de los temas centrales. Los conceptos de “cultura” e “identidad” están muy relacionados. Para investigadores como Elodie Bordat, ambos conceptos no pueden dejar de relacionarse debido a que son “cimiento y parte constitutiva de las naciones” y están en “constante movimiento y transformación porque surgen de los intercambios”, debido a ello según la autora “las nociones de cultura e identidad están entrelazadas con las de diversidad” (Bordat, 2010, p. 2).

Las ciencias sociales, principalmente desde la psicología y sociología, se han enfocado en el estudio de la identidad para entender en desarrollo psicológico y social del ser humano. En el análisis de la identidad es importante destacar que no se debe comprender el término identidad como una sola categoría, sino que es preciso tomar en cuenta la existencia de diferentes tipos de identidades. Es decir, está la identidad individual con la cual nos identificamos como individuos, y a la vez, como personas pertenecemos o nos identificamos con diversos grupos sociales, ya sean de cultura, nacionalidad, etnicidad, religión, política, clase social, sexualidad. El sentimiento de identificación y pertenencia a estos grupos, categorías sociales, o comunidades diversas, es llamado identidades colectivas. Para Alberto Melucci:

“Todas las identidades se constituyen dentro de un sistema de relaciones sociales y requieren el reconocimiento recíproco con otras. La identidad, dice, no debe considerarse como “cosa”, sino como “un sistema de relaciones y representaciones”. Además, agrega, la distinción entre niveles de identidad individual y colectiva no conlleva ninguna implicación para el concepto de identidad mismo; más bien lo que cambia es el sistema de relaciones al que el actor toma como punto de referencia y con respecto al cual su reconocimiento llega” (Melucci, 1982, p. 68 citado en Schlesinger, 1989, p. 62).

Phillip Schlesinger, en su ensayo sobre el concepto de identidad nacional (1989), afirmaba que la problemática sobre la identidad ha sido abordada de manera intermitente por la sociología y la ciencia política, sin embargo, fue difícil encontrar acuerdos respecto a cómo debe ser conceptualizada. Como ejemplo, citó a Peter Berguer y Tomas Luckman, quienes en su obra *La construcción social de la realidad* (1966) opinaban que la categoría “identidad” solo es aplicable a individuos y no a colectividades. Su argumento contra la posibilidad de las identidades colectivas era que “eso involucraría una inadmisibles hipostatización o reificación” (citado en Schlesinger, 1989, p. 62). En su ensayo Schlesinger cita también a Sciola (1983) quién sí concibe la existencia de la identidad colectiva:

También hay la posibilidad de concebir la identidad colectiva como resultado de procesos complejos, o sea, como constituida por una formación autónoma de fronteras y construcción de símbolos que, sin embargo, interactúa con las expectativas o proyecciones de individuos dados y con las que también podría entrar en conflicto, en una especie de equilibrio precario cuyos

resultados podrían ser, o bien la modificación de la identidad individual (en el caso extremo, abandonar el grupo), o la modificación de la identidad del grupo mismo (en el caso extremo, la disolución de su identidad colectiva) (Sciola, 1983 citado en Schlesinger, 1989, pp. 59-60).

Para Schlesinger, el tema de la identidad colectiva ha sido una preocupación notable en los estudios sobre etnicidad y movimientos sociales que se dieron en las décadas de 1960 y 1970 y en ellos “el análisis del surgimiento de la conciencia étnica y acción correspondiente fue acompañado de un interés en la identidad étnica” (Schlesinger, 1989, p. 60). En este estudio nos enfocaremos en el análisis de identidades colectivas, en particular, en lo que se entiende por identidad cultural y nacional y los elementos que intervienen en su construcción y representación. Veremos a continuación algunos conceptos relevantes sobre estas identidades.

1.2.1. Origen del concepto de identidad cultural

Con la implementación del liberalismo económico se produjo una tensión entre quienes defendían las identidades nacionales que se veían amenazadas por la apertura de los mercados, y quienes, por otro lado, defendían el proceso de liberación de las fronteras en pos de la apertura a la globalización. En este sentido, las industrias culturales son el centro del debate entre cultura y comercio y el eje sobre el que giran las reflexiones acerca del efecto de la globalización en las culturas nacionales. En esta discusión cobra importancia un nuevo concepto: la identidad cultural.

El concepto de identidad cultural es relativamente nuevo y ha surgido como una búsqueda o un reclamo ante el sistema político económico, que ha expandido y generalizado la cultura occidental. Surge como una crítica al colonialismo que ejercieron las potencias europeas en Asia, África y América, y con el cual lograron hegemonía a nivel mundial. La noción de identidad cultural surge como una crítica también al eurocentrismo, como discurso o como sustrato ideológico que justifica el colonialismo y “normaliza” las relaciones de poder jerárquicas que éste ha generado. Para Shohat & Stam, el eurocentrismo se ha constituido como una visión consensuada de la historia que se aprende en los colegios y se difunde a través de los medios de comunicación a nivel global (Shohat & Stam, 2002, pp. 21-23).

Marvin Barahona afirma que “el problema de la identidad nacional y cultural de los países del Tercer Mundo se convirtió en tema de interés mundial como resultado del debate abierto alrededor del tema de la descolonización de los antiguos territorios ocupados por potencias europeas; el fin de la Segunda Guerra Mundial marcó el inicio de este proceso” (Barahona, 1993, p. 21). Para Prieto (2010, p. 10), el concepto de identidad cultural aparece y se generaliza con la descolonización de Asia y África y se introdujo posteriormente en América Latina.

Para el sociólogo Zygmunt Bauman (2003), la identidad como tal es una invención moderna. El tema de la identidad no se convirtió en un problema con la modernidad, sino que, para el autor, “fue un «problema» desde su nacimiento: *nació como problema* (es decir, como algo con lo cual es necesario hacer algo: como una tarea) y sólo podía existir como problema” (Bauman, 2003, p. 41). En su libro *Identidad* (2005), Bauman afirma que éste es un “concepto calurosamente contestado. Donde quiera que usted oiga dicha palabra. Puede estar seguro de que hay una batalla en marcha. El hogar natural de la identidad es un campo de batalla” (Bauman, 2005, p.165).

Bauman sostiene que se piensa en la identidad cuando no se está seguro del lugar al que se pertenece, la identidad sería entonces una búsqueda, una salida a esa incertidumbre. Por ello tiene un estatus ontológico de proyecto, de postulado, o como afirma Bauman, sería una proyección: “La identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (Bauman, 2003, p. 42).

Stuart Hall, en su libro *Cuestiones de Identidad* (2003), sitúa los debates sobre identidad dentro de los desarrollos y prácticas que “perturbaron el carácter relativamente estable de muchas poblaciones y culturas”, se refiere con esto a los procesos de globalización y los procesos de migración, ya sea forzada o libre. Hall propone un concepto de identidad no esencialista, sino estratégico y posicional: “las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2003, p.17).

En 1978 en el Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe realizado por la UNESCO en Bogotá, se proclama que la identidad cultural es la base de todos los pueblos, que brota de su pasado y se proyecta en su futuro. La identidad cultural nunca es estática, sino que es histórica y prospectiva, por marchar siempre hacia su mejora y su renovación (UNESCO, 1978).

En este sentido, según los conceptos propuestos por diversos autores, la identidad cultural no es un concepto fijo en el tiempo, sino un autoconcepto, que elaboramos para definirnos, que se va transformado con el paso del tiempo y que está sujeto a los procesos de cambio en las diferentes sociedades. Sobre la característica de constante cambio y transformación de la identidad, Amin Maalouf afirma que “la identidad no se nos da de una vez por todas, sino que

se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia” (Maalouf, 1999, p. 35).

Para Hall, las identidades tienen que ver con cuestiones referidas al uso de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de *devenir* y no de *ser*, es decir, no se trata de preguntarse *quiénes somos o de dónde venimos*, sino *en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo afecta ello al modo en que podríamos representarnos*. En este sentido, las identidades “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003, pp. 17-18). Las identidades se construyen a través de la *narratividad del yo*, es decir, que su naturaleza es *ficcional*, sin embargo, a decir de Hall, esto no compromete su efectividad discursiva, aun cuando la pertenencia, la *sutura en el relato* a través de la cual surgen las identidades reside en lo *imaginario* y en lo *simbólico* y por lo tanto se construyan en parte en la fantasía o en el campo de lo fantasmático (Hall, 2003, p. 18).

Otra contribución importante acerca del concepto de identidad cultural es la que aporta Gilberto Giménez, quien la define como "el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado" (Giménez, 2000, p. 54).

Es posible distinguir algunas características que los autores consultados han señalado como constitutivas en el concepto de identidad. De entre todas ellas, en este trabajo nos interesa citar las siguientes:

- ↪ Búsqueda de salida a la incertidumbre respecto al lugar al que se pertenece. Es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es (Bauman, 2003).
- ↪ La identidad no es una sola y unificada, sino que son diversas y fragmentadas (Hall, 2003).
- ↪ Son construidas de múltiples maneras a través de discurso, prácticas y posiciones diferentes (Hall, 2003).
- ↪ Son un conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) (Giménez, 2000).
- ↪ Están sujetas a una historización radical (Hall, 2003).
- ↪ Brotan de su pasado y se proyecta en el futuro, es histórica y a la vez prospectiva (UNESCO, 1978).
- ↪ Están en un constante proceso de cambio y transformación, se construyen y transforman a lo largo de nuestra historia (Hall 2003; UNESCO 1978; Maalouf, 1999).
- ↪ Se construyen a través de la *narratividad del yo*, en el relato, su naturaleza es ficcional, reside en lo imaginario y simbólico (Hall 2003).
- ↪ Tienen que ver con cuestiones referidas al uso de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de *devenir* y no de *ser* (Hall 2003).

- ↪ Demarcan fronteras y distinguen de los demás u otros (Giménez, 2000).
- ↪ Se mueven dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Giménez, 2000).

Responder qué es/son la/s identidad/es, no es una tarea sencilla puesto que hablamos de *construcciones sociales múltiples* que proyectan imaginarios sobre diversas comunidades sociales como ser las culturas, naciones, grupos étnicos, de clase y de sexualidad, entre otros. Coincidimos con Peña y Boschetti (2008) cuando afirman que “la identidad, es pues, un proceso abierto y ambiguo, resultado de la delimitación de los campos *nosotros-otros*, así como una estrategia implementada por los sujetos para resistir y adaptarse a su contexto histórico. Por tanto, el proceso de construcción identitaria es resultado del contacto y de la interacción social; como tal, es una categoría eminentemente política” (citados en Quiroga, 2009, p. 16).

Como se ha mencionado antes, al hablar de identidad no se hace referencia a una sola, sino que la noción de identidad es múltiple y fragmentada. Un mismo sujeto, ya sea una persona o un grupo de personas, de acuerdo al contexto de interacción y a su interlocutor, puede identificarse simultáneamente con diversos tipos de identidades que podrían estar relacionadas o incluso ser contradictorias entre sí. Para Bauman, “uno se concienza de que la “pertenencia” o la “identidad” no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables” (Bauman, 2005, p. 32). A decir de Quiroga, esta condición cambiante de la identidad tiene una paradoja puesto que “si bien cambia constantemente según los contextos relacionales, puede hacer que las personas y los grupos permanezcan iguales a sí mismos. Esta noción de permanencia genera una coherencia con el pasado – ya sea éste real o mítico- y da lugar a sentimientos y sentidos de pertenencia con la historia y el devenir” (Quiroga, 2009, p. 17).

Hasta este punto, en el presente capítulo, se han presentado diferentes conceptos referentes a lo que se concibe como identidad en general y el desarrollo histórico del concepto de identidad cultural. Más adelante se desarrollará el análisis respecto a cada uno de los elementos constitutivos de la identidad que se han mencionado. En los estudios sobre identidad es muy frecuente encontrar este concepto unido a otros términos más específicos como identidad nacional, identidad regional o local, que hacen referencia a identidades colectivas definidas en términos geográficos y políticos. Cada uno de estos términos ha cobrado importancia en diferentes contextos de acuerdo a la situación político-social de una época determinada. Por ejemplo, en el caso de Bolivia, después del descubrimiento del yacimiento de gas en la región oriental del país, cobró importancia un movimiento cívico que

exigía la eliminación del sistema de estado centralista y la implantación de un sistema de autonomías departamentales. Ante la negativa del gobierno central y de otros departamentos no productores de gas, surgió un llamamiento a la identidad regional, que buscaba apoyo político de la ciudadanía y frente a esto, en el otro bando, surgió un llamamiento a la identidad nacional. Abordaremos a continuación el análisis teórico de la identidad nacional.

1.2.2. *Identidad, cultura y nación*

En la actualidad, diversos estudios tienen como objeto de investigación las maneras en que las identidades, y entre ellas la identidad nacional, se construyen, se imaginan, se representan y mediatizan a través de los medios de comunicación. En el presente estudio, que trata de analizar los modos en que la/s identidad/es nacionales son representadas en el cine boliviano, es preciso describir el desarrollo del concepto de nación y su relación con la cultura y la identidad.

En el Congreso Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales realizado en México en 1982, el análisis de la “identidad Cultural” fue un tema central. El congreso reconoció la igualdad de todas las culturas y su rechazo a cualquier jerarquía. Sin embargo, a decir de Philip Schlesinger, debe reconocerse que “en el mundo moderno las culturas pertenecen a varios grupos, los más importantes de ellos las naciones y de ahí la legitimidad de la defensa de la cultura nacional” (Schlesinger, 1989, p. 49). En sus declaraciones, la UNESCO afirmó la importancia que se les da a las lenguas nacionales y locales y que no es posible hablar de identidad cultural sin reafirmar los conceptos fundamentales de soberanía nacional e independencia territorial. La UNESCO manifestó, además, que “la identidad cultural no podía ser definida solamente en términos de identidad nacional”, así como “no era posible concebir una identidad cultural que no tuviera contacto con otra tampoco podía verse como una forma de introversión, como una entidad herméticamente sellada” (UNESCO, 1982 citado en Schlesinger, 1989, p. 49).

Schlesinger sugiere que, si la lengua es un elemento importante en la identidad cultural, entonces ésta no puede ser equivalente a la identidad nacional, ya que pueden habitar varios grupos lingüísticos dentro de una nación-estado, o que un grupo lingüístico cultural esté ligado más allá de los confines del estado. Para Schlesinger, el discurso de la UNESCO tiene ambigüedades, la tendencia pluralizante que afirma que todas las culturas son iguales necesita rechazar la identificación de la identidad cultural con la identidad nacional, es decir, de la cultura confinada dentro de una nación-estado (Schlesinger, 1989, p. 50).

Para Schlesinger la idea de la “identidad nacional” se entiende mejor como una forma específica de identidad colectiva (1989, p. 61). Para otros autores como William James Millar MacKenzie, “la identidad nacional” es uno de los cuatro tipos principales de “identidad cultural”, los otros tipos son raza, religión y clase (citado en Schlesinger, 1989, p. 67).

Sobre el concepto de identidad nacional, Barahona afirma que entiende por ello, “la conciencia compartida por los miembros de una sociedad respecto a su integración y pertenencia a una comunidad social específica, que posee un marco de referencia espacial y temporal determinado, que se forja a sí misma en un ambiente social y unas circunstancias históricas también específicas” (Barahona, 1993, p. 13). Entonces, la identidad nacional se refiere al sentido de pertenencia a una comunidad con la que se comparte un espacio y un tiempo determinado, y por tanto se comparte también un ambiente y una historia. Es decir que, en lo referente a la identidad nacional, están inmersos los elementos que conforman a una nación o un estado, en el sentido de su espacio, su tiempo y su historia. Entre estos elementos encontramos los símbolos nacionales. Como afirma Barahona, “la identidad nacional describe la condición en que una colectividad ha hecho la misma identificación con símbolos nacionales –ha internalizado los símbolos de la nación – es así que puede actuar como un grupo psicológico cuando existe una amenaza, o la posibilidad de aumento de esos símbolos de identidad nacional” (Barahona, 1993, p. 35).

Al igual como ocurre en el caso de la identidad cultural y su proceso de reconstrucción constante, para Barahona, la identidad nacional es un concepto flexible a pesar de su especificidad y que está en una permanente transformación: “Según las circunstancias históricas, la identidad nacional se hace y rehace en el tiempo, se debilita o se fortalece, se incrementa y se transforma permanentemente según el grado de dinamismo histórico que le imponga la sociedad nacional en su conjunto” (Barahona, 1993, p. 13-14).

Para Bauman, la identidad nacional a diferencia de los otros tipos de identidades que no exigen lealtad y fidelidad exclusiva, “la identidad nacional no reconoce la competencia, ni mucho menos una oposición. La identidad nacional concienzudamente construida por el Estado y sus organismos (...) tiene por objetivo el derecho de monopolio para trazar el límite entre el ‘nosotros’ y el ‘ellos’” (Bauman, 2005, p. 53). Sin embargo, a este argumento podemos objetar que otro tipo de identidad como es el caso de las identidades religiosas, también exigen fidelidad exclusiva a una sola fe religiosa, por ejemplo, el no poder ser a la vez cristiano y musulmán, aunque el sincretismo religioso, la unión entre deidades católicas y precolombinas que se dio en América Latina, tumbaría también este argumento. Por otro lado,

para personas con doble o triple nacionalidad sería complicado ejercer una fidelidad exclusiva a una identidad nacional específica.

En su ensayo crítico sobre el concepto de identidad nacional Schlesinger afirma que los “reavivamientos étnicos” o los nuevos movimientos sociales han provocado la demanda de una explicación teórica sobre la identidad colectiva. Sin embargo, cuestiona que en los estudios de comunicación, si bien se ha abordado el tema, “no se ha conceptualizado la identidad nacional diferenciándola de las identidades de colectividades emergentes dentro de naciones-estado establecidas. Los parámetros de la nación-estado se dan por sentado” (Schlesinger, 1989, p. 92).

Aunque Schlesinger tampoco propone un concepto específico sobre la identidad nacional, brinda algunos argumentos que pueden ser tomados en cuenta para su conceptualización:

- **Identidad nacional:** debe ser entendida como una clase particular de identidad colectiva, construida en un nivel estratégico dado de una sociedad. Requiere el análisis de procesos de inclusión y exclusión y a considerar la dialéctica entre definición interior y exterior. El concepto de identidad nacional debe distinguirse del de nacionalismo (Schlesinger, 1989, p. 93).
- **Espacio:** la identidad nacional se construye dentro de un espacio social definido. Las fronteras relevantes para la reproducción de la identidad nacional son premisas territoriales y jurídico-políticas. Dentro del espacio social, el espacio cultural es donde toma lugar la elaboración de variadas identidades culturales (Schlesinger, 1989, p. 93).
- **Cultura nacional:** está limitada por las fronteras territoriales de una nación-estado dada. La cultura nacional es un repositorio *inter alia* de sistemas de clasificación. Permite que “nosotros” nos podamos definir en contraste con “ellos”, los que se encuentran más allá de los confines de la nación. También puede reproducir distinciones entre “nosotros” y “ellos” a nivel intra-nacional, en línea con la estructura *interna* de las divisiones sociales y las relaciones de poder y dominación (Schlesinger, 1989, pp. 93-94).
- **El tiempo:** la elaboración de la identidad nacional es un proceso constante, es importante la relación entre el presente de una colectividad nacional y su pasado. Esta relación es en parte imaginaria y mediada por la continua y selectiva reconstitución de “tradiciones” y “memoria social”. En estas categorías cumplen un papel las instituciones y prácticas culturales que forjan la cadena de identidad entre el pasado y el presente, los productores de cultura como constructores de identidad (Schlesinger, 1989, p. 94).

Otro concepto inmerso en este tema es el de Cultura Nacional. Para Antonio Pascuali, una cultura nacional no es la suma de los elementos turísticos de una nación, como pueden ser el folklore, artesanías, modas o héroes, que caracterizan el estereotipo nacional, “sino la síntesis del patrimonio espiritual de una comunidad nacional. Como patrimonio común y global, incluye todos los valores concretos y abstractos que la definen y caracterizan” (Pascuali, 1990, p. 166). Los valores abstractos se convierten en el “espíritu subjetivo” de la cultura

nacional y pesan más que los monumentos concretos del patrimonio cultural, que vienen a ser el “espíritu objetivo”. Sin embargo, los valores abstractos son más propensos a ser alienables, pues son valores que pueden cambiar, por el contrario, los valores concretos son bienes materiales que no cambian, a no ser que sean destruidos o renovados.

Según García Canclini, la cultura nacional es un conglomerado de tradiciones locales, étnicas y regionales que también están influidas por la cultura de otras naciones y por bienes desterritorializados (García Canclini, 1991, p. 102). En este sentido, en muchos países no puede hablarse de una única cultura nacional, sino de múltiples culturas que comparten una nación. En este caso se habla también de la existencia de las culturas regionales. Para Gilberto Giménez, una región sociocultural sería “la expresión espacial de un proceso histórico particular, que ha determinado que la población del área esté organizada en un sistema de relaciones sociales que la sitúa en el contexto de la sociedad global en términos de relaciones características particulares con el todo y con las demás regiones” (Giménez, 1994, p. 166). Los procesos históricos y políticos que se desarrollan en una sociedad influyen en la producción de discursos, ya sean nacionalistas o regionalistas, que hablan de la defensa de la identidad. Según Bourdieu, el discurso regionalista tiene por objetivo hacer conocer y dar legitimidad a una nueva delimitación de la región, contra la definición dominante y desconocida como tal, pero reconocida y legítima que la ignora (Bourdieu, 2006).

La defensa de las identidades culturales y nacionales está muy relacionada con la crítica a la industria cultural y la globalización. Sin embargo, con el paso del tiempo, los puntos de vista fatalistas sobre las industrias culturales se fueron limando y la preocupación por la pérdida de las identidades nacionales fue también criticada por centrarse en enfoques nacionalistas. Al respecto, Néstor García Canclini afirma:

Con frecuencia las identidades nacionales, étnicas y regionales se defienden con un discurso esencialista y ahistórico, anterior a los estudios de las ciencias sociales que entienden a las identidades como las maneras –cambiantes– en que las sociedades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y su futuro. En contraste, muchas voces de los medios masivos, empresariales y políticas adoptan la hipótesis del mercado como único regulador social y simple homogeneizador de las culturas (García Canclini, 1999, p. 35).

Las posturas esencialistas han sido cuestionadas por no tomar en cuenta que “las identidades nacionales son construcciones históricas, basadas tanto en procesos sociales como en imaginarios colectivos” (García Canclini, 1999, p. 36). Es decir, son construcciones o imaginarios sobre el origen y futuro de una sociedad, pero estas construcciones pueden ir cambiando y modificándose de acuerdo a los procesos sociales que se den en esa sociedad. En este sentido, tanto la identidad nacional, como el mismo sentido de nación, no son algo concreto y constante, sino una imagen construida y reinventada una y otra vez por la historia

del territorio (Podalsky, 1999, p. 156). Como lo señaló Benedict Anderson al definir a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993, p. 23). A decir de Anderson, la nación es imaginada porque sus miembros no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, sin embargo, en la mente de cada uno está la imagen de su comunión.

Castells nos brinda otro concepto de nación y las define como “comunidades culturales construidas en las mentes de los pueblos y la memoria colectiva por el hecho de compartir la historia y los proyectos políticos” (Castells, 1998, p. 73). Como se puede apreciar, aparece nuevamente relacionado el término nación con una construcción mental, como una imagen. Pero ¿cómo se construye esta imagen de nación? Según Anderson, la raíz de esa imagen de nación se dio desde la aparición de la imprenta como el primer medio de comunicación. Cuando se empezaron a imprimir libros en las diferentes lenguas vernáculas y se dejó de lado el uso exclusivo del latín, los nuevos lectores cobraron conciencia de los miles y millones de personas que compartían su campo lingüístico y que a la vez sólo esos miles o millones pertenecían a ese campo. Fueron estos lectores que se relacionaron a través de la imprenta quienes formaron en su invisibilidad visible la comunidad nacionalmente imaginada (Anderson, 1993, p. 73). En este sentido, si la invención de la imprenta hizo posible la comunidad imaginada de nación, actualmente se dan experiencias paralelas a través de los espacios radiotelevisivos (Gillespie, 1999, p. 135), y como veremos más adelante, esta experiencia se da también a través del cine.

La influencia que tienen los medios de comunicación en la construcción de identidades en esta era de la globalización ha iniciado el debate entre la defensa de las identidades o el apoyo a la globalización. En medio del debate surgen posturas fundamentalistas, al respecto García Canclini afirma que “esta manera relativista de concebir las historias e identidades nacionales coexiste con movimientos nacionalistas, etnicistas y regionalistas propensos al fundamentalismo, o sea, a absolutizar lo que imaginan su identidad propia y la interpretación que consideran legítima de esa identidad” (García Canclini, 1999, p. 37). En este sentido se toma como identidad todo lo que tiene que ver con lo autóctono y lo originario, sin tomar en cuenta todos los nuevos elementos que van formando parte de los imaginarios colectivos y que son también modelos con los cuales los ciudadanos se identifican.

Los gobiernos con este sentido nacionalista dedican las políticas culturales a ocuparse de los museos, la literatura, la historia, y en general, a todas las artes que se identifican como patrimonio de la identidad cultural nacional y se olvidan de los nuevos espacios de conformación de identidades: los medios de comunicación de masas. Los espacios donde hoy

en día hay una mayor producción y un mayor consumo de cultura no son los centros tradicionales de consumo cultural (museos, bibliotecas o teatros), sino que los encontramos en los recintos (situados o virtuales) relacionados con los *mass media*: son los nuevos espacios donde las personas se informan, se entretienen, se identifican, y lo más importante, se produce un intercambio multicultural entre las naciones debido a las posibilidades de comunicación que brindan las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones. A decir de García Canclini:

Las naciones y las etnias siguen existiendo. Están dejando de ser, para la mayoría, las principales productoras de cohesión social. Pero el problema no parece ser el riesgo de que las arrastre la globalización, sino entender cómo se reconstruyen las identidades étnica, regional y nacional en procesos globalizados de la segmentación e hibridación intercultural (García Canclini, 1995, p. 113).

Con la apertura de los mercados en la era de la globalización surgen posturas nacionalistas y regionalistas en defensa de las identidades que se van perdiendo o hibridando con otras. Sin embargo, a este respecto, García Canclini afirma que “la hipótesis más fácil consiste en interpretar estas exaltaciones de la identidad y la soberanía como coartadas simbólicas para “compensar” la desnacionalización producida con la apertura de las economías y el debilitamiento de los Estados Nacionales” (García Canclini, 1999, p. 35). Tomando en cuenta que la cultura nacional es una construcción imaginada en cambio constante, su defensa puede ser asumida desde puntos de vista apocalípticos o integrados (Pascuali, 1990, p. 166). Unos tratarán de protegerla considerando cualquier cambio como pérdida de su pureza originaria y, por otro lado, los defensores de la industria cultural dirán que los elementos foráneos que se injertan en la cultura no hacen más que enriquecerla. Sin embargo, en este debate lo que queda claro es que “las formas tradicionales de la vida política y la cultura urbana han declinado” (Schlesinger & Morris, 1997, p. 67) y los medios son los nuevos espacios de construcción del imaginario de nación y de su cultura, son los que constituyen el significado de lo público y generan la tematización del espacio público.

El concepto de identidad cultural también lo encontramos ligado al de diversidad cultural (anterior excepcionalidad cultural) defendido por gran parte de los países de la Unión Europea, con Francia a la cabeza, y algún otro como Canadá, Japón, Brasil, Marruecos y Corea, principalmente. La postura excepcionista que se hizo fuerte a partir de 1994 defiende el trato de la producción cultural en el mercado bajo ciertas normas especiales frente a la postura librecambista que plantea su trato en igualdad a cualquier producto del mercado (postura liderada por Estados Unidos y defendida con argumentos economicistas). La diversidad cultural se defiende bajo una serie de principios como son: la lógica del mercado por sí misma no puede garantizar la diversidad; los medios de representación de la identidad

de un país no se pueden dejar a un tercero; la defensa del pluralismo es una forma de defensa de la libertad de expresión; las obras de la mente no son una mercancía cualquiera; cada pueblo tiene derecho a su propia cultura; la libertad de creación tiene que ser plural y pluralista (Frau-Meigs, 2002, p. 14). Y dado que las producciones audiovisuales y cinematográficas aportan en la construcción de los imaginarios de las sociedades, se hace necesario un cortafuegos ante la homogeneización de la producción estadounidense y como defensa de las culturas minoritarias frente a una única visión del mundo.

Como veremos más adelante, las construcciones identitarias, y entre ellas la definición de nacionalidad, “debe verse en parte como de naturaleza discursiva, debe tener en consideración la clase, el género y la sexualidad, y percibir a «la nación» como un constructor imaginario, que evoluciona en lugar de una esencia originaria” (Shohat & Stam, 2002, p. 280). En la actualidad, diversos estudios de las ciencias sociales se han centrado en analizar las maneras en que las identidades, y entre ellas la identidad nacional, se construyen, se imaginan, se representan y mediatizan a través de los medios de comunicación. Al ser este uno de los propósitos de la presente investigación es preciso analizar en el siguiente punto las nociones de identidad y su relación con la representación.

1.2.3. Elementos constitutivos de las identidades

En el plano individual, el término “identidad” sugiere una conciencia de ser uno mismo y distinto a los demás, y en el plano colectivo, la identidad se relaciona con el conjunto de rasgos que caracterizan a una colectividad frente a los demás. La noción de identidad está relacionada con todo un conjunto de elementos que se reconocen como parte representativa de una determinada cultura. A decir de Ainsa:

El conjunto de obras, modos y estilos de vivir que permiten reconocer y aprehender una cultura a través de la historia, configuran así la identidad cultural. Estas obras, costumbres y creaciones de todo tipo forman un “patrimonio” con el cual se identifican los sistemas de valores espirituales, estéticos, y los mitos y ciencias de una comunidad determinada y configuran la “representación” que una sociedad se hace de su patrimonio cultural (Ainsa, 1986, p. 29).

Al hablar de los elementos constitutivos de las identidades nos referimos a aquellos elementos que forman parte del imaginario social, que representan las diversas características de una comunidad cultural o nacional y con los cuales los miembros de esas comunidades se identifican y se ven representados. No existe un consenso ni se ha establecido una categoría general respecto a cuáles serían específicamente los elementos constitutivos de la/s identidad/es. Sin embargo, la extensa bibliografía respecto al concepto de identidad, nos

permiten extraer algunos argumentos propuestos por diferentes autores y que consideramos pertinentes respecto a este punto.

El historiador Pierre Nora (1984) introdujo el término *lugares de la memoria* para referirse a lugares y objetos en los que se encarna la memoria nacional de los franceses. Se trataría de un conjunto simbólico en el que intervienen una realidad histórica y otra simbólica. Los lugares de la memoria crearían un vínculo identitario entre los miembros de una nación por el significado histórico que representan. Así un personaje, un lugar o un hecho, pueden constituirse en un lugar de memoria cuando se dilucida su verdad simbólica más allá de su realidad histórica. Para Nora (1998) los lugares de la memoria de la nación francesa están formados por *lo inmaterial*, es decir la herencia de larga duración; *lo material*, que se refiere al territorio, el Estado con sus instrumentos simbólicos, el patrimonio y los hombres que le han constituido; y *lo ideal*, como ser las dos ideas fuerza sobre las que se construye la nación: “la gloria” militar y civil; y “las palabras” como son la lengua y la literatura (p. 17). Al estar conformados por elementos inmateriales, materiales e ideales, los lugares de la memoria pueden abarcar una amplia gama. Al respecto, Nora (1998) afirma que los lugares de la memoria pueden ser: *memoriales*, como los monumentos, panteones, santuarios reales; *lugares materiales*, monumentos o lugares históricos; *ceremonias conmemorativas*; *emblemas* como los símbolos patrios; *divisas* como “libertad, igualdad y fraternidad”; *hombres memoria*; *instituciones* típicas o *códigos* fundamentales (p. 20). Para el autor:

La gama de objetos posibles es, de hecho, infinita. Todo radica en la coherencia del ensamblaje, encaminada a hacer aparecer “la imagen en el cuadro”, y en el arte de la ejecución, destinada a poner de relieve un espejo de la identidad, una lente de refracción, un fragmento simbólico de un conjunto simbólico (Nora, 1998, p. 20).

Esta amplia gama de “objetos” o lugares de la memoria de la nación que propone Nora, coincide en algunos puntos respecto a *lo inmaterial*, *material* e *ideal*, con el aporte que hace Pierre Bourdieu, quien en su artículo *La identidad y la representación* (2006) define otros elementos importantes como la distinción entre las *formas interiorizadas* y *formas objetivadas* de la cultura. Las *formas interiorizadas* serían a las formas simbólicas estructuras mentales interiorizadas, y las *formas objetivadas* serían las prácticas concretas de la cultura como los ritos, juegos, danzas y objetos. En este sentido, según Bourdieu, la lengua, el dialecto, el acento, son *representaciones mentales* y los emblemas, banderas, insignias, son *representaciones objetales* de la cultura. Las *representaciones mentales* son actos de percepción, apreciación, conocimientos y reconocimiento, mientras que las *representaciones objetales* son estrategias de representación simbólica que determinan la representación mental que los otros pueden hacerse de estos objetos y de sus portadores (Bourdieu, 2006). Dichas

formas interiorizadas y objetivadas, y a su vez las *representaciones mentales y objetales* de la cultura, podrían ser consideradas como elementos constitutivos de la identidad, ya sea cultural o nacional.

Otro autor que ha propuesto categorías, o más propiamente, factores que intervienen en el surgimiento de la identidad nacional es Manuel Castells, quien basado en la teoría de Rubert de Ventós, afirma que el surgimiento de la identidad nacional se da mediante la interacción histórica de los siguientes factores:

Factores primarios, como la etnicidad, el territorio, la lengua, la religión; *factores generativos*, como el desarrollo de las comunicaciones y la tecnología, la formación de las ciudades, el surgimiento de ejércitos modernos y monarquías centralizadas; *factores inducidos*, como la codificación del lenguaje en gramáticas oficiales, la expansión de las burocracias y el establecimiento de un sistema de educación nacional; y *factores reactivos*, es decir, la defensa de las identidades oprimidas y los intereses sometidos por un grupo social dominante o un aparato institucional, desencadenando la búsqueda de identidades alternativas en la memoria colectiva del pueblo (Castells, 1998, p. 54).

En una compilación de investigaciones sobre las identidades en las regiones de Bolivia, Marisol Quiroga afirma que las identidades son el resultado de la confluencia de distintos factores y elementos entre los que se pueden citar:

- ↪ *El género* determina una serie de características que diferencian a quienes se identifican como mujeres y como hombres.
- ↪ *La edad* determina identidades particulares de los diferentes grupos etarios: niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad.
- ↪ *La posición en la estructura económica de la sociedad* establece diferenciaciones: la construcción identitaria es distinta si se trabaja en el área productiva o de servicios, si se es empresario u obrero, minero o agricultor, comerciante o empleado doméstico, aa.
- ↪ *La pertenencia territorial*: la identificación como miembro de un país, de un departamento, de una provincia, de un municipio, de una ciudad, de un pueblo.
- ↪ *La condición étnica* – entendida como el conjunto de atributos invocados por un grupo para crear solidaridad: lazos familiares basados en la ascendencia común, raza, similitud cultural, lengua y religión- define también la identidad.
- ↪ *La religión*: la identidad de un católico es diferente a la de un protestante, de quien practica la religión andina, de un musulmán, etcétera.
- ↪ *La opción sexual*: las agrupaciones de homosexuales desarrollan construcciones identitarias propias, que los distinguen de los heterosexuales.
- ↪ *El fenómeno de la migración* coloca a las personas en contacto con visiones y prácticas distintas a las propias; como resultado de esa influencia, las identidades originales se modifican o se construyen nuevas.
- ↪ *El fenómeno de la globalización* o “glocalización” – caracterizado por la economía transnacional y su correlato cultural también globalizado. Pone en circulación símbolos y contenidos culturales que son consumidos en el planeta en su conjunto e influyen fuertemente sobre las identidades, modificándolas o creando nuevas. Influyen especialmente en las generaciones jóvenes, dando lugar a “identidades cibernéticas”, que son desterritoriales y cambiantes (Quiroga, 2009, pp. 17-18).

A decir de Miguel León Portilla, la identidad cultural es “una conciencia compartida por los miembros de una sociedad que se consideran en posesión de características o elementos que los hacen percibirse como distintos de otros grupos, dueños a su vez de fisionomías propias” (citado en Ainsa, 1986, p. 30). En este sentido, la identidad cultural de una colectividad está compuesta no sólo de los elementos propios de su patrimonio cultural, su lengua, etnia, religión, etcétera, que forman su autoconcepto o la representación de sí mismos, sino que está conformada además por el concepto que las demás culturas tienen sobre esta. Sobre este punto Ainsa afirma que:

la aproximación a lo que es la “identidad cultural” debe ser completada con otras nociones. En primer lugar, la “representación” que una sociedad se hace de sí misma no basta para configurar su identidad. Es necesario –y muchas veces en forma abiertamente contradictoria – integrar esta representación con la idea que los “demás” es decir, los integrantes de “otros grupos culturales”, se hacen de “esa” identidad. Sólo de la imagen y de la contra-imagen y de la confrontación de sus reflejos a escala global puede surgir una idea aproximada de “cual” es “realmente” la identidad cultural de una sociedad (Ainsa, 1986, pp. 30-31).

Entonces, la identidad cultural de una sociedad estaría conformada por dos tipos de elementos: los que conforman la representación de sí mismos, es decir, su patrimonio cultural, su lengua, etnia, religión, con las cuales la sociedad se identifica; y, por otro lado, los elementos que conforman la contra-imagen de una sociedad, es decir, la idea que las demás culturas se hacen de esa sociedad. Así la identidad, llamémosle en este caso colectiva, dado que similares elementos pueden formar parte de una identidad cultural o nacional, está conformada por todo un conjunto de elementos que se podrían clasificar como: *materiales u objetales* como el territorio y las normas para la organización social, los símbolos concretos como emblemas, banderas, las prácticas concretas como los ritos, juegos, bailes, que son *representaciones objetales* de la cultura; los *inmateriales o representaciones mentales*, como la lengua, la religión, y agregaremos en este punto *los ideales*, como por ejemplo, las ideas fuerza sobre la propia nación y la relación con la otredad o la contraimagen, la etnicidad y la sexualidad.

En este estudio analizaremos los *factores primarios* que forman parte de los imaginarios de las identidades culturales y nacionales. Entre estos elementos o factores que nos brinda la literatura sobre las identidades hemos seleccionado los siguientes: las *representaciones objetales* como el conjunto que forma el patrimonio cultural de la nación, las *representaciones mentales* como la lengua y la religión, y las *ideas fuerza* en torno a la etnicidad, la relación con la otredad y el género y sexualidad. Por lo tanto, en los próximos puntos se dará una explicación más detallada de los elementos primarios de la identidad cultural.

El patrimonio cultural

Entre los elementos que forman parte de la representación que una sociedad se hace de sí misma está el patrimonio cultural que se concibe como: “Todo lo que se ha podido producir en el campo de una cultura: testimonios arquitectónicos, pero también signos y símbolos transmitidos a través de las tradiciones orales, las literaturas y las lenguas, las artesanías y el folklore, la música y la danza, las creencias y los mitos, los ritos y los juegos” (Ainsa, 1986, p. 29).

La concepción del patrimonio cultural está muy relacionada con la idea de la herencia cultural, es decir, aquello que se nos transmite de generación en generación, sin embargo, tanto la identidad cultural como el patrimonio y la herencia cultural, no son algo estático e inmutable, sino que están en una condición dinámica y sujeta a transformaciones con el paso del tiempo. Como afirma Ainsa, “el legado que se transmite de generación en generación debe ser percibido como un “patrimonio” que debe enriquecerse y modificarse en función de nuevas variantes, y no como algo muerto o estático. Su contenido, por contradictorio que parezca, es siempre susceptible de ser aprendido y enseñado y por ende de evolucionar” (Ainsa, 1986, p. 39).

Lengua y religión

La lengua y la religión son dos de los elementos más importantes de una identidad cultural. Son elementos de unión y a la vez son motivo de conflictos entre los pueblos: muchas culturas se han enfrentado por motivos religiosos y otras muchas por motivos lingüísticos. Sin embargo, también han existido alianzas entre la lengua y la religión: la lengua árabe y el islam, el latín y la iglesia católica (Maalouf, 1999, p. 158). Este tipo de alianzas ha permitido que se atribuya a algunos idiomas el título de “lengua oficial” de determinadas religiones.

A pesar de la gran importancia de estos dos elementos en la conformación de la identidad cultural, la lengua tiene ciertas ventajas sobre la religión. Como afirma Maalouf, “un hombre puede vivir sin tener ninguna religión, pero no, evidentemente, sin tener ninguna lengua” (Maalouf, 1999, p. 159). Por otro lado, a decir del mismo autor, la religión exige exclusividad, “la religión tiene vocación de exclusividad, y la lengua no... además, aun cuando una persona se considera creyente de dos religiones a la vez, esa actitud no sería aceptable para los demás” (Maalouf, 1999, p. 159).

Por otro lado, cabe destacar el carácter unificador que han tenido determinadas religiones, en determinados periodos históricos. Para Fernando Ainsa, en el caso de Hispanoamérica, la religión católica se convirtió en el factor privilegiado de unidad para la identidad cultural

hispanoamericana. Ainsa afirma que “todo particularismo cultural podría referirse al marco obligado de una súper-estructura constituida por el dogma y la creencia religiosa, herencia hispánica que habría ya demostrado su eficacia “unificadora” en el proceso de creación del estado y la cultura española en el momento del descubrimiento de América” (Ainsa, 1986, p. 88). En este sentido, la identidad cultural hispanoamericana, además de tener raíces pluriculturales por sus orígenes indígenas, tiene además un factor de unión basado en la religión católica, heredada de los conquistadores españoles.

Para Manuel Castells (1998), la lengua es un atributo de autorreconocimiento y establecimiento de fronteras invisibles:

La lengua, sobre todo una plenamente desarrollada, es un atributo fundamental de autorreconocimiento y para el establecimiento de una frontera nacional invisible menos arbitraria que la territorialidad y menos exclusiva que la etnicidad. Ello se debe, en una perspectiva histórica, a que proporciona el vínculo entre la esfera pública y la esfera privada, y entre el pasado y el presente, prescindiendo del reconocimiento real de una comunidad cultural por parte de las instituciones del estado (Castells, 1998, p. 75).

Sin embargo, el mayor aporte que hace la lengua a una cultura es que además de ser un factor de identidad es un instrumento de comunicación. La lengua es un elemento muy importante en la identidad colectiva. En la Convención de la UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la diversidad de las Expresiones Culturales realizada en 2005 se afirmó que “la diversidad lingüística es un elemento fundamental de la diversidad cultural” (UNESCO, 2005, p. 2). Maalouf expresaba lo mismo al afirmar que “la lengua es el eje de la identidad cultural, y la diversidad lingüística el eje de toda diversidad” (Maalouf, 1999, pp. 159-160).

Respecto al rol de las lenguas en las jerarquías de poder, Shohat y Stam afirman que a través de las lenguas:

(...) se manifiestan las posiciones que se adoptan respecto a la diferencia cultural y nacional. Aunque las lenguas como entidades abstractas no existen en jerarquías de valor, las lenguas vivas operan dentro de las jerarquías de poder. Inscrita dentro de la acción del poder, la lengua queda atrapada en las jerarquías culturales típicas del eurocentrismo. Concretamente, el inglés ha servido a menudo de vehículo lingüístico para la proyección del poder, la tecnología y las finanzas angloamericanas (Shohat & Stam, 2002, pp. 198-199).

El cine dominante, o hollywoodense, es un ejemplo claro de la existencia de esta jerarquía de poder a través del uso de una lengua como el inglés. Hollywood narra tanto sus historias como las historias que se basan en la cultura de otras naciones siempre en idioma inglés. Esto reduce las posibilidades de autorrepresentación lingüística de otras naciones e indirectamente contribuye a la disminución de la autonomía lingüística de otras culturas. En el cine, además del dominio del inglés en la narración de todas las historias sobre todas las culturas representadas en los filmes, se dan otras maneras de suprimir, distorsionar o caricaturizar la palabra del otro. Por ejemplo, en los westerns los indios americanos no hablan su idioma sino

un *pidgin* que los muestra como “incapaces de dominar la lengua “civilizada”” (Shohat & Stam, 2002, p. 199).

La identidad étnica

Un elemento fundamental de la identidad cultural es la identidad étnica. La palabra etnicidad proviene del griego *ethnos* = pueblo o nación. A decir de Pierre Bourdieu, los términos etnia o etnicidad son eufemismos científicos que sustituyen al concepto de raza, que, sin embargo, sigue estando presente en la práctica (Bourdieu, 2006). Según Bello y Rangel, el término raza se refiere sólo a características fenotípicas, mientras que etnicidad, se refiere a cultura y diferencias culturales. En este sentido, el concepto de identidad étnica es más profundo que el de raza, puesto que además de las características fenotípicas, incluye los atributos que una comunidad étnica comparte de manera colectiva y que transmite de una generación a otra (Bello & Rangel, 2002, p. 44).

Según Carlos I. Degregori, la etnicidad ha sido analizada por las ciencias sociales a partir de dos enfoques. Uno de estos enfoques, defendido por Clifford Geertz (1973), sostiene que la etnicidad es una condición *primordial* y que el vínculo cultural de una sociedad surge de los aspectos dados, que se incorporan en el individuo por haber nacido en un determinado lugar y por sus vínculos de parentesco, como son la religión, la lengua y prácticas sociales específicas. La condición primordial sostiene que este vínculo tiene en sí mismo un poder coercitivo e irresistible. El segundo enfoque es defendido por Fredrik Barth (1969) y es opuesto a la visión esencialista del anterior, afirma que la etnicidad es una condición *situacional*, es decir, que los rasgos étnicos dados se convierten en recursos a los cuales el individuo recurre para satisfacer necesidades tácticas, además, agrega que los límites del grupo dependen de cómo se define el grupo y de cómo es definido por otros grupos. En este sentido, el enfoque situacional permite analizar la etnicidad como identidades que se construyen y reconstruyen, se reclaman u ocultan, dependiendo de las circunstancias históricas (Degregori, 1993, pp. 114-116).

Según Bello y Rangel, existe un tercer enfoque que destaca los atributos históricos y simbólico-culturales de la identidad étnica. Según esta definición, un grupo étnico “es un tipo de colectividad cultural que hace hincapié en el papel de los mitos de linaje y de los recuerdos históricos, y que es conocida por uno o varios rasgos culturales diferenciadores, como la religión, las costumbres, la lengua o las instituciones” (Bello & Rangel, 2002, p. 44).

Según datos de la Naciones Unidas, las poblaciones indígenas, conocidas también como primeros pueblos, pueblos tribales, autóctonos o aborígenes, llegan por lo menos a 5 mil

grupos y a una población de 370 millones de personas que habitan en 70 países que ejercen soberanía sobre ellas. Así como se ha establecido la presencia de Primer, Segundo y Tercer Mundo, las naciones indígenas han sido denominadas el “Cuarto Mundo”, que existe dentro de los otros mundos, puesto que viven tanto en países del Primer Mundo como Estados Unidos, como en países del llamado Tercer Mundo o en desarrollo, como Bolivia.

Respecto a la representación de las poblaciones indígenas en el cine dominante Shohat y Stam afirman: “Como comunidades de naciones sin estado, los pueblos indígenas apenas aparecen por la pantalla global y a menudo no se les identifica si quiera con los nombres que ellos mismos han escogido; al contrario, se les llama «rebeldes» «guerrilleros» o «separatistas» o gente que está involucrada en «guerras civiles»” (Shohat & Stam, 2002, p. 52).

Los pueblos indígenas aparecen mayormente en películas etnográficas, que en la actualidad, intentan alejarse del enfoque colonialista que se caracterizó por el “tono científico” que enseña la “verdad” sobre estos pueblos. A diferencia del antiguo cine etnográfico, las producciones actuales intentan seguir un “cine participativo”, “antropología dialógica”, “distancia reflexiva” y “cine interactivo”. Al respecto, Shohat y Stam afirman que esta nueva “modestia” de los cineastas surge a partir de la experimentación de la duda en los artistas respecto a su propia capacidad de hablar por el otro. Estos nuevos filmes descartan el elitismo que caracterizó el cine etnográfico o pedagógico y se manifiestan a favor de lo relativo, lo plural y lo contingente (2002, p. 54).

Imagen y contra-imagen de la identidad: el nosotros y la otredad

Como ya se mencionó, la identidad cultural está conformada por dos tipos de representaciones: las representaciones que una sociedad se hace de sí misma y que se expresa en sus elementos de identificación; y, por otro lado, las representaciones que otras sociedades se hacen respecto a esa sociedad. En este sentido, se parte de la idea de que la identidad de un individuo o una sociedad sólo tiene sentido cuando entra en relación con otros individuos de una sociedad distinta. Es decir, que la identidad cultural es a la vez un factor de *identificación* con los miembros de la misma sociedad y un factor de *distinción* con los miembros de otras sociedades. Habría entonces, inmerso en el concepto de identidad, una relación dialéctica, una *imagen* y una *contra-imagen*; una afirmación y una negación; una identificación y una distinción. Como afirma Bourdieu “existir socialmente consiste en ser percibido como distinto” (Bourdieu, 2006).

En este sentido podemos afirmar que las identidades deben pensarse en relación con la “otredad”, y que la mirada hacia y desde el “otro” es un factor importante en la constitución de cualquier identidad. Así el análisis en torno a las identidades culturales debe darse en el contexto de las relaciones culturales, como afirma Robins:

(...) debemos pensar las identidades culturales en el contexto de las relaciones culturales. ¿Qué significaría una identidad en aislamiento? ¿No es cierto que sólo a través de los otros llegamos a saber quiénes somos y qué representamos? Debemos considerar las identidades en términos de la experiencia de relaciones: lo que puede pasar a través de las relaciones y lo que sucede con ellas (Robins, 2003, p. 142).

En un principio, el concepto de identidad cultural apareció como una defensa de aquello que se consideraba perdido o amenazado. Es por ello que la idea de la identidad cultural fue un grito de defensa frente a los países colonizadores y se magnificó con la llegada de los medios de comunicación y los estudios sobre el “imperialismo cultural” que ejercían estos en los países llamados del “tercer mundo”. El concepto de “imperialismo cultural”, fue introducido por el norteamericano Herbert Schiller, que en su libro *Mass Communications and American Empire* (1969), inició el debate sobre el tema, denunciando el papel que ejerce el gobierno de EE.UU. detrás de las actividades de las empresas transnacionales. Según Sinclair, el imperialismo cultural, pretendía difundir la ideología de consumo de los EE.UU. a través de los medios de comunicación, convirtiéndose en un elemento clave del plan del gobierno estadounidense para la difusión de su influencia económica y política en el resto del mundo (Sinclair, 2000, p. 42). A decir de Miguel de Moragas, “La voz de Schiller, desde la propia Norteamérica, viene a ser una voz de solidaridad hacia los planteamientos que, desde el tercer mundo, pugnan por conseguir un equilibrio del flujo internacional de la comunicación” (Moragas, 1990, p. 80). Así también, Guback (1980) fue otra voz dentro de Estados Unidos que cuestionó el gran mito liberal existente respecto a que la falta de regulación gubernamental es una garantía para el funcionamiento del libre mercado a nivel cinematográfico.

Paralelamente, en América Latina, otros investigadores de la comunicación como Antonio Pascuali, Luís Ramiro Beltrán y Armand Mattelart, lanzaron su crítica al imperialismo cultural norteamericano. El libro *Cómo leer el Pato Donald* de Dorfman y Mattelart (1972) se convirtió en la obra fundacional en el discurso contra el imperialismo. En este texto se hace una descripción de la distribución mundial del comic de Disney y un análisis ideológico de sus contenidos. Kaarke Nordenstreng y Tapio Varis (1974) realizaron una investigación sobre los flujos internacionales de la programación en la televisión mundial. El estudio demostró que el 40% de las horas de programación exportadas en el mundo provenían de EE.UU. y que

la importación de programación en este país era sólo del uno o dos por ciento. La UNESCO publicó esta investigación y se inició el debate sobre los flujos de información entre los países del “Tercer Mundo” y los países industrializados (Sinclair, 2000, pp. 43-44).

El tema de la identidad cultural de los pueblos surgió como una defensa ante la amenaza de un supuesto imperialismo cultural. Partiendo del origen del problema de la identidad, podemos decir que la auto-imagen de una sociedad se complementa con la contraimagen que los demás tienen sobre nosotros y la imagen que tenemos nosotros sobre los demás. En esta relación aparece la valoración en imágenes positivas y negativas de una sociedad:

Las imágenes negativas pueden ser el resultado de un esquema implícito o explícito de la definición de una identidad cultural, es decir, presentarse como “antinomias” de otros valores. Pero también pueden resaltar un carácter determinado en perjuicio de otro, con lo cual se está enjuiciando negativa y tácitamente su opuesto, lo que podría ser parte de la identidad de otra cultura (Ainsa, 1986, p. 52).

En este sentido, la identidad se reconoce en la diferencialidad, idealización o simbolización peyorativa del otro, aquel que no se reconoce y sobre el que se debe reprimir una identificación (Moraza, 2001, p. 132). La valoración de imágenes en positivas o negativas configuran los prejuicios que se tienen sobre una sociedad. Estos prejuicios pueden posteriormente desencadenarse en conflictos entre sociedades que se consideran antagónicas. En el caso de Bolivia, la contraposición entre cultura “colla” y “camba”¹, es decir “occidente” y “oriente”, derivó en el año 2008 en conflictos políticos donde se pugnaba, por un lado, por la aprobación de una nueva Constitución Política del Estado, y por otro lado, por la aprobación de los Estatutos Autonómicos. Son en estos conflictos donde surgen nuevamente y se refuerzan las contra-imágenes negativas y son utilizadas como una forma de agresión al otro.

En la relación dialéctica de la identidad se dan otros fenómenos como la admiración por las culturas foráneas, esta atracción cultural puede darse al punto de que se copien algunas expresiones culturales foráneas. Incluso en una misma sociedad puede haber sectores que se

¹ *Colla* es un término que tiene su origen en el imperio incaico y se usaba para denominar a los oriundos del *Collasuyo*, una de las cuatro grandes regiones o *suyos* del imperio incaico o *Tahuantinsuyo*. En la actualidad el significado del término *colla* es ambiguo, puesto que su interpretación está sujeta al contexto, entonación y origen de la oración. En la región oriental de Bolivia, la palabra *colla* se utiliza popularmente de manera peyorativa para denominar a los habitantes u oriundos de la región occidente del país, más propiamente en el altiplano conformado por los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí. En occidente el término se utiliza para denominar a indígenas de la región del altiplano. El término *colla* es comúnmente contrapuesto al término *camba*, que se utiliza para denominar a los habitantes u oriundos de la región oriental del país o tierras bajas. Tanto el término *colla* como *camba* pueden ser usados de manera despectiva o no, según el contexto de la oración. El uso despectivo de ambos términos, que se acrecentó durante los enfrentamientos políticos-regionales en 2008, conllevaron a que se apruebe en octubre de 2010 la Ley N° 045 Contra el Racismo y Toda Forma de Discriminación.

sienten atraídos por otras culturas, y otros sectores que por el contrario rechazan cualquier manifestación cultural foránea. En esta dialéctica cultural pueden desarrollarse fenómenos como la transculturación. Según Ainsa, se entiende por transculturación “los fenómenos que tienen lugar cuando dos o más sistemas culturales entran en contacto, produciendo una serie de cambios cuyos grados de intensidad varían en función de los sistemas en juego” (Ainsa, 1986, p. 60).

La transculturación puede darse en dos tipos de procesos. En el caso de Iberoamérica, un proceso se da entre las metrópolis externas y las capitales americanas, y el segundo tipo de proceso se da entre las capitales y el interior del país. Los procesos de transculturación pueden ser clasificados como positivos en el caso de la *adaptación* que se limitaría a los aspectos ecológicos o adaptación al nuevo hábitat, en este tipo de contacto los inmigrantes se injertan en una nueva sociedad que los acoge; la *integración* en la que se da una mayor inserción de valores de una sociedad en otra, con la aceptación de ambas culturas y el *sincretismo cultural* donde no se da el aporte de una cultura sobre otra, sino que las culturas se enriquecen con el contacto, pero se mantiene esencialmente la misma cultura anterior al contacto. Por otro lado, se considera un proceso negativo de la transculturación la *asimilación*, que es cuando un individuo adopta la cultura de la sociedad receptora y reprime los anteriores llegando a despreciar y negar su cultura de origen (Ainsa, 1986, pp. 61-62). Según Bourdieu, cuando los dominados en la relación de fuerza simbólica están en condiciones de aislamiento su única opción es la aceptación de la cultura dominante o la asimilación que tiende a hacer desaparecer los signos estigmatizantes de su cultura de origen y proponer por medio de la disimulación una imagen de sí mismo menos alejada de la identidad legítima (Bourdieu, 2006).

Otro proceso negativo de la transculturación es el de la *contra-aculturación*, un fenómeno que se da cuando las culturas dominadas y amenazadas de asimilación reaccionan y tratan de restaurar sus modos de vida anteriores a la influencia exterior, entonces se movilizan, reactualizan mitos y se habla del retorno a los orígenes buscando la autenticidad que se creía amenazada por la cultura dominante (Ainsa, 1986, p. 63).

En la dialéctica de las oposiciones, que vendría a ser el juego entre las imágenes y contraimágenes de la identidad, se da otra característica de la identidad cultural que es el enfrentamiento dualista entre culturas. Este enfrentamiento dualista se da en parejas de valores, conceptos, tendencias políticas, filosóficas y estéticas, que se manifiestan antinómicas o contradictorias (Ainsa, 1986, p. 66). Como ejemplo de estos pares contradictorios, se podrían mencionar las concepciones de lo auténtico americano que se

relaciona con lo indígena y la concepción de lo foráneo que está relacionada con el desarraigo o la alienación. Otros ejemplos de parejas antagónicas son el internacionalismo y el nacionalismo; los orientales y los occidentales, los cambas y los collas; los mestizos e indígenas; nacionales y extranjeros.

La identidad, discurso y diferencia

En su análisis de la identidad, Stuart Hall (2003), afirma que “las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él” y que están producidas en ámbitos históricos e institucionales en el interior de prácticas discursivas y estrategias enunciativas específicas. Para Hall, las identidades “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica” (Hall, 2003, p. 18).

Según Hall “la cuestión de la identidad sería el proceso de sujeción a las prácticas discursivas, y la política de exclusión que todas estas sujeciones parecen entrañar”. Entonces, la cuestión de la identificación “se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (Hall, 2003, pp. 14-15). En otras palabras, la *identidad* sería el proceso mediante el cual el sujeto se adhiere al discurso identitario, “prácticas discursivas”, y la *identificación* sería la rearticulación de la relación entre sujetos y el discurso identitario.

Aunque la identidad pareciera ser un concepto que une, en el que los sujetos forman parte de una unidad idéntica, en realidad contrariamente a eso, según Hall “las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella”. En este sentido, continuando con Hall, “el significado «positivo» de cualquier término —y con ello su «identidad»— sólo puede construirse a través de la relación con el *Otro*, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo*” (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993 citados en Hall, 2003, pp. 18-19). Según Derrida, la constitución de una identidad se basa en la exclusión de algo y la creación de una “jerarquía violenta entre los dos polos resultantes”. Como ejemplos cita los polos hombre/mujer o blanco/negro, donde mujer y negro son términos marcados en contraste con los no marcados “hombre” y “blanco” (Derrida, 1981 citado en Hall, 2003, p. 19).

Hall usa el término *identidad* para referirse al punto de encuentro o de *sutura* entre “los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablamos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares”; y “los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse»”. En este sentido, las identidades

serían “puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (Hall, 2003, p. 20).

Las identidades son el resultado de una articulación o “sutura” del sujeto en el flujo del discurso, son posiciones que el sujeto está obligado a tomar y a la vez “sabe” que son representaciones. La representación se construye “a través de una falta, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada —idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas” (Hall, 2003, pp. 20-21).

1.2.4. Identidad, género y sexo

El género y la sexualidad son componentes fundamentales de toda identidad individual pues una de nuestras primeras identificaciones es definirnos a través del género ya sea como mujeres u hombres y, por otro lado, definirnos a través de una identidad sexual ya sea como heterosexuales, homosexuales, transexuales, bisexuales, o alguna de las nuevas identidades existentes en el siglo XXI. El género y la sexualidad son elementos importantes también en la identidad colectiva, puesto que las representaciones sociales, pensamientos o sentidos comunes que toda sociedad tenga respecto a los roles de género y la sexualidad, definirán los roles que socialmente se le asignan a cada ser humano.

Desde un marco analítico que reúne ideas provenientes de la teoría de Foucault y el psicoanálisis, Judith Butler analizó las “transacciones complejas entre el sujeto, el cuerpo y la identidad” y adoptó la postura de que “el sujeto se construye discursivamente” (Hall, 2003, p. 34). En su argumento Butler sostiene lo siguiente:

El sexo es, desde el principio, normativo; es lo que Foucault llamó un “ideal regulatorio”. En este sentido, entonces, el sexo no sólo funciona como una norma, sino que es parte de una práctica regulatoria que produce (por medio de la repetición o reiteración de una norma sin origen) los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza regulatoria se ilustra como una especie de poder productivo, el poder de producir —deslindar, circular, diferenciar— los cuerpos que controla (...) el “sexo” es un constructor ideal que se materializa forzosamente a través del tiempo (Butler, 1993, p. 1, citada en Hall, 2003, p. 34).

Para Butler el sexo actúa como una normativa, como una práctica regulatoria que “produce”, a través de la repetición de la norma, los cuerpos sobre los que ejerce poder y gobierna. Tendría entonces el sexo el poder de producir los cuerpos que controla a través de su principio normativo: “no como el acto por medio del cual un sujeto da origen a lo que nombra, sino más bien como el poder reiterativo del discurso de producir los fenómenos que regula y constriñe” (Butler, 1993, p. 2 citada en Hall, 2003, p. 34).

Es importante en este punto analizar el papel de la *identificación*, es decir el proceso mediante el cual el sujeto “asume un sexo” y los “medios discursivos” por los cuales el

dominio heterosexual aprueba ciertas identificaciones sexuales y desaprueba otras. En la cuestión de la identificación se produce en el texto de Butler un diálogo entre la idea de Foucault sobre el poder regulatorio que produce en los sujetos que controla, y el psicoanálisis respecto a la cuestión de saber cómo las normas regulatorias forman un sujeto sexuado, es decir el establecimiento de la formación psíquica y corporal como algo indistinguible (Butler, 1993, citada en Hall, 2003, pp. 34-35).

Al igual como sucede con otro tipo de identidades, para Butler, la identidad sexual o la asunción de un sexo por parte del sujeto, actúa por medio de la exclusión, de la construcción de la otredad, o de un “afuera constitutivo”. La construcción de la identidad a través de la exclusión produce sujetos marginados, y en el caso de la asunción de la sexualidad, por ejemplo, se da el dominio de lo heterosexual y la marginalidad de lo homosexual y bisexual. Sin embargo, en la crítica interna que hace Butler de la política identitaria femenina la marginación se daría también dentro del feminismo: “la exclusión de mujeres “diferentes” (...) y en la priorización normativa de las relaciones heterosexuales como fundamento de la política feminista” (Hall, 2003, pp. 35-36).

Para Jacquelin Rose “la cuestión de la identidad —cómo se constituye y mantiene— es por lo tanto el tópico central por medio del cual el psicoanálisis entra en el campo político” (Rose, 1986, citada en Hall, 2003, p. 21). A decir de Rose, los caminos por los cuales el psicoanálisis lacaniano llegó a la vida intelectual inglesa, a través del concepto althusseano de la ideología, fueron el feminismo y el análisis cinematográfico:

El feminismo, porque la cuestión de cómo se reconocen los individuos en cuanto varones o mujeres, la exigencia de que así lo hagan, parece mantener una relación fundamental con las formas de desigualdad y subordinación que aquel procura cambiar. El cine, porque su poder como aparato ideológico se apoya en los mecanismos de identificación y fantasía sexual en los cuales, al parecer, todos participamos, pero que —fuera del cine— sólo se admiten en su mayor parte en el diván. Si la ideología es eficaz, es porque funciona en los niveles más rudimentarios de la identidad psíquica y las pulsiones» (Rose, 1986, p. 5 citado en Hall, 2003, p. 22).

Sobre la representación del género y la participación de la mujer en el cine, Shohat y Stam afirman lo siguiente:

Las películas tercermundistas estaban en su mayoría producidas por hombres y generalmente no se preocupaban de la crítica feminista del discurso nacionalista. A menudo, favorecieron el espacio genérico (tanto en el sentido sexual como de tipo de narrativa) de las confrontaciones heroicas, ya estuvieran ambientadas en las calles, la alcazaba, las montañas o la jungla. La presencia mínima de las mujeres correspondía al espacio público que se le asignaba a la mujer tanto en revoluciones anticolonialistas como dentro del discurso tercermundista, ninguno de los cuales reconocía las luchas «privadas» de las mujeres (Shohat & Stam, 2002, p. 281).

Evidentemente, el cine dominante ha contribuido, por un lado, en el establecimiento de los roles de género estereotipados donde ha predominado el pensamiento machista y la

marginación de la mujer al representarla en roles pasivos, sumisos, estereotipados según el pensamiento patriarcal. Por otro lado, el cine dominante ha plasmado a través de sus imágenes un mundo desde el punto de vista del hombre heterosexual. Es decir, que a través de las películas vemos la realidad desde la mirada del hombre, desde la sexualidad del hombre heterosexual. Lo cual se plasma en las historias, donde los hombres son siempre los héroes, los líderes y las mujeres tienen un rol secundario; se plasma en los roles típicos atribuidos a hombres, mujeres y las comunidades homosexuales; se plasma también en la estética del filme, donde se explota el cuerpo de la mujer como objeto sexual y está establecido para satisfacer el deseo masculino heterosexual.

En el presente primer capítulo del marco teórico y primera parte de la presente tesis, se ha reflexionado sobre la relación entre la cultura y la comunicación y los enfoques teóricos que abordaron temas relacionados a la cultura, la industria cultural y la identidad desde la teoría de la comunicación. En el siguiente capítulo se analiza al cine, como medio de comunicación y a la vez como productor cultural que contribuye a la construcción cultural de la realidad.

Capítulo 2

El cine como producto cultural y como constructor cultural de la realidad

En el estudio de la construcción de identidades es importante analizar cómo los seres humanos realizamos esa construcción cultural de la realidad. Según del Río y Fuertes (2004) la reconstrucción de la realidad que realiza el sistema psíquico animal es ecológica natural, en el sentido que la información que se obtiene gracias a los instintos y el contexto proporcionan al organismo una estructura del mundo. Sin embargo, en el caso de los humanos, a esa ecología natural se incorpora una segunda ecología de otro nivel, una ecología cultural. “El mundo se re-construye y se re-estructura gracias a un conjunto de estructuras perceptivas y cognitivas aparecidas históricamente, un conjunto de mecanismos sociales y artificiales que nos apropiamos e interiorizamos y que constituyen el sistema de las funciones psicológicas superiores” (del Río y Fuertes, 2004, p. 204).

Los estudios de comunicación de masas analizaron los medios de comunicación como constructores de una representación de la realidad, la Teoría del Cultivo, propuesta por George Gerbner y colaboradores (1979), analiza el consumo televisivo y la exposición a la televisión que provocaría la constitución de un mundo simbólico en las personas, es decir, que la televisión cultiva percepciones de la realidad, en los públicos, sin embargo, el mundo representado difiere de la realidad, puesto que en el mundo simbólico la televisión muestra un mundo mucho más violento de lo que es en realidad y presenta roles sociales, étnicos y culturales estereotipados. En este sentido, según Gerbner, estas percepciones cultivadas por la televisión no representan la realidad, sino que la tergiversan. Las percepciones cultivadas dependen de la intensidad de exposición al medio y el tiempo de exposición, es decir, que a

mayor tiempo de consumo televisivo mayor será la coincidencia entre la concepción que se tiene del mundo real y la representación televisiva del mismo. En este sentido “el flujo de los contenidos difundidos por los medios de masas son los que definen la visión del mundo y de las relaciones sociales, lo bueno y lo malo” (Moragas Spa, 1990, p. 107).

En la reconstrucción cultural de la realidad los medios masivos de comunicación tienen un papel muy importante puesto que, a decir de del Río y Fuertes, “los medios son sistemas complejos de mediaciones que contribuyen a extender, rediseñar y reconstruir el sistema funcional; vienen funcionalmente a constituir un sistema perceptivo postizo al que encargamos que nos guíe. Lo que mire ese sistema existe, adonde ese sistema no mira, desaparece, deja simbólicamente (y funcionalmente a nuestros efectos) de existir” (del Río & Fuertes, 2004, p. 205). Y dado el poder de fascinación del cine y dado que la re-presentación de la realidad puede ser la que se acaba interpretando como real, se habla de “*irrealidad realista*”, creemos que es importante encontrar todos los elementos referentes a la identidad/es bolivianas recogidos en las ficciones cinematográficas para poder evaluar la construcción que la sociedad pueda estar haciendo de las mismas (del Río, 1996, p. 380). En este sentido nos apuntamos a la creencia de que “*lo real se construye desde lo imaginario*”, y pocas defensas tenemos ante ello pues como nos dice Wolf, la ficción se tiñe de realismo y todo tiene apariencia de realidad (Wolf, 1991). El mito de la caverna de Platón cobra actualidad pues la realidad se ve condicionada por la representación que los medios hacen de ella (tanto en el cine como en la información de actualidad).

Además, el cine como medio de comunicación de masas contenedor de ficciones (la ficción tanto de cine como de serie, sigue siendo de lo más consumido en nuestros días) sería el encargado de asentar los contenidos informativos y los contenidos del ámbito científico-escolar, pues es “el repertorio de ficción –el imaginario- el que proporcionaría la trama y la estructura en que las propuestas de los repertorios informativo y científico se integran para construir una cosmovisión, un marco retórico del mundo y del proyecto vital” (del Río & Fuertes, 2004, p. 206). La ciencia necesita de la ficción para dar “una entrada en lo humano” a los modelos de realidad que propone y, por otro lado, el periodismo necesita informar sobre una realidad que está ya formada previamente. A decir de los autores mencionados: “Es la ficción la que conforma la realidad y genera un pasado y un futuro para dar forma en su seno al presente, para ver lo presente representacionalmente, como re-presentado, como algo que puede inscribirse en una narrativa de mundo y de vida” (Fuertes & del Río, 2004, p. 183).

2.1. Cine y representación: espejo o reflejo de la realidad

El cine, como narrador de historias que se plasman en un entorno social proyecta a través de sus imágenes representaciones de la realidad que narra. Como afirma Bordat:

Mientras el escritor puede realizar su obra en cualquier país, un director de cine requiere de “las imágenes de su contexto, de la luz, del paisaje, la fisonomía, el gesto, el lenguaje y todo aquello que exprese [...] el contexto local”. Por eso el cine es una industria cultural aparte: es parte de la identidad cultural de una nación además de ofrecer testimonios de su historia. Es un instrumento de comunicación con objetivos plurales: narrar, representar, comunicar, informar, enseñar, crear... “produce la síntesis entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad a las representaciones sociales” (Bordat, 2010, p. 3).

El concepto de *representaciones sociales* es importante en este punto. Serge Moscovici introdujo el concepto con el propósito de reformular en términos psicosociales la noción de *representación colectiva* ya propuesta por Durkheim en 1898. Moscovici, se refiere a las *representaciones sociales* como un "conjunto de conceptos, declaraciones y explicaciones originadas en la vida cotidiana, en el curso de las comunicaciones interindividuales. Equivalen, en nuestra sociedad, a los mitos y sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; puede, incluso, afirmarse que son la versión contemporánea del sentido común" (1981, p. 181). En este sentido, las representaciones son sentidos comunes con los cuales se interpreta la realidad. Para Shohat y Stam las connotaciones de la representación pueden ser religiosas, estéticas, políticas y semióticas:

La representación tiene una dimensión estética, ya que el arte es una forma de representación. (...). La representación también es teatral y en muchas lenguas “representar” incluye un segundo significado de “actuar” o “desempeñar un papel”. Se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida que representan valores y actitudes que son representativas, no sólo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica. En otro nivel, la representación también es política, ya que el dominio político no es normalmente directo sino representativo (...) Lo que todos estos ejemplos comparten es el principio semiótico de que algo “está en lugar” de algo, o que cierta persona o cierto grupo está hablando de parte de otras personas o grupos (Shohat y Stam, 2002, pp. 190-191).

En el análisis sobre las representaciones de la realidad construidas por el cine, se debate respecto a qué es lo que nos muestran dichas representaciones. Es decir, si el cine proyecta lo real, si es un espejo de la realidad o un reflejo de la realidad construido a partir de la mirada subjetiva del autor. Shohat y Stam nos recuerdan que la teoría postestructuralista afirma que “vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo “real””. Pero la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común” (Shohat & Stam, 2002, pp. 186-187). Según los autores mencionados, Mijaíl Bajtín reformula la idea de representación a fin de evitar una fe ingenua en la “verdad” y la “realidad”, sin dejar de lado la idea de que las representaciones artísticas son irrevocablemente sociales:

Mijaíl Bajtín reformula la idea de la representación de modo que evite una fe ingenua en la “verdad” y la “realidad”, y también la idea ingenua de que la ubicuidad del lenguaje y la representación significa el fin de la lucha y el “fin de la historia”. La conciencia histórica y la práctica artística, explica Bajtín, no se ponen en contacto con lo “real” directamente sino a través del mundo ideológico que los rodea. La literatura, y por extensión el cine, no evocan o se refiere al mundo sino más bien representan sus lenguajes y discursos. Más que reflejar, o incluso refractar, directamente lo real, el discurso artístico constituye el reflejo de un reflejo; es decir, una versión medida de un mundo socioidelógico que ya se ha convertido en texto y en discurso (...) para Bajtín, el arte es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una “expresión” situada históricamente, un conjunto de signos que dirigen uno o varios sujetos constituidos socialmente a otros sujetos constituidos socialmente, y todos ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social (Shohat & Stam, 2002, p. 188).

En este sentido, Bajtín rechaza la idea del realismo en el arte, sin embargo, afirma que las representaciones artísticas son sociales, no por representar lo real, sino por ser una expresión situada históricamente, dirigida desde y hacia sujetos constituidos socialmente e inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social. Para Donoso (2007) “todo producto simbólico no es el retrato de los contenidos plasmados en él y, por ende, no puede ser analizado como espejo de una realidad, sino como reflejo de sus propias estrategias discursivas (...) en cuanto tal realidad depurada no existe por sí sola, sino que justamente se construye en la polifonía y pluralidad de los discursos” (2007, p. 48). Para la autora, ni las películas de ficción ni las de documental representan cualquiera de ellas mejor una realidad, sino que ambas se constituirían como ficciones o representaciones.

Las representaciones sociales que proyecta el cine no son inocentes puesto que al narrar una historia el autor escoge la manera de narrarla y es ahí donde interviene su constructo ideológico. “El cine es, entonces, un constructo ideológico (social) vinculado a procesos sociales, que como producto cultural nos muestra tras la apariencia de ilusión, el proceso concreto material y las dimensiones narrativas que le dieron forma” (Donoso, 2007, p. 11). En este sentido, lo importante no es analizar qué tan fiel puede ser la representación cinematográfica de una realidad preexistente, sino los constructos ideológicos de su discurso y las representaciones sociales, en el contexto de las perspectivas colectivas o sentidos comunes de las sociedades que retrata.

2.2. El cine como constructor/narrador de identidad nacional

Los medios de comunicación son en la actualidad cruciales en el debate sobre el multiculturalismo. Ella Shohat & Robert Stam en su libro, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (2002), afirman que los medios de comunicación modelan la identidad y algunos estudios los sitúan incluso cerca del centro de

producción de identidad. Para los autores citados, los medios de comunicación tienen un complejo impacto en la identidad nacional y el sentimiento de pertenencia al grupo, dado que facilitan la interacción con pueblos lejanos y “desterritorializan” el proceso de imaginar comunidades. Si bien Shohat y Stam cuestionan la difusión del pensamiento eurocéntrico a través del cine dominante de Hollywood que ha caricaturizado históricamente a las civilizaciones distantes, afirman también que en la actualidad los medios de comunicación tienen muchos más centros y el poder de ofrecer representaciones compensatorias y abrir espacios para una transformación multicultural simbólica (Shohat & Stam, 2002, p. 25).

La cinematografía que se produce en un lugar o en una nación determinada, llega a su público no sólo como una forma artística y expresiva, sino que además tiene el plus de hacer que el espectador se identifique con lo que ve en pantalla (Prieto, 2010, p. 12). Este sería, para Prieto, el principio que lleva a distinguir un cine de otro, una forma artística de otra, y un país de otro:

Por medio de los recursos estilísticos de cada película, se conoce y se identifica el mundo que rodea su realización, su contexto, las sensibilizaciones sociales que circundan cotidianamente entre el ser humano, se reconoce el mensaje que se propaga a través de ella, y sobre todo se identifica la sociedad a la que pertenece, sus pensamientos, sus ideales, sus miedos, sus formaciones, su política, sus miserias, sus actitudes y su cultura general (Prieto, 2010, pp. 83-84).

Para Benedict Anderson, el imaginario colectivo de la nación se da a través de la conciencia respecto a la existencia de una comunidad lingüística que se hizo visible o imaginable a través del “capitalismo de imprenta” y la impresión de textos en lenguas vernáculas dejando de lado el uso exclusivo del latín. Anderson definió la nación como una *comunidad imaginada*, y a la nacionalidad o la calidad de nación, como *artefactos culturales* de una clase particular (Anderson, 1993, p. 21). La nación, como imaginario y *artefacto cultural* se constituiría a partir del relato, de narrativas que conforman la representación o el reconocimiento de la identidad nacional.

Al respecto, Simón Frith en su ensayo *Música e Identidad* (2003), afirma que la narrativa es “central para nuestro sentido de la identidad. Esta –la identidad-, entonces, procede de afuera y no de adentro; es algo que nos ponemos o nos probamos, no algo que revelamos o descubrimos” (2003, p. 206). Citando a Jonathan Ree, señala que “la identidad personal, es, por lo tanto, «la realización de un narrador, más que el atributo de un carácter»” (Ree, 1990, p. 1055, citado en Frith, 2003, p. 207). En el mismo sentido, Kwame Anthony Appiah afirma lo siguiente:

Historias inventadas, biología inventadas, afinidades culturales inventadas acompañan toda identidad; cada una de ellas es un tipo de rol que debe redactarse, estructurarse mediante

convenciones narrativas a las que el mundo nunca logra ajustarse del todo (Appiah, 1992, p. 283 citado en Frith, 2003, p. 207).

El concepto de narración es para Frith una dilucidación de la estructura de la identidad personal como un elemento ineludible de fingimiento. Frith sostiene que “las identidades se modelan, inevitablemente, de acuerdo con formas narrativas” (Frith, 2003, p. 207). Stuart Hall coincide en este argumento y afirma que las identidades surgen de la *narrativización del yo* y que la naturaleza ficcional de este proceso no socaba su efectividad discursiva, aunque el relato a través del cual surgen las identidades resida en lo imaginario y en lo simbólico (Hall, 2003, p. 18). Al respecto Néstor García Canclini afirma lo siguiente:

La identidad es una construcción que se relata. (...) Los libros escolares y museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la identidad (...) de cada nación y se consagró su retórica narrativa (García Canclini, 1995, p. 107).

Según Shohat y Stam, en la época moderna las novelas y el periódico impulsaron comunidades imaginadas al lograr que la gente perciba la simultaneidad y las interconexiones de lo que pasaba en diferentes lugares, es decir “a través de sus relaciones integradas con el espacio y el tiempo” (2002, p. 117). Posteriormente las películas de ficción heredarían el papel de la novela realista del siglo XIX en cuanto a la construcción de imaginarios nacionales. “Los modelos narrativos en el cine no son simplemente microcosmos que reflejan los procesos históricos; son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada” (2002, pp. 117-118). Para Shohat y Stam, a diferencia de la novela que se consume en soledad, el cine se disfruta en un espacio en común. Este sería otro aspecto en el que el cine contribuye en la construcción de imaginarios de nación, el ritual institucional de reunir a una comunidad de espectadores que comparten región, lenguaje y cultura. Esta comunidad de espectadores sería equiparable a una reunión simbólica de la nación que refuerza las identidades de grupo a través del cine (2002, pp. 118-119). Aunque también hay que decir, que hoy en día con el uso masivo de distintas plataformas de contenidos como puede ser Netflix, el concepto de consumo de cine en colectividad convive con otros muchos tipos de consumos.

En su análisis sobre los símbolos de la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo, García (2013) afirma que en la construcción de esas nociones de identidad entran en juego narrativas que vienen de distintos ámbitos, entre ellos, las industrias culturales y más específicamente el cine, que en el caso mexicano fue uno de los medios que más aportó en la confección de relatos nacionales. Citando a Carlos Monsiváis, García afirma que “sin duda, el cine [de la primera mitad del siglo pasado] produce la primera versión unificada de la

nación” (Monsiváis, 2010, p. 308, citado en García, 2013). Para García (2010) el auspicio de la producción de relatos y repertorios simbólicos sobre lo que se considera “lo propio”, en este caso el fomento de dichos relatos a través del cine contribuyó de manera significativa en la conformación de la identidad nacional mexicana.

En mayoría de los países americanos se realizaron una serie de transformaciones legales, políticas y educativas con el fin de consumir un proyecto de nación como fórmula de organización política. En el caso de México el cine contribuyó a construir el imaginario de nación a través de una serie de referentes que se constituyeron como “las imágenes de la identidad nacional” (Monsiváis, 2003, p. 261 citado en García, 2013). Según García, en la época de oro del cine mexicano algunos filmes ayudaron en la construcción del imaginario nacional sacralizando repertorios simbólicos, especialmente los emblemas fundacionales de la patria como la bandera, el escudo, los héroes nacionales, los monumentos históricos y la imagen presidencial. Posteriormente, en el cine mexicano contemporáneo se presenta una propuesta fílmica y lenguaje distinto al usar esos mismos símbolos nacionales, pero con el fin de desacralizarlos (García, 2013).

Para Shohat y Stam “las creencias sobre los orígenes y la evolución de las naciones a menudo quedan plasmadas en forma de historias”. Citando a Hayden White afirman que ciertos “tropos principales” de la narrativa modelan la concepción de la historia: “el discurso histórico suministra una estructura argumental para una serie de acontecimientos, de modo que su figuración como una historia determinada revele su naturaleza como proceso comprensible” (Shohat & Stam, 2002, p. 117). Es así que la nación vendría a ser una “unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos” (Shohat & Stam, 2002, p. 117), y el cine, por su función narrativa sería el medio ideal para la transmisión de las ficciones que conforman el imaginario nacional:

Como medio por excelencia para contar historias, el cine estaba especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de naciones e imperios. La conciencia nacional, vista generalmente como una precondition de la nación —es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes comunes, estatus, situación y aspiraciones— se convierte en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos (Shohat & Stam, 2002, p. 117).

Los productos culturales que están enmarcados en el género de ficción como las películas y las series de televisión son un interesante objeto de estudio para analizar la identidad cultural, puesto que, en muchas ocasiones reproducen los sistemas de valores culturales de una sociedad. En este sentido, la ficción se asimila a la religión porque ambas repiten continuamente patrones (mitos, ideologías, “hechos”, relaciones, etcétera) que sirven para definir el mundo y legitimar el orden social (Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1994, p.

18). De ahí la importancia de la cadena de ficción: antiguamente las religiones y los relatos en las cocinas, también la novela de caballerías o los folletines, la radio, el cine y actualmente la televisión e Internet (Fuertes, tesis doctoral, 2002).

En un estudio sobre los mecanismos de construcción de identidad en las series de ficción realizado por Castelló (2004) se afirma que “las series de ficción son historias construidas sobre ese sistema cognitivo que hemos distinguido y llamado identidad cultural. Reproducen estilos de vida, valores y pautas de comportamiento ante los problemas que plantea la cotidianidad” (Castelló, 2004, p. 53). Sin embargo, a decir de Torres (2006), el cine como expresión cultural no sustituye a la realidad, sino que la representa y muy posiblemente la amplía. El discurso cinematográfico responde a unos determinados intereses y una determinada visión del mundo (Torres, 2006, pp. 68-69). El discurso de la cinematografía es portador de cultura, la muestra a través de códigos y prácticas significantes, reproduce y organiza un sistema de valores, y al organizarlo, introduce también una carga ideológica.

2.2.1. Identidad cinematográfica

En la definición de la nacionalidad de una película entran en juego diferentes aspectos como son la nacionalidad de la producción, la nacionalidad del director, del elenco, entre otros elementos, que se establecen en la normativa de cada país. Una revisión de todas estas características se puede encontrar en el artículo *Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía* de Marta Fuertes (2014). Sin embargo, los realizadores cinematográficos, al crear una película, nos muestran a través de sus imágenes el contexto de cada país o región en la que ha sido producida o de la cual se habla a través del paisaje, la luz, la fisonomía de las personas, sus gestos característicos, su lenguaje, sus temáticas y todo lo que nos describa el contexto local (Bordat, 2010, p. 3). Todos estos elementos que están presentes en el filme son características que, como espectadores, podemos reconocer como típicas del cine hecho en un determinado país o región.

En su análisis sobre la construcción identitaria en el cine colombiano, Prieto (2010) propone establecer el concepto de *identidad cinematográfica* que resultaría de “analizar cómo por medio de su expresión estilística, el cine alude de una sociedad cultural determinada” (Prieto, 2010, p. 13). Aunque la propuesta del concepto no es del todo clara, se considera que puede referirse a la construcción de una cinematografía nacional con características estilísticas propias y reconocibles. Es decir, las características estilísticas que son representativas del cine

hecho por ejemplo en países como Colombia, Bolivia, México, Estados Unidos o en Europa como región y que se reconocerían como propias de un cine nacional o regional en particular.

Aunque esta noción de *identidad cinematográfica* está muy relacionada con la idea de las representaciones que el cine muestra o construye sobre la identidad cultural de una sociedad, no serían exactamente lo mismo. Por un lado, la identidad cinematográfica se referiría más a cuestiones de estilos o estéticas que caracterizarían a una cinematografía regional o nacional. Por otro lado, estaríamos hablando de las representaciones de una cultura o nación particular, que el cine construye a través de los imaginarios que muestra sobre las temáticas históricas, sociales y políticas, las relaciones con la otredad, la religiosidad, la etnicidad, y la lengua, elementos que son propios de una identidad cultural o de una identidad nacional. Aunque este nuevo concepto no tenga desarrollada una definición lo suficientemente clara, creemos que es pertinente considerarlo para su desarrollo en futuras investigaciones. Al respecto Prieto afirma lo siguiente:

Diferenciar entre la cualidad expresiva que cada producción cinematográfica tiene, y el contexto cultural al que se está refiriendo y desde el que se está forjando como producción, fundamenta una diferencia radical y sobre todo fortalece tal cinematografía como una producción concreta y propia del lugar al que pertenece. El cine como un canal mediático, representa en el espectador una mirada puntual sobre las costumbres, modelos de actuación, creencias, ideologías, y espacios de toda una sociedad (Prieto, 2010, pp. 12-13).

Para Shohat y Stam toda discusión en torno al cine del Tercer Mundo debe analizar la “compleja cuestión de lo nacional”, dado que a decir de los autores: “Todas las películas, como productos de industrias nacionales, productos hechos en lenguas nacionales y que reciclan intertextos nacionales (literaturas, folclores), tienen un elemento nacional, del mismo modo que todas las películas, sean las mitológicas hindúes, los melodramas mexicanos o las épicas tercermundistas, proyectan imaginarios nacionales” (Shohat & Stam, 2002, p. 278). Como afirma Bordat, “El cine es como un espejo o un escaparate, donde nos vemos y nos dejamos ver”. Citado las palabras de Juan Roberto Mora, sostiene que el cine presenta “ante la comunidad mundial una imagen del país y de su cultura, y ante los ojos de los propios pobladores, una imagen de sí mismos” (Mora, 2008 citado en Bordat, 2010, p. 1).

2.3. El discurso cinematográfico como generador de temas

El cine como medio de comunicación de masas genera discursos y los coloca en el espacio público. El discurso cinematográfico al estar presente en la esfera pública y al ser un constructor de representaciones compartidas por la comunidad aporta a la tematización del espacio público. A decir de Manuel Trenzado (1999), “el proceso de tematización contribuye

a largo plazo a la *construcción de la realidad social*, entendida ésta como el mundo cotidiano del sentido común, memoria e identidades colectivas” (Trenzado, 1999, p. 3).

En este punto es preciso analizar la importancia del discurso dentro de las representaciones cinematográficas y la construcción de la realidad social. Para ello, es necesario empezar con la descripción de lo que se concibe como discurso. Shohat y Stam (2002) se refieren al discurso desde el punto de vista foucaultiano, como un “archivo de imágenes y afirmaciones multiinstitucionales y transindividuales que proporcionan un lenguaje común que representa el conocimiento sobre un cierto tema. Como “regímenes de la verdad”, los discursos están revestidos por estructuras institucionales que excluyen voces, estéticas y representaciones concretas” (Shohat & Stam, 2002, p. 36).

Por su parte, Trenzado define los discursos “como conjunto de enunciados (individuales, colectivos, públicos, privados, etcétera) articulados como procesos significantes que generan sentido”. Sin embargo, como afirma el mismo autor, el sentido y los valores culturales que generan los discursos están determinados por el momento y el lugar en que se producen y las posiciones que ocupa en el espacio público, más que por el propio texto (Trenzado, 1999, pp. 3-4).

Los discursos pueden agruparse en diferentes géneros. Los *discursos sociales* “serían aquellos que emanan de sujetos colectivos y producen efectos sociales”, en este sentido, el discurso desde la perspectiva social introduce la idea de poder. También se podrían mencionar los “*discursos constituidos o institucionalizados* tales como el discurso político, el discurso literario, el discurso científico”. Sin embargo, cuando los discursos actúan en la esfera pública son considerados *discursos públicos*. El discurso público puede darse en diferentes espacios y en la época actual se da fundamentalmente como discurso *mass-mediático* como ocurre con el cine y otros medios de comunicación (Trenzado, 1999, p. 4). A decir de Trenzado; “los *discursos filmicos* responden a unas determinadas condiciones de producción y reconocimiento colectivo. Por ello -en la medida en que operan en una comunidad cultural- inciden en el proceso de semiosis social, es decir, en la gestación de la dimensión significativa de los fenómenos sociales. Por tanto, consideramos que las películas -desde el ámbito de ficción y entretenimiento que le es propio- contribuyen en alguna medida a la construcción de la realidad social” (Trenzado, 1999, p. 5).

2.3.1. El cine y la tematización del espacio público

Como se mencionó en un punto anterior, en la presente tesis se considera que el discurso *mass-mediático* y dentro de este, el discurso cinematográfico, contribuye a la construcción

social de la realidad y a la tematización del espacio público. En base a la teoría de la Agenda Setting (McCombs, 1972; Cohen, 1963), aunque fue generada para el ámbito de la actualidad, de la noticia, se considera que puede ser aplicada para los contenidos de ficción pues no en vano estos son los transmisores del discurso cultural. La hipótesis general de esta perspectiva afirma que los medios de comunicación se centran en unos contenidos en detrimento de otros, demostrándose su efectividad a la hora de decirle a la gente sobre qué es importante pensar, más que en cómo o qué pensar sobre los temas.

En general, la investigación ha comprobado que los medios marcan más la agenda de las personas que necesitan una orientación (del Río, 1996, p. 321), como, por ejemplo, las que llegan por primera vez a un país o ciudad, y la marcan menos cuando la persona tiene contacto directo con el tema o desarrolla una actividad relacionada con el mismo. De esta forma, los contenidos de las ficciones, con la selección previa que se produce de los asuntos a tratar en la fase de guionización, influyen en la sociedad pues ponen de actualidad determinados temas a la vez que hacen desaparecer (por exclusión) otros, y este temario va teniendo efecto en la construcción que la sociedad pueda hacer de los elementos que existen en la realidad.

En el presente estudio se quiere detectar cuáles son los aspectos relacionados con las distintas identidades bolivianas recogidos en las películas analizadas, seleccionadas a su vez, por ser los filmes nacionales más vistos por la población boliviana durante el periodo de estudio. Los distintos aspectos tratados en ellas nos ofrecerán una imagen virtual de la situación, imagen que estamos seguros que tiene sus efectos en la configuración que la sociedad boliviana se está haciendo de esas identidades, pero la incursión en el campo de los efectos la dejamos para otras investigaciones y con otras técnicas.

Para finalizar este punto cabe señalar que como afirma Trenzado “el proceso de tematización produce un efecto cognitivo a largo plazo en los receptores de los discursos públicos de los medios de comunicación: la construcción de la realidad y la modelación de la identidad y memorias colectivas” (Trenzado, 1999, p. 9). Organizar y unir lo que se ha representado previamente es la función que sugiere que los medios de comunicación deben de cumplir, contribuir a la integración y cohesión, es decir, llegar al consenso y a la construcción de la legitimidad. Como afirma Trenzado, “en un último estadio, el control social, la socialización y la definición de la realidad a la que contribuyen los medios remite a un cierto nivel de integración” (Trenzado, 1999, p. 9). Aunque ésta debería ser idealmente una función principal de los medios de comunicación, no logra desarrollarse plenamente en algunos países como en el caso de Bolivia, donde si bien, por un lado, el cine sí ha contribuido en la

búsqueda de la integración y el consenso al mostrar en muchas de sus películas un discurso integrador; por otro lado, otros medios de comunicación como en el caso de la televisión, han hecho todo lo contrario. Es decir, contribuyen a la difusión de un discurso que no busca el consenso ni la integración, sino que responde a los intereses de determinados grupos empresariales propietarios de las cadenas de televisión. Y aunque suene redundante, el análisis sobre la propiedad de los medios también lo debemos dejar para otro momento.

2.4. Repertorios identitarios explotados por el cine

En este punto se describirán algunos repertorios identitarios explotados por el cine en diferentes países según diversos estudios referidos al tema. Se hará énfasis, por un lado, en las representaciones de la identidad nacional que se ha proyectado particularmente en el cine mexicano; y, por otro lado, en las representaciones de la diversidad cultural y los estereotipos en el cine dominante de Hollywood.

En su análisis de sobre la *Construcción, entronización y degradación de los símbolos de la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo* (2013), Carlos García afirma que los relatos y emblemas de la patria que son representados en el cine son símbolos que afianza la identidad nacional, son repertorios mnémicos y símbolos memoria que convocan a la nación. Para el autor estos símbolos se entronizan, sacralizan o se ironizan y degradan de acuerdo al manejo del lenguaje cinematográfico; por ejemplo, la forma de encuadrar los símbolos, el tiempo de exposición en pantalla, la música que acompaña a las imágenes y el manejo de la iluminación.

A decir de García, en el caso del cine mexicano, según la época o periodo histórico en el que hayan sido producidas las películas, el enfoque que plantean los filmes sobre los símbolos nacionales cambia. Por ejemplo, en la época del cine clásico mexicano producido entre los años treinta y cincuenta, se caracterizó por entronizar los símbolos de la nación a través de la manera grandilocuente de mostrarlos en cámara. Posteriormente, en el cine mexicano contemporáneo estos mismos signos son degradados a través del lenguaje cinematográfico. En este sentido, los repertorios emblemáticos de la nación “son el medio para ironizar sus propios relatos” (García, 2013) como sucede en el cine mexicano contemporáneo, o como en el caso del cine clásico, para reivindicar su aura sacra.

En su análisis sobre el cine mexicano, García (2010, 2013), define ciertos repertorios identitarios que fueron explotados por el cine: los héroes nacionales, los personajes típicos, la

reiteración del espacio campesino, y los símbolos nacionales. Veamos a continuación como se caracterizaron estos repertorios:

- a. *Los héroes nacionales*: para García (2010), la representación de los héroes nacionales a través de la narración de sus biografías o haciéndolos participar en el relato, es una forma de mantenerlos vivos, de reconocimiento de su ideario y de encuentro con la historia. En el cine clásico mexicano se usaron como una referencia cívico-moralizante. Para Anthony D. Smith el fenómeno de reiterar la memoria de los héroes del pasado es un elemento decisivo en la construcción de lo nacional. Los héroes nacionales serían los “difuntos sagrados”, “depositarios de la nación misma” (Anthony D. Smith, 1998 citado en García, 2013).
- b. *Los personajes típicos (y la construcción del rostro)*: para García (2010), el cine clásico mexicano impulsó un compendio de personajes típicos que eran fácilmente reconocibles y con los cuales se organizó el imaginario identitario. Estos personajes sugerían una “imagen de lo propio” y consumaban dicha presencia a través de las actitudes, los atuendos y el repertorio simbólico que los caracterizaba. García (2010) afirma que el lenguaje cinematográfico y la “actitud de la cámara” hacia estos personajes típicos permitió una “construcción estética del rostro” a través de recursos como el encuadre en primer plano, la frecuencia con la que era usado en determinados personajes y la extensa duración de los mismos. Esta estética del rostro que construye el cine nacionalista construyó también un “repertorio simbólico de “lo propio” y lo deseable del “ser mexicano””: los rostros del imaginario nacionalista. Sin embargo, en la actualidad estos personajes típicos han perdido vigencia, puesto que el discurso fílmico contemporáneo presenta una estética de personajes cambiantes y fugaces, cuya vigencia se limita a la duración del filme. Para García, la disolución del personaje típico “responde a la pluralidad de nuevas atmósferas cotidianas, que requiere asimismo de múltiples ficciones y facciones, y que a la larga significa también, la representación de nuevas identidades” (García, 2010).
- c. *La reiteración del espacio campirano*: esta fue otra característica que García (2010) encuentra en su análisis. En el periodo clásico del cine mexicano, la naturaleza es un recurso estético recurrente. El lenguaje cinematográfico a través de los planos largos, la cámara descriptiva y el lento movimiento de cámara muestran una imagen de país donde predomina el paisaje y el espacio campirano.
- d. *Fotografía política presidencialista*: otro repertorio identitario utilizado por el cine fue la fotografía política presidencialista, según García (2013), como una “iconografía moderna, encargada de construir simbólicamente a la nación”. La imagen presidencialista, es una “imagen del poder”, exalta el fervor por la nación: “En México, la legitimización del nacionalismo se hizo mediante la entronización de la figura presidencial”. (Gonzales, 2004, citada en García, 2013)
- e. *Símbolos patrios*: el último de los repertorios identitarios explotados por el cine mexicano según el análisis de García son los símbolos patrios. Entre estos símbolos la bandera nacional es uno de los más visibles y reconocidos junto con el himno nacional. Según Bronislaw Baczko, la bandera “está entre el repertorio simbólico que hace ocurrir al Estado-nación, y lo hace proyectarse tanto al pasado como hacia el futuro” (Baczko, 1984 citado en García, 2013). Este símbolo ha sido representado a través de diferentes artes y espacios y generalmente ha ilustrado los pasajes históricos de la nación. En el cine mexicano contemporáneo la bandera nacional también ha sido utilizada para ironizar y degradar los relatos nacionales.

Las narraciones o representaciones que construye y proyecta el cine, además de resaltar la noción de nación como se ha visto en el cine clásico mexicano, también proyectan los estereotipos que se tienen en determinadas sociedades sobre las comunidades subalternas, minoritarias o marginales. Es así que, desde el cine, se construye tanto un imaginario del “nosotros” como “nuestra nación”, y a la vez se construyen también imaginarios sobre la otredad, sobre las “otras naciones”. Un ejemplo claro de ello han sido los estereotipos creados por el cine hollywoodense respecto a los afroamericanos, los mexicanos y los latinos. Como afirma Montiel Pagés: “El Mexicano arrastra su fama por el mundo empistolado, ebrio y destilando su euforia triste entre gritos y balazos, más allá de sus alegrías, certezas, verdades”. (Montiel Pagés, 2008, citado en Bordat, 2010, p. 3)

Shohat y Stam en su análisis sobre el multiculturalismo y el cine ponen como ejemplo la investigación de Donald Bogle, que estudia las representaciones que ha hecho Hollywood sobre los afroamericanos y donde destacan las luchas de los actores negros y los papeles estereotipados que se les ofrecía. Estos roles encajan en una serie de categorías que se repiten en las películas hollywoodenses y que proyectan una imagen estereotipada de los afroamericanos como las siguientes:

- ↪ El “*Tom*”, el negro servil.
- ↪ El “*Coon*” o mapache, pickanniny, pequeninho o negrito, la figura inofensiva de ojos saltones.
- ↪ El “*mulato trágico*”, generalmente mujer mestiza que se hace pasar por blanca, o el mulato demonizado, malvado y ambicioso.
- ↪ La “*mammy*”, la criada gorda y cascarrabias, pero en el fondo buena y que une el hogar.
- ↪ El “*Buck*” o petimetre, el negro hipersexualizado, figura brutal y amenazante (Shohat & Stam, 2002, p. 202).

Shohat y Stam (2002) mencionan también en su investigación otros trabajos que analizaron los estereotipos de diferentes grupos étnicos representados en el cine. Tal es el caso de *The Latin Image in American Filme*, de Alien Woll, quien señala que el estereotipo del latino tiene una esencia de violencia masculina, dado que a menudo es representado como el bandido, el *greaser*², el revolucionario, el torero. Por otro lado, en la representación de las latinas se apela al calor, la salsa apasionada, lo que se evidencia en títulos como *Pimienta y más pimienta (Hot Pepper, 1933)*, *Strictly Dynamite (1934)*, *Una mujer endiablada (Mexican*

² El término “greaser” se refiere a una subcultura de clase trabajadora urbana originada en los años 1950 y formada por italoamericanos, hispanos y estadounidenses que participaban en bandas juveniles del sur y la Costa Este de los Estados Unidos. El término “greaser” se usó como un insulto de parte de ciudadanos conservadores hacia los hispanos e italoamericanos a quienes también llamaban rebeldes, vagos y delincuentes. Esta subcultura fue luego representada en el cine con películas como *Grease (1978)*, la figura de “rebeldes” también fue adoptada por diversos artistas como Elvis Presley.

Spitfire, 1940) en películas de Lupe Vélez (Shohat & Stam, 2002, pp. 203-204). Arthur G. Pettit en *Images of the Mexican American Fiction and Filme* rastrea estos imaginarios estereotipados sobre los mexicanos hasta las novelas de conquista, donde los escritores anglos definían al mexicano de manera negativa con cualidades opuestas al prototipo anglo. En dichas novelas los mexicanos son llamados *greasers*, *yallers*, *cruces*, *negros*. Posteriormente Hollywood hereda estos estereotipos: “el bandido, el greaser, la puta de raza impura y, por otro lado, la élite con connotaciones positivas, de caballeros castellanos y castellanas de alta cuna. La moralidad en tales obras gira en torno al color: cuanto más moreno, peor es el personaje” (Shohat & Stam, 2002, p. 204).

Las representaciones que ha hecho el cine dominante sobre las comunidades indígenas también estuvieron cargadas de estereotipos y en muchos casos de ignorancia. En estos filmes las comunidades indígenas no eran identificadas por sus nombres, sino que generalmente se los mencionaba como “rebeldes”, “guerrilleros” o “separatistas” (Shohat & Stam, 2002, p. 52). Hollywood también explotó el discurso de la exploración científica del “otro”, de los “extraños” como un espectáculo, es así que desde una mirada del otro hipersexualizado se muestran “imágenes «exóticas» de cuerpos indígenas en movimiento, y a veces se rebuscaban en los archivos fragmentos de documentales de viajes que pudieran aparecer en películas como las de Tarzán” (Shohat & Stam, 2002, p. 125).

El cine desde sus inicios ha contado la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador, Shohat y Stam nos dan algunos ejemplos de cómo esta perspectiva de la historia es la que ha primado en el cine:

Desde la representación ridiculizante por parte de los hermanos Lumière de los hábitos culinarios y religiosos de los árabes musulmanes en *Le musulmán Rigolo* (1902) y *Ali bouffe à l'huile* (1902), pasando por las aventuras de Tarzán, hasta la imaginería caníbal del occidental en la olla de la versión de 1980 de *Las minas del Rey Salomón* y las misiones científicas de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989), el cine dominante ha hablado para los «ganadores» de la historia, en películas que idealizan la empresa colonial como una historia filantrópica, «misión civilizadora» motivada por un deseo de luchar contra la ignorancia, la enfermedad y la tiranía. Las representaciones programáticamente negativas ayudaron a racionalizar los costes humanos de la empresa imperial. Así, África fue imaginada como una tierra habitada por caníbales en la comedia de Ernst Lubin *Rastus in Zululand* (1910), los mexicanos se veían reducidos a greasers y «bandidos» en películas como *Tony the Greaser* (1911) y *The Greaser's revenge* (1914), y los indígenas americanos eran representados como unos salvajes maleantes en *Fighting Blood* (1911) y en *The Last of the Mohicans* (1920) (Shohat & Stam, 2002, p. 126).

Con estos ejemplos se puede ver que las películas, aunque presenten historias que son ficciones, están cargadas de ideas reales, pensamientos reales sobre determinadas culturas que son compartidas por las sociedades. Es así aunque se trate de comedias que ridiculizan a algún grupo social; o algún drama que muestre a un personaje perteneciente a una minoría y lo caracterice como violento, como delincuente; o donde se hipersexualice a las mujeres de

alguna región; éstas son las ideas que se comparten y se generalizan en la sociedad con respecto a esos grupos sociales representados en las pantallas.

A través del cine, se quiera o no, se expresan pensamientos que dicen algo sobre las culturas representadas en la pantalla y sobre las relaciones entre las diferentes culturas entre sí. Asimismo, cuando se muestra de manera negativa a algún personaje de un grupo social minoritario, es esa imagen negativa la que se generaliza y permanece para todo el grupo social. Esto se da porque los grupos sociales minoritarios, es decir, los indígenas americanos, los afroamericanos, los migrantes hispanos, migrantes chinos y de otras minorías, son escasamente representados en el cine dominante, y cuando lo son, esas escasas representaciones, son además negativas.

Citando a Memmi, Shohat y Stam afirman que a esto se llama “marca de plural”, es decir, representar a los colonizados como si fueran todos iguales. Así el comportamiento negativo de un miembro de la comunidad oprimida se generaliza como típico, como parte de una esencia negativa (2002, p. 191). Sin embargo, las representaciones de los grupos dominantes no están cargadas por generalizaciones distorsionadas y estereotipadas, sino al contrario se muestran como diversas por naturaleza.

Cabe mencionar, además que, en el cine dominante, las culturas minoritarias no desempeñan por lo general roles protagónicos. Los roles secundarios o de figuración que se destinan a las comunidades minoritarias, provocan el desconocimiento sobre las características reales de las culturas que se muestran. Por ejemplo, a las comunidades indígenas americanas se las despoja de su singularidad. Se produce así el rol estereotipado del indígena americano, es decir el “indio instantáneo con peluca, mocasines, perneras y sombrero de guerra y baratijas hechas de abalorios” (Shohat & Stam, 2002, p. 187). Todo esto sin mencionar el verdadero nombre, vestimenta, hábitos y costumbres de la cultura a la que se representa. Así las películas del cine dominante han ido repitiendo los roles que “debe” ocupar cada grupo étnico. De esta manera se define lo que Shohat y Stam han llamado “la política racial del reparto”, dado que la selección y distribución de roles en el cine tienen un trasfondo político donde los actores europeos y euroamericanos, o en sentido general los actores blancos, desempeñan un rol dominante, y los actores de otras etnias o culturas se ven destinados a representar roles estereotipados establecidos para ellos.

Capítulo 3

Políticas públicas cinematográficas

En el presente capítulo se proporcionan elementos teóricos en torno a las políticas públicas, el cambio de paradigma respecto a la industria cultural, el desarrollo del concepto de políticas públicas culturales y de la comunicación. Además, se incluyen elementos para el análisis de las políticas públicas cinematográficas, las instituciones públicas que gestionan la industria cinematográfica y los diferentes tipos de ayudas económicas o fondos para la cinematografía.

3.1. Las políticas públicas

Según Manuel Alcántara (1995) en el sistema político de un país se genera un movimiento circulatorio conformado, por una parte, por los “flujos de la sociedad para el con el régimen político”, es decir, *las demandas* que surgen desde cualquier ámbito de la sociedad y condicionadas a la naturaleza del régimen, y el *apoyo al régimen* que tiene una gran importancia pues de él depende o afecta al destino tanto de las autoridades políticas, como al destino del régimen y de la misma sociedad. Por otra parte, están “los flujos del régimen político hacia la sociedad que representan las *políticas públicas*” (Alcántara, 1995, p. 57). En este sentido, las políticas públicas son los “flujos del régimen político hacia la sociedad”, es decir, son los “productos del sistema político”, son parte “constitutiva de las acciones o de los resultados de las actuaciones de los elementos formalmente institucionalizados del sistema político adscritos al ámbito del Estado” (Alcántara, 1995, p. 106). Como lo señalan Chandler y Plano, las políticas públicas pueden entenderse como el “uso estratégico de recursos para

aliviar los problemas nacionales” (Chandler y Plano, 1988: 107 citado en Alcántara, 1995, p. 106).

Las políticas públicas se refieren a los programas que desarrolla un gobierno en función a una situación o problema determinado. Es decir, son las acciones y el uso estratégico de recursos que realiza un gobierno para responder a las diversas demandas de la sociedad. Peters (1982) las define como "el conjunto de actividades de las instituciones de gobierno, actuando directamente o a través de agentes, y que van dirigidas a tener una influencia determinada sobre la vida de los ciudadanos” (citado en Pallarés 1988, pp. 142-143). Pallarés (1988) señala que la definición de Peters (1982) debe complementarse con tres consideraciones:

- 1) “Las políticas públicas deben considerarse como un “proceso decisional”, es decir, configuradas por un conjunto de decisiones a tomar en el transcurso de un proceso temporal, más allá del inicial período de elaboración de las políticas”. Además, las decisiones siguen una secuencia nacional.
- 2) “Debe tomarse en cuenta, en segundo lugar, la sugerencia de Hecló (1972), cuando plantea que “una política puede consistir también en lo que no se está haciendo”. En este sentido, tanto los *casos de inacción* como los de “no-decisión”, se constituyen también como formas de hacer políticas públicas.
- 3) Para que una política pueda definirse como pública debe desarrollarse “en el marco de los procedimientos, instituciones y organizaciones gubernamentales”. Sin embargo, la políticas públicas “implican normalmente la interrelación de varias organizaciones y actores” (Pallarés, 1988, p. 143).

En este sentido, las políticas públicas son normas y acciones que desarrolla el gobierno con el objetivo de resolver o responder a las necesidades o demandas de la sociedad y a los diferentes sectores sociales y culturales que la componen. La política pública está relacionada también con las acciones del gobierno para lograr que las personas accedan a bienes y servicios. Por otro lado, los componentes principales que intervienen en cualquier política son: los principios que la orientan, es decir la ideología y argumentos que la sustentan; los instrumentos para su ejecución, como las normas para su regulación, el financiamiento, y mecanismos para la prestación de las políticas (Ruiz & Cadenas, sf.).

El análisis de las políticas públicas se desarrolla en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, a mediados del siglo XX, sin embargo, el análisis de la cultura como un elemento que forma parte de las políticas de un gobierno, es decir, la inserción de la cultura en el modelo político y como un elemento en la administración del Estado, es algo más reciente.

Como afirma Coulomb (2006), en el inicio del Estado moderno se implementaron políticas culturales patrimoniales, es decir, que la función del Estado en relación a la cultura era exclusivamente la conservación del patrimonio con objetivos de investigación científica. La divulgación de ese patrimonio estaba destinada a las clases privilegiadas, mientras que la población en general no era tomada en cuenta. En la década de los años sesenta se inician políticas de democratización del acceso a la cultura para todos los ciudadanos independientemente de su posición social, sexo o territorio al que pertenezcan. En este periodo la cultura deja de ser exclusivamente para las élites y se facilita su acceso. Coulomb afirma que “en esta década, se inicia la responsabilidad estatal de estimular una reflexión acerca de cómo integrar las políticas culturales en las estrategias de desarrollo, ya que comenzaba la discusión sobre los límites del modelo de desarrollo y la amenaza en potencia para la diversidad cultural que este representaba” (2006, p. 29).

La UNESCO ha desempeñado un rol fundamental en la promoción, el análisis y desarrollo de la relación de los Estados con la cultura, “han propiciado conferencias, reuniones, planes de acción, prioridades de investigación, trabajos y conceptualizaciones que constituyen el núcleo de las políticas culturales” (Bayardo, 2002 citado en Coulomb, 2006, p. 28). A partir de la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales (Venecia, 1970), se organizaron una serie de conferencias internacionales que inician el proceso de convertir el tema de la cultura en un asunto prioritario de las políticas de los Estados.

Los países europeos fueron los primeros en interesarse en las políticas culturales. En la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa realizada en Helsinki en junio de 1972 se puso énfasis en la cooperación y el intercambio cultural a nivel regional (Coulomb, 2006). En dicha conferencia se proclamó lo siguiente: “se trata menos de ampliar el acceso a un tipo de cultura ofrecido por grupos privilegiados que de promover una diversidad de expansión fundada en el pluralismo social y permitir a la mayoría una participación directa y activa en la vida cultural” (UNESCO Informe Final, 1972, p. 61).

En la década de los setenta se realizaron conferencias regionales para debatir acerca de las políticas culturales. Entre ellas se pueden citar la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales celebrada en Accra, África, en la que se avanzó extendiendo la noción de cultura para abarcar, además de las bellas artes y el patrimonio, las visiones del mundo, creencias y sistemas de valores (Coulomb, 2006). Posteriormente se realizó la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, celebrada en Bogotá, en 1978, y en 1982 la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales realizada en

México, donde se aprobó la definición de cultura que establece el vínculo entre cultura y desarrollo:

La cultura... puede considerarse... como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias³ (UNESCO, 1982).

En la declaración de México se señaló que el desarrollo equilibrado solo puede alcanzarse mediante la integración de los factores culturales. Según Coulomb (2006), en la década de los ochenta se consolidó la democracia cultural que supuso un cambio en la concepción de la política cultural respecto a la anterior época. Es decir que, si bien la democratización de la cultura tenía como objetivo difundir la cultura entre los ciudadanos, ahora se trataba de que los ciudadanos participen en la construcción de dicha cultura, cambiando los roles de espectadores pasivos de la obra a actores activos en la construcción cultural.

En la década de los años noventa la UNESCO desarrolló otras medidas en favor de la cultura, como establecer la década compuesta por los años 1988 a 1997, como el Decenio para el Desarrollo Cultural. Dicho decenio tuvo cuatro objetivos fundamentales: 1) reconocimiento de la dimensión cultural en el desarrollo; 2) afirmación de las identidades culturales; 3) ampliación de la participación en la vida cultural; y 4) promoción de la cooperación cultural internacional.

En el nuevo milenio, una de las actividades internacionales más importantes relacionadas con las políticas públicas en favor de la diversidad cultural ha sido la Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (París, 20 de octubre de 2005). En el documento de la Convención se afirma que “la diversidad cultural es una característica esencial de la humanidad (...) constituye un patrimonio común de la humanidad que debe valorarse y preservarse (...) crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos, y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones” (UNESCO, 2005, p. 1). La Convención destacó el valor de la cultura en el desarrollo sostenible y el valor a la vez cultural y económico, que tienen los servicios y bienes culturales: “las actividades, los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuviesen un valor comercial” (UNESCO, 2005, p. 2). La Convención entró en vigor en 2007 y sus

³ Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT), México D.F., 1982.

elementos base han sido la relación entre el mercado y el Estado, así como también la relación entre las industrias culturales y la política pública cultural.

Desde las primeras convenciones de la UNESCO en materia de políticas culturales hasta la actualidad, la investigación respecto al papel del Estado en relación con la cultura se ha expandido y han surgido investigaciones sobre nuevos conceptos como los derechos culturales, las industrias culturales e industrias creativas, el patrimonio cultural, los contenidos culturales, las expresiones culturales, los bienes y servicios culturales, el patrimonio cultural y su protección, entre otros. Todos estos conceptos relacionados con la promoción de la identidad cultural, la protección de la diversidad cultural y las relaciones interculturales, y la importancia del reconocimiento de la dimensión cultural en el desarrollo de los estados y naciones. A continuación, se desarrollarán algunos de dichos conceptos.

3.2. Cambio de paradigma respecto a la industria cultural

La noción de cultura, como se ha afirmado anteriormente en esta tesis, es una de las concepciones más difíciles de definir, su concepto ha ido evolucionando con el transcurrir del tiempo y ha pasado de ser considerada, al principio sólo relacionada en los ámbitos de las artes, y posteriormente, se incorpora en este concepto a todos los ámbitos de la actividad humana, incluyendo las creencias y cosmovisiones. En la actualidad, la noción de cultura y los ámbitos relacionados con la cultura incluyen también el rol del Estado en materia cultural, su relación con el mercado, y los procesos de producción, distribución, y consumo de los bienes y servicios culturales. En la Convención de la UNESCO en 2005 se afirmó que “las actividades, bienes y servicios culturales, son de índole a la vez económica y cultural” (p. 2). En este sentido, el rol del Estado y el mercado en relación con las industrias culturales cobra mayor importancia. Respecto a la relación entre la cultura, el Estado, el mercado y el advenimiento de las industrias culturales, Guillermo Mastrini afirma:

Desde el advenimiento de las industrias culturales a fines del siglo XIX, la cultura ya no es una actividad exclusivamente basada en la producción artesanal y única, financiada por mecenas, o bajo la tutela directa del Estado, sino que también constituye un área clave en el proceso de acumulación del capital, donde el Estado ha quedado limitado a actuar, en ciertas ocasiones, como promotor, regulador y, algunas veces, como cofinanciador. Esta progresiva industrialización y, por lo tanto, masificación de la mercancía cultural, la información y la comunicación, fue dejando atrás los productos únicos y las pequeñas series a mediados del siglo XIX, para terminar consolidándose como un proceso clave para la producción cultural durante el siglo XX (Mastrini, 2014, pp. 11-12).

Como se ha mencionado en el primer capítulo de la presente tesis, los primeros en utilizar el término *industria cultural* fueron los teóricos de la Escuela de Fráncfort, Max Horkheimer

y Theodor Adorno en su artículo *La industria cultural: Ilustración como engaño de masas*, incluido en el libro *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos (1944; 1947)*, también llamado *Dialéctica del Iluminismo*, escrito desde su exilio en Estados Unidos.

Walter Benjamín fue otro autor que analizó el tema en su obra *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* (1936). La obra de Benjamín, desde el enfoque marxista, analiza las dinámicas dentro de las relaciones de producción capitalista en relación al arte, es decir, las condiciones de producción y las tendencias hacia la reproducción técnica y mercantilización del arte. Para el autor el avance tecnológico que permite la reproductibilidad indefinida del arte produce la caída del “aura” que las caracterizaba. Para Benjamín, el aura, es un elemento que lleva consigo la obra de arte, que se produce en un tiempo y espacio determinado, un “aquí y ahora”, es la singularidad, la experiencia irrepetible. La obra que se atribuye a un creador, posee un valor mítico que va más allá de su valor mercantil. Sin embargo, con la reproductividad técnica, se pierde la originalidad, las reproducciones son independientes de las obras y el aura deja de importar. No obstante, las reproducciones logran que más público pueda acceder al arte.

El concepto de *industria cultural* fue utilizado por Adorno y Horkheimer para describir en un sentido crítico la producción industrial de bienes culturales como mercancía, es decir, el funcionamiento del sistema de la cultura de la misma manera que cualquier empresa capitalista y la estandarización de los contenidos culturales derivada de la aplicación de técnicas reproductivas. Posteriormente ha sido abundante la literatura respecto al análisis de la industria cultural, sus procesos de construcción y sus efectos en el contexto de la globalización y su relación con las identidades nacionales y culturales (Garnham, 1990; Mosco, 1996; Zallo, 1988, 1992). Sin embargo, el sentido negativo del concepto de industria cultural empleado por los teóricos de la Escuela de Fráncfort se ha transformado en la actualidad en un sentido más positivo y relacionado a las políticas públicas culturales. Sobre el cambio del enfoque respecto a la industria cultural, Mastrini afirma lo siguiente:

En la década de 1970, el término industrial cultural pierde su acepción exclusivamente negativa y comienza a ser utilizado de manera descriptiva y en plural, tanto en investigaciones críticas como en análisis funcionalistas, para dar cuenta de los distintos procesos de producción, distribución y consumo presentes en una serie cada vez más amplia de sectores. (Mastrini, 2014. p. 12)

Es así que tres décadas después del surgimiento del concepto de *industria cultural* por parte de la teoría crítica, el término se vuelve plural y cambia a *industrias culturales* y en los últimos años su concepción cambia nuevamente y se amplía hacia el concepto de *industrias culturales y creativas*, como se verá más adelante. Según Szpilbarg & Saferstein (2014) en la década de los años setenta los organismos internacionales adoptaron el uso plural del

concepto de *industria cultural* de los filósofos Adorno y Horkheimer al compás de una transformación del concepto de cultura. Entonces, mientras el concepto filosófico de los teóricos de Fráncfort se siguió profundizando en el ámbito académico desde los estudios culturales, la institucionalización de las *industrias culturales* se relacionó con corrientes intelectuales como la economía política de la comunicación y vertientes del estructuralismo francés.

La evolución del concepto hacia su término en plural surge con los cambios en el paradigma de la comunicación en la segunda mitad del siglo XX. El concepto de industria cultural propuesto por los teóricos de Fráncfort surge cuando la comunicación se encontraba situada a nivel local. Sin embargo, en los años setenta la comunicación se expande a nivel global con la transmisión por radio y televisión de hechos históricos y políticos en el plano internacional. En este sentido, la expansión de la comunicación a nivel global y la adopción por parte de los gobiernos, a través de la UNESCO, de una política de cooperación internacional para la utilización de los nuevos medios de comunicación respetando los principios de igualdad de las culturas, las relaciones pacíficas y la no injerencia en asuntos de otros Estados, tuvieron como resultado la institucionalización del concepto de las industrias culturales (Szpilbarg & Saferstein, 2014).

El término *industria cultural* se vuelve plural y se transforma en *industrias culturales* al hacerse necesario en su análisis la incorporación de las diferentes ramas de la industria de la cultura donde intervienen industrias como la discográfica, la cinematográfica, la publicación de libros, la prensa, la radio y la televisión. Así el análisis de las industrias culturales requiere además el estudio de cada una de ellas según sus diferentes dinámicas de creación, producción, distribución y exhibición de cada sector. Es así que el análisis de la industria cultural se transforma desde su surgimiento en el ámbito del análisis filosófico de los teóricos de Fráncfort, a su institucionalización en el ámbito de la economía política de la comunicación que según Mastrini (2014) “combina el análisis de las condiciones de producción, distribución y consumo cultural con el estudio sobre las relaciones de poder” (p. 11).

Con las actividades de los organismos internacionales como la UNESCO se introduce la mirada estatal y política respecto a las industrias culturales y el surgimiento de políticas públicas culturales para la protección y promoción de las identidades y la diversidad cultural de los Estados, es decir, la búsqueda de una democratización cultural. Con la *Conferencia Intergubernamental sobre las políticas interculturales en Europa* (Helsinki, 1972) se inició el

proceso de institucionalización de las industrias culturales por parte de la UNESCO, sobre la contribución de este organismo en el estudio de las industrias culturales, Mastrini afirma:

El interés económico y político que va adquiriendo el tema hace que en 1978 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) decida crear un programa de investigaciones comparadas sobre las industrias culturales a cargo de la División de Desarrollo Cultural de dicho organismo internacional. Es justamente desde ese espacio que se impulsarán numerosos debates de especialistas de diferentes disciplinas de las ciencias sociales sobre la incidencia de las industrias culturales en los grupos sociales, los procesos de transnacionalización y las modalidades de intervención pública y privada. La noción de industrias culturales rompe con la idea de la cultura y la economía como campos separados (Mastrini, 2014. p. 12).

Otra importante contribución de la UNESCO al análisis de los medios de comunicación y su relación con la democracia cultural es el informe *McBride* (1980) que analiza los problemas de la comunicación en el mundo, particularmente, la comunicación de masas, la prensa internacional y el desequilibrio en las relaciones de poder en este campo, y propone un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación NOMIC. Así se va consolidando el enfoque tanto político como económico en el análisis de la cultura y las industrias culturales que se tiene en la actualidad.

El documento de la convención sobre la *Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* define las industrias culturales como “todas aquellas industrias que producen y distribuyen bienes o servicios culturales” (UNESCO, 2005, p. 5). Ramón Zallo, ya en 1988, al analizar las industrias culturales las definió como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1988). Mastrini (2014) destaca que en la definición de Zallo queda fuera del análisis las formas artesanales que no son mediadas por un sistema industrial como es el caso de la pintura, teatro, escultura o danza, pero sí las actividades artesanales que son subsumidas en un proceso de producción capitalista. Las actividades culturales que se incluyen dentro de las industrias culturales serían la industria editorial, la prensa, la industria fonográfica, la radio, la televisión y la cinematografía. Por otro lado, Mastrini, basado en Zallo (1988) y Bustamante (1999), señala los siguientes rasgos que marcan la diferencia entre las industrias culturales y otras mercancías industrializadas:

- ↪ La relevancia del trabajo creativo que constituye su materia prima y le otorga un carácter único a cada mercancía
- ↪ La renovación continua provocada por la naturaleza misma de esas mercancías
- ↪ El alto riesgo de su valorización debido a la aleatoriedad que provoca esa continua renovación (Mastrini, 2014. p. 13)

Para Mastrini, las industrias culturales cumplen una misión fundamental: “realizan una selección de la producción y conectan a los productores con audiencias masivas. Pero a la vez, las industrias culturales son forjadoras de valor económico, identitario y simbólico dentro de una sociedad” (2014. p. 15). Como afirman Szpilberg & Saferstein (2014) “los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden a partir de criterios industriales, con un foco en lo económico, pero donde lo cultural –“inmaterial”, intangible, producido por un autor– se mantiene como principio activo y significativo del bien. Esta dualidad cultural y económica es lo que distingue a estas industrias de otras mercancías, y es el punto de foco de los estados para construir las políticas culturales” (p. 106).

3.2.1. De las industrias culturales a las industrias creativas

Un nuevo término ha surgido en torno a las industrias culturales, las llamadas *industrias creativas*. Este nuevo concepto, a decir de Fuertes y Badillo (2016), se plantea en Australia en los años ochenta y posteriormente en los años noventa fue definido por el Ministerio de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte del Reino Unido como las “actividades que tienen su origen en la creatividad, habilidad o talento individual, y que tienen el potencial para crear riqueza y empleo mediante la generación y explotación de la propiedad intelectual” (DCMS, 1998 citado en Fuertes y Badillo, 2016, p. 65).

Las *industrias creativas* amplían el grupo de actividades culturales que integraban las industrias culturales e incluyen los productos o servicios de índole artística y creativa sustancial, como son los espectáculos u otros bienes producidos de manera individual, teniendo como característica su potencial para la generación de riqueza y trabajo a través de la explotación de la propiedad intelectual. En este sentido los bienes y servicios culturales están más relacionados con la creatividad (Szpilberg & Saferstein, 2014).

Es así que el nuevo concepto de industrias creativas abarcaría y ampliaría el ámbito de las industrias culturales más allá de las artes e incorpora productos y servicios, ya sean estos artísticos o intelectuales con “contenido creativo, valor económico y objetivos de mercado; se encuentran en el cruce entre el sector artesanal, el de servicios y el industrial y constituyen un nuevo sector dinámico en el comercio mundial” (UNCTAD. 2008 citado en Szpilberg & Saferstein, 2014, p. 107). En este sentido, siguiendo con Szpilberg & Saferstein (2014), dentro de las industrias creativas, además de las industrias de las artesanías, la música, la editorial, la radio y televisión y el cine y video; se incluyen la publicidad, la arquitectura, el mercado del arte y antigüedades, diseño de modas, videojuegos, artes performativas, servicios de software y computación.

Fuertes y Badillo (2016) señalan el surgimiento de nuevos términos en torno a la industria cultural como el de “economía naranja” que fue propuesto por Buitrago y Duque (2013) en el que los autores proponen aglutinar dentro de éste, tanto a las industrias culturales, las industrias creativas, como los derechos de autor y de contenido. Buitrago y Duque definen la “economía naranja” como “el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual” (Buitrago y Duque, 201, p. 40).

3.3. Concepciones sobre Políticas Públicas Culturales y de la comunicación

Las acciones de los Estados en materia cultural han ido evolucionando con el paso del tiempo. Como señala Mastrini (2014), si bien en el siglo XIX los bienes culturales eran accesibles solo a las clases económicamente privilegiadas, en el siglo XX los Estados buscan a través de las políticas culturales lograr un acceso masivo de todos los ciudadanos a la cultura. En este sentido, se puede afirmar que las políticas culturales tienen como objetivo fomentar la producción cultural, que haya pluralidad, diversidad en la producción cultural y lograr un mayor acceso de los ciudadanos a la cultura, es decir, una mayor democracia cultural. A continuación, se presentan algunos conceptos propuestos por diferentes autores respecto a las políticas públicas culturales.

Brunner (1987) consideraba a las políticas culturales como una oportunidad para actuar en un *circuito cultural*. Para el autor, los circuitos culturales surgen de la combinación de dos categorías: la primera, se refiere a los “agentes habituales de la acción cultural” que están conformados por los productores profesionales (escritores, artistas plásticos, etcétera), la empresa privada, la agencia pública, y las asociaciones voluntarias; la segunda categoría, se refiere a las “instancias institucionales de organización”, que a su vez están conformadas por el mercado, la administración pública y la comunidad. A decir de Brunner, “de la combinación típica de agentes y de instancias institucionales de organización surgirá la matriz básica de circuitos culturales que son el principal terreno y objeto de las políticas culturales” (1987, p. 178). Para el autor, “cada combinación típica de agentes e instancias institucionales de organización es un circuito cultural, que abarca además las fases de producción, transmisión y consumo de los respectivos bienes culturales” (1987, pp. 178-179). En este sentido, las políticas culturales no pueden formularse desde un único sector, ya sea este el Estado, el mercado o la sociedad organizada, sino que para su creación se hace necesaria la participación de todos los sectores involucrados.

En la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) se definieron las políticas y medidas culturales como “las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o cuya finalidad es ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos” (UNESCO, 2005, p. 5).

Por su parte, García Canclini (2005) definió las políticas culturales como un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p. 6). Sin embargo, García Canclini considera que esta definición debería ser ampliada tomando en cuenta el carácter transnacional que tienen en la actualidad los procesos simbólicos y materiales. Es decir, que no pueden establecerse políticas solo nacionales debido a que las inversiones en cultura y comunicación con más influencia, es decir, las industrias culturales, no se limitan a las fronteras nacionales, sino que están globalizadas o por lo menos agrupadas en regiones geoculturales o lingüísticas. Por otro lado, las migraciones internacionales contribuyen cada vez más a la transnacionalización y esto plantea desafíos en la gestión intercultural más allá de las fronteras nacionales.

Para García Canclini, la función principal de las políticas culturales “no es afirmar identidades o dar elementos a los miembros de una cultura para que la idealicen, sino para que sean capaces de aprovechar la heterogeneidad y la variedad de mensajes disponibles y convivir con los otros” (2005, p. 6). El autor cuestiona que las políticas culturales sólo han trabajado a nivel supranacional a través de la cooperación intergubernamental, y afirma que es necesario el surgimiento de políticas de regulación y de movilización de recursos a nivel internacional.

Para Mastrini, la política cultural no está libre de los conflictos que traen consigo la definición de una política pública, al respecto sostiene lo siguiente:

Por supuesto, que la política cultural no está exenta de conflictos. De hecho, historizar sobre las políticas culturales es dar cuenta de disputas hegemónicas, de condicionamientos de poder, es decir, dar cuenta de los mismos conflictos existentes en la sociedad. En la base de la política cultural está la decisión de jerarquizar necesidades, de seleccionar qué necesidades (tanto de productores como de consumidores) atender a partir de recursos limitados. Tarea particularmente arriesgada, si consideramos que las necesidades culturales pueden ser mucho más subjetivas que otras necesidades materiales. Pero además a través de las políticas culturales se promocionan valores y estéticas y se descartan otros (Mastrini, 2014, p. 17).

En este sentido, en la generación de la política cultural de cualquier país, está presente también el debate sobre cuáles son las áreas prioritarias a las que se deben destinar los recursos del Estado. Esto sin duda genera conflictos entre sectores, luchas de poder e intereses particulares. El darle a la cultura su espacio en la administración y recursos que se merece por parte del Estado, y dentro del área cultural decidir cuáles de las artes, bienes, servicios y actividades culturales se deben apoyar y cuáles no, es una tarea difícil. Es por ello que las propuestas que surgen de la comunidad internacional a través de organismos como la UNESCO desempeñan un rol muy importante al definir los principios rectores, los objetivos y áreas sobre las que los Estados deben establecer sus políticas públicas culturales.

Es importante mencionar, como afirma Fuertes (2014), que las políticas públicas culturales y de comunicación vienen a ser tanto las acciones como las inacciones estatales, puesto que ambos casos determinan el destino o el futuro de los bienes y servicios culturales y comunicativos. Como afirma la autora, “cuando existen, porque la regulan con distintas normas que las partes implicadas deben conocer y acatar, y cuando no, porque su ausencia puede ser tan determinante como su presencia al permitir al mercado hacer y deshacer a su gusto” (Fuertes, 2014, p. 38).

3.4. Políticas públicas cinematográficas

La industria cinematográfica, como objeto de estudio, debe analizarse como parte de las industrias culturales y abordarse desde el enfoque de la economía política de la comunicación, que como se mencionó anteriormente, analiza las condiciones de producción, distribución y consumo cultural, y su vinculación con las relaciones de poder (Mastrini, 2014). Así también, las políticas públicas cinematográficas forman parte de las políticas públicas culturales y de la comunicación. De hecho, como afirma Mastrini (2014), las políticas cinematográficas se han destacado como un elemento importante dentro de las políticas destinadas a fomentar la producción cultural en muchos países.

Las políticas públicas cinematográficas se desarrollaron en América Latina siguiendo el mismo tenor del sistema político-económico imperante en cada época. Es así que, según Mastrini (2014), se pueden distinguir diferentes periodos en las políticas cinematográficas como el estatismo populista durante las décadas de 1940 y 1950, la democratización cultural en el retorno a la democracia en la década de 1980, y posteriormente un retroceso debido al enfoque de privatización neoconservadora que se plasma en las políticas implementadas en década de 1990. Este contexto político-económico que se da en América Latina influye en las

políticas cinematográficas de diversos países y esto se reproduce también, como se verá más adelante, en Bolivia.

Marta Fuertes, en su propuesta metodológica para el estudio de la política cinematográfica, *Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía* (2014), señala la importancia de que los gobiernos tengan la capacidad de definir y ejecutar políticas del audiovisual con la finalidad de no dejar simplemente en manos del mercado el futuro cultural de cada nación o estado. Para ello, “considera necesaria la fotografía y análisis de lo existente, pues parece claro que después de muchos años de políticas proteccionistas, no siempre se verifican resultados satisfactorios para la preservación de los imaginarios colectivos nacionales” (p. 25).

Una crítica que plantea Fuertes (2014) respecto a las políticas relacionadas con el audiovisual es que están elaboradas de manera separada para cada sector de las industrias culturales. Fuertes plantea “la integración de ellas según los medios relacionados; en el caso del cine, la televisión, los soportes de almacenaje tradicionales (como video, DVD, o el más reciente Blu-Ray) y los que comienzan a ser más utilizados (como cualquier dispositivo que permita el consumo de audiovisuales) e Internet” (Fuertes, 2014, pp. 25-26). La integración de las diferentes industrias culturales, según los medios relacionados puede ser una manera de aplicar políticas más integrales que fomenten cada sector de la cadena global de valor del audiovisual, que logren mayor fomento y diversidad en la producción cultural y mayor acceso del público a los bienes culturales.

3.4.1. Cuestiones de medición y políticas culturales

Cuantificar y medir el desarrollo de las industrias culturales y creativas es importante para lograr visibilizar el aporte a la economía que realizan las actividades culturales. Los datos estadísticos y la medición del desarrollo de las actividades culturales son elementos imprescindibles para la elaboración y aplicación de las políticas públicas culturales que aporten a la protección de las identidades culturales, a la promoción de la diversidad cultural y al fortalecimiento de las industrias culturales. Sin embargo, la medición de la cultura resulta una tarea difícil o casi imposible, debido, por un lado, a la falta de datos y estadísticas sobre los diferentes sectores que comprenden las industrias culturales, especialmente en el caso de los países en vías de desarrollo, y, por otro lado, debido a la falta de un marco unificado de indicadores aplicables al área de la cultura y la comunicación, que pueda ser aplicado en los países de manera global. Respecto a la dificultad que se presentan a la hora de medir el valor cultural, Throsby señala que “(...) no tiene ninguna unidad común de medición, es

multidimensional y cambiante, y probablemente incluye algunos componentes expresables solo en términos no cuantificables. Pero las dificultades de su expresión y evaluación no disminuyen su importancia en la identificación de la atención que merecen los fenómenos culturales que lo incorporan o producen” (Throsby, 2001, p. 175).

Los investigadores Fuertes y Badillo publicaron en 2016 el artículo “La dificultad de medir la cultura y la diversidad. Comparación de tres modelos internacionales de medición cultural: MEC-2009, ESSnet-2012 y CAB-2015”; en dicha investigación, los autores analizaron tres marcos de referencia internacional para la medición de las industrias culturales; el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO (MEC-2009), el Marco Europeo de Estadísticas de Cultura de EUROSTAT (ESSnet-Culture 2012), y el Manual Metodológico del Convenio Andrés Bello para la elaboración de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica (CAB2015). El análisis tuvo la finalidad de identificar las diferencias y similitudes entre estos marcos y los criterios utilizados para la determinación del reparto de actividades por sector. Los autores concluyeron que es imposible comparar estadísticas culturales internacionales de países que aplican estos distintos marcos, debido a las “diferencias estructurales existentes entre las tres propuestas” y que “ningún modelo es análogo en ninguno de los tres niveles planteados: ni en el diseño de sectores, ni en la distribución de actividades por sector, ni en los criterios metodológicos de diseño” (p. 92). Así, el mencionado estudio evidencia las dificultades que se presentan en la realización de investigaciones que tratan de comparar diferentes aspectos de las industrias culturales y creativas.

Desde la UNESCO se han propuesto indicadores para medir diferentes aspectos relacionados a la cultura y los medios de comunicación. Según Fuertes y Badillo (2016) el primer estudio que propuso indicadores para la medición de la cultura fue realizado por la UNESCO en 1972 y presenta una batería de indicadores cuantitativos con el objetivo de medir el gasto en cultura de los hogares. Posteriormente, como señalan los autores, la UNESCO siguió el proyecto de elaborar un marco de referencia o *framework* de estadísticas culturales:

Después de las conferencias sobre comunicación (México, 1980), y sobre indicadores culturales (Austria, 1982), la UNESCO emprende el proyecto de elaborar el ‘Framework for Culture Statistics’ o Marco de estadísticas culturales, que ve la luz en 1986 (UNESCO, 1986) y que se convierte en la herramienta clave para organizar las estadísticas culturales a nivel nacional e internacional. En la revisión realizada para su versión actual, MEC-2009, incorpora el debate creativo y cultural, el efecto de la globalización y los temas relacionados con la propiedad intelectual (Fuertes y Badillo 2016, p. 69).

La UNESCO ha trabajado además en la búsqueda de una medida de diversidad para los flujos culturales. El Instituto de Estadísticas de la UNESCO (IEU) y la Secretaría de la

Convención sobre la promoción de la Diversidad Cultural (2005) convocaron a un grupo de expertos sobre la medición de la diversidad de los bienes culturales de 2007 a 2011, con la finalidad de explorar métodos, instrumentos y conceptos para la medición de la diversidad de las expresiones culturales. Uno de los estudios exploratorios que emprendió el grupo de expertos aplicó el *modelo Stirling*, una medida de diversidad de las ciencias naturales, a las estadísticas del IEU sobre largometrajes y audiencia televisiva de tres países (UNESCO- IEU, 2011). Dicho modelo mide tres características de la diversidad: 1) *Variedad*, que indica el número de categorías descriptivas, como tipos culturales. En el caso de la medición de los flujos culturales, variedad se refiere a la diversidad de bienes intercambiados a nivel internacional y variedad de países que participan en los intercambios. 2) *Equilibrio*, que se refiere a la cuota de mercado, frecuencia o cualquier medida de la proporción de una determinada categoría que revele un patrón en los datos. En el caso del intercambio de bienes culturales entre países desarrollados y en desarrollo, el equilibrio puede medirse en términos de comercio entre socios (un exportador y un importador), así como en términos de los bienes intercambiados. 3) *Disparidad*, que se refiere al grado en que cada categoría difiere de las otras (Deloumeaux, 2016), por ejemplo, expresiones culturales que a pesar de ser diferentes pueden estar algunas más estrechamente relacionadas que otras.

En el ámbito de la comunicación la UNESCO ha elaborado una serie de indicadores para medir la diversidad mediática. Los *Indicadores de Desarrollo Mediático: Marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación social* (UNESCO, 2008), miden el desarrollo mediático en los países, entre dichos indicadores se definieron varios en relación a la concentración, la pluralidad y diversidad de los medios, así como el cumplimiento de medidas por parte de los Estados para la promoción de medios más pluralistas a través de regulaciones que impidan la concentración de la propiedad y que promuevan la pluralidad. Entre dichos indicadores se mide la base legislativa para apoyar la libertad y diversidad de los medios de comunicación; los objetivos de los medios de servicio público; y las políticas y medidas sobre los medios de comunicación del servicio público para servir a las necesidades de todos los grupos de la sociedad (UNESCO, 2016). Dichos indicadores han sido aplicados recientemente en diferentes países.

Por otro lado, desde el ámbito académico se han realizado otros aportes que proponen diversos indicadores para la medición de las industrias culturales. En la presente tesis, se han tomado como referencia los aportes académicos relacionados al análisis de la cinematografía desde diferentes áreas. Por citar algunos, por ejemplo, para el área del análisis de la representación de las identidades culturales en la cinematografía, la autora de la presente tesis

doctoral, en su tesina de maestría (Banegas, 2008) y posteriormente en el libro *Cine e identidad: La construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano* (Banegas, 2011), propuso una serie de indicadores para medir la representación de las identidades culturales a través del análisis de contenido aplicado a películas bolivianas de ficción. En el área de análisis de las políticas públicas cinematográficas, un aporte importante que propone indicadores para el análisis institucional y del marco legal de las cinematografías es el artículo publicado por Fuertes (2011), *Marco teórico para el análisis de una política pública cinematográfica en los nuevos espacios del siglo XXI*. En esta misma línea, otro aporte importante es el libro *Industria cinematográfica latinoamericana. Políticas públicas y su impacto en un mercado digital* (Fuertes y Mastrini, 2014), donde los autores proponen una serie de indicadores para el análisis de las políticas públicas y el mercado cinematográfico e incluyen además datos actualizados del marco legal e institucional y de la industria del cine en América Latina.

En la presente tesis, interesa el análisis del cine desde las dimensiones más importantes que afectan en su desarrollo como lo son la dimensión legal e institucional, la dimensión económica, y dimensión cultural. Respecto a la medición del valor cultural del cine como portador de ficciones y su relación con el mercado, Fuertes (2014), señala que “la producción de ficción no es una mera mercancía que se pueda fabricar y vender exclusivamente bajo imperativos comerciales; lo que podemos llamar productividad cultural podría medirse por el bien conseguido, nunca por el dinero ingresado” (Fuertes, 2014, p. 24). Otros autores como Moreau & Peltier (2004), señalan que en el análisis de la diversidad en la cinematografía se deben tomar en cuenta los siguientes elementos:

- (i) la concentración, siendo una alta concentración un elemento negativo para el fomento de la diversidad (alta reduce los precios y la diversidad; moderada eleva los precios pero mantiene la diversidad alta; y absoluta ofrece precios altos y baja diversidad); (ii) las estrategias de promoción de las multinacionales están deteriorando la diversidad dado que con menos películas cada día acaparan más cuota de mercado; (iii) la integración vertical de las empresas también está trabajando en contra de una mayor diversidad; y (iv) la política pública como indicador positivo de mayor diversidad (citado en Fuertes, 2014, p. 24).

Los cuatro elementos importantes para la medición de la diversidad señalados por Moreau & Peltier, como son la concentración económica de las empresas, las estrategias de promoción de las multinacionales, la integración vertical de las empresas, y la política pública, evidencian la relación existente entre la economía y la política pública y cómo estas tienen su efecto en la dimensión cultural y la representación de la diversidad en las cinematografías.

Como se ha expresado a lo largo de este apartado, es importante mencionar que, dada la disparidad en cuanto a la disponibilidad de datos por países y en cuanto a los indicadores que

contribuyan a la medición de la cultura, se hace necesario el apoyo desde los Estados al fortalecimiento de capacidades en estadísticas culturales que proporcionen información a las instancias que participan en la creación de políticas públicas culturales y de la comunicación. Como se menciona en el informe de la UNESCO, la formación en estadísticas culturales debería conducir a “1) mejorar las estadísticas sobre servicios en general y 2) fomentar la creación de instrumentos adecuados para dar seguimiento debidamente a los intercambios culturales en los países en desarrollo” (2016, p. 133).

3.4.2. El análisis de la política pública cinematográfica

Heidenheinrner y otros autores señalan que “el estudio de las políticas públicas debe realizarse desde una perspectiva comparada en el sentido de responder a los interrogantes de cómo, por qué y cuáles son los efectos que los diferentes gobiernos persiguen mediante las formas de acción o de inacción particulares” (Heidenheinrner et al., 1983, pp. 4-6 citado en Alcántara, 1995, p. 108). Por su parte, respecto al análisis de las políticas públicas, Alcántara afirma:

Al preguntarse por qué los gobiernos persiguen formas de acción particulares, el investigador puede adentrarse en los distintos efectos de los desarrollos históricos de los sistemas políticos, en las subyacentes culturas políticas de los países y en los modos en que se reciben influencias del exterior. Por último, cuando se pregunta sobre los efectos de las diferentes políticas se enfatiza el significado que para la sociedad representa lo que el gobierno hace para y por ella, con sus consiguientes repercusiones en la legitimidad del sistema (Alcántara, 1995, p. 109).

Analizar las políticas públicas conlleva a investigar el cómo y porqué se desarrollan o no determinadas acciones de los gobiernos en determinadas áreas y los efectos que estas acciones tienen en la sociedad. Las acciones e inacciones de los gobiernos sobre algún área de su administración están influenciadas por la cultura política y el contexto histórico, social y cultural de cada país. Así, en el caso de las políticas culturales, la cultura política y el contexto nacional e internacional también influyen en las decisiones que se tomen al respecto.

Como se ha afirmado ya en la presente tesis, el término cultura es uno de los más difíciles de definir por la amplia variedad de conceptos existentes. Esta complejidad se traslada también al tratar de definir la política cultural, como afirma Roemer (2003), las complejidades que surgen al intentar definir lo que se entiende por cultura, es uno de los principales problemas que surgen en la política cultural. Esto debido a que los contenidos y límites de la política cultural varían según la concepción que cada gobierno tenga respecto a la cultura (Coulomb, 2006).

Para Coulomb (2006) existen cuatro campos tradicionales de la acción cultural; la conservación del patrimonio, el momento de la creación artística, la difusión del arte, y la

formación artística. Además, señala que las formas de artes que comúnmente reciben apoyo son el teatro, la música (generalmente la clásica), la ópera, el ballet, la arquitectura, la literatura y el cine.

Para los propósitos de la presente tesis que trata sobre el análisis de la cinematografía es importante describir los indicadores para el análisis de la política pública cinematográfica propuestos por Marta Fuertes (2011; 2014), puesto que se tomarán como referentes para aplicarlos al análisis del marco institucional del cine en Bolivia. Fuertes (2014) propuso tres tipologías de indicadores de análisis de las políticas cinematográficas y audiovisuales, con el fin de organizar todas y cada una de las distintas opciones que se pueden dar, en cuenta a las medidas de fomento y preservación de la cinematografía nacional en diversos países con cinematografías de distintas magnitudes. Los tres grupos de indicadores propuestos son:

1. Indicadores de análisis de las instituciones públicas encargadas de la financiación del sector cinematográfico.
2. Indicadores sobre las ayudas económicas a la producción, distribución y exhibición cinematográfica.
3. Indicadores reguladores de contenidos detrás de los que se encuentra una financiación indirecta al sector que se han denominado mecanismos políticos para la protección de una cinematografía (Fuertes, 2014, p. 40).

A continuación se describirán cada uno de estos grupos de indicadores.

Análisis de las instituciones públicas encargadas de la financiación del sector cinematográfico

El primer grupo de indicadores propuesto por Fuertes comprende el análisis de las instituciones públicas encargadas de la financiación del sector cinematográfico, dentro de este grupo la autora propone los siguientes sub-indicadores:

Instituciones de fomento y apoyo a la cinematografía y su funcionamiento. Se refiere a la existencia de un organismo público que aglutine y regule las actividades del sector cinematográfico, así como a la existencia de filmotecas o cinematecas encargadas de conservar y difundir el archivo cinematográfico nacional. Según Fuertes, estas instituciones “ayudan a la consolidación de una industria más estable, fuerte y rentable, así como a generar una imagen positiva de la cinematografía nacional por parte de la sociedad del país y del conjunto internacional” (2014, p. 41). En el análisis de las instituciones de fomento se deben analizar las características de su funcionamiento, por ejemplo, la aplicación de obligaciones que deben realizar los productores de filmes que han recibido ayudas o financiamiento.

Fondo de protección a la cinematografía y obligaciones de los beneficiarios de las ayudas. En el análisis del fondo para la cinematografía, según Fuertes (2014) es preciso identificar la existencia de dicho fondo, la modalidad de financiamiento y el nivel de independencia política del mismo, esto en el sentido de si su presupuesto está sujeto año a año a una decisión política o si su capital es constante y, por lo tanto, permite la planificación del sector. En este último caso, se debe identificar de dónde viene el presupuesto. La autora señala además que es preciso analizar cuáles son las condiciones que se requieren para que los productores accedan a las ayudas o fondo de financiamiento. Entre dichas condiciones que se exigen a las productoras se pueden citar la definición del presupuesto y control del gasto de producción del filme, la definición de conceptos importantes que delimitan quienes o qué condiciones deben tener las producciones para la obtención de las ayudas.

Definiciones necesarias. En el análisis institucional de una cinematografía Fuertes (2014) propone las siguientes definiciones que deberían estar presentes en el marco legal y que delimitan quienes pueden ser beneficiarios de las ayudas y las condiciones de acceso a ellas:

- ↪ **Presupuesto y control de gasto.** El *coste de un filme* es el dinero realmente gastado en la producción de un filme y que puede ser igual o diferente al monto del presupuesto inicial. El *control del gasto* debe realizarse por la institución cinematográfica del Estado o por una auditoría externa luego de que la producción esté concluida (Fuertes, 2014).
- ↪ **Empresa independiente y la pluralidad empresarial.** Según Fuertes (2014) la definición de *empresa independiente* es un elemento clave en la política cinematográfica y de ella depende la construcción de un empresariado plural e independiente a los grupos empresariales multinacionales de la comunicación. Una *empresa cinematográfica independiente* puede definirse según la autora como “la persona física o jurídica que no está controlada por un canal de televisión o por grupo empresarial propietario de una parte amplia del mercado de las comunicaciones de un país, tanto por razón de propiedad como de participación financiera” (p. 44). La autora señala que las empresas que son filiales de las “majors” o grandes estudios norteamericanos, no deberían ser consideradas empresas independientes. Otro aspecto importante que menciona Fuertes es el fomento a *pluralidad empresarial* para contrarrestar el avance de los grandes grupos multimedia, ya sean estos internacionales o locales: “el fomento de las PYMES constituidas como pequeñas y medianas empresas independientes de cualquier gran grupo de comunicación se plantea como motor de la diversidad cultural con el convencimiento de que a través de la pluralidad se pueden producir cambios culturales reales” (p. 44).
- ↪ **Renovación en las cinematografías nacionales.** Otro concepto importante propuesto por Fuertes (2014) y que puede aportar a la construcción de la pluralidad en el sector cinematográfico es el concepto de *nuevo realizador* que sería una vía para la renovación del sector cinematográfico a través de ayudas o fondos destinados a nuevos cineastas. Según la autora dentro de este concepto estarían los cineastas que no hayan dirigido o tengan menos de dos largometrajes exhibidos en salas comerciales. No entrarían en esta categoría la dirección de largometrajes para televisión, ni se toma en cuenta la edad de los realizadores. Para la autora “una discriminación positiva hacia los proyectos de este

grupo de creadores/as conlleva un desarrollo en positivo del sector, pues al incorporar una mayor variedad de personas la pluralidad y diversidad de puntos de vista se amplía, propiciando la entrada de savia nueva al sector, impidiendo su obsolescencia” (p. 44).

- **Nacionalidad de los filmes.** Para Fuertes (2014) el establecer cómo se define la nacionalidad de los filmes es un elemento importante para la protección de la cinematografía de un país. Este “pasaporte de nacionalidad” define los criterios sobre quienes pueden ser beneficiarios de las ayudas que se establezcan en la política pública. Por otro lado, la nacionalidad de los filmes se relaciona directamente con las coproducciones que se convierten en una vía para la internacionalización de los filmes y la obtención de ayudas y mayores recursos. Otros elementos que Fuertes destaca sobre la importancia de la nacionalidad de los filmes es que esta definición es importante para la realización de estadísticas sobre la industria y determinación de la *cuota de mercado*, y para la realización de los cómputos de la *cuota de pantalla* que es una de las medidas de protección más importantes de las cinematografías nacionales.

Legislación sobre propiedad intelectual. El cuarto elemento de análisis en la política cinematográfica propuesto por Fuertes (2014) es la legislación sobre la propiedad intelectual, que es definido por la autora como “la materia que regula las creaciones originales producto del intelecto, así como los derechos que los autores de las mismas tienen” (p. 47). La autora propone un análisis de contenido de la legislación cinematográfica en la que se identifique la existencia de *derechos morales* como el derecho de divulgación, de paternidad, de modificación, de retirada, de acceso; así como la existencia de *derechos patrimoniales* o económicos como porcentaje de ingresos por exhibición, remuneración por alquiler, por venta o por copia de la obra audiovisual.

Ayudas económicas establecidos en las políticas públicas.

En el análisis de las ayudas económicas o fondos de fomento a la cinematografía Fuertes (2014) hace una clasificación de estas en tres grupos: las ayudas selectivas, las ayudas automáticas, y las ayudas semiautomáticas.

Ayudas selectivas. Son definidas por Fuertes (2014) como las ayudas que “normalmente se conceden en las fases de pre y producción, las que se otorgan sobre proyecto y a través de la evaluación de una comisión de expertos. Se basan en unos criterios previamente marcados, pero al ser su evaluación sobre una carpeta de proyecto estos son muy genéricos y, por lo tanto, las decisiones finales conllevan una gran subjetividad. Tienden a estimular las películas que por razones de temática o planteamiento (innovador o experimental) encontrarían difícil acogida entre los productores, así como la incorporación de nuevos creadores a la industria” (p. 50). Para la autora, los beneficios de estas ayudas son la incorporación en el mercado de nuevos talentos y el apoyo a pequeñas empresas cinematográficas. Sin embargo, dichas ayudas tienen algunos problemas que han generado una mala imagen de este sistema de

financiación, como los siguientes: al ser ayudas que se conceden sobre un porcentaje del presupuesto del filme, esto ha provocado la inflación artificial de los precios de la producción; han provocado el surgimiento de empresas productoras efímeras, creadas para la producción del filme específico y que no han logrado consolidarse en el futuro y crear un tejido industrial; al financiar proyectos experimentales o de directores noveles, dichas producciones no se han difundido en los medios de comunicación. Para Fuertes, esto último puede corresponder a tres motivos: falta de inversión en publicidad por el bajo presupuesto, falta de estrellas o actores famosos que atraigan al público, y la complejidad de las temáticas poco atractivas para el público masivo que busca más la diversión.

Ayudas automáticas. Son definidas por Fuertes (2014) como ayudas que se otorgan a todas las películas nacionales sin distinción. Entre estas ayudas la más conocida es la *ayuda a la amortización* (así llamada en España), que otorga un subsidio a los filmes, cuyo monto suele ser un porcentaje sobre los ingresos de taquilla. De esta manera, mientras más éxito en taquilla tiene un filme mayor será el subsidio que reciba. A decir de Fuertes, un debate que genera este tipo de ayudas es si una película que ha recuperado su inversión en taquilla debería o no recibir dinero público. Otro factor importante que se debe tomar en cuenta es la necesidad de un control real de taquilla, puesto que el dinero público que se otorga posteriormente a los filmes depende del público al que haya alcanzado.

Ayudas semi-automáticas. Según Fuertes (2014) son ayudas otorgadas a todas aquellas producciones que cumplen con ciertos requisitos, sin embargo, su concesión o cuantía puede depender de la determinación de una comisión. Esto debido a que el dinero establecido en el límite presupuestario anual puede no alcanzar para todas las producciones que la soliciten.

Marta Fuertes elaboró una tipología de las ayudas a la cinematografía dentro del análisis de la política pública y el abanico de ayudas existentes en el sector de la cinematografía es el siguiente:

- ↪ Ayudas, normalmente en forma de subsidio, al desarrollo de guiones.
- ↪ Ayudas, subsidio, a proyectos de largometraje y cortometraje.
- ↪ Ayudas a la amortización.
- ↪ Ayudas a la promoción de películas.
- ↪ Ayudas al sector de la distribución.
- ↪ Ayudas al sector de la exhibición.
- ↪ Ayudas a la minoración de intereses.
- ↪ Deducciones fiscales.
- ↪ Ayudas a la conservación del patrimonio cinematográfico.
- ↪ Ayudas a la organización de festivales y/o certámenes.
- ↪ Ayudas a la realización de obras con nuevas tecnologías (Fuertes, 2014, pp. 40-41).

Regulación del contenido: mecanismos políticos para la protección de una cinematografía

El tercer y último grupo de elementos de análisis de las políticas cinematográficas, propuesto por Fuertes (2014) se refiere al análisis de medidas de protección a las cinematografías nacionales, que no son directamente económicas, sino medidas políticas como la *cuota de pantalla* y los *convenios de coproducción*. Estas medidas forman parte del trabajo de la institución pública encargada de regular el sector cinematográfico del país.

La cuota de pantalla es una medida de protección en la fase de exhibición y es definida por Fuertes (2014) como “una reserva obligatoria del tiempo de exhibición en favor de las producciones nacionales, obligando a los exhibidores a programar un mínimo de contenidos nacionales, a lo largo de un determinado periodo de tiempo. Esta medida se ha extendido al ámbito televisivo bajo los mismos criterios a fin de preservar la comunicación pública de las producciones nacionales” (p.54). La autora destaca que esta medida sólo es efectiva en el caso de países con producción nacional con capacidad de cubrir el espacio que se reserva para ella en las salas de cine. Además, señala que la aplicación de la cuota de pantalla ha sido manipulada en muchos países de dos maneras: “el modo de medir el tiempo de presencia de las producciones nacionales, así como la selección de los días y los horarios para las proyecciones” (p. 55). Esta manipulación de la cuota de pantalla afecta negativamente a la exhibición de las producciones nacionales y, por tanto, a las recaudaciones que las empresas productoras puedan obtener en taquilla. En cuanto a las maneras de medición de la cuota de pantalla, Fuertes menciona las siguientes cinco:

1. Reserva de tiempo sobre porcentaje de los estrenos.
2. Reserva de tiempo sobre días.
3. Reserva de tiempo sobre sesiones.
4. Reserva de tiempo sobre horas.
5. Reserva del tiempo a través de un cálculo sobre el aforo de las salas (aforo contabilizado como número de butacas y no como espectadores) (Fuertes, 2014, pp.55-56).

Según Fuertes (2014) el *control de taquilla* “se debe realizar por el organismo oficial de cine y sobre todas y cada una de las salas de un país”. La autora menciona que el objetivo de este control es conocer los días y horarios en que se programan las películas nacionales en cada sala de cine, así como el número de público que asiste. “Este último dato es importante cuando existen subsidios calculados sobre el número de espectadores que han visto una película, así como para los cálculos económicos de las producciones en los tratos entre productores, distribuidores, y exhibidores” (p. 57).

Los *convenios de coproducción* se definen según Fuertes (2014) como “un “negocio jurídico” (Suárez Lozano, 2000) por medio del cual, dos o más productoras, con independencia de su nacionalidad, residencia o domicilio, y a través de un contrato en el que se estipulan sus declaraciones de voluntad (...) y mediante la puesta en común de sus aportaciones (prestaciones efectuadas en dinero, *obligaciones de dar*) y contribuciones (prestaciones profesionales por cuanto que en ellas lo básico es la naturaleza de lo que se aporta, y no su coste, *obligaciones de hacer*), deciden abordar la producción de una obra audiovisual de la cual pretenden sacar beneficio y cuyos derechos de explotación pretenden compartir” (p. 57). La autora señala que la legalidad de las coproducciones internacionales está definida por los convenios de coproducción, ya sean estos bilaterales o multilaterales, ratificados por los países. Los acuerdos de coproducción, como instrumentos jurídicos, regulan las características que debe cumplir una producción para ser considerada como coproducción y como nacional de todos los países que firman el acuerdo.

Respecto a los *tipos de coproducción* Fuertes las clasifica en dos grupos. El primero de ellos y más importante, se clasifica según la cuantía de la inversión económica de la empresa productora de cada país participante, es decir, el porcentaje de participación económica que tiene cada país. De esta manera las coproducciones pueden ser: “(i) *coproducciones mayoritarias*: los proyectos vistos desde la perspectiva del coproductor que interviene con una aportación superior al 50%, o superior a la del resto de socios; (ii) *coproducciones minoritarias*: los proyectos vistos desde la perspectiva del coproductor que interviene con una aportación inferior a la de los restantes; y (iii) *coproducciones equilibradas*: proyectos en los que la aportación es igual para todos los participantes” (2014, p. 58).

La segunda manera de clasificación de las coproducciones, a decir de Fuertes, es según la cantidad de países participantes en las mismas. Así las coproducciones pueden clasificarse en: “(i) *bipartitas*: las coproducciones en las que intervienen dos países; (ii) *tripartitas*: las coproducciones en las que intervienen tres países; y (iii) *multipartitas*: las coproducciones en las que intervienen más de tres países” (2014, p. 59).

Las coproducciones son acuerdos internacionales que tienen sus efectos en la cinematografía, tanto en aspectos económicos como culturales. En lo económico, han ayudado al resurgimiento de cinematografías nacionales que estaban estancadas por la falta de recursos económicos y la ausencia de ayudas estatales. En algunos países, como en el caso de Bolivia, se han constituido como la única ayuda económica existente a la producción cinematográfica y que ha hecho posible que el cine nacional de calidad siga existiendo. Por otro lado, con respecto a lo cultural, las coproducciones construyen narraciones donde las

relaciones interculturalidad tiene un rol importante. Se constituyen en espacios donde se representan las identidades culturales y nacionales y sus relaciones con la otredad. Además, las coproducciones contribuyen a visibilizar a las cinematografías locales al ofrecer plataformas de exhibición internacional, lo cual contribuye a romper estereotipos que se han establecido en el cine dominante sobre las culturas minoritarias, aportando así a una mayor diversidad cinematográfica.

Capítulo 4

Mercado cinematográfico

En el presente capítulo se abordan elementos teóricos referentes al mercado cinematográfico, la concentración económica, la diversidad y el pluralismo mediático. El contexto de los flujos de bienes y servicios culturales a nivel global, la concentración cinematográfica y audiovisual. Se incluyen, además, elementos para el análisis de la diversidad en la industria cinematográfica, la participación de mujeres en dicha industria y la convergencia digital en los medios.

4.1. Mercado cinematográfico: concentración y diversidad

La Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (París, 2005) afirmó que “la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio y que esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades y en las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que forman la humanidad” (UNESCO, 2005, p. 1). La Convención realizó definiciones importantes respecto a la cultura y la diversidad y en torno a las políticas públicas culturales, que son claves para entender la relación entre el Estado, el mercado y la cultura. Así, se definió la *diversidad cultural* como la “multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades” (UNESCO, 2005, p. 4). Además, se afirmó que “la diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos

modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados” (UNESCO, 2005, p. 4).

La Convención de la UNESCO (2005) realizó otras definiciones importantes en el marco de las políticas culturales como por ejemplo: el *contenido cultural* que se refiere “al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan”; las *expresiones culturales* como “expresiones resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural”; las *actividades, bienes y servicios culturales* que “considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener”; la *protección*, como “la adopción de medidas encaminadas a la prevención, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales”; y la *interculturalidad*, como la “presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo” (pp. 4-5)

La convención de la UNESCO (2005) destacó la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico dentro de las políticas de desarrollo nacional e internacional, y estableció medidas encaminadas a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, y a proporcionar las industrias culturales independientes nacionales y las actividades del sector no estructurado, así como un acceso efectivo a los medios de producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales y medidas destinadas a promover la diversidad de los medios de comunicación social, entre otras.

Dado que “la diversidad se fortalece mediante la libre circulación de las ideas y se nutre de los intercambios y las interacciones constantes entre las culturas” (UNESCO, 2005, p. 2), un importante elemento a analizar y que afecta a la pluralidad y diversidad de los bienes y servicios culturales, de los medios de comunicación y entre ellos la cinematografía, es la concentración económica en relación a la propiedad de las empresas mediáticas, el origen del capital con el que funcionan, y la concentración geográfica en cuanto a los lugares donde se producen los contenidos y los lugares donde se exportan y consumen. A continuación, se presentan algunos conceptos importantes para el análisis de la concentración, el pluralismo y la diversidad de los bienes y servicios culturales y las empresas de comunicación.

4.1.1. Concentración y pluralidad mediática

La concentración de mercado se refiere a la concentración o reducción del número de empresas que participan en un determinado mercado. El estudio de la concentración de la

propiedad de los medios de comunicación se ha desarrollado desde diferentes enfoques teóricos. Desde la teoría crítica, los estudios de la economía política de la comunicación han indagado respecto a “en qué medida las relaciones de propiedad de los medios de comunicación forman parte de un sistema que procura justificar las relaciones de estratificación social existentes” (Murdock & Golding, 1974 citado en Mastrini y Becerra, 2011, p, 1). Para Mastrini y Becerra (2011) “la concentración es un proceso complejo en el que intervienen múltiples variables y no es unívoco, puesto que implica el control o dominio del mercado por una empresa a través de compras y fusiones, el control de la cobertura territorial por determinados medios y la raíz política que interviene” (p. 2).

La concentración empresarial o industrial es la agrupación de empresas a través de acuerdos, compras, fusiones, o participación accionaria a una empresa matriz. La concentración empresarial puede darse a través de la *integración horizontal* (fusiones dentro de una misma rama de actividad o empresas del mismo sector), como a través de la *integración vertical* (control por una persona o compañía o grupo de elementos clave de los procesos de producción y distribución y de actividades relacionadas como la publicidad), es decir, que concentra todas o la mayor parte de las fases de un mismo proceso de producción. Otro tipo de concentración empresarial es la *propiedad cruzada* que se refiere según Ana Segovia a la “posesión de varios medios de comunicación en el mismo mercado” (Segovia, 2004, p.110). Como por ejemplo la autora argumenta que en Estados Unidos con la Ley de Telecomunicaciones de 1996 se eliminan las restricciones impuestas a la propiedad cruzada de televisión y cable, de dos cadenas de televisión en el mismo mercado, de varias cadenas de radio y televisión en la misma área, o de la posesión de dos *networks* por un mismo grupo. Otro concepto importante en el marco de la concentración empresarial es la *diversificación geográfica* que se refiere a un proceso de concentración del sector con la “compra masiva de medios locales o regionales (grandes o pequeños) con el objetivo de monopolizar mercados, se produce el salto de cadenas fuera de su lugar tradicional de edición para convertirse en cadenas de alcance nacional” (Segovia, 2004, p. 113).

Respecto al surgimiento de conglomerados de comunicación transnacional que controlan el mercado de bienes culturales, Mastrini (2014) señala que la valorización de capital en este sector cobra importancia debido a las políticas de “desregulación” y privatización que favorecieron su crecimiento a finales de los años setenta.

La valorización de capital en el área de la comunicación y la cultura cobra especial trascendencia debido a las políticas de “desregulación” y privatización que favorecieron un crecimiento estratégico del sector desde fines de los años setenta. La irrupción de capitales privados se ha dado de modo masivo en el marco de una tendencia hacia la **concentración y centralización** que posibilitó la conformación de conglomerados de comunicación transnacionales capaces de dominar la oferta y comercialización de gran parte de las mercancías culturales que circulan a nivel mundial. Puede señalarse que el sector cinematográfico fue pionero de muchos de estos movimientos. La dinámica del sector, impulsada por las altas tasas de rentabilidad alcanzadas, convirtió a las empresas que lo integran en origen y destino de amplios movimientos de capitales que se evidencian en múltiples compras, fusiones y absorciones. Al mismo tiempo se estructuraron procesos de trabajo y producción industriales en función de las necesidades de valorización, aunque ajustándose a las particularidades de la oferta cultural, la cual, si bien no escapa a las determinaciones del funcionamiento y desarrollo del modo de producción capitalista tiene rasgos específicos que la diferencian dentro del entramado industrial (Mastrini, 2014, p. 14).

La excesiva concentración de las empresas de comunicación, es un factor negativo puesto que impide el pluralismo en los medios, afecta a la libertad de expresión y la libertad de prensa en el caso del trabajo periodístico. Con respecto a las consecuencias que provoca la concentración de las empresas de los medios masivos de comunicación sobre la cultura, Segovia afirma lo siguiente:

La cultura se convierte en una industria sin más afán que la maximización del beneficio. Una industria altamente concentrada e interconectada no sólo entre sí sino también con las bases del sistema económico. Y las consecuencias de la concentración no son nada benignas, ya que se limita la autonomía del medio y la capacidad de decisión con la centralización de la toma de decisiones (en la que participan también sectores ajenos a los medios de comunicación). Si estos conocimientos sobre la industria se generalizaran, muy pocos confiarían en los grandes grupos y su cobertura periodística de los diferentes asuntos, estuvieran directamente implicados o no en ellos (Segovia, 2004, p. 121).

En el caso de la cinematografía, la concentración del mercado cinematográfico, ya sea en cada una o en todas las áreas de la cadena global de valor (producción, distribución, y exhibición), afecta a la visibilidad de la pluralidad de pensamientos y la diversidad cultural presentes en la sociedad. Por ello, como afirma Marina Hernández (2016, p. 57), “el establecimiento de políticas públicas permite regular sobre la conformación de los sistemas mediáticos para que la circulación de información sea diversificada y contribuya con la definición de una esfera pública plural, cuyo valor es crucial para la vida en democracia”.

Un concepto importante en el análisis del mercado cinematográfico y de los medios de comunicación en general, es el de *pluralismo*, que está muy relacionado con el concepto de diversidad que se plantea al principio del presente apartado. La importancia del pluralismo y la pluralidad radica en que se los considera como una condición necesaria para la existencia de la democracia en la sociedad, puesto que hace referencia a la diversidad de opiniones, de grupos, de puntos de vista, de posiciones políticas, de opciones religiosas y éticas, y la diversidad geográfica y representaciones regionales. En este sentido, la diversidad en relación a los medios debe ser analizada, según Miguel de Bustos (2004, p. 2), desde diferentes

perspectivas; “de formatos y temas (información, cultura, entretenimiento), de contenidos (diversos puntos de vista), de grupos (minorías, distintos sexos) y geográficos (contenidos locales, regionales, nacionales, internacionales) vuelve a remarcar un cierto isomorfismo entre diversidad y pluralismo. Esto significa que los medios deben reflejar las distintas categorías en las que puedan ser divididas nuestras sociedades”. Por lo tanto, el pluralismo y la concentración son categorías opuestas. A decir de Miguel de Bustos (2004, p. 2) esta oposición se corresponde con la doble naturaleza que tienen las mercancías culturales, es decir, “contenidos simbólicos ofertados por empresas que compiten en el mercado por la maximización de ingresos (...), y que tienen además un impacto sobre la esfera pública”.

4.1.2. Contexto de los flujos de bienes y servicios culturales a nivel mundial

La Convención de la UNESCO sobre promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (París, 2005), estipuló en su artículo 16 que “los países desarrollados facilitarán los intercambios culturales con los países en desarrollo, otorgando por conducto de los marcos institucionales y jurídicos adecuados un trato preferente a los artistas y otros profesionales de la cultura de los países en desarrollo, así como a los bienes y servicios culturales procedentes de ellos” (p. 9). Sin embargo, en cuanto al flujo de bienes y servicios culturales a lo largo del tiempo y en la actualidad, se evidencia la existencia de una gran concentración dominada por los países desarrollados.

En el artículo de Lydia Deloumeaux, “Encontrar un equilibrio: flujos de bienes y servicios culturales”, presente en el informe mundial “Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo” (UNESCO, 2016), que hace un seguimiento a la Convención de la UNESCO sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005), se afirma que las exportaciones de bienes culturales a nivel global en 2013 fueron de 212.8 mil millones de dólares estadounidenses. El porcentaje de los países en desarrollo representa 46.7%. Sólo China e India compitieron significativamente con los países desarrollados en el mercado global. En el caso de las exportaciones de servicios culturales a nivel global en 2012, el valor fue de 128.5 mil millones de dólares estadounidenses. Sin embargo, el porcentaje de los países en desarrollo representa sólo 1.6%. Los países desarrollados dominan este porcentaje mundial con 98%, en particular debido al aumento en los flujos de servicios audiovisuales y artísticos relacionados transmitidos electrónicamente (Deloumeaux, 2016).

Tabla 1-4.1. Exportaciones de servicios culturales de países desarrollados y en desarrollo (2004-2012).

Exportaciones de servicios culturales	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Países desarrollados	97,89	97,65	97,52	97,40	96,95	98,33	97,94	98,40	98,34
Países en desarrollo	2,11	2,35	2,48	2,60	3,05	1,67	2,06	1,60	1,66

Fuente: Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo (UNESCO, 2016, p. 129). Cantidades en porcentajes.

Como puede verse en la Tabla 4.1 los países desarrollados dominaron completamente las exportaciones mundiales de servicios culturales de 2004 a 2012. Según el informe de la UNESCO, los países desarrollados representaron 70.4 mil millones de dólares estadounidenses de los 71.9 mil millones de dólares estadounidenses de exportaciones globales de servicios culturales en 2004. En 2012 los países desarrollados representaron 126.4 mil millones de dólares estadounidenses de los 128.5 mil millones de dólares estadounidenses de exportaciones globales de servicios culturales (Deloumeaux, 2016). Es decir, que no hubo variación respecto al porcentaje de exportaciones de servicios culturales a nivel global en casi una década. Según los datos del informe de la UNESCO, diez son los principales países exportadores globales de servicios culturales y entre ellos Estados Unidos, ocupa el primer lugar:

En términos de equilibrio de intercambio de servicios culturales, los diez principales países representaron 87.8% de las exportaciones globales de servicios culturales en 2012. Este porcentaje fue ligeramente inferior del de 2004, con 91.5%. Los Estados Unidos de América (EUA) se situaron en primer lugar y representaron 52.4% de las exportaciones globales de servicios culturales en 2012, un porcentaje ligeramente inferior que en 2004, con 58%. Los países restantes en esta categoría son todos países desarrollados de Europa y de América del Norte: Reino Unido, Francia, Canadá, Países Bajos, Suecia, Alemania, Luxemburgo, Irlanda y Bélgica (Deloumeaux, 2016, p. 130).

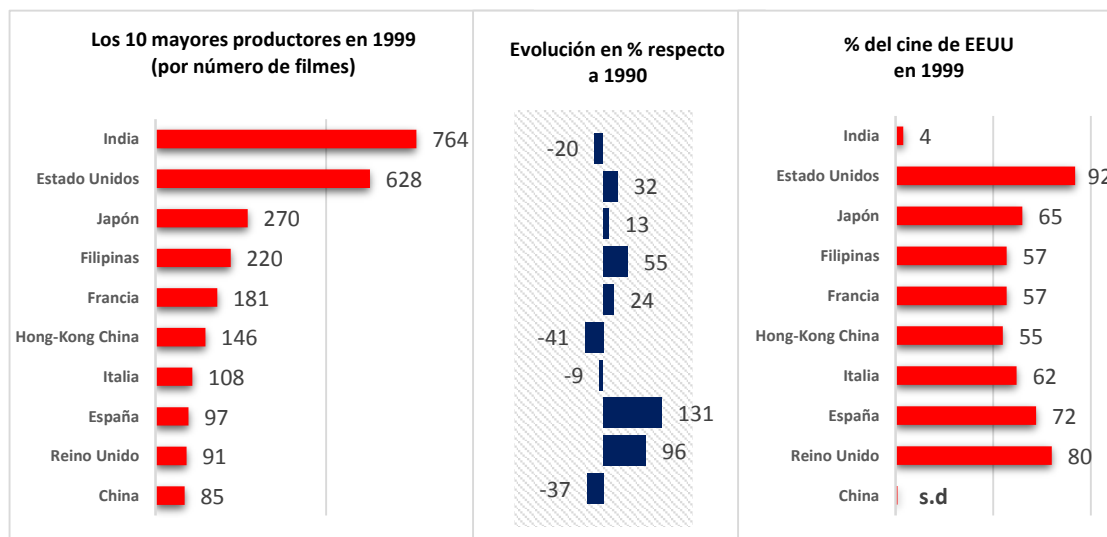
4.1.3. Concentración cinematográfica y audiovisual

En el siglo XXI los grupos de comunicación están entre las multinacionales más grandes del mundo. Dentro de ellos, la industria del cine se constituyó como una industria cultural desde sus inicios y Hollywood ha dominado la producción a nivel global. De hecho, como afirma Fuertes (2014) citando a Guback (1974), las compañías cinematográficas se constituyeron en compañía multinacionales de facto, antes de que fueran absorbidas por los grupos financieros que en ese entonces estaban aún debatiendo sobre constituirse como multinacionales. En el llamado periodo clásico del cine de Hollywood surgieron los llamados *blockbuster*⁴, y éstos “aceleran la tendencia hacia la formación de grandes conglomerados,

⁴ *Blockbuster* es un anglicismo utilizado en el cine para calificar a películas de alto presupuesto y grandes éxitos en taquilla. En la actualidad el término se aplica a las superproducciones de alto presupuesto, distribución a nivel global y grandes campañas de publicidad respecto a su estreno y que impactan en los medios. También se califica como *blockbuster* a los filmes que tienen un director y elenco de renombre. Son filmes exitosos que

que a su vez se diversifican hacia áreas que pudieran proporcionar beneficios estables de cara a contrarrestar las operaciones más especulativas de la financiación de películas, surgiendo así el *merchandising*” (Fuertes, 2014, p. 26)

Figura 1-4.1. Mayores productores de cine a nivel mundial 1990-1999.



Fuente: revista *El Correo de la UNESCO* (octubre, 2000).

Como puede verse en la Figura 4.1, los diez países con mayor producción de filmes entre 1990 y 1999 son India, Estados Unidos, Japón, Filipinas, Francia, Hong-Kong/China, Italia, España, Reino Unido, y China. Es importante observar, en la tercera columna del Gráfico 1, el mercado que contrala Estados Unidos dentro de los diez países con mayor producción. En ocho de los diez países con mayor producción, exceptuando India con un bajo porcentaje y China que está sin datos al respecto, se puede apreciar que Estados Unidos controla el mercado del cine en este grupo de países con mayor producción. Por lo tanto, se puede afirmar que, aunque esté superado por India en cuanto a la cantidad de filmes producidos, el país dominante por su alcance global a nivel de distribución de sus filmes y quien controla el mercado cinematográfico a nivel mundial es Estados Unidos.

Sin embargo, el dominio de Hollywood sobre el mercado cinematográfico mundial se dio desde sus inicios, siendo junto a la industria fonográfica una de las primeras industrias culturales con alcance global. Algunos de los factores que aportaron al desarrollo de Hollywood en el mercado cinematográfico, según Mastrini (2014), son: el haber recibido apoyo del Departamento de Estado de Estados Unidos para promover su hegemonía en el

atraen al público por su reparto, estrategias de distribución y el marketing y publicidad sobre los productos o suvenires derivados del lanzamiento.

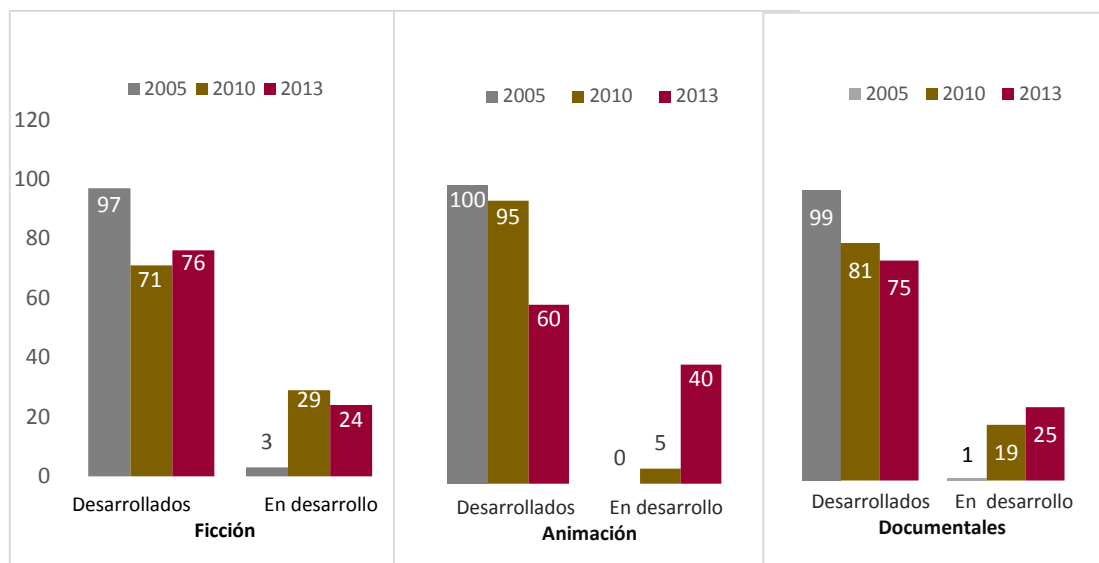
mercado cinematográfico y audiovisual a nivel mundial; un proceso de alta concentración en su mercado interno a nivel de producción como de distribución; y la falta de restricción a la integración vertical, aunque en algunas épocas fue limitada para evitar mayor concentración, dicha restricción no permanece en la actualidad.

En este sentido, en el caso de Estados Unidos, como afirma Tunstall (1985), la desregulación ha movido la industria audiovisual fuera del ámbito gubernamental y le ha permitido entrar de lleno en un mercadeo tanto comercial como político. Si bien, la ausencia de regulación ha asegurado el mercado cinematográfico estadounidense, sin embargo, a decir de Sánchez Ruiz (2003) la tendencia al monopolio en la industria norteamericana se constituye en un “proteccionismo de mercado” hacia el interior, y por el contrario hacia el exterior exige la libre circulación de mercancías. Para Fuertes (2014) “la política exterior norteamericana ha funcionado de hecho como una política proteccionista de su industria cinematográfica, no en vano, se ha denominado a la MPA (Motion Picture Association of America), asociación de las grandes multinacionales del audiovisual, la Pequeña Casa Blanca” (p.38).

La Figura 4.2 muestra el porcentaje medio de largometrajes de ficción, animación y documental producidos en países desarrollados y en desarrollo en 2005, 2010 y 2013. Como puede verse en el cuadro los países desarrollados dominan totalmente la producción de largometrajes tanto de ficción como en formato de animación y documental. En el año 2005, los países desarrollados coparon casi por completo el porcentaje de producción. Ya en los años 2010 y 2013, los países en desarrollo aumentan su participación en la producción de largometrajes mayormente de ficción y documental.

Según el informe *Repensar las políticas culturales* (UNESCO, 2016), uno de los desafíos de las políticas públicas es la regulación de la integración vertical de las empresas y grandes grupos de comunicación. Los grandes grupos de la comunicación, en la actualidad son dueños de diversos medios; estaciones de radio, televisoras, periódicos, y plataformas de internet. Ser dueños de diversos elementos de la cadena de valor de las industrias culturales aumenta la concentración del poder económico y de mercado de estos grupos mediáticos (p. 66).

Figura 2-4.2. Largometrajes de ficción, animación y documental producidos en países desarrollados y en desarrollo (2005-2010-2013).



Fuente: Informe Mundial Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo (UNESCO, 2016). Los valores son porcentajes medios.

Respecto a la rentabilidad de la industria cinematográfica, se puede afirmar que es una economía inestable, puesto que la mayoría de las producciones no logran recuperar el dinero invertido en su producción. A decir de Mastrini (2014), solo los grandes mercados cinematográficos como Estados Unidos e India han llegado a ser rentables en condiciones de mercado. Sin embargo, para lograr esto han concentrado la producción y desarrollado una integración vertical en un sector clave como es el caso de la distribución.

Mastrini (2014) afirma que el sector del audiovisual es la economía que genera mayor cantidad de divisas y crece más que el promedio de la economía de Estados Unidos. Sin embargo, en el caso de la cinematografía, los costos de las producciones llegan a ser más altos que los ingresos generados en taquilla. No obstante, este desequilibrio ha sido cubierto por otro tipo de ingresos que genera el cine, como la venta de DVD y la televisión, tanto de pago como abierta. Así, la integración vertical del sector de la distribución, que genera mayores ingresos a través de la televisión y las ganancias por la venta de filmes en el extranjero, es lo que da a Hollywood mayor rentabilidad y genera mayores divisas para la economía estadounidense. “En términos generales, los especialistas coinciden que los modelos de propiedad y control de la distribución y el financiamiento han determinado en buena escala las escalas de producción exitosa del cine en Estados Unidos” (Mastrini, 2014, pp. 20-21).

Tabla 2-4.2. Volumen de producción de largometrajes por países 1995/2008.

	1995	1996	1997	1998	1999	2005	2006	2008	
Países de Iberoamérica Presentes en UJS	Argentina	s/d	4	25	s/d	s/d	41	63	s/d
	Bolivia	4	1	s/d	1	2	8	4	4
	Brasil	s/d	s/d	s/d	22	40	40	60	s/d
	Colombia	s/d	s/d	s/d	5	8	8	8	s/d
	Chile	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	18	11	s/d
	España	59	91	80	65	82	142	150	s/d
	México	14	16	13	10	22	53	64	s/d
	Paraguay	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	3	4	s/d
	Perú	s/d	5	2	s/d	s/d	4	6	s/d
	Portugal	8	8	11	13	15	22	32	s/d
	Uruguay	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	6	2	s/d
Venezuela	s/d	7	9	s/d	s/d	7	14	s/d	
Países con mayor volumen de producción	China	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	260	330	s/d
	EEUU.	370	370	461	490	s/d	699	673	s/d
	India	s/d	s/d	697	693	764	1041	1091	s/d
	Japón	289	289	278	249	s/d	356	417	s/d
	Nigeria	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	872	s/d	s/d

Fuente: elaboración propia en base a datos extraídos de Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía (Fuentes, 2014) y Bolivia: ley del cine y su impacto en el mercado cinematográfico (Banegas y Quiroga, 2014). Ambos artículos incluidos en *La industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.

Si por un lado la concentración económica y la desregulación ha favorecido a la industria cinematográfica, lo contrario sucede en el resto del mundo donde la fragmentación de los mercados internos ha impedido que la industria del cine se desarrolle sin la intervención del Estado (Mastrini, 2014). Como afirma Zallo (1988), contrariamente a lo que sucede en Estados Unidos, la tradición oligopolista y el control del mercado sostienen a la industria del cine, sin embargo, en el resto del mundo el cine es un bien protegido por disposiciones como las cuotas de pantalla y de distribución, y las ayudas institucionales.

Como puede verse en la Tabla 4.2 sobre el volumen de producción de largometrajes por países entre 1995 y 2008, existe una gran diferencia entre el número de largometrajes producidos por India, Estados Unidos, Japón y China como los mayores productores, y los países iberoamericanos. Entre los países iberoamericanos España, México, Argentina y Brasil son los mayores productores. Por otro lado, los países con menor producción son Bolivia, Perú, Paraguay y Uruguay.

Según Mastrini (2014) las industrias locales del cine en Europa han alcanzado en promedio una cuota de mercado cercana al 25% gracias a medidas de apoyo y protección. Por otro lado, el tamaño del mercado es un aspecto importante, dado que los países con mayor población

tienen una cinematografía más fuerte, además el alto poder adquisitivo de sus ciudadanos se relaciona con una alta asistencia a las salas de cine.

En este sentido, Fuertes (2014) y otros autores han afirmado que, en el caso de las cinematografías iberoamericanas, éstas tienen muchas dificultades para competir en el mercado cinematográfico, pues encuentran barreras de entrada a través de las estrategias de mercado de las multinacionales del entretenimiento (Fuertes, 2014; López, 2004; Murschetz y Mierzejewska, 2004). En América Latina, diversos factores han impedido que la industria cinematográfica se desarrolle, entre estos se pueden citar, como señala Mastrini (2014), la escasa cantidad de espectadores, debido por un lado al número de habitantes, y por otro, a la exclusión de franjas poblacionales. Otro de los obstáculos son las dificultades que tienen las producciones nacionales para ser distribuidas, puesto que el mercado está controlado por las empresas vinculadas a Hollywood. Los mayores productores de América Latina son Brasil, México y Argentina llegando en algunos años a producir cada país más de 50 películas por año, sin embargo, la cuota del mercado del cine nacional ha llegado al 25% en raras ocasiones y en la mayoría de los casos está en torno al 10%. Sin embargo, en el resto de países de América Latina se presentan mayores dificultades y una mucha menor capacidad productiva.

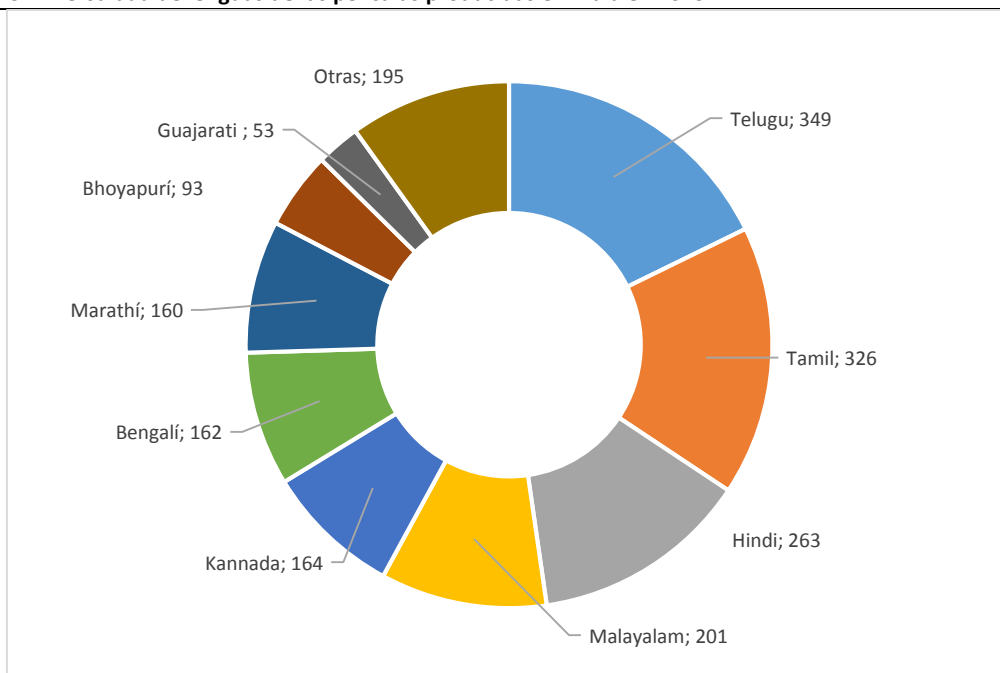
Debido a estas condiciones que se han mantenido en el mercado cinematográfico Latinoamericano, es que la producción cinematográfica en estos países necesita ayudas estatales e internacionales para fortalecerse. Como señala Mastrini, “si la existencia del cine latinoamericano dependiera exclusivamente de su capacidad de funcionar de acuerdo a las leyes del mercado, sólo los países más grandes como Brasil, México y Argentina alcanzarían a mantener una producción regular, que de todas formas sería mucho menor a la que existe en la actualidad” (2014, p. 10). Aunque las políticas públicas destinadas a la cinematografía fueron afectadas por el enfoque neoliberal del contexto económico y político de América Latina en la década de los años noventa, promoviendo el funcionamiento de las leyes de mercado (Mastrini, 2014), sin embargo, las políticas públicas de protección y fomento de la cinematografía, son un factor imprescindible para que en estos países la industria del cine nacional se fortalezca y siga existiendo.

Por otro lado, como afirma Fuertes, “las negociaciones internacionales deben defender la diversidad cultural por encima del libre mercado para los productos culturales y así poder mantener una industria nacional ajustada a las posibilidades reales de cada uno de los mercados, porque aunque la diversidad cultural no se sustenta únicamente con la unidad de análisis cantidad de producción, parece que mejorar la capacidad nacional individual puede fomentarla” (Fuertes, 2014, p. 26).

4.2. La diversidad en la industria cinematográfica

En este apartado se analizarán algunos factores relacionados a la representación de la diversidad en el audiovisual, más propiamente en la cinematografía. Aunque Estados Unidos es el país que domina el mercado cinematográfico a nivel mundial, como ya se ha mencionado, no es el mayor productor en términos de volumen de la producción. Según el informe de la UNESCO, “Repensar las políticas culturales”, cada año se producen en el mundo aproximadamente 7.000 películas que se exhiben comercialmente en los cines. Los países en desarrollo producen más del 50% de la producción cinematográfica mundial. India es el mayor productor cinematográfico en cuanto a volumen, con una producción de 1000 películas por año. Una característica importante del cine producido en la India es su diversidad lingüística. En 2003, en este país, se produjeron 1.966 películas en las que estuvieron presentes hasta 35 lenguas (Deloumeaux, 2016). En la Figura 4.3 puede apreciarse la diversidad lingüística del cine producido en India en 2013.

Figura 3-4.3. Diversidad de lenguas de las películas producidas en India en 2013



Fuente: Informe Mundial Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales (UNESCO, 2016).

Como señala el informe de la UNESCO (2016), un elemento que puede arrojar luces en el estudio de la diversidad en el consumo de cine, así como también respecto a la medida en que los factores culturales influyen en el gusto de los espectadores, es el análisis de las diez películas más vistas de 2012 y 2013. Dicho análisis realizado en 51 países de todo el mundo, mostro que 6 de las 10 películas más populares son estadounidenses. El análisis develó

además que existe bastante variación en cuanto a la distribución del consumo de películas nacionales y extranjeras. Como ejemplo se menciona que, en India y Corea del Sur, las películas más vistas son producidas localmente, sin embargo, en América Latina entre 8 y 10 de las 10 películas más vistas eran estadounidenses. En el caso de Asia, el cine más visto es el producido en países vecinos. Otro factor importante que tiene efectos en el consumo de cine es el idioma, por ejemplo, el cine egipcio en idioma árabe es muy visto en el mundo árabe, lo mismo pasa con los filmes producidos en Rusia que tienen bastante público en países de habla rusa (Deloumeaux, 2016).

Un elemento importante que debe tomarse en cuenta al analizar la diversidad en la industria cinematográfica es la producción de películas que se distribuyen a través de circuitos alternativos o diferentes a las salas comerciales de cine. Deloumeaux (2016) señala el interesante caso del cine nigeriano, o el producido en Nollywood, que es poco conocido o prácticamente desconocido en otras regiones del mundo, sin embargo, es en la actualidad el principal productor de películas que se estrenan directamente en DVD. Las copias de estos filmes tienen mucha comercialización en África y llegan a otras regiones a través de los migrantes africanos. La industria de Nollywood es muy rentable y una de las más grandes de Nigeria, además de que genera grandes cantidades de empleos.

4.2.1. La participación de mujeres en la industria cinematográfica

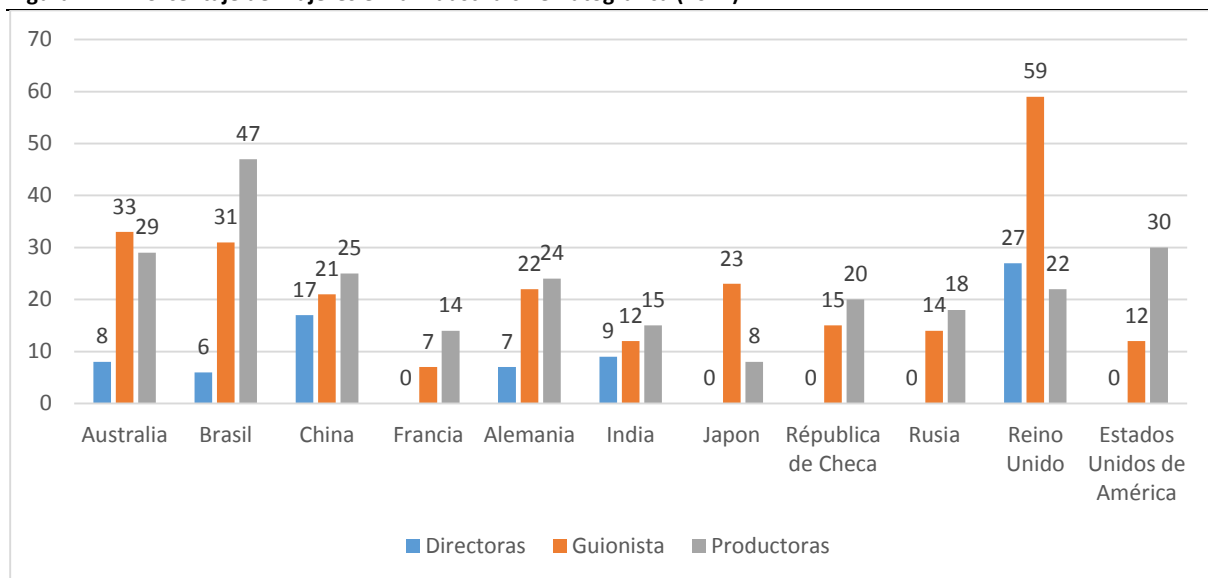
Al analizar cómo se representa la diversidad en las industrias culturales, y en este caso en el cine, un factor importante que es preciso tomar en cuenta es el análisis de la participación de las mujeres en la industria cinematográfica. Recientemente, en la entrega de los premios Oscar de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas en 2015, la actriz Patricia Arquette, aprovechó su discurso para hacer un llamamiento por la igualdad de derechos para las mujeres y la igualdad salarial en la industria de Hollywood. Unos meses antes se habían filtrado correos electrónicos donde se evidenciaba la diferencia salarial entre hombres y mujeres, actores y actrices, en películas de la meca del cine. Según el artículo *Las mujeres creadoras: igualdad de género* (Joseph, 2016), que forma parte del informe de la UNESCO sobre políticas culturales (2016), una situación similar se vive en Bollywood en la India, donde las actrices también han cuestionado las diferencias salariales entre hombres y mujeres actores y actrices.

En un reciente informe (Follows, 2014) que toma en cuenta el sexo del personal que trabajó en las 100 películas con mayor éxito de taquilla entre 1994 y 2013, se señaló que en 2.000 películas que fueron las más taquilleras durante esos 20 años, el 22,6% de los miembros

de los equipos de filmación fueron mujeres. Las mujeres representan escasos porcentajes en puestos técnicos como edición (10%), cámaras y eléctricos (5%), efectos visuales (17,5%), igual es mínima su participación en puestos como música (16%), guionistas (10%) y peor aún en dirección (5%). Las mujeres solo son mayoría en los departamentos de maquillaje, vestuario y casting.

Otros datos relevantes del informe de Follows (2014) es que en las dos décadas analizadas el porcentaje de mujeres en los equipos aumentó muy poco. Por otro lado, mientras que ha aumentado la participación de mujeres en los departamentos de maquillaje, arte y vestuario, su participación ha disminuido en áreas técnicas como edición y animación. Además, un dato preocupante es que la participación de mujeres en los tres principales puestos directivos de los equipos de filmación (guion, dirección y producción), ha disminuido (citado en Joseph, 2016). En el Figura 4.4 pueden verse los porcentajes de mujeres en los tres cargos más importantes de la industria cinematográfica, dirección, guion y producción, en diferentes países del mundo.

Figura 4-4.4 Porcentaje de mujeres en la industria cinematográfica (2014).

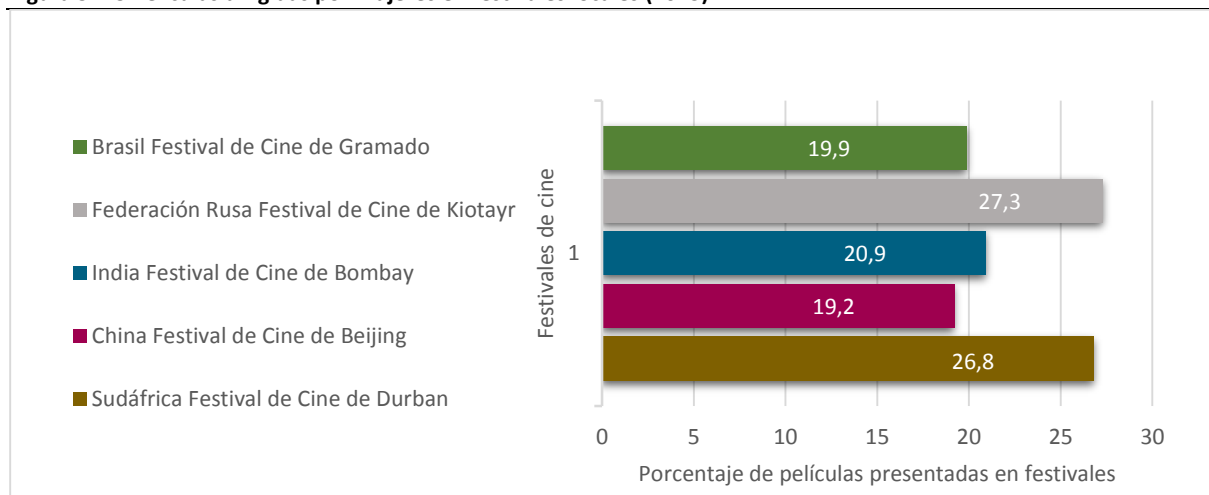


Fuente: Informe mundial Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales. (UNESCO, 2016).

La escasa participación de mujeres en los equipos de filmación y su cada vez más escasa participación en puestos de dirección y la desigualdad salarial, son hechos que se reproducen en el resto del mundo. Por ejemplo, el artículo de Joseph (2016) señala que un análisis sobre la participación de las mujeres en la industria del cine en los países BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica) concluye que las películas dirigidas por mujeres representan sólo un 20% del total de películas presentadas en los festivales de cine local en Brasil, India y China,

y un 27% en festivales en Rusia y Sudáfrica (Gatto y Peters-Harrison, 2014 citado en Joseph, 2016, pp. 175-176), como puede verse en la Figura 4.5.

Figura 5-4.5 Películas dirigidas por mujeres en festivales locales (2013).



Fuente: Informe mundial Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales. (UNESCO, 2016).

Diferentes formas de discriminación hacia las mujeres que trabajan en la industria cinematográfica suceden en todo el mundo. Por ejemplo, según Joseph (2016), en una investigación realizada por Smith, (*et al*, 2014) en Francia en 2012, las mujeres representan un 23% de los directores acreditados, sin embargo, las directoras, actrices y camarógrafas ganan un salario que es 30% menos que el de sus colegas varones. Y en otra investigación realizada por Nair (2014) en India en noviembre de 2014 las mujeres artistas del maquillaje han tenido que realizar una demanda ante el Tribunal Supremo para que se reconozca sus derechos a trabajar como artistas del maquillaje, debido a que se les había negado su admisión en la asociación de profesionales de esta área en la que tradicionalmente sólo se emplean a hombres como maquilladores.

Los bajos porcentajes de mujeres en puestos directivos y la diferencia salarial entre hombres y mujeres está presente no sólo en la industria del cine sino también en diferentes sectores de las industrias culturales como la música o el sector editorial, dónde también existe este tipo de discriminaciones laborales hacia las mujeres. En este sentido, se puede afirmar que, en el área de las industrias creativas y relacionadas con la cultura, existen las mismas condiciones de discriminación laboral y desigualdad hacia las mujeres como ocurre en el resto de los sectores profesionales.

En el Art. 7 de la *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de la expresiones culturales* (2005), se insta a los gobiernos a procurar crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a “crear, producir, difundir y distribuir sus

propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos”, así como “tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo” (UNESCO, 2005). Sin embargo, en el área de las industrias creativas, al igual que como ocurre en otras áreas profesionales, el principio de la igualdad de género, comprendida como igualdad de derechos, responsabilidades y oportunidades para mujeres y hombres, no se cumple y con esto se vulneran los derechos culturales de las mujeres a acceder, participar y contribuir al ámbito cultural. Por otro lado, la discriminación laboral hacia las mujeres en las industrias creativas contribuye a un proceso de invisibilización que impide el reconocimiento del aporte de las mujeres a la cultura y esto va en detrimento de la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.

4.3. Los medios y la convergencia digital

En los últimos años, el surgimiento de Internet, y posteriormente, la presencia de los medios tradicionales de comunicación masiva en la web y el surgimiento de nuevos medios nativos digitales, ha contribuido a que haya una mayor diversidad mediática y mayor acceso de los ciudadanos, a una cada vez más amplia cantidad de medios a nivel global. Por otro lado, las posibilidades de interacción que ofrece la web, permite que haya una “mayor participación de la ciudadanía en la construcción del relato y la interpretación de los hechos, lo cual implica que se está avanzando hacia una comunicación potencialmente más plural, globalizada e interactiva” (Banegas, 2014, p. 65).

Como afirma Merkel, “impulsados por la caída de precios y la ubicuidad de los dispositivos digitales con que los medios de comunicación pueden producirse, difundirse y utilizarse, ha habido un enorme avance en los medios audiovisuales en los últimos años” (2016, p. 63). Citando el “Informe sobre Tendencias Mundiales en Libertad de Expresión y Desarrollo de los Medios” (UNESCO, 2014), Merkel señala que entre 2007 y 2012 hubo mayor “diversidad de los contenidos de los medios de información, Internet, digitalización y capacidades de búsqueda en línea” (p.63).

En el caso de la cinematografía, el cine digital, que surge con la aparición de equipos de video de considerable calidad a bajo costo, ofrece a los realizadores la oportunidad de producir con mayor frecuencia, esto ha propiciado un aumento en el volumen de la producción y también ha tenido sus efectos en nuevas formas de distribución, exhibición y

acceso a mercados (Banegas y Quiroga, 2014). El cine digital también ha propiciado el surgimiento de producciones realizadas por adolescentes y jóvenes menores de 20 años, que se distribuyen a través de circuitos alternativos a las salas comerciales o que se exhiben a través de Internet, logrando otros públicos y aportando a una mayor diversidad audiovisual.

Sin embargo, la conversión digital ha ocasionado también algunos inconvenientes para las industrias culturales, sobre todo en temas de rentabilidad económica. Al respecto Mastrini afirma lo siguiente:

A finales del siglo XX, y definitivamente en el comienzo del siglo XXI, la irrupción de las tecnologías digitales implicaron un desafío para la producción industrial de cultura. En efecto, la digitalización de los bienes simbólicos acabó con la escasez artificial de los soportes materiales de la cultura, que constituyeron un elemento clave para la rentabilidad del sector. Hoy las industrias culturales enfrentan el desafío de encontrar un nuevo modelo económico. Cual gigante con pies de barro, un sector con millonarios ingresos a nivel mundial, se desangra a partir de que miles de usuarios comienzan a acceder a los bienes culturales sin retribuirla (Mastrini, 2014, pp. 15-16).

Fuertes (2014) afirma que en la actualidad, ante la convergencia de medios y la generalización de las TIC, el tema de propiedad intelectual es un aspecto que necesita una remodelación urgente dentro las políticas públicas. Además, señala que una dificultad en este tema es que el derecho de autor debe estar equilibrado entre los intereses morales y materiales de los autores y el derecho de cada persona a acceder a la cultura y al conocimiento, siendo que ambos derechos se establecen en de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, artículo 27.2 y 27.1, respectivamente. Otros autores como Becerra y Mastrini (2004) y Bustamante *et al.* (2003) han afirmado que las políticas públicas son más necesarias ahora para las nuevas redes. No obstante, sus objetivos y herramientas deben analizarse en profundidad según las investigaciones sobre industrias culturales en la era digital.

El establecimiento de nuevos modelos de negocio para los contenidos digitales de las industrias culturales; el uso de nuevas plataformas de exhibición para la cinematografía y otros contenidos audiovisuales que se dan a través la web y el problema de la piratería; el acceso libre a los contenidos en Internet y el debate sobre la propiedad intelectual, son temas que necesitan analizarse. Estos aspectos son desafíos que se plantean en torno al análisis de las políticas culturales en relación con las industrias culturales, la convergencia digital y el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación.

SEGUNDA PARTE - MARCO HISTÓRICO

En la primera parte de la presente tesis doctoral, compuesta por los cuatro primeros capítulos, se planteó el marco teórico que guía esta investigación. La segunda parte, que se presenta en estas líneas, está compuesta por el capítulo 5 en el que se abordará el marco histórico de la cinematografía boliviana.

Capítulo 5

Marco Histórico del cine en Bolivia

Este capítulo describe el desarrollo histórico del cine en Bolivia, su relación con los periodos que han marcado la historia política y social del país y que tuvieron su influencia también en la cinematografía nacional. Para un mejor estudio del proceso cinematográfico boliviano se ha visto conveniente dividirlo en diferentes apartados, marcados por las etapas históricas y por las corrientes cinematográficas que han generado los realizadores bolivianos más importantes.

5.1. Hacia una definición de Cine Nacional

Antes de hacer un recorrido histórico sobre la cinematografía boliviana se analizará, en el presente apartado, lo que se entiende por un “cine nacional”. Para Trenzado, un cine nacional es “aquel que, naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico” (Trenzado, 1999, p. 284). En este sentido, se podría hablar de un cine nacional haciendo referencia al cine que es propio de un determinado país, es decir, se estaría hablando de un cine argentino, un cine brasileño o un cine boliviano, que se sirven de la realidad y generan señales de identidad. Sin embargo, en países plurinacionales, con diferentes identidades culturales dentro del mismo país, se podría hablar de un “cine de las nacionalidades”, usando las palabras de Trenzado (Trenzado, 1999, p. 285). Es así que en países como España, donde existe una fuerte reivindicación de las nacionalidades de las comunidades autónomas, se puede hablar de un cine catalán o un cine vasco, por ejemplo. En este sentido, un cine llamado nacional es aquel que tiene vocación de reivindicación de las culturas nacionales.

Un factor importante a tomar en cuenta es que no todo el cine que se hace en un determinado país puede ser considerado como cine nacional. Es decir, que se podría hablar de un cine boliviano al hacer referencia a toda la producción cinematográfica que se realiza en el país, sin embargo, no todas esas producciones pueden ser consideradas como cine nacional. Dentro de la categoría de “cine nacional” podrían ser consideradas aquellas producciones que reflejen o representen una determinada realidad nacional y que expresen señales de identidad nacional. Según Trenzado, las ideas base en las que se asienta un cine nacional serían las siguientes (Trenzado, 1999, p. 285):

- Que se coloque al servicio de la comunidad de la que brota; y esto implica el reconocimiento de sus particulares señas de identidad, la revitalización de prácticas y actitudes que se han visto negadas en aras de la unidad estatal.
- Que se construya al margen de los estereotipos que la rigidez centralista ha marcado para el grupo nacional afectado.
- Que dé cuenta en mayor o menor medida de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad nacional.

En este sentido, en el caso de Bolivia, se podría hablar de la existencia de un *cine boliviano* haciendo referencia a toda la producción cinematográfica realizada en el país, y de un *cine nacional*, que se refiere a aquellas producciones cinematográficas que representen la realidad nacional y que contengan elementos de las identidades culturales bolivianas. Sin embargo, cabe mencionar que la ley cinematográfica boliviana contempla que para que un filme sea

considerado nacional, debe cumplir con ciertos requisitos formales que están más relacionados con la legalidad de la empresa productora en el país, la nacionalidad de los técnicos y artistas, el uso de idiomas reconocidos en el país, y la filmación en territorio nacional. Este último punto, referente a las condiciones de nacionalidad de los filmes hechos en el país, se analizará con más detalle en el capítulo de resultados de la dimensión legal/institucional del cine boliviano en la presente tesis. A continuación, en los siguientes apartados se analizará el desarrollo histórico de la cinematografía en Bolivia.

5.2. La llegada del cine a Bolivia y el periodo silente

Los inicios del cine en Bolivia se remontan al año 1897 con la llegada del cinematógrafo, que se exhibió por primera vez el 21 de junio de 1897 en el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz (Mesa, 1985, p. 20). Alfonso Gumucio Dagron, afirma que en 1904 se anuncia en la prensa paceña la llegada del Kinetoscopio Monstruo y en septiembre de 1905 llega a Bolivia el Biógrafo París. Estos nuevos inventos eran traídos desde Perú y se organizaban funciones de exhibición de sus películas en el coliseo paceño y en casas particulares (Gumucio, 1982, 32-33). El 15 de agosto de 1904 los empresarios Marini y Monterrey realizan en el Teatro Municipal de La Paz la exhibición de *Personajes Histórico y de Actualidad* (Mesa, 1985, 26) Este filmes considerado como el primer filme nacional y se limitaba a mostrar retratos de autoridades del gobierno, personalidades históricas y de la época.

5.2.1. Los pioneros del cine boliviano

Entre los primeros cineastas bolivianos encontramos a J. Goytisolo y Luís Castillo y posteriormente en la década de los años veinte aparecen los cineastas Pedro Sambarino, José María Velasco Maidana y Arturo Posnansky. El cineasta de origen italiano Pedro Sambarino, llega a Bolivia en 1923 procedente de Argentina, donde ya había realizado trabajos cinematográficos. En Bolivia empieza a filmar una serie de cortometrajes para el gobierno, sobre las obras civiles que se llevaban a cabo en esos años. Al año siguiente de su llegada al país, funda la “Empresa Cinematográfica Pedro Sambarino” (Mesa, 1985, p. 30), o “S. A. Cinematográfica Boliviana”, según otros autores (CONACINE; 2007; Gumucio, 1982), que luego se convirtió en “Bolivia Filmes”.

Sambarino fue el autor del primer largometraje documental titulado *Actualidades de La Paz* (1923), que en realidad se trataba de una serie de vistas locales. En 1925, realiza el documental *El centenario de Bolivia*, un filme que retrataba una visión global del país y que

fue realizado en pro del festejo del primer Centenario de la República. En 1925 Sambarino filma *Corazón Aymara*, uno de los primeros largometrajes de ficción que se realizan en el país (Mesa, 1985, p. 30-31). El largometraje fue una adaptación de la obra de teatro *La Huerta* de Ángel Salas y era una historia influenciada por la corriente indigenista que estaba presente en la literatura y el teatro. *Corazón Aymara* presentaba un drama indigenista en el que se ponían de manifiesto por primera vez la sublevación aimara de la comunidad contra el despotismo del mayordomo de la hacienda donde se desarrolla la historia.

Para Sofía Kenny (2009), el argumento del filme era un drama nativo con influencia de la literatura y teatro indigenista. Detrás de la trama del romance prohibido entre una indígena casada y su amante, el acoso del mayordomo de la hacienda y el trágico final en el que los amantes son condenados a morir, se transmite una rebeldía y lucha de clases. Alfonso Gumucio (1982) afirma que *Corazón Aymara* es un precedente del cine de Jorge Sanjinés, aunque producida 50 años antes, existe como tema en común la revuelta contra la opresión del latifundio. En este sentido, para Gumucio, *Corazón Aymara* es un filme revolucionario por los planteamientos audaces en aquel contexto y por crear motivaciones liberales.

En 1925 se produjo también otro largometraje argumental titulado *La profecía del lago*, trabajo realizado por uno de los más importantes cineastas del cine silente boliviano, José María Velasco Maidana. Esta obra fue censurada porque la historia trataba sobre los amoríos de un pongo⁵ con la esposa de un hacendado (CONACINE, 2007). Esa temática era en ese entonces intolerable, en una sociedad donde predominaban los prejuicios raciales. A decir de Carlos Mesa:

El cine fue por entonces uno de los medios de comunicación más avanzados en su temática, planteando aunque sólo fuese superficialmente, algunos de los problemas de una sociedad dividida racial y culturalmente. Recordemos que la primera novela indigenista de América *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas había sido publicada en 1919 y tenía una visión todavía conservadora del mundo indio (Mesa, 1985, p. 31).

José María Velasco funda en 1928 la productora “Urania Filmes” y realiza ese mismo año los cortometrajes *Amanecer indio* y *Pedrín y Pituca* (CONACINE, 2007). Posteriormente, a mediados de 1929, empieza a trabajar en su obra más importante, *Wara Wara* (1930). Según Carlos Mesa, *Wara Wara* fue un proyecto ambicioso, una historia épica sobre el encuentro de los conquistadores españoles con la civilización andina y se convirtió en la producción más grande y exitosa de la época (Mesa, 1985, p. 32).

Se trata de un proyecto ambicioso que requiere de un amplio reparto y la colaboración de intelectuales notables del momento, así, el guion es del novelista Antonio Díaz Villamil, actúan el

⁵ El término *pongo* se usó en América del Sur para denominar a indígenas que sirven en una finca a cambio del permiso del propietario para sembrar una porción de tierra.

pintor y novelista Arturo Borda y la escultora Marina Núñez del Prado (...) *Wara Wara* es una historia épica sobre la conquista española y su encuentro con la civilización andina. El centro de la acción es el Lago Sagrado de los Incas el Titicaca, y por supuesto el nudo de la trama se apoya en una historia de amor entre el capitán del destacamento español y la hija del cacique de la zona. La película requirió de “grandes” sets adaptados para la filmación y fue la más costosa y compleja de la época, tuvo un éxito absoluto en Bolivia, al punto de ser comparada por los comentarios de prensa con cualquiera de las producciones extranjeras que llegaban al país por entonces (Mesa, 1985, p. 32).

El arqueólogo austriaco Arthur Posnansky llegó a Bolivia para realizar investigaciones sobre las culturas precolombinas y con el fin de difundir sus investigaciones, incursiona en el cine en 1926 produciendo dos películas que pasaron a la historia: *La gloria de la Raza* (1926) y *La sombría tragedia del Kenko* (1927). La primera de ellas, *La gloria de la raza*, tenía un carácter educativo que pretendía divulgar los descubrimientos antropológicos de Posnansky. En el filme, Posnansky conoce las costumbres de los Urus y luego visita las ruinas de Tiahuanaco, guiado siempre por un sabio anciano nativo, el cual le va relatando los conocimientos heredados de sus ancestros. Esta fue la primera película en la que se realizan trucos cinematográficos, como la utilización de maquetas en las escenas de la destrucción de Tiahuanaco. Para la realización de esta primera película Posnansky se une a Luís Castillo y trabajan bajo el nombre de Cóndor Mayku Filme (La-Época, 2004). En su segunda película, *La sombría tragedia del Kenko*, Posnansky relata la historia del asesinato del expresidente José Manuel Pando y el posterior juicio y condena de los tres hermanos Jáuregui, acusados del crimen. Por su parte, Luís Castillo, filma otra película sobre este caso, llamada *El fusilamiento de Jáuregui* (Mesa, 1985, p. 33). En un principio, ambas películas fueron censuradas, pero finalmente lograron ser mostradas al público.

Como puede apreciarse en este recorrido por las primeras películas realizadas en Bolivia, desde sus inicios el cine boliviano se ha planteado narrar una temática que se mantendrá presente en el resto de su cinematografía: la complejidad de las relaciones entre las clases sociales, entre lo mestizo y lo indígena, la identidad y las diferencias culturales existentes en el país, y como veremos más adelante, la difícil definición de lo que se entiende como el ser nacional. Sobre el uso que ha hecho el cine boliviano de la etnografía con el fin de narrar la realidad nacional, Keith Richards, afirma:

El cine en Bolivia siempre ha tenido en cuenta la etnografía en su afán de reflejar la realidad nacional. Las culturas autóctonas han constituido una fuente de material e imágenes que pueden nutrir visualmente hasta las películas no explícitamente vinculadas en cuestiones indígenas. (...) Se ve en Bolivia un caso particular, debido al hecho de que en este país se hace cine sobre una parte de la población nacional a la que se aproxima “otro” o hasta “exótico”. La indígena es una realidad ajena a la de la metrópoli donde se hace cine: es una situación parecida a la de países latinoamericanos como Perú, México y muchos otros, pero se podría decir que más acentuada (Richards, 1997, citado en Kenny, 2009, p. 28).

La mirada hacia ese “otro exótico” se repetirá incluso en las películas más recientes de la presente década, pero al respecto se hablará más adelante.

5.2.1. La guerra del chaco y su influencia en el cine

La década de los años treinta está marcada por “La Guerra del Chaco”, conflicto bélico que enfrentó a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. Los dos países entraron en guerra por cuestiones limítrofes sobre un extenso territorio conocido en Bolivia como la zona del Chaco. Este territorio era importante principalmente por contener en su subsuelo reservas de hidrocarburos. Sin embargo, detrás de los intereses nacionales de cada país por poseer estas reservas, estaban también inmersos en la contienda los intereses de empresas petroleras británicas y estadounidenses. La Guerra del Chaco marca la historia de Bolivia no sólo por ser un conflicto bélico, sino también por la línea de pensamiento que surgió entre los jóvenes que vivieron este periodo y que son conocidos como la generación de la Guerra del Chaco. A esta nueva generación se debe el surgimiento de los nuevos partidos políticos que entrarían posteriormente en el espacio político boliviano.

En 1932 Mario Camacho, junto a José Jiménez y Raúl Durán, trabajan en un filme titulado *El hijo del Choqueyapu*, sin embargo, el estallido de la Guerra del Chaco, influyó para que se reformulara el proyecto convirtiéndolo en *Hacia la Gloria*, una historia en la que una joven abandona en el río Choqueyapu a su hijo, que es fruto de un amorío con el Ministro de Guerra. El niño, es recogido y criado por unos campesinos y en su adolescencia se enamora de una muchacha de “buena familia” y es rechazado. A causa de este rechazo, el joven decide incorporarse a las Fuerzas Armadas donde descubre sus orígenes. La producción de *Hacia la Gloria*, fue apoyada por las Fuerzas Armadas en la filmación de escenas de guerra. El hecho de que los realizadores hayan utilizado un sistema de fonógrafos para el acompañamiento de la película dio lugar a que ésta fuera anunciada como la primera película sonora de Bolivia (CONACINE, 2007).

La Guerra del Chaco sirvió de inspiración para varios cineastas, lo cual llevó a que se realizaran muchos proyectos, sin embargo, muchos de ellos quedaron inconclusos. Entre los filmes que lograron ser terminados está el de Luis Bazoberry, un fotógrafo que se incorporó al ejército y logró hacer fotografías y filmaciones de la contienda. En Barcelona montó la película y le agregó una banda sonora. La película fue titulada *La Guerra del Chaco* y fue conocida también con el nombre de *Infierno Verde*. Según Mesa, “el período silente se cierra con Luis Bazoberry que hace la primera película sonora, aunque en realidad se trata de una banda de sonido con voz en off y música que se adaptó años después en Barcelona” (Mesa

Gisbert, 1985, p. 33). Sin embargo, aunque a la película *La Guerra del Chaco* se le haya adaptado posteriormente una banda sonora, no puede considerarse como la primera película del cine sonoro boliviano, puesto que las primeras películas que tienen realmente las condiciones del cine sonoro se producirían más adelante. En la Tabla 5.1. se presentan los largometrajes nacionales estrenados entre los años 1925 y 1935.

Tabla 3-5.1. Largometrajes bolivianos estrenados entre 1925 y 1935.

Nº	Año	Película	Director	Soporte de filmación
1	1925	Corazón Aymara	Zambarino Pedro	35 mm
2	1925	La Profecía del Lago	Velasco José María	35 mm
3	1926	La Gloria de la Raza	Posnansky Arturo	35 mm
4	1929	Wara Wara	Velasco Maidana José María	35 mm
5	1932-1933	Hacia la Gloria	Camacho Mario, Jiménez José Durán Raúl	35 mm
6	1933	La Campaña del Chaco	Velasco Maidana, José María	35 mm
7	1933-1935	La Guerra del Chaco o Infierno Verde	Bazoberry Luis	35 mm

Fuente: elaboración propia en base a datos de Cyntia Paz y Cecilia Quiroga, Documento "La situación actual del cine boliviano" (documento S/D).

Otro proyecto cinematográfico basado en La Guerra del Chaco fue el realizado en 1933 por Juan Peñaranda Minchín junto a Mario Camacho y José María Velasco Maidana, *La Campaña del Chaco*, que fue considerada como el gran éxito de taquilla de la época silente del cine boliviano (CONACINE, 2007). Sin embargo, la época del cine silente estaba por culminar, películas como *Historia de la decadencia Aymara*, y las relacionadas con la Guerra del Chaco, fue lo último que se produjo en Bolivia durante de década del treinta. Con la llegada de la tecnología del cine sonoro, las rústicas empresas locales quedaron paralizadas.

5.3. El cine sonoro

El cine sonoro llega a Bolivia en 1930 cuando se realiza la primera proyección sonora en el Teatro Municipal de La Paz. Sin embargo, la primera producción del cine sonoro tuvo que esperar muchos años, debido al lento desarrollo de esta tecnología en el país y a la paralización de las pequeñas empresas productoras que trabajaban en el sistema silente. Fue en 1948 cuando aparece el primer largometraje sonoro del país, *Al pie del Illimani* (CONACINE, 2007). Este filme fue producido por la empresa extranjera Emelco y contó con la colaboración de dos nuevas figuras que se desatarían en este nuevo periodo, Jorge Ruiz y Augusto Roca.

Posteriormente vendría una nueva generación de cineastas y nuevas producciones, entre las figuras de los nuevos cineastas del incipiente cine sonoro, se destacan las participaciones de Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Equino y Oscar Soria.

5.3.1. Jorge Ruiz y el cine documental

Jorge Ruiz es considerado como el mayor documentalista del cine boliviano. En 1941, Ruiz conoce a Augusto Roca, otro joven aficionado al cine y que posteriormente sería su más importante colaborador, desempeñando las tareas técnicas, mientras Ruiz se ocupaba de la realización. El primer trabajo que desarrollan juntos fue el documental *El látigo del miedo*, sin embargo, Jorge Ruiz y Augusto Roca empiezan a realizar trabajos de una manera más profesional a partir de 1947, cuando Kenneth B. Wasson funda la productora “Bolivia Filmes” y los incorpora en la empresa. La primera película que producen con esta empresa fue *Virgen India* (1948), un cortometraje de 15 minutos y en blanco y negro. Este documental trataba sobre la Virgen de Copacabana y fue la primera película propiamente sonora realizada en el país. Alberto Perrin Pando se incorpora un año después al equipo y con él filman *Donde nació un imperio* (1949), un cortometraje en color de 20 minutos filmado en la Isla del Sol del lago Titicaca que sería la primera película filmada en colores (Gumucio, 1982; Mesa 1985).

En 1950, Ruiz filma dos documentales de encargo, *Bolivia busca la verdad*, que fue el primer filme íntegramente sincronizado, y *Rumbo al futuro*. En su carrera de cineasta, Ruiz logró filmar casi un centenar de cortometrajes, casi todos ellos trabajos por encargo de diferentes instituciones. Entre estos trabajos cabe destacar el documental *Los Urus*, realizado en colaboración con el profesor francés Jean Vellard, un especialista de las culturas andinas (Gumucio, 1982, pp. 166-167). El filme es un magnífico trabajo etnográfico sobre los Urus, una antigua comunidad indígena del lago Titicaca. Este trabajo cobra además importancia como documental etnográfico al tratar sobre un pueblo que está al borde de la extinción.

Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada dirigieron la producción del filme *Detrás de los Andes*, que fue financiado por “Bolivia Filmes”. El equipo se lanzó a la aventura de una filmación hecha sin un guion previo que duró varios meses entre los años de 1952 y 1954. El material se fue acumulando poco a poco, sin embargo, al no tener un plan de rodaje, el dinero de la producción se acabó y el trabajo quedó inconcluso. Años más tarde, el laboratorio estadounidense dónde se depositaron los originales de la película sufrió un incendio y se dio por perdido el material. Quince años más tarde, Sánchez de Lozada encuentra nuevamente los originales y Jorge Ruiz y Mario Mercado reconstruyen con estos la película que titulan posteriormente *Mina Alaska* y se estrena en 1968 (Gumucio, 1982, p. 175).

En 1953, Jorge Ruiz estrena el filme *Vuelve Sebastiana* que es considerada como la obra más importante de su carrera cinematográfica. En esta película de 31 minutos, Ruiz trabaja nuevamente con la colaboración del profesor Jean Vellard. El guion fue realizado por quién

sería más adelante uno de los grandes teóricos de la comunicación en América Latina, Luís Ramiro Beltrán. A decir de Alfonso Gumucio:

El estilo de filmación fue el de un filme etnológico, porque centró su preocupación en una comunidad de los Chipayas, en vías de desaparición, mostrando su hábitat, su organización familiar, sus costumbres sociales, etc. (...) Ruiz llegó a Santa Ana de Chipaya con Augusto Roca y el chofer que los conducía, nadie más. Cuenta que “no se podía filmar así nomás, había que vivir un tiempo allí. Hablar solamente aymará, sacar poco a poco la cámara para pasearla por la comunidad, pero sin filmar”. Todo esto hasta lograr un clima de confianza, período que además servía para recolectar informaciones adicionales, historias que los chipayas se transmitían oralmente. Luego, la filmación se hizo en apenas una semana (Gumucio, 1982, p. 176).

Vuelve Sebastiana es una obra sobre el retorno a los orígenes y a las tradiciones. La película relata la historia de Sebastiana, una niña que pertenece a la comunidad Chipaya, un pueblo indígena del altiplano boliviano. Sebastiana Kespi es la protagonista de una historia en la que asume su propio rol. Mientras Sebastiana realiza su trabajo de pastoreo, conoce a un niño aimara y se impresiona al ver las mejores condiciones de vida de este niño, representadas por los alimentos que él trae consigo. Movida por su curiosidad, Sebastiana visita el pueblo del niño que cuenta con mayores oportunidades para trabajar y vivir. El abuelo de Sebastiana va en su búsqueda y la lleva de regreso a su pueblo. Mientras caminan de regreso, el abuelo le entrega la tradición oral de su comunidad, le transmite la esencia de su identidad. El abuelo muere en el camino antes de llegar, sin embargo, Sebastiana decide volver a sus raíces con el pueblo Chipaya.

A decir de Carlos Mesa; “*Vuelve Sebastiana* demostraba ya una nueva visión de las relaciones sociales en Bolivia, una nueva visión sobre la necesidad de encarar con profundidad una realidad conocida epidérmicamente. Su tema tradujo con madurez una complejidad que va más allá de la especificidad del pueblo chipaya, y ése es otro de sus valores importantes.” (Mesa Gisbert, 1985, pp. 62-63) El filme no trataba simplemente de la cultura Chipaya o de la penetración de la cultura occidental que se iba realizando a través del contacto con los aimaras, sino de la relación cultural entre dos pueblos. El valor de este filme fue tan importante que pronto se convirtió en la primera película nacional premiada en diferentes festivales internacionales.

Posteriormente, con la productora Telecine, Ruiz realiza diferentes trabajos por encargo como *Juanito sabe leer* (1954), *Un poquito de diversificación económica* (1955). Después del éxito de *Vuelve Sebastiana*, Ruiz cobra prestigio internacional y dirige filmes en diferentes países de Latinoamérica, es así que en 1954 filma en Ecuador *Los que nunca fueron*, el primero de una serie de películas que Ruiz rodaría en el extranjero.

5.3.2. La Revolución de 1952 y el Instituto Cinematográfico Boliviano

Antes de la revolución de 1952 las clases sociales en Bolivia se dividían en dos bloques: por un lado, los acaudalados empresarios mineros y los terratenientes; y por otro, los sectores indígenas, campesinos y obreros que vivían en extrema pobreza. En medio de estos dos extremos no existía una clase media urbana. La economía era totalmente dependiente de la minería, más propiamente de la exportación de estaño que representaba el 80% de los ingresos del país. Sin embargo, la minería estaba manejada por las empresas de los llamados “barones del estaño”: Simón Patiño, Mauricio Hoschild y Carlos Víctor Aramayo. El Estado, recibía ingresos extremadamente reducidos en comparación con las ganancias de las tres empresas que controlaban la producción del estaño.

La situación de la agricultura no era muy diferente a la de la minería, pues estaba manejada por grandes terratenientes que controlaban la producción en las regiones del altiplano y el valle. Se mantenía un sistema de trabajo denominado el “pongueaje” que prácticamente era un sistema de semiesclavitud. Otro problema que enfrentaba el país era la falta de carreteras interdepartamentales. La extensa región de los llanos orientales estaba totalmente desaprovechada e incomunicada con el resto del país.

Así la situación del país, surge en Bolivia una organización política, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). En su programa se propusieron tres pilares fundamentales: nacionalización de las minas, la reforma agraria y el voto universal. Se propuso además la alianza de clases para tomar el poder y realzar las reformas. Es así que consigue el apoyo de la Central Obrera Boliviana (COB), máxima organización sindical de trabajadores del país, y cuenta también con el apoyo del sector campesino. En estas condiciones se produce, a partir del 9 de abril de 1952, una revolución social que permite la subida de Víctor Paz Estenssoro al poder. El nuevo cogobierno se da entre el MNR, a la cabeza Paz Estenssoro, y la COB, a la cabeza el dirigente sindical Juan Lechín, que inician las políticas reformistas en el país que comprenden la nacionalización de minas, la reforma agraria y el voto universal, que fueron los tres pilares del movimiento. Otro aporte importante al desarrollo fue la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz que permitiría la integración del occidente con el oriente del país.

Víctor Paz Estenssoro fue parlamentario, ministro de Estado y uno de los fundadores del MNR. En 1943 Paz Estenssoro junto al Mayor Gualberto Villarroel protagonizan un golpe de Estado que derroca al gobierno del Gral. Enrique Peñaranda. En 1946 cae el gobierno de Villarroel y Paz Estenssoro se exilia en Buenos Aires. El 15 de abril de 1952 Víctor Paz Estenssoro regresa al país después de su exilio en Argentina. Con él llegan también dos

camarógrafos argentinos, Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolij. La tarea de estos camarógrafos era filmar todos los acontecimientos que se dieron en el proceso revolucionario. El resultado de ese trabajo fue un filme de 10 minutos titulado *Bolivia se libera*. A raíz de este documental se crea el Departamento de Cinematográfico dependiente del nuevo Ministerio de Prensa y Propaganda. Posteriormente este ministerio fue cancelado y en su lugar se creó la Secretaría de Prensa e Informaciones, y ya el 20 de marzo de 1953 se creó por Decreto Supremo, el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) (Gumucio, 1982, pp. 187-189). Respecto a la función política del ICB, Molina afirma:

El proyecto político que implicó la Revolución de 1952 se sostenía no sólo a través de acciones como la reforma agraria y el voto universal, sino en la concepción de una nueva manera de manejar los medios de comunicación. En esta línea, el ICB se constituye en una productora de noticieros y otros materiales de difusión del proyecto revolucionario y de propaganda para la consolidación de la imagen de la revolución y sus protagonistas (Molina, 2014, p. 159).

En su primera etapa el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) estuvo dirigido Waldo Cerruto, en este periodo, el ICB produjo noticieros que a decir de Gumucio, “son evidentemente un poderoso medio de propaganda, se emplearon a mostrar las obras y espíritu revolucionario del gobierno nacionalista” (Gumucio, 1982, p. 190). En su primer año, el ICB produjo sesenta ediciones de su noticiero, para cada noticiero se elaboraba también un afiche. El noticiero era semanal y todo el procesado se realizaba en Buenos Aires. Además, se intercambiaban notas con otros noticieros estatales, como el NO-DO español, en el marco de ciertos convenios internacionales (Gumucio, 1982, p. 191). El ICB produjo también una serie de cortometrajes y la primera revista boliviana de cine titulada “Wara Wara”. Además de su rol político, el ICB cumplió un rol sustancial en el desarrollo de la cinematografía del país, pues se constituyó en una escuela para realizadores tan importantes como Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés, quienes desarrollaron con el apoyo del ICB las primeras de sus películas más trascendentes. En la Tabla N° 5.2 se muestran los largometrajes bolivianos estrenados en el periodo de 1948 a 1958.

Tabla 4-5.2. Largometrajes bolivianos estrenados en el periodo de la Revolución Nacional de 1952

N°	Año	Película	Director	Soporte de filmación
1	1948	Al pie del Illimani	Emelco	35 mm
2	1952-1954	Detrás de los Andes *	Jorge Ruiz	35 mm
3	1958	La Vertiente	Ruiz Jorge	35 mm

Fuente: elaboración propia en base a datos de Cyntia Paz y Cecilia Quiroga, Documento “La situación actual del cine boliviano” (documento S/D). (*) La película no llegó a estrenarse.

5.3.3. La dictadura y la segunda etapa del ICB

En 1956 Víctor Paz Estenssoro deja el mando de la nación y Hernán Siles Zuazo asume la presidencia de Bolivia. El cineasta Jorge Ruiz es llamado para dirigir el ICB entre los años de

1956 y 1964, en el último año se produciría otro cambio en el gobierno del país. El ICB añade un formato documental a sus noticieros siguiendo la línea de trabajo de Ruiz. En 1958, Ruiz produce en el ICB su primer largometraje titulado *La Vertiente*, la historia se centraba en el pueblo de Rurrenabaque donde una comunidad une sus esfuerzos para conseguir agua potable. En este filme aparece el “protagonista colectivo” que posteriormente sería uno de los elementos principales de la cinematografía de Jorge Sanjinés (Mesa Gisbert, 1985, p. 66). Posteriormente, en 1960, Ruiz realizó con el ICB el cortometraje *Los Primeros*, y posteriormente el filme *Las montañas no cambian* que fue una celebración de los diez años de la Revolución del 9 abril (Gumucio, 1982, pp. 200-203).

En noviembre de 1964, el General René Barrientos da un golpe de estado, toma el poder e instala un régimen de dictadura militar que gobernaría el país hasta 1982, con algunas pequeñas interrupciones de gobiernos civiles. Con el golpe de estado finaliza el gobierno del MNR y el presidente Víctor Paz Estenssoro sale al exilio. Jorge Ruiz, que dirigía hasta ese año el Instituto Cinematográfico Boliviano, también se exilia en el extranjero. Según Gumucio (1982), una de las medidas del nuevo régimen fue cerrar el ICB, sin embargo, Barrientos decide reabrirlo en 1965 y otro de los grandes directores del cine boliviano es llamado a dirigir el ICB: Jorge Sanjinés asume la dirección técnica del Instituto de Cine Boliviano. En sus dos años de gestión, Sanjinés filma 27 noticieros, cuatro documentales, un mediometraje y un largometraje.

Durante este nuevo periodo, Sanjinés, con el apoyo del ICB, dirige la película *Ukamau* (1966), una de los mejores largometrajes del cine boliviano y latinoamericano. En *Ukamau*, Sanjinés presenta una fuerte crítica a las relaciones de dependencia y opresión entre clases sociales bolivianas. Este filme se desmarca completamente del cine de propaganda gubernamental que se había realizado en el ICB hasta entonces, y es considerado por el gobierno como una traición. Sanjinés es obligado a renunciar a la dirección del ICB. Al Instituto Cinematográfico Boliviano le quedaría en adelante poco tiempo de vida. En 1968, la eliminación del ICB dio paso al nacimiento de la Televisión Boliviana, a través de la creación del canal de televisión estatal.

Los cineastas que se formaron en el periodo de la revolución nacional y que tuvieron al Instituto Cinematográfico Boliviano como una escuela, son considerados como los hijos de la revolución del 52. A decir de Carlos Mesa: “Los hijos de esos 15 años de trabajo (1953-1968) fueron los gestores del nuevo cine boliviano: Jorge Ruiz, Oscar Soria, Jorge Sanjinés, Hugo Roncal, entre las figuras más destacadas. Augusto Roca, Nicolás Smolij, Enrique Albarracín, Ricardo Rada, Juan Miranda, son también en diferentes momentos parte del staff de ICB”

(Mesa, 1985, p. 51). En la Tabla N° 5.3 se muestran los largometrajes nacionales estrenados en el periodo de dictaduras militares y el retorno a la democracia en Bolivia.

Tabla 5-5.3. Largometrajes bolivianos estrenados durante los gobiernos militares en Bolivia (1964-1981).

N°	Año	Película	Director	Soporte de filmación
1	1966	Ukamau	Sanjinés Jorge	35 mm
2	1968	Mina Alaska	Ruiz Jorge	35 mm
3	1969	Yawar Mallku - Sangre de Cóndor	Sanjinés Jorge	35 mm
4	1969	Volver	Ruiz Jorge, Becker Germán, Paciella Alberto	35 mm
5	1970	Crimen sin olvido	Jorge Mistral	35 mm
6	1971	Los Caminos de la muerte *	Jorge Sanjinés	35 mm
7	1971	EL coraje del pueblo	Jorge Sanjinés	35 mm Color
8	1972	Patria linda	Alfredo Estívariz y José Fellman	35 mm Color
9	1973	El enemigo principal	Jorge Sanjinés	35 mm NyN
10	1974	Pueblo chico	Antonio Eguino	35 mm Color
11	1976	La chaskañawi	José Cuellar Urizar y Hugo Cuellar Urizar	35 mm Color
12	1976	Señores generales, señores coroneles	Alfonso Gumucio	35 mm B y N
13	1977	Chuquiago	Antonio Eguino	35 mm Color
14	1977	Fuera de aquí	Jorge Sanjinés	35 mm B y N
15	1978	El embrujo de mi tierra	Jorge Guerra	35 mm Color
16	1978	Los VIII juegos deportivos bolivarianos (Documental)	Miguel Ángel Illanes	35 mm Color
17	1981	El celibato	José Cuellar Urizar y Hugo Cuellar Urizar	35 mm Color
18	1981	El lago sagrado	Hugo Boero Rojo	35 mm Color

Fuente: elaboración propia en base a datos de Cyntia Paz y Cecilia Quiroga, Documento "La situación actual del cine boliviano" (documento S/D (*)) La película no llegó a estrenarse.

5.3.4. El Grupo Ukamau y el cine político

El cine de Jorge Sanjinés se caracteriza por tener dos elementos principales en su obra: el indigenismo y el discurso político o ideológico. Con el indigenismo, Sanjinés hace una denuncia del racismo existente en la sociedad boliviana que ha marginado a los sectores indígenas. El discurso ideológico está muy relacionado con la cuestión indígena, puesto que Sanjinés habla de una reivindicación de los sectores indígenas que a través del cine hacen escuchar su voz y protestan exigiendo un cambio en la sociedad, cambio que sólo será posible a través de la revolución social. En la obra de Sanjinés es notable la influencia del indigenismo literario y en el campo ideológico la influencia del marxismo de donde extrae la idea de la lucha de clases.

Jorge Sanjinés nace en la ciudad de La Paz en 1936. En los años de 1955 a 1957 estudia filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés. Posteriormente, se traslada a Chile y estudia cinematografía en el Instituto Fílmico de la Universidad de Chile. Al retornar a Bolivia se encuentra con el grupo cinematográfico de Jorge Ruiz, que era en ese momento el único cineasta en actividad. Allí conoce a Oscar Soria quien decide colaborar con Sanjinés (Gumucio, 1982, pp. 213-214) y forman el grupo de producción cinematográfica más importante del país, donde Soria trabaja como guionista y Sanjinés se hace cargo de la

dirección. En un inicio, el grupo se denominó “Collasuyo Filmes”, y posteriormente, con la incorporación de otros cineastas y después de filmar la obra cinematográfica *Ukamau* (1966), el grupo de cineastas se llamó “Ukamau Ltda.”, o “Grupo Ukamau”.

El primer filme de Sanjinés y Soria fue la película *Sueños y Realidades* (1961). A decir de Gumucio, en este cortometraje Sanjinés adopta el estilo de Jorge Ruiz al realizar un semi-documental, que consiste en lograr una demostración documental a través de una historia argumentada. En 1962 Sanjinés realiza por encargo del gobierno del MNR el filme *Un día Paulino*. El argumento trata sobre un campesino que es producto de la Revolución del 52. El protagonista Paulino Tarqui vive en los diez años posteriores a la revolución y se beneficia con los resultados del Plan Decenal (Gumucio, 1982).

En 1963, influenciado aún por el Nacionalismo Revolucionario, Sanjinés realiza su primer cortometraje independiente, *Revolución*. En este cortometraje de 10 minutos, marcaría el inicio de un cine político, que es utilizado como instrumento de denuncia y que busca concienciar a la población sobre los problemas de la realidad boliviana y la defensa de la identidad cultural de los pueblos indígenas que ha ido mimetizándose con la cultura occidental dominante. En este periodo, Sanjinés aún se identifica con el nacionalismo revolucionario y apoya sus medidas de reforma. Sin embargo, años después, a partir de 1964, al ver el fracaso o truncamiento de estas medidas, Sanjinés se separa de esta línea y sigue de ahí en adelante un pensamiento en la línea de la izquierda marxista.

Sanjinés en el ICB: el surgimiento de Aysa y Ukamau

En 1965, en su etapa en la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano, Sanjinés dirige el medimetraje *Aysa*, una trágica historia que es la primera aproximación del cineasta al mundo minero. En esta película, Sanjinés empieza a trabajar con “actores naturales”, es decir, con personajes reales de la comunidad, técnica que posteriormente seguirá en sus películas. En este filme Sanjinés hace un excelente aprovechamiento de las imágenes acompañadas solamente de música y sonido ambiental, la única palabra que se escucha en todo el medimetraje es ¡*Aysa!* (derrumbe), el grito desesperado del hijo del minero que colaboraba con su padre trabajando en la mina.

En 1966 Sanjinés dirige su primer largometraje, *Ukamau* (así es). Después de hacer un filme que retrata la trágica situación del mundo minero, Sanjinés pasa a reflejar la relación de opresores y oprimidos que se da entre dos estratos sociales o grupos étnicos que conviven en el país. De la relación antagónica entre indígenas y mestizos, Sanjinés hará una obra cinematográfica extraordinaria. A decir de Carlos Mesa;

Este cine boliviano comienza un proceso de búsqueda de identidad que es a la vez la búsqueda de identidad nacional. Lo que el indigenismo arguediano descubrió equivocadamente a principios de este siglo y que la Revolución modificó sustancialmente, se revisa y replantea en el cine de Sanjinés con la aparición de factores de fundamental importancia desde la óptica política del problema indígena. UKAMAU es además la primera película hablada en aymara que integra, aunque sólo sea parcialmente, al indio en un proceso de creación (Mesa Gisbert, 1985, p. 85).

En este filme, Sanjinés presenta la historia de una joven pareja de campesinos que viven en la Isla del Sol del Lago Titicaca. El protagonista, Andrés Maita, es un agricultor que vende sus productos a un mestizo que trabaja como intermediario, y que a la vez explota a los campesinos. Mientras Andrés sale a vender sus productos, el mestizo Rosendo viola y mata a Sabina, esposa de Andrés. Cuando Andrés llega a la isla encuentra a su mujer agonizando en el camino, sin embargo, antes de morir, Sabina logra pronunciar el nombre de su asesino.

Sanjinés logra mostrar esta historia desde el punto de vista del campesino y lo hace a través de un acercamiento psicológico a los protagonistas, que logra mostrar la forma en la cual los campesinos conciben el mundo. El campesino en su introversión sufre en silencio y prepara el momento de su venganza. Andrés Mayta espera lentamente hasta que llega el momento de hacer justicia por sus propias manos. Para Mesa (1979), *Ukamau* es una “radiografía de los estratos sociales y sus relaciones económicas de opresión del indio” (p. 43), el acercamiento de la cámara hacia los primeros planos busca profundizar los caracteres psicológicos de los protagonistas y lograr una profundización psicológica de las clases sociales. La película en sí trata la relación de opresión entre el mestizo -que hereda las costumbres de la cultura occidental-, y el indio, es decir, entre el capataz y el peón. Según José Agustín Mahieu (1990), *Ukamau* se convierte en un hito histórico que “marca una peculiaridad boliviana fundamental: la coexistencia difícil y conflictiva de las culturas indias y criollas” (p. 127). Este filme, que paradójicamente es financiado por un gobierno militar autoritario, provocó el despido y alejamiento de Sanjinés y su equipo del ICB. Con esta pieza fundamental de su filmografía, Sanjinés define el cine que desarrollará más adelante, un cine que es a la vez revolucionario y defensor de las identidades culturales.

Yawar Mallku (Sangre de Cóndor) y El coraje del pueblo

Entre 1966 y 1971 surgieron en el país hechos históricos que influirían en el pensamiento de los diferentes sectores sociales y también en las temáticas presentadas en la cinematografía, como se verá más adelante. Entre 1966 y 1967, Ernesto “Che” Guevara lidera en Bolivia la guerrilla de Ñancahuazú. El 24 de junio de 1967, sucede la “Masacre de San Juan”, en la cual el ejército boliviano atacó a las poblaciones de los centros mineros de Catavi y Siglo XX, que habían decidido apoyar la guerrilla del Che. En octubre de ese año el Che es

capturado y asesinado por los militares. En 1970, el movimiento guerrillero de Teoponte, pretende continuar el proyecto revolucionario que había iniciado el Che, pero nuevamente la represión militar los desarticuló.

En ese contexto político, la empresa cinematográfica “Ukamau Ltda.” formada por Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Ricardo Rada y Antonio Eguino, emprende en 1969 otro proyecto cinematográfico: *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor). En este nuevo filme Sanjinés denuncia el proyecto de esterilización de mujeres indígenas que estaban llevando a cabo los misioneros del Cuerpo de Paz norteamericano, sin el consentimiento, ni conocimiento, de las mujeres esterilizadas. La película *Yawar Mallku* denuncia este hecho que realmente estaba ocurriendo en el altiplano boliviano como un intento de exterminio de racial contra los indígenas. A decir de Alberto Elena y María Díaz (1999), “la película contribuyó a que el caso trascendiese y se abrieran comisiones de investigación que probaron este control delictivo de la natalidad, lo cual tuvo como consecuencia la expulsión de estas misiones” (pp. 230-231).

La dictadura y la separación de Ukamau

El año de 1971, tras de un nuevo golpe de estado, comienza en el país el régimen de dictadura autoritaria del general Hugo Banzer que duraría hasta 1978. La situación política de los demás países latinoamericanos era similar en las décadas del 60 y 70. Según Mesa (1985), en este periodo surge en América Latina un fenómeno cinematográfico llamado tercer cine, que pretendía ser un instrumento revolucionario y un medio alternativo para hacer frente al cine oficialista alienante y mayoritariamente extranjero. En este contexto surgen las corrientes del Nuevo Cine Latinoamericano en países como Brasil con el Cinema Novo, experiencias en Argentina con la *Hora de los hornos* (1968), Chile con una generación renovadora a merced del gobierno socialista, en México con la renovación de su cine, y la gran influencia del cine cubano a través del instituto oficial del cine ICAIC.

En 1971, Ukamau realiza el cortometraje *El coraje del pueblo*, en este filme Sanjinés reconstruye una serie de masacres contra las familias mineras. En el filme se realiza un recorrido histórico de las diferentes matanzas contra el sector minero, hasta llegar a la reconstrucción de la “Masacre de Juan”, ocurrida en junio de 1967. Sanjinés tuvo que terminar el filme en Europa, debido a que el golpe militar de Banzer le llevó al exilio. Entonces, Ukamau decide separarse y surgirían a partir de ese año dos corrientes cinematográficas: por un lado, Sanjinés radicaliza su cine militante desde el exilio y forma el “Grupo Ukamau”; y por otro lado, Oscar Soria, Antonio Eguino y Ricardo Rada, deciden

quedarse en el país con “Ukamau Ltda.” y continuar con el llamado “cine posible”, un cine menos crítico y que se adaptaba a la situación del país.

Sanjinés en el exilio y la búsqueda de un nuevo lenguaje

Sanjinés sigue trabajando desde el exilio. En 1973 está en Perú y Sanjinés filma *El enemigo principal*, y en 1977 en Ecuador, filma la película *Fuera de aquí*. Las experiencias en el extranjero sirvieron para poner en práctica una serie de cambios en el lenguaje cinematográfico que eran necesarios para romper con ciertas barreras que impedían que se diera una comunicación total con el público campesino.

Según Sanjinés (1979) el Grupo Ukamau pretendía llegar principalmente a un público campesino e indígena, sin embargo, después de muchas proyecciones comprobó que existía un conflicto a nivel formal del medio, es decir, el medio y el lenguaje que utilizaba estaban enmarcados en los parámetros de la cultura occidental y no se correspondían con los ritmos internos de los pueblos andinos, ni con su concepción de la realidad. Para resolver este conflicto el Grupo Ukamau plantea un rompimiento de las formas tradicionales del lenguaje y se empiezan a usar nuevos elementos acordes al modo de ser de las culturas andinas, como la creación del “protagonista colectivo”, puesto que, en las culturas quechua y aimara, lo que prima no es el individuo o lo individual sino lo colectivo, la sociedad en su conjunto. A decir de Sanjinés “El individuo aislado por encima de la sociedad o al margen de ella no es concebible. Sin embargo, esa concepción no implica la anulación del hombre individual que puede desarrollarse en su seno con mayor equilibrio en la medida en que se siente protegido” (Sanjinés, 1979, p. 160).

El cine de Sanjinés fue innovador en todo sentido puesto que creó una nueva forma de hacer, narrar y pensar en el cine. Sanjinés hizo un cine con el pueblo literalmente hablando, puesto que trabajó con los verdaderos protagonistas de los hechos, con personas reales y no con actores profesionales. Por otro lado, se dejó el guion aprendido de memoria, y puso énfasis en la improvisación de los personajes que vivían las historias planteadas en las películas. Como afirma el propio Sanjinés, se trataba de “la recreación de los hechos verídicos con los mismos protagonistas de esos hechos y la participación creativa del pueblo actor estableciéndose en relación horizontal entre equipo de realizadores y pueblo” (Sanjinés, 1979, p. 160).

Otro elemento importante que crea Sanjinés en su lenguaje cinematográfico es el “plano secuencia integral” en el que se retrata en un plano secuencia al mismo personaje en dos espacios temporales distintos. A decir de Banegas, el plano secuencia integral “produce una

conexión entre dos tiempos o circunstancias, es decir, realiza una conexión que integra en un mismo plano dos situaciones del mismo personaje” (2017, p. 102). Como afirma el propio Sanjinés:

El plano secuencia integral ya es una consecuencia de esa nueva búsqueda de un lenguaje propio en la narrativa que ya no es europea, ni norteamericana, podríamos decir que es una narrativa andina, una narrativa en la que se va contemplando estos valores de lo colectivo. Por eso la cámara juega permanentemente un trabajo de integración, por eso se llama plano integral, está integrado a los demás, no es un plano que se centre en un primer plano y que está sometido a ese primer plano, sino que, es el plano al cual se puede llegar, se lo hace después de integrar a todos los demás...y además es un juego entre los actores y la cámara que se abre a la participación de todos permanentemente (J. Sanjinés, comunicación personal, 2007).

En esta nueva estrategia visual la preponderancia de los planos secuencias y la escasez de primeros planos potenciaba la idea del pueblo como protagonista y no un individuo aislado. Además, cabe mencionar la introducción de un narrador que anticipa los hechos que van a suceder y que destruye así la intriga y el suspenso, permitiendo una mayor posibilidad de reflexión para el espectador. Quizás el punto más importante del aporte de Sanjinés al cine latinoamericano ha sido el planteamiento de una nueva forma de pensar en el cine. En este sentido, el cine es un instrumento para mostrar una ideología, para dar voz a los subalternos, a los marginados que vienen a ser las clases oprimidas y los pueblos indígenas. Es por esto que el cine de Sanjinés es un cine revolucionario, contestatario, que plantea la construcción de “una nación racial y socialmente integradora”.

5.3.5. Antonio Eguino y Oscar Soria: el cine posible

Antonio Eguino es otro de los cineastas más importantes del cine boliviano. En 1968 se integra al Grupo Ukamau y se hace cargo de la fotografía de la película *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), que serían sus primeras experiencias en largometraje (Gumucio, 1982; Mesa 1985). Su primer cortometraje documental profesional fue *Basta* (1970). En 1971, con el golpe de estado propiciado por el Coronel Hugo Banzer y el posterior exilio de Sanjinés, Eguino y Soria decidieron continuar en el país haciendo cine, pero un *cine posible*. Al respecto, Eguino afirma: “mi planteamiento, a partir del 71, fue el de que se podía intentar hacer otro tipo de cine dentro de la misma orientación, pero un cine real y posible dadas las circunstancias, utilizando otros recursos que era afines al actual sistema de distribución” (en Mesa, 1979, p. 175). Es así que en 1974 filma su primer largometraje, *Pueblo Chico*, este filme marca la ruptura con el cine político y de denuncia que había realizado antes junto a Sanjinés. La película muestra una imagen pesimista frente a los efectos de la Reforma Agraria. En este se presentan temas como el conflicto racial, la educación que no satisface las necesidades del indígena y la corrupción presente en todos los estratos

sociales. Sin embargo, para Eguino este cambio de enfoque no significó una ruptura, pues afirma: “No hay ruptura. Para un nuevo realizador no significa ruptura el elegir sus propios temas y hacer su planteamiento de manera diferente” (en Mesa, 1979, p. 174). Respecto al cambio de enfoque del cine hecho en Sudamérica durante el periodo de dictaduras, Mesa afirma:

Simultáneamente entre 1971 y 1976 se produce un proceso regresivo que históricamente corta los proyectos de diverso grado ideológico de Bolivia, Chile y Argentina y anula la democracia conservadora del Uruguay. Se produce una contracción y el cine militante se hace clandestino, se puede ver sólo limitadamente y con muchos riesgos, comienza entonces a pasear por festivales europeos más que por América Latina. Los cineastas que se quedan en sus países comienzan a ver la necesidad de hacer un cine posible que se puede ver en medio de gobiernos militares. (Mesa, 1985, p. 90)

En 1977, Eguino estrena el filme *Chuquiago*, es una de las películas con mayor éxito a nivel de espectadores en el país: 325.000 (Espinoza y Laguna, 2009, p. 50). En este filme, Eguino hace un retrato de la ciudad de La Paz que se refleja a través de cuatro historias que representan los diferentes estratos sociales de la ciudad. A decir de Mesa; “el indio que emigra a la ciudad, el cholo⁶ que busca reafirmarse por negación, el hombre de clase media mediocre y corrupto y la burguesa conflictuada en una falsa disyuntiva, son los cuatro personajes-clase, de esa visión estratificada que hacen Eguino y Soria de La Paz” (Mesa Gisbert, 1985, p. 114). Eguino afirma que su cine sigue siendo un cine comprometido con la realidad boliviana, pero con un lenguaje cinematográfico adecuado al público que asiste normalmente a las salas de cine:

El planteamiento mío para hacer cine en el país ha sido siempre el de un compromiso con la realidad, el tratar temas que sean de mayor identificación para el público que normalmente acude a las salas cinematográficas, utilizando en lo posible un lenguaje cercano al que el público está ya acostumbrado, o sea, al lenguaje cinematográfico dentro de una cinematografía moderna pero adecuada a nuestro medio (A. Eguino en Mesa, 1979, p. 174).

Para ello, afirma que “consecuentemente, estoy adecuando los temas para que este sea un cine aceptado y sea también muestra de una nueva corriente de cine boliviano” (Eguino en Mesa, 1979, p. 175). Para Espinoza y Laguna, “lo interesante está en que el guion del maestro Oscar Soria trata cuestiones imprescindibles de lo nacional desde territorios múltiples, reflexionando desde diferentes lugares, considerando lo íntimo, lo singular, en relación con lo social y lo cultural. *Chuquiago* abre las posibilidades del cine boliviano, representa un momento de “liberación” creativa y argumental” (Espinoza y Laguna, 2009, pp. 73-74)

⁶ El término *cholo* se usa en América Latina para referirse a un mestizo de sangre europea e indígena. Así también el término *cholo* se usa en referencia a una persona indígena que adopta los usos de la cultura occidental.

Posteriormente, en 1984 Eguino presenta un filme de corte histórico que narra los acontecimientos de la Guerra del Pacífico ocurrida en 1879. El filme *Amargo Mar* (1984) presenta una postura crítica sobre este conflicto bélico y cuestiona la versión que ha contado la historia oficial. A decir de Espinoza y Laguna:

(...) en *Amargo Mar* el cineasta ratifica esa visión pesimista sobre el devenir nacional que la crítica le ha atribuido. Puede que reivindique a unas figuras históricas en desmedro de otras, pero el planteamiento temático central de la cinta es que los principales responsables de la pérdida del Litoral boliviano fueron los bolivianos que conducían política, económica y militarmente el país. Eguino reniega del papel de víctima de la nación boliviana, y le atribuye una culpabilidad central en el desenlace de los acontecimientos (Espinoza y Laguna, 2009, pp. 86-97).

En el 2007 Eguino presenta su más reciente película *Los Andes no creen en Dios*, un filme de época que narra la historia de joven educado en Europa que llega al pueblo minero de Uyuni en el altiplano boliviano. En este lugar, el joven se involucra amorosamente con una lugareña. En el filme convergen cinco personajes que entran en un juego de pasiones y frustraciones (CONACINE, 2007). Para Espinoza y Laguna (2009), en este filme Eguino ha mantenido algunos de los temas o preocupaciones más recurrentes en su obra, como lo es la naturaleza de la “bolivianidad”: “la mirada ácida y pesimista sobre el destino de los habitantes de los Andes nuevamente se desliza sobre la trama, aunque con mayor sutileza” (2009, p. 87). Los autores citados afirman que el filme cuestiona el afán de la reivindicación marítima y el odio hacia lo chileno como productos de una “moralidad pacata”. En este sentido, el cineasta reprocha en su obra “las taras y frustraciones colectivas en las que cree radica la explicación al hado desdichado de la nación boliviana” (p. 88).

Se incluye en este apartado sobre el *cine posible* a Oscar Soria que es considerado como el guionista más importante en la cinematografía boliviana. Su vinculación al cine se da a través de su trabajo como escritor de cuentos. Los primeros trabajos los realiza con Jorge Ruiz y Augusto Roca quienes adaptan sus cuentos y posteriormente cuando Ruiz asume la Dirección Técnica del ICB, Soria se suma al equipo de cineastas que colaboraron en el instituto (Mesa Gisbert, 1985). El aporte de Soria al cine boliviano es extenso y su trabajo puede clasificarse en diferentes etapas dependiendo de los directores con los cuales ha trabajado. En una primera etapa trabaja con Jorge Ruiz, entre 1954 y 1960; posteriormente, en 1962, trabaja con Hugo Roncal; entre 1960 y 1971 trabaja junto a Jorge Sanjinés. Después de la separación de “Ukamau”, Soria trabaja junto a Antonio Eguino; y a partir de 1980 trabaja junto a Paolo Agazzi. Es así que la obra de Oscar Soria comprende un total de 37 películas en las cuales trabajó como guionista y en dos de ellas como codirector.

5.3.6. El retorno a la democracia

Los gobiernos militares empezaron en Bolivia en 1964 con el golpe de estado del general René Barrientos, posteriormente, en 1966 Barrientos se somete a la votación popular como persona civil y es elegido presidente. En este periodo el gobierno realiza la alianza entre militares y campesino a través del *Pacto Militar-Campesino* y mantiene un enfrentamiento con los sectores minero y obrero. En 1969 Barrientos muere en un accidente aéreo, entonces el vicepresidente Siles Salinas asume el gobierno hasta que es derrocado por otro golpe militar al cargo del Gral. Ovando, quien renuncia a la presidencia en 1970 y asume el gobierno en Gral. Juan José Torres, en el marco de una huelga general. Torres establece un gobierno militar de izquierda.

En 1971 el coronel Hugo Banzer, con el apoyo del MNR, la Falange Socialista Boliviana (FSB), sectores empresariales y el ejército, derroca al Gral. Juan José Torres y toma el poder. El régimen de Banzer fue represivo, suprimió el movimiento obrero, envió tropas militares a los centros mineros, prohibió la actividad sindical, clausuró universidades y suspendió los derechos civiles. En su gobierno recibió apoyo del dictador chileno Augusto Pinochet y de Estados Unidos. Entre sus medidas económicas devaluó la moneda en un 66%, inició construcciones de oleoductos y gasoductos, restableció empresas nacionales como la Empresa Nacional de Ferrocarriles y el Lloyd Aéreo Boliviano.

En 1976 se produce una huelga de 30 días en toda la minería nacionalizada. En 1977 las esposas de los trabajadores mineros dirigidas por Domitila Barrios de Chungara, exdirigente de la entidad Amas de Casa de la mina Siglo XX, inician una huelga de hambre en la que participa además el sacerdote y periodista Luis Espinal y organizaciones sociales. La huelga demandaba una amnistía general e irrestricta para todos los perseguidos políticos. Con dicha huelga se inicia la caída del régimen de Banzer.

En 1978 se convoca a elecciones generales anticipadas debido a la masiva movilización que logra la huelga de hambre. En las elecciones resulta ganador el Gral. Juan Pereda Asbúm con Unión Nacionalista del Pueblo (UNP), y en segundo lugar queda Hernán Siles de Unidad Democrática Popular⁷ (UDP), sin embargo, al comprobarse que existió fraude el gobierno anula las elecciones. Ese mismo año Banzer es derrocado por el Gral. Juan Pereda Asbúm y

⁷ Unidad Democrática y Popular (UDP) fue un partido político creado en la década de 1970 por una alianza de varios partidos de la izquierda boliviana como: el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de Jaime Paz Zamora, el Movimiento Nacionalista Revolucionario de Izquierda (MNR-I), de Hernán Siles Suazo, el Partido Revolucionario de la Izquierda Nacionalista (PRIN), de Juan Lechín Oquendo y Lidia Gueiler, y el Partido Comunista de Bolivia (PCB), de Oscar Salas Moya.

tras un periodo de gobierno de tres meses éste es derrocado por Gral. David Padilla, quien convoca elección para 1979. En dichas elecciones gana Hernán Siles con una mínima diferencia sobre el expresidente Víctor Paz Estenssoro. Entonces, el congreso decide dar la presidencia provisional al presidente del senado Walter Guevara Arze. Surge un nuevo golpe militar que pone en el poder a Cnel. Alberto Natusch Busch, quien luego de las presiones de una huelga de hambre y bloqueo de caminos, es depuesto. El congreso de la república elige como presidenta a Lidia Gueiler Tejada, primera presidenta del país.

Se realizan nuevamente elecciones generales en 1980 y gana Hernán Siles Suazo. Entonces, en julio del mismo año un grupo de militares ligados al narcotráfico y paramilitares liderados por el Gral. Luis García Meza y su lugarteniente, Luis Arce Gómez, dan un golpe de estado desconociendo el resultado de las elecciones e impidiendo la asunción de Hernán Siles. Su gobierno ejerció una brutal represión con detenciones, asesinatos y desapariciones forzadas, entre ellos el asesinato del sacerdote y periodista Luis Espinal y la desaparición del líder del Partido Socialista-1 (PS-1) Marcelo Quiroga Santa Cruz. El Gral. García Meza prohíbe las actividades políticas y sindicales y establece un toque de queda en todo el país. Por otro lado, las exportaciones de cocaína llegaron a superar las exportaciones legales.

En agosto de 1981, García Meza renuncia y deja en el poder al Gral. Celso Torrelio. Posteriormente, el sector militar que respondía a García Meza intenta un golpe de estado fallido, esto provoca la caída de Torrelio y toma el poder el Gral. Guido Vildoso. El septiembre de 1982, la Central Obrera Boliviana convoca a una huelga general, el gobierno confronta una crisis económica y social que hace colapsar la dictadura militar. Los militares deciden entregar el poder al Congreso Nacional que considera válidas las elecciones de 1980 asumiendo como presidente Hernán Siles Suazo y Jaime Paz como vicepresidente, finalmente se da el retorno a la democracia. En la Tabla N° 5.4 puede observarse el listado de gobiernos que se sucedieron durante el periodo de dictaduras militares y el retorno a la democracia.

Tabla 6-5.4. Presidentes de Bolivia en el periodo de dictaduras militares y el retorno a la democracia

N° de gobierno	Presidente	Partido político	Inicio de gobierno	Fin de gobierno	Tipo de gobierno
Gobierno N° 58	Víctor Paz Estenssoro	Movimiento Nacionalista Revolucionario	Segundo Gobierno 6 de agosto de 1960	6 de agosto de 1964	Constitucional
Gobierno N° 59	Víctor Paz Estenssoro	Movimiento Nacionalista Revolucionario	Tercer Gobierno 6 de agosto de 1964	4 de noviembre de 1964	Constitucional
Gobierno N° 60	René Barrientos Ortuño	Militar	Primer Gobierno 5 de noviembre de 1964	26 de mayo de 1965	De facto
Gobierno N° 61	Co-presidencia Alfredo Ovando Candía René Barrientos Ortuño	Militares	26 de mayo de 1965		De facto
Gobierno N° 62	Alfredo Ovando Candía	Militar	Primer Gobierno 2 de	6 de agosto	De facto

Nº de gobierno	Presidente	Partido político	Inicio de gobierno	Fin de gobierno	Tipo de gobierno
			enero de 1966	de 1966	
Gobierno Nº 63	René Barrientos Ortuño	Movimiento Popular Cristiano	Segundo Gobierno 6 de agosto de 1966	27 de abril de 1969	Constitucional
Gobierno Nº 64	Luis Adolfo Siles Salinas	Partido Social Demócrata	27 de abril de 1969	26 de septiembre de 1969	Constitucional
Gobierno Nº 65	Alfredo Ovando Candía	Militar	Segundo Gobierno 26 de septiembre de 1969	6 de octubre de 1970	De facto
Interinato	Junta de Gobierno Efraín Guachalla Fernando Sattori Alberto Albarraeín	Militar	6 de octubre de 1970		De facto
Gobierno Nº 66	Juan José Torres González	Militar	7 de octubre de 1970	21 de agosto de 1971	De facto
Gobierno Nº 67	Hugo Banzer Suárez	Militar	Primer Gobierno 21 de agosto de 1971	21 de julio de 1978	De facto
Interinato	Junta de Gobierno Víctor González Fuentes Alfonso Villalpando Gutemberg Barroso	Militar	21 de julio de 1978		De facto
Gobierno Nº 68	Juan Pereda Asbún	Militar	21 de julio de 1978	24 de noviembre de 1978	De facto
Gobierno Nº 69	David Padilla Arancibia	Militar	24 de noviembre de 1978	8 de agosto de 1979	De facto
Gobierno Nº 70	Walter Guevara Arze	Partido Revolucionario Auténtico	8 de agosto de 1979	1 de noviembre de 1979	Constitucional Interino
Gobierno Nº 71	Alberto Natusch Busch	Militar	1 de noviembre de 1979	16 de noviembre de 1979	De facto
Gobierno Nº 72	Lidia Gueiler Tejada	Movimiento Nacionalista Revolucionario	16 de noviembre de 1979	17 de julio de 1980	Constitucional Interino
Gobierno Nº 73	Luis García Meza Tejada	Militar	17 de julio de 1980	4 de agosto de 1981	De facto
Gobierno Nº 74	Junta Militar Celso Torrelio Villa Waldo Bernal Pereira Oscar Pammo Rodríguez	Militar	4 de agosto de 1981	4 de septiembre de 1981	De facto
Gobierno Nº 75	Celso Torrelio Villa	Militar	4 de septiembre de 1981	19 de julio de 1982	De facto
Interinato	Junta Militar Angel Mariscal Natalio Morales Mosquera Oscar Pammo Rodríguez	Militar	19 de julio de 1982	21 de julio de 1982	De facto
Gobierno Nº 76	Guido Vildoso Calderón	Militar	21 de julio de 1982	10 de octubre de 1982	De facto
Gobierno Nº 77	Hernán Siles Zuazo	Unidad Democrática y Popular	10 de octubre de 1982	6 de agosto de 1985	

Fuente: elaboración propia.

La década de 1980 se caracteriza por una profunda crisis económica debido a diferentes factores: la caída de los precios internacionales del estaño, que era el principal producto de exportación; los ajustes internos destinados a pagar la deuda externa contraída durante los gobiernos militares; y la hiperinflación. Este difícil contexto facilita el auge del narcotráfico de cocaína hacia Estados Unidos.

Ya instaurada la democracia en 1982, el gobierno izquierdista de Hernán Siles no pudo revertir la hiperinflación y la crisis política se acrecienta cada vez más en el país y adelanta las elecciones. El ex presidente Víctor Paz Estenssoro llega nuevamente al poder con el Movimiento Nacionalista Revolucionario en 1985 y gobierna hasta 1989. Durante su gestión implementa medidas neoliberales para estabilizar la macroeconomía dejando atrás el modelo estatista y dando paso al periodo neoliberal en la república boliviana.

5.3.7. El cine del retorno y *La Nación Clandestina*

Los cambios históricos que se dan en Bolivia en 1978 permiten el retorno de Sanjinés. En 1979, Sanjinés publica el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. En 1983, un año después de la finalización del periodo de dictadura militar en el país, Sanjinés concluye la película *Las banderas del amanecer*. El filme trata sobre los cuatro años de lucha que se llevaron a cabo en Bolivia para poder instaurar en 1982 un gobierno democrático.

En 1989, Sanjinés presenta una de las obras más importantes de su carrera cinematográfica, *La nación clandestina*. Este filme, que fue uno de los más premiados a nivel internacional, es una reflexión sobre el sentido del “ser boliviano” en un país de constantes contradicciones políticas y grandes desigualdades sociales. El proyecto de *La Nación Clandestina* surgió mucho tiempo antes de que fuera posible su producción. Según Jorge Sanjinés, en 1965, cuando estaba realizando el filme *Ukamau*, se enteró de la noticia del rito del Danzante, el personaje que baila hasta morir por su comunidad; entonces envió a dos investigadores a recopilar información sobre el tema en la zona de Achacachi (J. Sanjinés, comunicación personal, 2007). Desde entonces, se manejó la información y el director tuvo en mente el proyecto hasta que pudieron conseguir los recursos para su financiación. Posteriormente, el Grupo *Ukamau* logró financiar la película en asociación con Chanel Four Televisión, Televisión Española y el grupo OTA MASAKUNI de Japón.

El argumento de esta obra trata sobre el desarraigo y la vuelta a los orígenes. La temática de *La Nación Clandestina* plantea la idea de la identidad como un elemento fundamental de la vida del hombre, una reflexión sobre la necesidad de reafirmación de la identidad cultural y sobre el sentido de la bolivianidad. La afirmación de la bolivianidad en el personaje principal se da a través de la negación de su origen indígena, sin embargo, esta integración como boliviano es sólo parcial pues el hecho de ser indio le imposibilita el ser aceptado como igual. En este sentido, la película plantea también el surgimiento de una nueva estructura social, donde además del par contradictorio indígena y mestizo, surge un nuevo estrato, el indígena amestizado o la transculturación del indígena. El indígena amestizado es doblemente

discriminado, pues es rechazado por su comunidad de origen y es marginado por la comunidad mestiza que nunca lo aceptará como su igual. Cuando el protagonista toma conciencia de la necesidad de reafirmar su identidad retorna a su origen, a su comunidad, para reencontrarse consigo mismo. Este retorno se da a través de un sacrificio: bailar hasta morir por su comunidad en el rito del Jacha Tata Danzante. Leonardo García Pabón dice sobre este filme :

El fondo del discurso de Sanjinés, más allá de la denuncia del racismo en Bolivia, es un llamado a reflexionar sobre qué es ser boliviano, o mejor, quién es boliviano. Pregunta siempre molesta y perturbadora en el contexto de una sociedad donde el desprecio al indígena es el fundamento permanente de todo intento de las clases dominantes por forjar una nación “civilizada”. Esta preocupación por qué o quién es boliviano, en el marco de los conflictos raciales y culturales de la sociedad boliviana, es el fondo de su filme , *La nación clandestina*. (1989) (García, 1995, p. 27).

La estructura narrativa de *La Nación Clandestina* surge de la búsqueda de un lenguaje que se corresponda con la cosmovisión andina. Es por ello que plantea una estructura no lineal sino circular, puesto que para los aimaras la concepción del tiempo es circular, cíclica. Como afirma Sanjinés, “las cosas no tienen un comienzo, un desarrollo y un final, las cosas vuelven a encontrarse con ellas mismas, por eso la muerte puede ser el comienzo y no el final, el futuro puede estar no adelante sino atrás” (J. Sanjinés, comunicación personal, 2007). La estructura circular se muestra en las continuas rupturas temporales a través de los ‘flash-back’ que tiene el protagonista. Esta estructura aparece claramente en el entierro de Sebastián, donde el protagonista aparece al final de la procesión como partícipe de su propio entierro. Esta técnica del lenguaje cinematográfico de Sanjinés, “el plano secuencia integral”, como se afirmó en otro apartado, produce una conexión entre dos tiempos o circunstancias, es decir, realiza una conexión que integra en un mismo plano dos situaciones del mismo personaje. Es así que al final de los ‘flash-back’ Sebastián puede contemplarse a sí mismo y el espectador puede ver al personaje en sus dos etapas en un mismo plano.

La función del espacio en *La nación clandestina* cumple una función documental al subrayar la realidad (Espinal, 1976, p. 20). La representación del espacio y la estética en el filme tienen un enfoque neorrealista y documental. Sin embargo, podría decirse que en el espacio se cumple también la función diegética, al centrarse la narración en el viaje de retorno de Sebastián a su pueblo de origen.

La carrera cinematográfica de Sanjinés ha seguido sin pausas filmando posteriormente *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2003), *Insurgentes* (2012), y *Juana Azurduy* (2016). Los temas presentes en estas obras son extraídos de los grandes problemas que aquejan al país; la discriminación racial, la desigualdad económica y social, la corrupción del Estado y la justicia social. Temáticas recurrentes en una extensa obra

cinematográfica que ha sabido utilizar el cine como instrumento de denuncia sobre la problemática indígena y como instrumento de concienciación a nivel político e ideológico. En sus dos últimas películas, Sanjinés ha abordado temas históricos y su relación con el actual proceso político que lleva adelante el gobierno de Evo Morales. Al pertenecer estos cuatro filmes a periodos posteriores del cine boliviano, se analizarán con mayor detalle en los siguientes apartados.

5.3.8. Paolo Agazzi

El cineasta de origen italiano Paolo Agazzi llega a Bolivia en 1975 y en el inicio de su carrera se une a la empresa Ukamau Ltda. junto a Antonio Eguino y Oscar Soria, y trabaja como productor ejecutivo y ayudante de dirección en *Chuquiago* (1977). Posteriormente, en 1980, dirige el cortometraje documental *Hilario Condori Campesino* que trata sobre las inmigraciones de campesinos a las ciudades. En esta etapa, Agazzi es considerado como un cineasta del llamado *cine posible* junto al director Antonio Eguino y el guionista Oscar Soria.

En 1982, Agazzi dirige su primer largometraje, *Mi socio*. El argumento trata sobre el viaje de un camionero *colla* y su ayudante *camba*⁸, que recorren el país desde Santa Cruz hacia La Paz. Este largometraje tiene la particularidad de ser el primer filme que toma en cuenta la zona oriental del país y que además presenta un mensaje integrador de las regiones bolivianas. Sobre *Mi socio*, Espinoza y Laguna afirman: “Sin duda es la gran película de la renovación argumental y genérica del cine boliviano. Sin presencia de los indígenas, sin un mensaje político claro y expreso, además de que reza la unión de país, la cinta de Agazzi es una de las primeras obras con elementos de comedia, es la primera *película de carretera*” (2009, p. 74).

En 1984, Agazzi filma el cortometraje *Abriendo Brecha* y realiza el largometraje *Los Hermanos Cartagena*, una adaptación de la novela *Hijo de Opa* de Gaby Vallejo. “Su trama intenta trazar un fresco histórico de tres décadas del acontecer histórico nacional, desde el tiempo inmediatamente anterior a la reforma agraria de 1952 hasta mediados de la década de los 80. Ese flujo es visto a través de la historia de dos hermanos, cuyos destinos individuales

⁸ *Colla* es un término que tiene su origen en el imperio incaico y se usaba para denominar a los oriundos del *Collasuyo*, una de las cuatro grandes regiones o *suyos* del imperio incaico o *Tahuantinsuyo*. En la actualidad el significado del término *colla* es ambiguo, puesto que su interpretación está sujeta al contexto, entonación y origen de la oración. En la región oriental de Bolivia, la palabra *colla* se utiliza popularmente de manera peyorativa para denominar a los habitantes u oriundos de la región occidente del país, más propiamente en el altiplano conformado por los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí. En occidente el término se utiliza para denominar a indígenas de la región del altiplano. El término *colla* es comúnmente contrapuesto al término *camba*, que se utiliza para denominar a los habitantes u oriundos de la región oriental del país o tierras bajas. Tanto el término *colla* como *camba* pueden ser usados de manera despectiva o no, según el contexto de la oración. El uso despectivo de ambos términos, que se acrecentó durante los enfrentamientos políticos-regionales en 2008, conllevaron a que se apruebe en octubre de 2010 la Ley N° 045 Contra el Racismo y Toda Forma de Discriminación.

tratan de resumir el de los propios sectores sociales fundamentales del país” (CONACINE, 2007). La película fue rechazada por el contenido violento de sus imágenes.

Posteriormente, en 1998 Agazzi estrena *El día que murió el silencio*, el filme es una comedia ambientada en los años cincuenta, en un pequeño pueblo llamado Villa Serena, que pierde su paz y tranquilidad con la llegada de una compañía de actores ambulantes y posteriormente, la llegada de un locutor de radio. En el 2004 Agazzi presenta una nueva producción, *El Atraco*. El filme está basado en un hecho real y revive el episodio del asalto a una camioneta con las remesas de dinero que correspondían al sueldo de trabajadores mineros. En el 2005, Agazzi dirige *Sena/quina: la inmortalidad del cangrejo*, una comedia sobre estafadores en la que los personajes principales se muestran como los arquetipos caricaturizados de las identidades regionales bolivianas *camba*, *colla* y *chapaca*⁹. El filme contó con un gran éxito de público.

En 2015 estrena el largometraje documental *Corazón de dragón* que aborda la problemática del cáncer infantil. El documental cuenta la historia de ocho niños bolivianos que padecen esta enfermedad y la enfrentan cada día con el apoyo de sus familias y sus médicos. El documental pone énfasis en Sebastián, un niño con cáncer en el corazón, quien encontró en el arte japonés del origami una manera de paliar el dolor. Se puede afirmar que Agazzi es un director con una carrera amplia que ha sabido explorar diferentes géneros desde el cine político, la comedia, los filmes de época, la reconstrucción histórica y el documental. En la Tabla N° 5.5. se presentan los largometrajes nacionales estrenados en la década de los años ochenta.

Tabla 7-5.5. Largometrajes bolivianos estrenados en el periodo democrático en la década de 1980.

N°	Año	Película	Director	Soporte de filmación
1	1982	Mi socio	Paolo Agazzi	35 mm Color
2	1983	Las banderas del amanecer (Documental)	Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios	35 mm Color
3	1984	Amargo Mar	Antonio Eguino	35 mm Color
4	1985	Los hermanos Cartagena	Paolo Agazzi	35 mm Color
5	1985	Tinku, el encuentro	Juan Miranda	35 mm Color
6	1988-1989	La Nación Clandestina	Sanjinés Jorge	35 mm Color

Fuente: elaboración propia en base a datos de CONACINE, RECAM, Cynthia Paz y Cecilia Quiroga, Documento “La situación actual del cine boliviano”

5.3.9. La década de los noventa y el boom del cine boliviano

Los gobiernos que estuvieron en el poder en la década de 1990 –Jaime Paz con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (1989-1993), Gonzalo Sánchez de Lozada

⁹ Los terminos *chapacho* o *chapaca* se usan en Bolivia para hacer referencia a los campesinos oriundos del departamento de Tarija en el sur del país.

con el MNR (1993-1997), Hugo Banzer con Acción Democrática Nacionalista ADN (1997-2001), y Jorge Quiroga (ADN, 2001-2002)- continuaron con las políticas neoliberales para la estabilización de la macroeconomía, la profundización del libre mercado y la lucha contra el narcotráfico con el apoyo de Estados Unidos. Los gobiernos de este periodo dependieron de la ayuda de los organismos financieros internacionales como el Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial, sin embargo, las condiciones que exigieron los organismos para el apoyo económico fueron la aplicación de las medidas del Consenso de Washington. Así, en el primer gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada se privatizan las empresas estatales como Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, Empresa Nacional de Telecomunicaciones, Empresa Nacional de Electricidad, la línea aérea Lloyd Aéreo Boliviano y la Empresa Nacional de Ferrocarriles, a través de un proceso de capitalización. No obstante, el sistema político se siguió debilitando debido a los altos índices de corrupción y la falta de medidas de inclusión social.

En pleno periodo neoliberal implementado en el país en la década de los noventa surge una nueva generación de cineastas. Con la creación de la Ley General del Cine 1302 en 1991, en la que se establece la creación del CONACINE y Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), sucedió un hecho inédito en la historia del cine boliviano. La primera convocatoria del FFC para la presentación de proyectos cinematográfico dio lugar al estreno de cinco largometrajes: *Viva Bolivia toda la Vida* de Carlos Medina, *Para recibir el canto de los pájaros* de Jorge Sanjinés, *Jonás y la Ballena Rosada* de Juan Carlos Valdivia, *Cuestión de Fe* de Marcos Loayza, y *Sayariy* de Mela Márquez. El estreno de estas cinco producciones cinematográficas y el surgimiento de nuevos cineastas es lo que se denominó el *Boom* del Cine Boliviano.

Para Espinoza y Laguna, el *boom del 95* representó un punto de inflexión en el cine boliviano respecto a géneros y temáticas, puesto que “no solo tienen en común el hecho de haberse estrenado el mismo año, sino que son un gesto radical de lo que podría calificarse como una especie de “liberación creativa nacional”” (2009, p. 74).

El filme de Sanjinés *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) abordó un tema que es constante en su obra, el encuentro de dos culturas y el sometimiento de una de ellas. Sin embargo, el director plantea estos temas a través de una película sobre el rodaje de otra película sobre la conquista española. Hacer una película sobre el cine fue una innovación que no se había visto antes en el cine hecho en Bolivia. Al respecto, Espinoza y Laguna afirman: “La reflexión de Sanjinés es política y también es creativa, es una reflexión sobre el rol del cineasta, sobre su relación con la sociedad, sobre el papel de los artistas. Este tipo de cine era impensable diez años antes, más dentro de la obra de Sanjinés” (2009, pp. 74-75).

Es así que después de consolidarse la democracia en los años ochenta, estabilizar el periodo de crisis económica y pasar a un periodo neoliberal en la década de los noventa, este contexto influye en las temáticas que se plantean en el cine de esta década. Por un lado, en cuestión de temáticas el cine boliviano deja de ser exclusivamente político y deja de centrarse en la cuestión indígena y surgen una variedad de temáticas más individuales y festivas, dejando de lado la preocupación por el *ser nacional*. A decir de Espinoza y Laguna:

En especial *Jonás y la ballena rosada* y *Cuestión de fe* inauguran la tradición de un cine menos político, con un discurso menos explícito y militante respecto a este tema. Además, abren la brecha de un cine que se toma un poco menos en serio, que se ríe un poco de sí mismo, que tiene sentido del humor, que no siempre está tocando temas conflictivos o profundos (Espinoza y Laguna, 2009, p. 74).

En cuanto a la representación de la diversidad nacional, aunque la gran mayoría de las películas siguen siendo producidas desde la ciudad de La Paz, se crean personajes de otras regiones como Joaquín Ballesteros en *Cuestión de Fe*, y se filma en otras ciudades como Santa Cruz en *Jonás y la ballena rosada*. Finalmente, en cuestión de géneros, se deja un poco de lado el drama y se hace uso de la comedia y las películas de viaje, de carretera, el *road movie* que empieza a utilizar en *Mi socio* (1981) y que sigue inspirando nuevos filmes en los años posteriores.

Tabla 8-5.6. Largometrajes bolivianos estrenados entre 1990 y 2002.

Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
1990	Los Igualitarios	Drama	Juan Mirando	35 mm
1991	---	---	---	---
1992	---	---	---	---
1993	---	---	---	---
1994	---	---	---	---
1995	Viva Bolivia toda la vida	Docu - ficción	Carlos Mérida	35 mm
1995	Sayariy	Semidocumental	Mela Márquez	35 mm
1995	Para recibir el canto de los pájaros	Drama	Jorge Sanjinés	35 mm
1995	Cuestión de Fe	Comedia	Marcos Loayza	35 mm Color
1995	Jonás y la ballena rosada	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm Color
1996	La oscuridad radiante	Drama	Hugo Ara	Video Transfer a 35 mm
1997	---	---	---	---
1998	El día que murió el silencio	Comedia	Paolo Agazzi	35 mm
1999	La calle de los poetas	Drama	Diego Torres	16 mm
1999	El triángulo del lago	Ciencia ficción	Calderón Mauricio	35 mm
2000	---	---	---	---
2001	---	---	---	---
2002	---	---	---	---

Fuente: elaboración propia en base a datos de CONACINE; Paz y Quiroga, *La situación actual del cine boliviano* (documento S/D); Banegas y Quiroga (2014). (---) Sin estrenos nacionales.

En la Tabla N° 5.6. se muestra los largometrajes bolivianos estrenados en la década de los años noventa. En los siguientes apartados, se desarrollarán los aportes de dos exitosos cineastas que surgieron en esta época, Juan Carlos Valdivia y Marcos Loayza.

Juan Carlos Valdivia

El director Juan Carlos Valdivia nació en La Paz y se formó en cinematografía en el Columbia College, de Chicago en Estados Unidos. En sus inicios y paralelamente a su trabajo en Bolivia, trabajó en México donde rodó comerciales, videoclips, y el largometraje mexicano *El último evangelio* (2008). Estrena su primer largometraje boliviano, *Jonás y la Ballena Rosada*, en 1995; la historia está basada en la novela homónima de Wolfango Montes. Este filme fue la primera coproducción boliviano mexicana. La ópera prima de Valdivia trata sobre el conflicto de Jonás con su familia política que está a punto de devorarlo con problemas. El guion, escrito por Valdivia, fue ganador del premio de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y la película ganó el premio a mejor ópera prima en el Festival Internacional de Cine de Cartagena y mejor fotografía en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

En 2005, Valdivia dirige su segundo largometraje de coproducción entre Bolivia y México, *American Visa*. La película narra la historia de Mario, un profesor de inglés que debido a la mala situación económica desea emigrar a Estados Unidos y reencontrarse con su hijo que reside en ese país. Mientras tramita la visa conoce a Blanca, una bailarina exótica que quiere dejar ese oficio y retornar algún día a su pueblo. Después de que Mario sea estafado y golpeado por una red de mafiosos que tramitan visas ilegales en colaboración con funcionarios de la misma embajada, Blanca convence a Mario de abandonar su “sueño americano” y compartir junto a ella su “sueño boliviano”. *American Visa* fue nominada al premio Goya 2007 como mejor película extranjera. En el Festival Iberoamericano de Huelva en el 2006, la protagonista, Kate del Castillo, ganó el Colón de Plata a la mejor actriz.

Posteriormente, Valdivia trabaja en dos largometrajes, *Zona Sur* (2009), e *Yvy Maraey* (2013); sin embargo, estas películas forman parte de una nueva etapa de la obra del director y serán analizadas más adelante en la presente tesis.

Marcos Loayza

El director Marcos Loayza nació en La Paz en 1959, estudio cine en la Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba y sus primeros trabajos están hechos en video. En 1995 estrena su primer largometraje, *Cuestión de Fe*, que forma parte de lo que se llamó el *boom* del cine boliviano. Según Loayza, cuando salió la primera convocatoria del CONACINE el filme quedó entre los últimos lugares y por lo tanto buscaron el financiamiento por otros lados y contaron con el apoyo del CONACINE para finalizar el filme. “La película se logró gracias al

trabajo cohesionado de un grupo de gente que quería hacer cine y confiaron en el proyecto” (M. Loayza, comunicación personal, 2007).

La temática del filme se plantea en dos bloques; por un lado, se hace un homenaje a la cultura popular boliviana que se manifiesta a través del festejo de diversas creencias y se muestra respeto por las creencias de los personajes, ya sean estas el catolicismo popular – mezcla de ritos católicos y ritos andinos prehispánicos- o las creencias en el azar. En este sentido, en el filme están presentes dos tipos de códigos de honor, por un lado, el personaje “Domingo” que se regula por el código de la fe religiosa, y por otro lado, “Joaquín”, que se regula por el código de la fe en el juego, el azar y el valor de la palabra (Loayza, 1995, p. 15). Estos dos personajes forman un par contrapuesto que se enfrenta totalmente. A ellos se suma un tercer personaje, “Pepelucho”, que viene a cumplir una función de colchón que evita el enfrentamiento entre los anteriores personajes. Sin embargo, “Pepelucho” es un personaje que sigue otra creencia, si bien acepta el catolicismo, su concepción del mundo está más ligada a la cosmovisión aimara, y en él se cumple el mito del eterno retorno al origen. Es así que en mitad de la película “Pepelucho” abandona el trío y decide dejar su vida de inmigrante en la ciudad y retornar a su comunidad en el campo.

El segundo bloque temático trata sobre la valoración del ser humano en su complejidad y en esta reflexión se resalta el valor de amistad. Es así que en el filme se hacen dos viajes, un viaje espacial en el que trasladan una virgen desde La Paz a Los Yungas y en el que se desarrolla toda la acción del filme, y un viaje al interior de los personajes que los hace reflexionar sobre el valor de la amistad, a pesar de todos los daños que esta les haya producido.

La estructura de la obra es lineal, no se producen rupturas temporales, sin embargo, algo que llama la atención es la originalidad con la que presenta el inicio y el final de la obra. Un inicio *in media res* con una llamativa frase, “las gordas no se enamoran, se antojan”, y un final totalmente abierto que deja al público desconcertado. En cuanto a la estética, el filme de Loayza es contrapuesto al cineindigenista, mientras que el cine de Sanjinés presenta el realismo en sus imágenes que reflejan el drama de la realidad y la cultura del mundo andino; el cine de Loayza presenta una realidad y una cultura nacional más festiva. A diferencia del realismo del cine indigenista, Loayza presenta en sus imágenes una estética barroca mestiza que poco a poco se va despojando a lo largo del filme hasta quedar en la última escena con sólo dos personajes y el camino, en un final abierto (M. Loayza, comunicación personal, 2007). El espacio en este filme cumple la función diegética, puesto que en el viaje se desarrolla toda la acción, sin embargo, cabe recalcar la importancia del cambio total en los

escenarios en el inicio y fin de la película. Este cambio total desde el decorado barroco del inicio, hasta el escenario vacío del final, representa también la transformación que se da en los personajes, que a través del desarrollo del filme se van desnudando metafóricamente y quedan expuestos con sus fortalezas y debilidades.

En 1997, Marcos Loayza dirige la película argentina *Escrito en el agua*, una película que narra la historia de un muchacho aficionado a la informática y que viaja al campo a visitar a su abuelo, allí descubre un entramado de mentiras de los adultos. En el 2004 Loayza dirige su tercer largometraje hecho en Bolivia, *El corazón de Jesús*, que relata la historia de Jesús, un empleado público que sufre un infarto. Cuando sale del hospital, encuentra que sus colegas y su mujer han dispuesto de sus cosas como si esperaran que hubiese muerto. Esta película fue merecedora de un Premio Especial del Jurado en el Festival del Cine de Bogotá.

En el 2007 Loayza incursiona en el cine documental al dirigir el largometraje *El estado de las cosas*, en la cual saca una radiografía de Bolivia a través de entrevistas a 200 actores sociales entre políticos, artistas y dirigentes indígenas. El documental forma parte del informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Sobre el documental Marcos Loayza afirma que “(...) es un trabajo donde no busqué lucirme como director. Me dediqué más a escuchar que a cuestionar a los entrevistados que aparecen en la película. Ellos hablan sobre cómo entienden el Estado y los cambios actuales. Pero también tratan temas que para ellos son importantes y que no hallan eco en los noticieros” (Loayza, en Carrasco, 29 de abril de 2007).

Posteriormente, en 2013 Loayza estrena *Las bellas durmientes*, un thriller policiaco que es su primera experiencia en este género. Sin embargo, no presenta el típico esquema del género y tampoco se muestra violencia excesiva, ni sangre. Podría decirse que es una película policial, pero “a la boliviana”, o mejor dicho “a la Loayza”, puesto que presenta las características de su cine el humor negro y la ácida crítica social de fondo.

El argumento trata sobre un cabo de la policía que intenta resolver los misteriosos crímenes cometidos contra hermosas modelos en la ciudad de Santa Cruz. El cabo Quijpe, escribe su apellido con “j” haciendo un guiño al acento de las personas del oriente boliviano. Así como Sebastián Mamani cambia su apellido a Maisman en *La nación clandestina* (1989) para que suene extranjero, el cabo Quijpe modifica el apellido Quispe¹⁰ quizás como una manera de mimetizarse, como un migrante de occidente que reside en Santa Cruz. Quijpe es un padre

¹⁰ *Quispe* es un apellido quechua que antiguamente se usaba también como nombre y que proviene de la palabra aymara “khespy”, que significa “transparente” o “cristalino”. A partir de la colonización española el término “khespy” se castellanizó a “Quispe”. Algunos líderes indígenas como Felipe Quispe Huanca llevan este apellido.

soltero, tipo tímido, ingenuo, honesto y bonachón que trata de cumplir con su deber. Su jefe, el Sargento Vaca, cumple con el estereotipo del cruceño fanfarrón, machista, extrovertido, que obstruye el trabajo de Quijpe en la policía, mostrando las características del sistema corrupto y burocrático de la Policía Boliviana. El Sargento Vaca representa el típico funcionario con poder que desea resolver las cosas de la manera más fácil, no por querer resolver realmente sino para evitar la presión de los medios y para evitar que el trabajo de Quijpe lo deje mal parado; como castigo lo designa a cuidar pollos. Entonces, Quijpe lucha contra las dificultades de su pobre situación económica, lucha contra su jefe y contra el sistema policial.

Cabe resaltar que en su primer filme realizado en Santa Cruz, Loayza plantea la temática de crímenes contra modelos cruceñas, haciendo una alusión a ese estereotipo existente en el país que relaciona a las mujeres de la ciudad de Santa Cruz o del oriente boliviano con el modelaje y los reinados de belleza. Esta caracterización sobre la mujer de la región del oriente boliviano ya se ha plasmado en películas como *Quien mató a la llamita blanca* en un tono cómico y caricaturizado que se ríe del país y sus estereotipos regionales. La relación de la mujer de las tierras bajas del país y las actividades relacionadas con lo sensual o erótico también se plasma en Blanca, la protagonista de *American Visa* (1995), que trabaja como bailarina exótica. Sin embargo, si bien Loayza toma este referente, no lo hace desde el estereotipo negativo o discriminador. Al respecto, Loayza afirma: “Los bolivianos tenemos una idea bien especial de la belleza: cuando un jugador de fútbol o un ministro dicen una barrabada no pasa nada, pero cuando una Miss dice algo todo se mueve” (Loayza en Molina, 2012). En este sentido, Loayza plantea una crítica a los prejuicios en torno a la belleza y a las mujeres que participan en actividades relacionadas. Preconcepciones que consideran a estas mujeres como incapaces de ejercer roles en ámbitos más “intelectuales” como la política y otras actividades de liderazgo.

El filme hace una crítica al sistema de la Policía Boliviana como una de las instituciones más corruptas del país. Sin embargo, este duro retrato de la policía la muestra, así como es: unas veces corrupta, burocrática, mafiosa, y otras, trabajadora, sacrificada, pobre y heroica. En su discurso, Loayza muestra lo relativo de las cosas, instituciones o personas y que no hay absolutos, la policía no es totalmente corrupta, puede también ser honesta; un jefe malo puede cambiar y ser bueno; las modelos no son solo mujeres bellas y vacías, pueden ser también víctimas como cualquier mujer, y por qué no, intelectuales o líderes.

5.4. El cine digital y el nuevo Estado Plurinacional

La historia política boliviana podría dividirse en tres periodos; un primer momento con la aparición de los nuevos partidos políticos a partir de la Guerra del Chaco y la Revolución del 52; un segundo momento protagonizado por las dictaduras militares entre 1964 y 1982; y el tercer momento, la vuelta a la democracia a partir de 1982. Sin embargo, el periodo democrático boliviano se caracterizó por una forma de gobierno denominada la “democracia pactada” que desde 1985 hasta el 2003, gobernó el país.

Los cambios en el entorno político crearon una “estructura de oportunidades políticas” (Martí i Puig, 2004) para la aparición de movimientos sociales en la década de los noventa como el movimiento indígena, de tierras altas y tierras bajas, y el movimiento cocalero en Bolivia. Según Martí, a partir de la década de los noventa se dan en Latinoamérica cambios importantes en la arena política, con la participación de los movimientos indígenas. Martí afirma que la inserción de estos sectores se debe a cambios en el entorno político como: la presencia de un constitucionalismo multicultural; la reforma de los sistemas electorales que hacen menos costosa la entrada de nuevas formaciones políticas en la competición; la descentralización del Estado; y la debilidad y fragmentación de los sistemas de partidos (Martí i Puig, 2006). Otros factores son el respaldo de organismos internacionales en la defensa de los derechos de los pueblos indígenas y que los votantes buscan nuevas alternativas políticas, debido al sufrimiento experimentado con las políticas neoliberales implantadas por los partidos tradicionales de la región.

Es así que se dan en Bolivia diferentes movilizaciones como: la Marcha por la vida (1985) debido al cierre de las minas; la marcha indígena por la dignidad y el territorio (1990) que demandaba el reconocimiento de los territorios indígenas; las movilizaciones y bloqueos a nivel nacional liderados por Felipe Quispe y Evo Morales y el movimiento cocalero en 2001; la movilización contra el impuestazo y el motín policial en febrero de 2003; y la movilización contra la exportación de gas a Chile en octubre de 2003. La crisis económica provocada por el fracaso de las políticas neoliberales y el descrédito de los partidos tradicionales facilitaron la incorporación de los movimientos sociales como nuevas fuerzas políticas. En este escenario emergieron nuevos líderes políticos como Evo Morales, que posteriormente crearía el Movimiento al Socialismo (MAS), y Felipe Quispe y su partido Movimiento Indigenista Pachakutic (MIP).

En las elecciones nacionales de 2002 surge un nuevo pacto político que lleva al gobierno a Gonzalo Sánchez de Lozada. Sin embargo, este gobierno sufre una crisis política tras las

movilizaciones sociales de febrero de 2003 en contra de un nuevo impuesto y se agudiza en octubre de 2003 en la llamada “Guerra del Gas”. La represión del gobierno dejó más de 50 muertos en tres días de enfrentamientos. Sánchez de Lozada se ve obligado a renunciar y huye a EE.UU. y el entonces vicepresidente, Carlos Mesa, asume el poder. Sin embargo, debido a las presiones sociales que pedían, por un lado, asamblea constituyente y nacionalización de hidrocarburos, y por otro lado, autonomías departamentales, Mesa renuncia a la presidencia. La tensión política forzó también la dimisión de los presidentes del Senado, Hormando Vaca Díez, y de la Cámara de Diputados, Mario Cossío. Finalmente, el Congreso elige como presidente interino al entonces presidente de la Corte Suprema de Justicia, Eduardo Rodríguez Veltze, con el propósito de llamar a elecciones anticipadas.

En diciembre de 2005 se llevan a cabo las elecciones generales y los resultados son sorprendes, Evo Morales, resulta ganador con el 54% de la votación y por primera vez desde el retorno a la democracia, no fue necesario hacer un pacto de gobierno, dejando atrás la llamada democracia pactada. Morales llama a una Asamblea Constituyente y en febrero de 2009 se aprueba la nueva Constitución Política del Estado que contiene una nueva definición del país, que pasa de República de Bolivia a Estado Plurinacional de Bolivia. Entre sus puntos principales está el reconocimiento indígena: se incorpora Wiphala, bandera tradicional de algunos pueblos andinos, como símbolo del Estado; se establece una cuota de parlamentarios indígenas; se reconoce el sistema judicial indígena campesino al mismo nivel que la justicia ordinaria, junto con un nuevo Tribunal Constitucional plurinacional que tendrá que elegir miembros de los dos sistemas; se reconoce el derecho a la autonomía y el autogobierno indígena, junto con el reconocimiento oficial de sus entidades territoriales e instituciones; se reconoce como propiedad exclusiva de los indígenas los recursos forestales de su comunidad.

En este contexto histórico-político surge una nueva generación de cineastas y nuevas maneras de hacer cine a través de la tecnología digital. Las temáticas planteadas en el contexto político-social influirán también en las temáticas cinematográficas.

5.4.1. El cine digital y los nuevos “boom” del cine boliviano

Después del estreno de cinco películas en 1995 (*Sayariy*, *Cuestión de Fe*, *Para recibir el canto de los pájaros*, *Jonás* y *la Ballena Rosada* y *Viva Bolivia toda la vida*), en 1996 la producción se redujo a una película, una adaptación de una serie de televisión a película, *La oscuridad radiante*. Posteriormente, en 1997 no se estrena ningún filme. En 1998 Paolo Agazzi estrena *El día que murió el silencio*, y en 1999 se estrenan *La calle de los poetas* de Diego Torres, y *El triángulo del lago* de Mauricio Calderón. En los tres años siguientes se

produce un estancamiento en la producción nacional y no se estrena ninguna película hasta el 2003 cuando el cine boliviano incursiona en el cine digital. Con esta nueva tecnología que abarata los costos de producción se estrenan tres largometrajes en 2003: *Dependencia Sexual*, de Rodrigo Bellot, *Faustino Mayta visita a su prima*, de Roberto Calasich, y *Alma y el viaje al mar*, de Diego Torres.

Las facilidades económicas y tecnológicas del cine digital permiten que la cantidad de producciones de largometrajes se amplíe y aparecen nuevos *booms del cine boliviano*. Las nuevas películas son en su mayoría óperas primas producidas por jóvenes menores de 30 años. Por otro lado, la ciudad de La Paz deja de ser el centro de la producción cinematográfica del país y emergen nuevos espacios de producción en ciudades como Santa Cruz, Cochabamba, Tarija, Sucre, Potosí y El Alto.

Ilustración 1. Expansión de la producción cinematográfica nacional en diferentes regiones de Bolivia.



Fuente: Elaboración propia.

Con la llegada de la tecnología digital, el cine boliviano vuelve a levantarse después de un estancamiento de la producción. Es así que en el año 2004 se estrenan cuatro películas, *El corazón de Jesús*, de Marcos Loayza, *Esito sería*, de Julia Vargas, *El atraco*, de Paolo Agazzi, y hasta el célebre cineasta Jorge Sanjinés incursiona en el cine digital con *Los hijos del último jardín*. En 2005 se estrenan nueve filmes, *American Visa* del director Juan Carlos Valdivia, *Sena Quina*, de Paolo Agazzi, *Di buen día a papá*, de Fernando Vargas, *La Ley de la noche*, de Diego Torres, *Patricia una vez basta*, de Julia Vargas, *Margaritas Negras*, de Claudio Arraya, *Espíritus Independientes*, de Gustavo Castellanos, *Nostalgias del Rock*, de Tonchy Antezana, y *Alas de papel*, de Fernando Suárez. En la Tabla 5.7. se muestran las películas bolivianas estrenadas entre los años 2003 y 2005.

Tabla 9-5.7. Largometrajes bolivianos estrenados entre 2003 y 2005.

Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
2003	Dependencia sexual	Drama	Rodrigo Bellott	Digital Blow 35mm
2003	Faustino Mayta visita a su prima	Comedia	Roberto Calasich	Digital
2003	Alma y el viaje al mar	Drama	Diego Torres	Digital
2004	Los hijos del último jardín	Thriller	Jorge Sanjinés	Digital
2004	El corazón de Jesús	Comedia	Marcos Loayza	35 mm
2004	Esito sería... La vida es un carnaval	Drama	Julia Vargas	Digital
2004	El Atraco	Thriller - Drama	Paolo Agazzi	35 mm
2005	América Visa	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm
2005	Sena Quina	Comedia	Paolo Agazzi	DVCAM Blow 35mm
2005	Di buen día a papa	Drama - Comedia	Verónica Córdova Fernando Vargas	Súper 16
2005	La ley de la noche	Drama	Diego Torres	Digital
2005	Patricia, una vez basta	Drama	Julia Vargas	Digital
2005	Margaritas Negras	Drama	Claudio Arraya	Digital
2005	Espíritus independientes	Comedia	Gustavo Castellanos	Digital
2005	Nostalgias del Rock	Drama	Tonchy Antezana	Digital
2005	Alas de papel	Drama	Fernando Suárez	s/d

Fuente: elaboración propia en base a datos de CONACINE y Banegas y Quiroga (2014). (S/d) Sin datos.

En 2006 se estrenan cinco largometrajes, *¿Quién mató a la llamita Blanca?*, de Rodrigo Bellot, *Lo más bonito y mis mejores años*, de Martín Boulocq, *El Clan*, de Sergio Calero, y *I am Bolivia*, de Anche Kalashnikova, y un medio metraje, *Psicourbano*, de Daniel Suárez. Para algunos autores como Espinoza y Laguna, el año 2006 significó también un nuevo *boom del cine boliviano* por darse una apertura a nuevos temas y géneros, al respecto dicen los autores:

El “boom de 2006” representa una renovación del cine boliviano, una radicalización de la apertura a nuevos temas y a nuevos géneros. Con el estreno de películas como *¿Quién mató a la llamita blanca?* de Rodrigo Bellot, *Lo más bonito y mis mejores años* de Martín Boulocq, *El Clan* de Sergio Calero y *I am Bolivia* de Anche Kalashnikova, se consolidó lo que en 2003 había llegado a demostrar Dependencia sexual de Rodrigo Bellot: tocar temas aparentemente inofensivos y triviales es válido, incluso puede ser interpellante. A partir de historias cotidianas y particulares se puede contar una historia y se puede retratar a lo humano (Espinoza y Laguna, 2009, p. 75).

En los años siguientes, la cantidad de estrenos siguió en aumento, es así que en el 2007 se estrenan seis largometrajes: *Los Andes no creen en Dios*, de Antonio Eguino, *El estado de las*

Cosas, de Marcos Loayza, *Evo pueblo*, de Tonchy Antezana, *Cocalero*, de Alejandro Landes, *Los abandonados*, de Frank Weber y *Licorcito de coca*, de Adán Sarabia. En 2007 se estrena además en formato de DVD la adaptación de la serie de televisión *La bicicleta de los Huanca*, de Roberto Calasich a formato de telefilme. En el 2008 se estrenan seis largometrajes: *Día de boda*, de Rodrigo Ayala, *La promo*, de Jorge Arturo Lora, *El cementerio de los elefantes*, de Tonchy Antezana, *Airampo*, de Miguel Valverde, *Nocturnia*, Erik Antoine, y *La maldición de Rocha*, de Roberto Carreño. En dicho año se estrenan además de manera no comercial el largometraje *El grito de la selva*, una realización colectiva del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), dirigida por Nicolás Ipamo, Alejandro Noza e Iván Sanjinés; y la coproducción boliviano-cubana *Volveré y seré millones*, del director cubano Jorge Fuentes. La Tabla 5.8. resume los estrenos de largometrajes bolivianos estrenados entre los años 2006 y 2008 que se han mencionado anteriormente.

Tabla 10-5.8. Largometrajes bolivianos estrenados entre 2006 y 2008.

Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
2006	Psicourbano	Acción	Daniel Suárez	Digital HDV
2006	I am Bolivia	Drama	Ana Kalishnikova	Digital HD /Blow 35mm
2006	¿Quién mató a la Llamita blanca?	Comedia	Rodrigo Bellott	High DefinitionTV / Blow UP 35mm
2006	Lo más bonito y mis mejores años	Drama	Martín Boulocq	Digital transfer a 35mm
2006	El Clan	Drama	Sergio Calero	Digital Betacam sp
2007	Licorcito de Coca	Comedia	Adán Sarabia	DVCAM PAL Digital
2007	Los Andes no creen en Dios	Drama	Antonio Eguino	35mm
2007	El estado de las cosas	Documental	Marcos Loayza	Digital HDV / Blow Up 35mm
2007	Evo pueblo	Biografía	Tonchy Antezana	Digital
2007	Cocalero	Documental	Alejandro Landes	Digital HDV / Blow Up 35mm
2007	Los abandonados	Drama	Frank Weber	Digital
2008	Día de boda	Comedia	Rodrigo Ayala	Digital
2008	La promo	Comedia	Jorge Arturo Lora	Digital
2008	El cementerio de los elefantes	Drama	Tonchy Antezana	Digital
2008	Airampo	Docu - ficción	Miguel Valverde	Digital
2008	Nocturnia (2005)	Drama	Erik Antoine	Digital
2008	La maldición de Rocha	Suspense	Roberto Carreño	Digital

Fuente: elaboración propia en base a datos de Banegas y Quiroga (2014); comunicación personal de directores y productores de cine nacional; empresa distribuidora Manfer Films; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxoffice Mojo.com/>, y <http://www.filme affinity.com/>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional.

En el 2009 surge un nuevo *boom del cine boliviano*. Por primera vez en la historia del cine en Bolivia se estrenan más de 30 producciones, entre estrenos comerciales y no comerciales de largometrajes, y estrenos de medimetrajes y cortometrajes. De manera comercial, en 2009 se estrenaron 21 largometrajes: 13 largometrajes de ficción y ocho largometrajes de documental. Entre los largometrajes de ficción destacan: *Zona Sur*, de Juan Carlos Valdivia, *Rojo, Amarillo y Verde*, de Rodrigo Bellot, Martín Boulocq y Sergio Bastani, *Hospital Obrero*, de Germán Monje, *El Ascensor*, de Tomás Bascope, y *Verse*, de Alejandro Pereira, que fueron alabados por la crítica y obtuvieron reconocimiento internacional. Entre los

documentales se puede mencionar: *Un día más*, de Leonardo de la Torre y Sergio Estrada, *¿Qué pasó?*, de Carlos Valverde, *La película de la Reina*, de Sergio Mercurio, y *El comienzo fue en Warisata*, de David Busto.

De manera no comercial se llegaron a estrenar un total de nueve largometrajes entre ficciones y documentales. Entre las ficciones estuvo *Perfidia*, de Rodrigo Bellot, *El regalo de la Pachamama*, de Toshifumi Matsushita, y *Fuego de libertad*, de Miguel Huarina; y entre los documentales algunos de los más destacados fueron *Cumbres indomables, somos un fuego que no se apaga*, de Mela Márquez, y *América tiene alma* del director venezolano Carlos Azpurua. Además, en 2009 se estrenaron cinco medimetrajes de documental y cinco cortometrajes. Casi todas las producciones estrenadas en el año mencionado se realizaron en formato digital. Por otro lado, destaca la gran cantidad de nuevo realizadores, llegándose a estrenar 13 óperas primas. Los mencionado anteriormente se puede ver expresado en la Tabla 5.9. donde se muestran los largometrajes estrenados de manera comercial en el año 2009.

Tabla 11-5.9. Largometrajes bolivianos estrenados en 2009.

N°	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
1	2009	Historia de vino, singani y alcoba	Comedia	Rodrigo Ayala	Digital
2	2009	Escríbeme postales de a Copacabana	Drama	Thomas Kronthaler	35 mm
3	2009	Zona Sur	Drama	Juan Carlos Valdivia	Digital transfer a 35mm
4	2009	No veo España	Drama	Ariel Coca	Digital
5	2009	Rojo, amarillo y verde	Drama	Bellott, Boulocq, Bastani	Digital
6	2009	El ascensor	Comedia	Tomás Bascopé	Digital HDV
7	2009	Verse	Docu - ficción	Alejandro Pereira	Digital HDV
8	2009	Hospital Obrero	Drama - Comedia	Germán Monje	Digital
9	2009	Ecomán	Acción - Comedia	Hugo Torrico	Digital
10	2009	Amores de lumbre	Drama	Diego Torres	Digital HD
11	2009	El regreso	Comedia costumbrista	Milton Llanos	Digital
12	2009	Juana Azurduy y el rescate en la Quebrada del Mono	Docu-ficción histórica	Roberto Calasich	Digital
13	2009	300 millas en busca de mamá	Drama	Leónidas Zegarra	Digital
14	2009	Un día más	Documental	Leonardo de la Torre y Sergio Estrada	Digital
15	2009	¿Qué pasó ?	Documental	Carlos Valverde	Digital
16	2009	Michael Jackson: la leyenda	Documental	Henry Larrea	Digital
17	2009	Jiwasa	Documental	Ismael Saavedra	Digital
18	2009	3000	Documental	Ismael Saavedra	Digital
19	2009	El último caudillo	Documental	Gustavo Cortez	Digital
20	2009	La película de la Reina	Documental	Sergio Mercurio	Digital
21	2009	El comienzo fue en Warisata	Documental	David Busto	Digital

Fuente: elaboración propia en base a datos de Banegas y Quiroga (2014); comunicación personal de directores y productores de cine nacional; empresa distribuidora Manfer Films; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, y <http://www.filmeaffinity.com/>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional.

Luego de este nuevo *boom*, los estrenos anuales siguen en aumento. En 2010 se estrenan 14 largometrajes de ficción: *En busca del paraíso*, de Paz Padilla, *Sirwiñakuy*, de Amy Hesketh, *Cruces*, de John Cornejo y Jorge Viricochea, *Provocación*, de Elías Serrano, *El juego de la Araña y la mariposa*, de Adán Sarabia, *Pocholo y su marida*, de Guery Sandoval,

Gud Bisnes, de Tonchy Antezana, *Casting*, de Denisse Arancibia y Juan Pablo Richter, *Los restos del último amanecer*, de Gustavo Castellanos, *Cuentos urbanos*, de Andrés Mercado, *Almas heridas*, de Edson Soto Murillo y Wendy Camargo, *María y los niños pobres*, de Leónidas Zegarra, *La triste realidad*, de Luis Guachalla, y el estreno de la reconstrucción del filme de 1930 *Wara Wara*, de José María Velasco Maidana. En 2010 también se estrenan tres largometrajes de documental: *Inal Mama*, de Eduardo López, *Lucho San Pueblo*, de Eduardo Pérez Iribarne, y *Tahuamanu (Morir en Pando)*, de César Brie y Javier Horacio Álvarez. En la Tabla 5.10 se muestra el total de largometrajes bolivianos estrenados en ese año.

Tabla 12-5.10 Largometrajes bolivianos estrenados en 2010.

N°	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
1	2010	En busca del paraíso	Drama - Comedia	Paz Padilla Miguel Chávez	Digital
2	2010	Sirwiñakuy	Drama - Romance	Amy Hesketh	HD DV
3	2010	Cruces	Drama	John Cornejo Jorge Viricochea	Digital
4	2010	Provocación	Thriller	Elías Serrano	Digital
5	2010	El juego de la araña y la mariposa	Drama	Adán Sarabia	Digital
6	2010	Pocholo y su marida	Comedia	Guery Sandoval	Digital
7	2010	Gud Bisnes	Comedia	Tonchy Antezana	Digital
8	2010	Casting	Terror	Denisse Arancibia Juan Pablo Richter	Digital
9	2010	Los restos del último amanecer	Animación	Gustavo Castellanos	Digital
10	2010	Cuentos urbanos	Drama - Comedia	Andrés Mercado	Digital
11	2010	Almas heridas	Drama	Edson Soto Murillo Wendy Camargo	Digital HD
12	2010	María y los niños pobres	Drama	Leónidas Zegarra	Digital HDV
13	2010	La Triste realidad	Drama	Luis Guachalla	Digital
14	2010	Wara Wara (Versión restaurada)	Drama	José María Velasco Maidana	35 mm
15	2010	Inal Mama	Documental	Eduardo López	Digital Blow up 35 mm
16	2010	Lucho San Pueblo	Documental	Eduardo Pérez Iribarne	Digital
17	2010	Tahuamanu (Morir en Pando)	Documental	César Brie Javier Horacio Álvarez	Digital

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com/>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

En 2011 se estrenan siete largometrajes de ficción: *La última jugada*, de Paz Padilla, *Las aventuras de Pancho y silpancho*, de René Ortuño, *Los viejos*, de Martín Boulocq, *Los gringos no comen llajua*, de Adán Sarabia, *Vidas lejanas*, de Óscar Cárdenas, *Campo de batalla*, de la directora española-boliviana Amancay Tapia, y la coproducción *Blackthorn*, del director español Mateo Gil. En 2011 se estrenó además el documental *¿Por qué quebró McDonald's?* de Fernando Martínez, sumando un total de ocho largometrajes estrenados en dicho año de manera comercial.

En el año 2012 los estrenos nacionales siguieron en aumento con la presentación de 12 largometrajes de ficción y un documental. Se presentaron películas filmadas en la ciudad de Santa Cruz como *Las bellas durmientes*, de Marcos Loayza, *El pecado de la carne*, de Elías

Serrano, y *El juego de la silla*, de Jorge Sierra, y *Vivir contra el tiempo*, ópera prima del joven director Edgar Ortega. También se presentaron filmes de corte histórico como *Insurgentes*, de Jorge Sanjinés, y *Las Manuelas heroínas de la Coronilla*, de Luis Mérida. Se estrenaron además filmes de géneros más comerciales como el horror en *Maleficarum*, de Jac Ávila, y la fantasía en *Caminos Celestiales*, de Saulo Chinchero. El tema de la inseguridad en la ciudad de El Alto se abordó en *Rostros sin rastro*, de Grover Quisbert, considerada la primera película alteña, y, por otro lado, el tema religioso en *Virgen de Copacabana*, de Leónidas Zegarra. En género documental se presentó *San Antonio*, de Álvaro Olmos, que relata la historia de internos de la cárcel de San Antonio de la ciudad de Cochabamba. De manera no comercial se estrenó la ficción *Quijote 2.0*, dirigida por Fernando Foulques y realizada por adolescentes como parte de las actividades del Festival Internacional de Cine Digital FENAVID, y el documental *La bala no mata*, de Gabriela Paz. En la tabla 5.11 se muestran las películas bolivianas estrenadas de manera comercial en los años 2011 y 2012.

Tabla 13-5.11 Largometrajes bolivianos estrenados entre 2011 y 2012.

Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
2011	La última jugada	Drama	Paz Padilla	Digital
2011	Las aventuras de Pancho y Silpancho	Comedia	René Ortuño	Digital
2011	Los viejos	Drama	Martín Bouloq	Digital
2011	Los gringos no comen llajua	Thriller/ Comedia	Adán Sarabia	Digital
2011	Vidas lejanas	Drama	Óscar (Okie) Cárdenas	Digital
2011	Campo de batalla	Drama - Comedia	Amancay Tapia	Digital
2011	Blackthorn	Wéstern	Mateo gil	Digital HD blow up 35 mm
2011	¿Por qué quebró McDonald's?	Documental	Fernando Martínez	Digital
2012	Las bellas durmientes	Comedia	Marcos Loayza	Digital
2012	Vivir contra el tiempo	Drama - suspenso	Edgar Ortega	Digital
2012	El pecado de la carne	Comedia	Elías Serrano	Digital
2012	El juego de la silla	Suspenso	Jorge Sierra	Digital
2012	Insurgentes	Docu - ficción histórico	Jorge Sanjinés	Digital
2012	Las Manuelas heroínas de la Coronilla	Docu - ficción histórico	Luis Mérida Coímbra	Digital HD
2012	Maleficarum (2011)	Drama - horror	Jac Ávila	Digital
2012	Caminos Celestiales	Drama	Saulo Chinchero	Digital
2012	Rostros sin rastro	Drama	Grover Quisbert	Digital
2012	Virgen de Copacabana	Drama	Leónidas Zegarra	Digital
2012	Barbazul	Horror	Amy Hesketh	Digital
2012	Le Marquis de la Croix	Fantasia - Horror	Amy Hesketh	Digital
2012	San Antonio	Documental	Álvaro Olmos	Digital HDV

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com/>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

En 2013 fueron 13 los largometrajes de ficción que se estrenaron: *Yvy Maraey*, de Juan Carlos Valdivia enmarcada en el cine de autor; las comedias *La huerta*, de Rodrigo Ayala, *Don Juancho y el pancho*, de Paz Padilla, *Opa pícaro*, de Hernando Chávez, *Actividades para anormales*, de Nelson Serrano, y *La sirena del lago*, de Roberto Calasich; los dramas *Los jucus ninjas: por el metal del diablo*, de Juan Carlos Soto, *El olor de tu ausencia*, de Eddy

Vásquez, *Con las Alas Rotas I*, de Grober Quisbert, *Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña*, de Leónidas Zegarra, y *Pacha*, del director mexicano Héctor Ferreiro; y los filmes de terror *Muerta, pero soñando*, de Jac Ávila, y *El silencio maldito*, de Saulo Chinchero.

En 2014 se estrenaron tres largometrajes de ficción; *Olvidados*, dirigida por el director mexicano Carlos Bolado y que trata sobre las dictaduras militares y el Plan Cóndor en Sudamérica; *El cuarto*, película erótica dirigida por Juan Pablo Milán, y el filme *La viudita*, de Elías Serrano, que une las leyendas costumbristas del oriente boliviano con el terror. En 2014 se estrenaron además de manera no comercial dos largometrajes de documental: *Matrimonio Aymara*, de Álvaro Olmos, y *Durazno*, de Yashira Jordán. También de manera no comercial se estrenaron los medimetrajes *Las dos orillas*, de Soledad Domínguez, *Quinuera*, de Ariel Soto, y *El corral y el viento*, de Miguel Hilari. Los largometrajes bolivianos estrenados de manera comercial en los años 2013 y 2014 se presentan en la Tabla N° 5.12.

Tabla 14-5.12 Largometrajes bolivianos estrenados entre 2013 y 2014.

Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
2013	La huerta	Comedia - Suspense	Rodrigo Ayala	Digital
2013	Yvy Maraey	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm
2013	Don Juancho y el pancho	Comedia	Paz Padilla	Digital
2013	Opa pícaro	Comedia	Fernando (Nando) Chávez	Digital
2013	Actividades para anormales	Comedia	Nelson Serrano	Digital
2013	Los jucus ninjas: Por el metal del diablo	Drama	Juan Carlos Soto	Digital
2013	El olor de tu ausencia	Drama	Eddy Vásquez	Digital
2013	Con las Alas Rotas I	Drama	Grover Quisbert	Digital
2013	Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña	Drama	Leónidas Zegarra	Digital
2013	La sirena del lago	Comedia	Roberto Calasich	Digital
2013	Muerta pero soñando	Horror	Jac Ávila	Digital
2013	El silencio maldito	Terror	Saulo Chinchero	Digital
2013	Pacha	Drama	Héctor Ferreiro	Digital
2014	Olvidados	Drama histórico	Carlos Bolado	Digital
2014	El Cuarto	Drama - Erótico	Juan Pablo Borda Milán	Digital
2014	La viudita	Suspense	Elías Serrano	Digital

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com/>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

En el año 2015 aumentó nuevamente el número de estrenos con 15 ficciones y dos documentales que se estrenaron en salas de manera comercial. Entre las ficciones estuvieron: *Olalla Drama*, película de horror de la directora estadounidense Amy Hesketh, *Norte Estrecho*, un drama de Omar Villarroel, *Adán y Eva Newton*, filme de ciencia ficción del director francés Nicolás Drwesky, *Eco del humo*, un drama de Juan Álvarez-Durán, el drama histórico *Boquerón*, de Tonchy Antezana, el drama *Mis espíritus de navidad*, de Miguel Huarina, la comedia *Chila Taxi*, de René Ortuño, el drama *Con las Alas Rotas II*, de Grover Quisbert, la comedia de acción *Celeste*, de Ernesto Anaya y Hugo Cabrera, el drama *La saga de los poeta*, de Diego Torres, la película de acción *El traficante 2: el sobreviviente*, de Franz

Montaño Vargas, la película de terror *Bloody Valentine: satánica adicción*, de José Pérez, la comedia *Las aventuras de Pancho y Silpancho*, de René Ortuño, el filme surrealista y poético *El museo de la nada*, de André Goes, y el drama *México Chico*, de Paz Padilla. De manera comercial se estrenaron los documentales: *El caso boliviano*, de Violeta Ayala, y *Corazón de dragón*, de Paolo Agazzi. De manera no comercial se estrenaron en 2015 los largometrajes de ficción: *Huapa Pojjeama (Familia)*, un musical dirigido por Carlos Arce, y *Procrastinación*, una película híbrida dirigida por Sergio Pinedo. También en 2015 se estrenaron de manera no comercial los documentales: *La última navidad de Julius*, de Edmundo Bejarano, *Rompiendo Fronteras*, de Shezenia Hannover y Anahí Machicado, *Los archivos de la abuela*, de Marcia Morales, *La profundidad de la tarde*, de Miguel Valverde, *Gladys Moreno, la voz del alma*, de Roberto Dotti, y *Tejiendo relatos*, de Clara Calvet y Sebastián Riveaud. En la Tabla N° 5.13 se muestra el listado de largometrajes nacionales estrenados de manera comercial en 2015.

Tabla 15-5.13 Largometrajes bolivianos estrenados en 2015.

N°	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación
1	2015	Olalla	Drama - Horror	Amy Hesketh	Digital
2	2015	Norte Estrecho	Drama	Omar Villarroel	Digital
3	2015	Adán y Eva Newton	Ciencia ficción	Nicolás Drwesky	Digital
4	2015	Eco del humo	Drama	Juan Álvarez-Durán	Digital
5	2015	Boquerón	Drama histórico	Tonchy Antezana	Digital
6	2015	Mis espíritus de navidad	Drama	Miguel Huarina	Digital
7	2015	Chila Taxi	Comedia	René Ortuño	Digital
8	2015	Con las Alas Rotas II	Drama	Grover Quisbert	Digital
9	2015	Celeste	Comedia - Acción	Ernesto Anaya Hugo Cabrera	Digital
10	2015	La saga de los poetas	Drama	Diego Torres	16 mm y Súper 8
11	2015	El traficante 2: El sobreviviente	Acción	Franz Montaño Vargas	Digital
12	2015	Bloody Valentine: Satánica adicción	Terror	José Pérez	HDV NTSC
13	2015	Las aventuras de Pancho y Silpancho (Reestreno)	Comedia	René Ortuño	Digital 3D
14	2015	El museo de la nada	Surrealista - Poético	André Goes	Digital
15	2015	México Chico	Drama	Paz Padilla	Digital
16	2015	El caso boliviano	Documental	Violeta Ayala	Digital
17	2015	Corazón de dragón	Documental	Paolo Agazzi	Digital

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

Aunque el periodo de análisis de la presente tesis abarca los años de 1995 a 2015, en la recopilación de datos de la investigación se obtuvo el listado de películas nacionales estrenadas en el año 2016 que me menciona a continuación solo a manera de contextualizar. En el 2016, se estrenaron en el país 17 ficciones y nueve documentales. Las ficciones fueron: *Carga Sellada*, de Julia Vargas-Weise; el filme de realización colectiva *La tentación de*

Nixhix, dirigida por los pobladores indígenas Gumersindo Yumani y Nicolás Ipamo, Rubén Darío Cayaduro, Martha Zelady y Marcelina Cárdenas, bajo la coordinación de CEFREC; *La herencia*, de Christian Calvo; *Luces y sueños*, de Roberto Carreño; *Camilo el carnavalero*, de René Ortuño; *Juana Azurduy, guerrillera de la patria grande*, de Jorge Sanjinés; *Reverdecer en otoño*, de Paz Padilla; *Atrapadas en azul*, de Luis Guaraní; *Mi prima la sexóloga*, de Miguel Chávez; *Engaño a primera vista*, de Yecid Benavides; *Al final del camino*, de Grober Quisbert; *Viejo Calavera*, de Kiro Russo; *La mujer de tu prójimo*, de Elías Serrano; *Malignos*, de Saulo Chinchero.

Según Claudio Sánchez (2016b) otros largometrajes nacionales se estrenaron de manera no comercial en festivales de cine como *Justine*, de Jac Ávila, y *Todo por nada*, de Fernando Vega, Jakov Vega y Christian Macuagua, que se estrenaron en el Festival Diablo de Oro de Oruro; y *Sol, piedra y agua*, de Diego Revollo, y *Luz en la copa*, de Alejandro Pereyra Doria Medina, que se estrenaron en el Festival de Cine Radical en La Paz. En el género documental en el 2016 se estrenaron nueve filmes: *Planeta Bolivia*, dirigido por Marcos Loayza, *Our Fight*, dirigido por Sergio Bastani, *La nana*, de Luciana Decker, *El cártel de la mentira*, de Daniel Salsari, *Don't skate here*, de Alexandré Laprise, y *Samuel en las nubes*, de Pieter Van Ecke. Según Sánchez (2016b), algunos documentales como *Saldos*, de Juan Álvarez y Jorge Sierra, *El cielo que habitamos*, de Soledad Domínguez, se estrenaron también en los circuitos alternativos de los festivales de cine Radical y Diablo de Oro, respectivamente, y el documental *Kullaka*, de Kitula Liberman, se estrenó en una exhibición extraordinaria en el Cinemateca Boliviana.

Entre 1981 a 1994, periodo anterior a la creación de la Ley General del Cine y el Fondo de Fomento Cinematográfico, se estrenaron diez largometrajes, siendo el promedio de estrenos de menos de una película por año. Entre el año 1995, primer año en el que se estrenan películas de la primera convocatoria del Fondo de Fomento Cinematográfico que establece la Ley General del Cine, hasta el 2002, año anterior al inicio de la incursión en el cine digital, en el país se estrenaron nueve largometrajes, subiendo el promedio de estrenos a uno por año. Desde el inicio de la etapa del cine digital en Bolivia en el año 2003 hasta el año 2015, en el cual termina el periodo de investigación, se estrenaron de manera comercial en el país 125 largometrajes, de los cuales 115 se realizan en formato digital, subiendo a diez el promedio de películas nacionales estrenadas por año.

En síntesis, la incursión en el cine digital tuvo como efectos: el levantamiento de la producción cinematográfica que estuvo paralizada entre 2000 y 2002 sin estrenos de largometrajes; se amplía sustancialmente la cantidad de estrenos nacionales; la mayoría de las

producción son operas primas de directores bastante jóvenes; la producción se expande a otras regiones dejando de ser La Paz el centro de la producción de cine; la variedad en cuanto a temáticas y géneros de las producciones se diversifica.

Del mismo modo, cabe recalcar que, si bien por un lado el cine digital ha logrado cierta democratización en la creación audiovisual, también ha sido bastante cuestionado, tanto desde la crítica cinematográfica como desde dentro del mismo sector cinematográfico. Esto debido a que el facilismo tecnológico que brinda el cine digital ha quitado cierto rigor a las producciones, llegando incluso a estrenarse en salas comerciales películas con errores, tanto técnicos como narrativos, que no podrían considerarse como un cine de calidad profesional.

Con el auge del cine digital surgen también nuevas maneras de producir con el uso de dispositivos tecnológicos diferentes con los cuales es posible registrar imágenes y narrar historias. En Bolivia también están surgiendo estas nuevas maneras de registrar y crear narraciones. Es así que en 2017 se convocó al primer Festival Internacional de Celumetrajes e incluyó géneros como documental, ficción, videoclip y animación.

A continuación, se describirá la obra de los cineastas jóvenes más representativos que surgieron en esta tercera etapa del cine en Bolivia, el cine digital, como los directores Bellot, Boulocq y el colectivo Socavón Cine. En los siguientes apartados también se analizará la obra de otros cineastas con mayor trayectoria, que en los últimos años han reflejado en su obra el nuevo contexto político-social del “proceso de cambio” impulsado por Evo Morales en Bolivia.

5.4.2. Rodrigo Bellott y Martín Boulocq

Después del *boom* del cine boliviano de 1995 hubo una etapa de paralización de la producción cinematográfica. Sin embargo, en 2003, surge un nuevo director, Rodrigo Bellott, que con 25 años estrena su ópera prima *Dependencia Sexual* (2003). Bellott nace en la ciudad de Santa Cruz y a los 16 años emigra a los Estados Unidos donde estudia Cine y Artes Visuales en el Ithaca Collage, en Nueva York. En esta ciudad realiza varios cortometrajes, que fueron merecedores de diferentes premios en Estados Unidos. El primer largometraje de Bellot, *Dependencia Sexual*, narra cinco historias que reflejan los conflictos de identidad, sexualidad, de estrato social y de raza que enfrentan los jóvenes. Se presenta una fuerte autocrítica a la visión de los roles sociales de los jóvenes. Los protagonistas son jóvenes de diferente condición social, que enfrentan la sexualidad de una forma inesperada y bajo la presión de otros. Esta primera obra cinematográfica de Bellott ganó premios y reconocimiento de la crítica en los festivales de Locarno, Santa Cruz de la Sierra, Montevideo, Seúl,

Providence, San Francisco y Gran Canaria. Como se mencionó anteriormente, este filme inaugura la etapa del cine hecho en formato digital en el país. Para autores como Espinoza y Laguna (2009, p. 29), al ser *Dependencia Sexual* una película independiente que se produjo sin el apoyo de los canales de financiamiento tradicionales del país; “Bellott reivindicó el modo de producción de cine independiente en el contexto nacional, es decir, un cine que para su realización prescinde del respaldo institucional y económico del CONACINE (Consejo Nacional de Cine)”. Para Molina, este “cine independiente” no está separado de una “búsqueda política”:

Sin embargo, esta cualidad de “cine independiente” no está divorciada de una búsqueda política, de incidencia social: Tan lejos y tan cerca de la mirada de Sanjinés sobre el cine, como una herramienta política, el cine de Bellott abrió una nueva forma de entender el audiovisual en el ámbito de la producción y también en el complejo espacio de las preguntas y respuestas, reflexiones, diálogos y tensiones que una película en Bolivia plantea a sus sociedades y los ejes de sentido de sus realidades culturales. La confirmación latente: todo el cine boliviano es político (Molina, 2014, p. 161).

En el 2006 Bellott presenta *¿Quién mató a la llamita blanca?*, un filme ubicado en un nuevo periodo del cine boliviano y que es producto de una nueva generación de cineastas que surgen en la primera década de este siglo. Los creadores del proyecto fueron Roberto Lanza y Álvaro Ruiz; y ellos le propusieron el proyecto a Rodrigo Bellot para que asumiera la dirección del filme. La producción del filme estuvo a cargo de la escuela de cine La Fábrica y Buena Onda Filme, en coproducción con ABS Production Barcelona, y se contó con la participación del Fondo de Fomento Cinematográfico del CONACINE y Dorigo Filmes.

La idea de los productores era hacer una película autosustentable y accesible que hable de Bolivia, que contenga un potencial político, un atractivo turístico y de identidad. Sobre todo, se pretendía realizar una película que sirviera de plataforma de enseñanza para los alumnos de la escuela de cine La Fábrica, es decir, un filme hecho por y para sus alumnos. Álvaro Ruiz planteo la idea de “los tortolitos”, un par de “indígenas antihéroes que son forzados por las circunstancias como todo boliviano a ser corrupto” (R. Bellott, comunicación personal, 2007). Juan Cristóbal Ríos fue el guionista del filme, sin embargo, al tratarse de un proyecto colectivo, todos los miembros del equipo tuvieron participación en la propuesta de temáticas de la realidad boliviana que se incluirían en el guion.

En la temática del filme se narran hechos que son extraídos de la historia reciente del país. A decir del director Rodrigo Bellot, el marco histórico y de contexto del filme se fue extrayendo de noticias que acontecieron o que estaban aconteciendo incluso en el mismo periodo en el que se rodaba la película (R. Bellott, comunicación personal, 2007). Para enlazar todos estos temas, el filme presenta a un personaje narrador, que encarna a múltiples

personajes arquetipos de los sectores sociales existentes en Bolivia, y que expone la historia central del filme, pero que además introduce todas las temáticas del contexto boliviano y manifiesta un punto de vista crítico e irónico que se plantea en medio del humor. Sobre las temáticas de la realidad boliviana en el filme, Bellot afirma lo siguiente:

La llamita me interesaba en ese momento a mí personalmente, porque hay una búsqueda de identidades de saber quiénes somos, cómo somos, el poder mirarnos en la diversidad que somos y reírnos, porque creo que el primer paso hacia el reconocimiento y la crítica constructiva es la risa... a partir de ese reconocimiento empieza el amor propio (R. Bellot, comunicación personal, 2007).

Uno de los aspectos más llamativos de *¿Quién mató a la llamita blanca?* es su estética. Según Bellot ésta fue la única película que le ha permitido experimentar sin límites en una estética que él llama “barroco boliviano”, y que se basa en una interpretación de Bolivia como un país pluricultural, donde “todo es posible y donde la realidad supera la ficción”. Bellot afirma que este filme le permitió hablar de una “pluriculturalidad” y de seres “multilineales”. A decir de Bellot, esta “pluriculturalidad” en *la llamita* no es algo nuevo, sino que la ha retomado del barroco posmoderno o barroco contemporáneo que nace en los años noventa y que se ve influenciado por el MTV y Internet. Todos estos factores como la pluriculturalidad boliviana y la influencia del barroco posmoderno producto de las nuevas tecnologías, hacen posible una película multilineal, en palabras de Bellot (R. Bellot, comunicación personal, 2007).

Otro nuevo cineasta importante de este periodo es Martín Boulocq, un director joven que en el 2006 estrena su primera película, *Lo más bonito y mis mejores años*. La ópera prima de Boulocq trata sobre los conflictos internos de un joven que no sabe qué hacer con su vida y lo único que tiene planeado es un viaje. En su intento por conseguir dinero para el viaje, él, su amigo y la novia del amigo, se ven envueltos en un triángulo amoroso del que sólo les queda el sentimiento de la absoluta soledad y el vacío. *Lo más bonito y mis mejores años* se constituye en una obra netamente existencialista, donde se cuestiona sobre el sentido de la vida. Lamentablemente, el filme no contó con el apoyo del público, quizás porque el argumento y el lenguaje visual utilizado en él resultan un poco densos para un público poco acostumbrado a este tipo de cine.

En octubre de 2008 los directores Rodrigo Bellot, Martín Boulocq y Sergio Bastani, hicieron público un manifiesto, el *Manifiesto 3Bs* -el título proviene de las iniciales de los apellidos de los tres cineastas-, en el cual los cineastas declararon que su cine propone una “identidad fluida” en constante cambio en cuanto a “lenguaje, lengua, forma, género, residencia y espacios territoriales”; proponen un “Cine Autoral” relacionado con “una manera

de ver el mundo y un lugar desde donde se lo ve” y contrario a la pornomiseria. Afirmaron que se instituyen como una generación no vinculada por edad, territorialidad o nacionalidad, sino por “convergencias coyunturales, nacionales e internacionales, que dialogan constantemente, como habitantes de un mundo global, con distintas historias y estéticas”. En el manifiesto, los cineastas afirmaron su rechazo a los conceptos tanto de “*Cine con mayúscula*”, que implica “formas de financiamiento, producción y distribución del siglo pasado”; como de “*cine con minúscula*”, si esto significa “hacer cine a la ligera, sin responsabilidad y en video solo por ausencia o falta de dinero”. Así mismo, proponen nuevas maneras de financiamiento acordes a la coyuntura económica. Consideran que el cine digital “no es una necesidad sino una identidad y un lenguaje”, un vehículo acorde con un nuevo siglo y con su búsqueda estética. Definen su cine como apolítico, personal, trascendental y revolucionario y proponen una ética del cine donde predomine el qué y el por qué decir (Bello, Boulocq y Bastani, 2008).

El Manifiesto 3Bs expresó un rechazo contra las maneras tradicionales de la industria cinematográfica, así como contra la falta de rigor profesional en el cine digital. Expresó una ruptura con el compromiso ideológico y político que caracterizó al cine boliviano, y así también, al declararse como parte de una generación con una identidad fluida en constante cambio como ciudadanos globales, se alejan del discurso respecto al “ser nacional” que ha estado tan presente en el cine hecho en Bolivia.

Después de la publicación del manifiesto a finales de 2008, en 2009, Bellot, Boulocq y Bastani, presentaron el largometraje *Rojo, Amarillo, Verde*. Un filme compuesto por tres historias distintas, cada una ellas es nombrada con uno de los colores de la bandera nacional boliviana y es dirigida por un solo director. A decir de Boulocq, “el filme habla principalmente de universos completamente distintos en un mismo territorio llamado Bolivia” (Boulocq en Eid, 2009, 1 de febrero). Según Mary Carmen Molina:

La película buscaba configurar una imagen del país a partir de las figuras de la madre y la pertenencia, a través de tres historias, situadas en los lugares de origen de los directores: a saber, Cochabamba (Boulocq), Tarija (Bastani) y Santa Cruz (Bellot). Ésta quizá sea la primera película boliviana en la que se explora sobre la temática de la identidad nacional desde, en este caso, tres espacios alejados de La Paz y de lo indígena-andino (Molina, 2014, p. 172).

Las tres historias presentan temáticas relacionadas con la maternidad, en el caso de *Rojo*, primera parte del filme que es dirigida por Boulocq, el cineasta afirma que explora el tema de la maternidad “desde la organicidad del cuerpo, del cuerpo como materia vulnerable y finita... y en este caso, el cuerpo de una mujer, de una madre que peligra de muerte” (Boulocq en *La Razón*, 2 de noviembre de 2008). *Amarillo*, fragmento dirigido por Bastani, cuenta la

historia de un niño que por curiosidad se aleja de su casa y de su madre y emprende el viaje de regreso. El fragmento *Verde* narra la historia de Julico, un joven huérfano y desempleado que se aloja en la casa de su amigo Benigno y la madre de éste, Felicia. Julico encuentra en Felicia la figura materna, el amor materno que no ha tenido.

El filme se estrenó en 2009, mismo año en el que el país se encontraba enfrentado por la aprobación de una nueva Constitución Política del Estado, sobre este contexto Bellot afirmó: “Hay que entender que no vale hablar de una Constitución Política del Estado si no se conoce los dramas de mujeres, niños, adolescentes”. Según Bellot, en el filme había que hablar del país, sin embargo, “no el del que se ve en los periódicos, en los noticieros, sino de su gente, de los seres humanos que pese al conflicto viven día a día dramas que son universales.” Así, el cineasta afirma que se trata “de hacer cine político a partir de una humanidad” (Bellot en *La Razón*, 2 de noviembre de 2008). Contrariamente a lo que se podría pensar por el título del filme, la película no hace reflexión directa sobre lo nacional o sobre el país. Las temáticas que se plantean abordan las problemáticas individuales que puede tener cualquier ser humano y que son a la vez universales. En este sentido, el título parece ser el elemento de unión entre las tres historias, historias humanas y universales, que suceden dentro del territorio nacional.

También en 2009, Bellot dirigió el largometraje *Perfidia*, una coproducción con Chile y Estados Unidos, que se filmó íntegramente en Estados Unidos y no llegó a estrenarse de manera comercial en Bolivia. Por su parte, Martín Boulocq dirigió el largometraje *Los viejos* (2011), un filme situado en el sur del país y que narra la historia de Toño, un hijo de desaparecidos en la dictadura que regresa a su pueblo y se reencuentra con la familia de su tío y padre adoptivo y con su prima, quién fue su amor de adolescencia y motivo por el cual tuvo que alejarse de su familia.

5.4.3. Juan Carlos Valdivia y las relaciones con la otredad

Después de filmar películas exitosas con argumentos más comerciales, Valdivia cambia su enfoque y decide hacer un cine más personal, de autor y que reflexiona sobre los cambios políticos y sociales surgidos en Bolivia. *Zona Sur* (2009) e *Yvy Maraey* (2013) se constituyen como obras de una segunda etapa del director Valdivia. A decir de Molina (2014) en esta segunda etapa “se asume la construcción de esta subjetividad a partir de la decadencia y el desencanto, la revelación del choque de imaginarios culturales que conviven disímiles” (p. 178).

La película *Zona Sur* refleja los cambios que se han dado en la sociedad boliviana tras la reconfiguración del espacio político del país. Los personajes forman parte de una familia de

alta sociedad de la ciudad de La Paz que convive con sus sirvientes de origen aimara. La trama se sitúa en el periodo del llamado “proceso de cambio” instaurado en Bolivia a partir de la llegada al poder, en 2006, del dirigente cocalero Evo Morales como presidente del Estado. *Zona Sur* retrata la transformación de las clases sociales en la nuevo Estado boliviano. Si en el cine indigenista de Jorge Sanjinés se retrataba a la *nación clandestina*, es decir, esa nación indígena oprimida que no es reconocida en sus derechos por el Estado, en *Zona Sur*, esa nación indígena es ahora la que gobierna, la que tiene el capital político con el Movimiento al Socialismo en el poder y posee el capital económico con el surgimiento de la llamada “burguesía chola”¹¹.

Sin embargo, esa nueva “burguesía” no cuenta con capital social, con relaciones y participación en espacios sociales acaudalados que siguen siendo excluyentes para los sectores populares. Entre esos espacios están las mansiones de la zona sur de la ciudad de La Paz, una zona residencial, un territorio exclusivo en el que reside la clase alta de sectores empresariales y políticos. Es a esa zona sur, a esas mansiones, donde desean llegar los nuevos ricos del país, los comerciantes acaudalados y entre ellos está una comerciante chola¹² que quiere comprar la casa de su comadre de clase alta Carola. La sorpresiva escena en la que la comadre muestra una maleta repleta de dinero para la compra de la casa refleja el desplazamiento de las clases sociales y empoderamiento económico de los comerciantes, como la nueva clase social acaudalada del país. A la antigua burguesía boliviana no le queda otra salida que relacionarse y congraciarse con la nueva burguesía chola. Carola debe decidir vender su casa para sobrevivir, esto muestra también la desaparición de la antigua clase social dominante antes rica y poderosa, ahora desterritorializada, pobre y dependiente de lo único que le queda, su capital social.

En la misma casa habitan diferentes esferas sociales que conviven día a día, sin embargo, entre ellas hay muros invisibles, uno de ellos la comunicación. La clase alta convive con sus sirvientes aimaras sin entender su idioma, ni preocuparse por entenderlo. Esto retrata las dos naciones que cohabitan en el país, la indígena y la no indígena. La población indígena se ve obligada, por la necesidad, a aprender a hablar en español para subsistir. Sin embargo, la población no indígena no se ha preocupado por aprender a comunicarse con los otros en su lengua, como resultado de esto está privada de conocer lo que dicen entre ellos. En el filme,

¹¹ Se ha denominado como burguesía chola al ascenso económico de un sector social compuesto por personas de origen indígena, campesino y de sectores populares que trabajan en la actualidad en el sector de la economía capitalista informal, es decir trabajadores por cuenta propia dedicados al comercio y microempresas.

¹² Mujer indígena que viste de polleras.

los sirvientes hablan entre ellos en aimara y la película no muestra subtítulos. El filme muestra de esta manera la indiferencia e incapacidad para entender el mundo del indígena.

La única locación de la película es la casa y sus habitaciones. La casa en cuestión está llena de espejos, y la película funciona como un espejo que refleja la sociedad boliviana, con sus cambios y sus permanencias, con sus estratos sociales en fluctuación, conviviendo en el mismo lugar y manteniendo al mismo tiempo fronteras culturales, espacios sociales fragmentados e incomunicados. La lectura política que hace el filme muestra las diferencias raciales, las fronteras culturales y el enfrentamiento de clases sociales que persisten en la sociedad paceña, a pesar de las transformaciones políticas que se han dado en el país.

En *Yvy Maraey* (2013), Valdivia propone un viaje que al igual que pasa con *Cuestión de Fe* (Loayza, 1995), realiza un desplazamiento territorial y otro hacia el interior de los personajes. El protagonista Andrés es un cineasta que viaja desde La Paz al sur del país para hacer una película sobre la cultura guaraní, siguiendo la ruta de un explorador extranjero que antes había investigado esta cultura, buscando “la tierra sin mal”¹³. Para que sea su acompañante y guía de viaje, Andrés contrata al guaraní Yari. La amistad entre Andrés y Yari se desarrolla a través de enfrentamientos y acercamientos, en los que el filme reflexiona sobre ese tema constante del cine boliviano, *la identidad*, las diferencias culturales, la relación con el “otro”, el distinto, la cuestión indígena y mestiza.

Sin embargo, la reflexión sobre *la identidad* se enmarca en la Bolivia del Estado Plurinacional, donde las identidades culturales y las clases sociales se han transformado. Si en *Zona Sur*, la reflexión de Valdivia abordaba las clases sociales, tanto las tradicionales como las nuevas surgidas en el periodo político del “proceso de cambio” de Evo Morales, que conviven en un mismo espacio sin entenderse, ni conocerse realmente. En *Yvy Maraey* se hace una reflexión sobre las maneras de mirarse a uno mismo, de mirar al “otro” distinto, y a la vez el verse a través del otro. El filme analiza las maneras de ver, interpretar y conocer, tanto a uno mismo como miembro de una cultura, como a los miembros de una cultura diferente. Sobre los cambios que se dan en su obra, Valdivia afirma:

Para mí era una cuestión de reinventarme, de volver a nacer, de volver amar el cine y de hacer algo arriesgado, algo verdadero, de tocar mi vida personal, de ser autocrítico y de hablar de lo que está pasando en mi país. Además creo que es una cosa que me interesa. Regresé a Bolivia hace cuatro años, lo que pasa en mi país es fascinante y quiero ser parte de lo que está pasando y poner mi granito de arena. La película (*Zona Sur*) tiene una parte política también, pero política desde el

¹³ “La tierra sin mal” se refiere a una creencia de la cultura guaraní sobre la existencia de un paraíso terrenal, donde abundan los alimentos, no existen enfermedades, ni la muerte, y donde todos disfrutaban de la felicidad. La búsqueda de *la tierra sin mal*, provocó largos viajes y éxodos entre los guaraníes, muchos de los cuales fueron penosos y trágicos.

lado donde yo primero me crítico, crítico a mi entorno, a mi sociedad, al mundo de donde yo vengo (Valdivia, en García, 2010).

Tanto *Zona Sur* como *Yvy Maraey* representan un cambio en la obra de Valdivia, en el que el autor hace un cine más reflexivo, que aborda temas como la interculturalidad, las clases sociales y las identidades culturales que se relacionan, fluctúan, cambian y permanecen en el nuevo periodo histórico-político de la Bolivia del Estado Plurinacional.

5.4.4. Jorge Sanjinés con el proceso de cambio

En 2012, Jorge Sanjinés presentó el filme *Insurgentes*, y en 2016, *Juana Azurduy: Guerrillera de la Patria Grande*; ambas películas son de temática histórica y en ellas se hace una revisión a la memoria histórica y un homenaje a los héroes olvidados de la nación boliviana y se los relaciona con el actual periodo político del presidente Evo Morales. Sobre esta nueva etapa en su obra cinematográfica Sanjinés afirma: “Ahora hemos entrado en una etapa de recuperación de la memoria histórica porque nos parece fundamental que nuestro pueblo, nuestra gente, nuestra juventud recuperen la memoria de los grandes bolivianos, de las grandes bolivianas que han hecho historia y que son los verdaderos padres de esta patria” (J. Sanjinés en Díaz, 2016, 22 de mayo).

La película *Insurgentes* (2012) es, según Sanjinés, “un semidocumental sobre la lucha por más de 220 años de los indios de Bolivia por recuperar la soberanía política perdida. En esa obra figuran varios personajes de esa epopeya que culminó con el ascenso a la Presidencia de un indígena en 2006” (Sanjinés en Espinoza, 2016, 5 de junio). En el filme, Sanjinés retrata la vida de los principales caudillos de la historia boliviana como Tupaj Katari, Pablo Zárate Willka, Bartolina Sisa, Juan Wallparrimachi. En el filme aparece también el personaje de Juana Azurduy junto a imágenes de personajes de la historia que lucharon en favor de los indígenas como Eduardo Nina Quispe¹⁴, y políticos como el expresidente Gualberto Villarroel y el presidente Evo Morales, mostrando a este último como si fuera el último gran héroe de las luchas indígenas. La imagen de Morales en el filme provocó críticas negativas hacía la película por su evidente militancia política y posicionamiento a favor del actual gobierno de Morales. Sin embargo, para el cineasta las críticas fueron producto de una “susceptibilidad respecto al proceso político que vive el país”. Sobre la imagen de Morales en el filme Sanjinés afirma: “No hemos hecho una película para el señor (Morales), hemos hecho una película que

¹⁴ Eduardo Leandro Nina Quispe fue un impulsor de la educación indígena, creó el "Centro Educativo Collasuyo" institución comunitaria de ayllus, que se expandió en las comunidades de Bolivia. Fundó la "Sociedad República del Collasuyo" en la ciudad de La Paz en 1930 a base de su obra dinámica educacional.

recoge la lucha del pueblo para conquistar espacio soberano de los indios en el país” (Jorge Sanjinés en Díaz, 2016, 22 de mayo).

María Elvira Álvarez (2012) afirma que el objetivo de la política es controlar el poder y para ello es necesario controlar las opiniones del pueblo, y para conseguir esto último, la historia es un instrumento eficaz. Quienes han manejado el poder han instrumentalizado la historia convirtiéndola en propaganda y han utilizado las artes como el cine para su difusión. Así lo hizo Stalin con el cine de Eisenstein que creó un mito alrededor del líder soviético. Para Álvarez, Sanjinés sigue los pasos de Eisenstein instrumentalizando la historia de Bolivia, haciendo un cine propagandístico para crear un mito alrededor de la figura Evo Morales como “vengador de todos los indígenas que se opusieron a la colonia española y a los criollos republicanos” (2012, p. 28).

Para Álvarez, cuando la historia es usurpada por el poder político se convierte en mito, en una herramienta útil para quien persigue control del poder y esta historia se convierte en la “historia oficial”. En este sentido, el filme de Sanjinés propone una revisión histórica y construye con su visión a favor del partido político gobernante, una nueva historia oficial que mitifica a Evo Morales. Respecto la creación de una nueva historia oficial, Mary Carmen Molina afirma que la búsqueda de Sanjinés es:

(...) armar un tejido de sucesos con contados por la Historia Oficial que justifiquen el presente de Bolivia, rescatar del olvido a héroes indígenas que protagonizaron estos sucesos, ponerles nombre a los insurgentes de Bolivia insurgente, la de Evo Morales. Ahí donde lo plurinacional, en los mecanismos de poder del gobierno de turno, deviene en lo aymara; ahí donde el proceso de cambio ha sido reducido a un mito con un solo rostro, el de Evo Morales; ahí donde este rostro aglutina los significados de insurgencias ahora oficializadas; ahí donde la contra-historia no es tal, sino la postulación de una nueva historia oficial (Molina, 2012, p. 8).

Álvarez (2012) afirma que *Insurgentes* manipula la historia al sacar a los personajes de su contexto histórico. Esto es para la autora “una visión teleológica, profética y anacrónica, que busca entender el pasado a través del presente” (2012, p. 29). Así, cuando los héroes indígenas de la historia boliviana son mostrados en el filme como si tuvieran por objetivo la llegada de Morales al poder y con esto finalizar el ciclo de las luchas indígenas, es según Álvarez, una interpretación teológica que le da un objetivo futuro a un evento histórico. Es decir, una manipulación e instrumentalización de la historia para la creación de un mito.

La más reciente película de Sanjinés, *Juana Azurduy: guerrillera de la Patria Grande* (2016), trata sobre la guerrillera Juana Azurduy (1780-1862) que fue una heroína de la independencia del Alto Perú, hoy Bolivia, que enfrentó a las tropas de la colonia española. Sobre la elección de este personaje para realizar una película el cineasta afirma que parte de

su proyecto era devolver la memoria a esta heroína en la sociedad machista de la Bolivia de hoy:

Siempre me ha interesado mucho, primero, porque me pareció extraordinario devolver su lugar a una mujer en una sociedad boliviana que ha demostrado ser bastante machista. Es una mujer que desafía, en pleno siglo XIX, los convencionalismos coloniales religiosos, que se hace militar, una militar extraordinaria que manejaba mejor el sable que muchos hombres, una mujer que lucha por la independencia del Alto Perú como un bravo militar, pero sin dejar de ser madre, sin dejar de ser mujer (J. Sanjinés en Díaz, 2016, 22 de mayo).

Para Sanjinés su filme reivindica a la mujer boliviana e interpela el machismo de la sociedad boliviana al mostrar la capacidad que tuvo una mujer para determinar el futuro de una nación. Los nuevos filmes de Sanjinés reivindican las luchas que se dieron en la construcción del país y honra a los héroes nacionales olvidados, aquellos que provenían de sectores marginados como los indígenas y las mujeres, que la historia oficial, según el cineasta, dejó relegados. Claudio Sánchez afirma al respecto:

La más reciente película de Sanjinés (Juana Azurduy) continúa el camino trazado con *Insurgentes*, el de la reivindicación de las luchas por la construcción de un país libre y soberano, identificando a quienes la historia oficial ha mantenido en un segundo plano como parte de su propia conveniencia, no era útil para la construcción de la identidad nacional sostener que quienes lucharon por los grandes cambios fueran indios, mujeres o cholos. La oligarquía siempre ha preferido tener a estos personajes como secundarios detrás de grandes protagonistas más bien cercanos a linajes más puros o apellidos más conocidos. Así entonces, Juana Azurduy es una figura también incómoda, primero por ser mujer y segundo por tener sangre indígena en las venas (Sánchez, 2016, párr. 2).

El último filme de Sanjinés es una película de época ambientada en Chuquisaca en 1825 y narra la reunión que tuvo Juana Azurduy en su casa con los libertadores Simón Bolívar y Antonio José de Sucre, y el comandante guerrillero José Miguel Lanza, en la época en que se celebraba la independencia de la República de Bolívar, primer nombre otorgado al nuevo país. Juana, después de los años de luchar por la independencia, se encontraba en la pobreza y alejada de la cúpula de criollos que manejaban el nuevo poder. La protagonista recibe en su hogar a los libertadores y a petición de ellos les narra los momentos que vivieron los guerrilleros, héroes montoneros de la Guerra de Republicuetas durante los 16 años de lucha contra los conquistadores españoles.

Según Sanjinés, al no haber mucha literatura respecto a Juana Azurduy, se decidió hacer una ficción con basamento histórico: “Hemos llenado con la imaginación espacios vacíos, de los que no se sabía nada, lo que nos ha permitido plantear la película como una tesis, como una interpelación a la República, a toda la etapa republicana, no solamente de Bolivia, sino de todo el continente” (J. Sanjinés en Díaz, 2016, 22 de mayo). La película de Sanjinés muestra a Juana Azurduy como una mujer que, a pesar de haber sido una heroína de la independencia,

es discriminada y no tomada en cuenta por el nuevo poder político que ha quedado en manos de los criollos.

Algunos autores como Morales señalan que en esta nueva etapa de su cinematografía, Sanjinés muestra un enfoque más pedagógico y romántico que transgresor como lo fue en el periodo de dictaduras militares en el que su cine confrontaba al Estado: “El de ahora es un Sanjinés más pedagógico y tal vez más romántico que el transgresor y arriesgado de los 60 y 70. Claro, es otro el contexto, y otra la relación que él como artista, tiene frente al Estado, ahora, un lugar de comodidad que no tuvo antes, cuando corría con sus cintas de cine por el aeropuerto para que no se las decomisen, siempre inquietando al poder oficial” (Morales, 2016).

5.4.5. Socavón Cine: la nueva generación de cineastas

A partir del año 2008 se empieza a conocer en Bolivia el trabajo de una nueva generación de jóvenes directores paceños que bajo el nombre de Socavón Cine incursionan en el cortometraje, logrando con sus primeros trabajos premios y reconocimiento a nivel internacional. El grupo de realizadores audiovisuales se define a sí mismo como una “Comunidad Audiovisual Boliviana con búsquedas y formas particulares, pero con una preocupación en común: contemplar nuestros contextos, nuestros lugares, la gente, sus historias” (Socavón Cine, 2017).

El grupo de realizadores está conformado por Carlos Piñeiro, Pablo Paniagua, Miguel Hilari, Gilmar Gonzáles y Kiro Russo. Si bien los cineastas han presentado sus obras como autores individuales, todos los miembros del grupo colaboran en la realización de los filmes. Entre sus obras se pueden mencionar las siguientes: Carlos Piñeiro dirigió los cortometrajes *Martes de Cha'lla* (2008), *Max Jutam* (2010), *Plato Paceño* (2013), y *Amazonas* (2015); Pablo Paniagua dirigió los cortometrajes *Uno* (2011), y *Despedida* (2015); Miguel Hilari filmó el cortometraje *Adelante* (2014), y el documental *El corral y el viento* (2014); Gilmar Gonzales dirigió el cortometraje *Satélite* (2014), y fue coguionistas de otras producciones del grupo; Kiro Russo realizó los cortometrajes *Enterprisise* (2010), *Juku* (2011) que sería el primer corto del realizador con temática minera, *Nueva Vida* (2015), y *La Bestia* (2015). Russo presentó en 2016 el largometraje de ficción *Viejo Calavera* (2016) que se constituye en el primer largometraje que realiza el colectivo y que ha logrado bastante reconocimiento internacional al ser premiado en festivales de cine como Locarno, San Sebastián, Indie Lisboa, Ficunam, FIC Valdivia, el Festival de Documental Jihlava, entre muchos otros.

Recientemente *Viejo Calavera* fue premiado en el Festival de Cine de Cartagena y obtuvo ocho nominaciones para los Premios Platino 2017.

Algunos autores como Molina (2014), Zapata (2017), Möller (2017), han señalado algunas similitudes entre el grupo Socavón Cine y el Grupo Ukamau liderado por Sanjinés y el cine documental de Jorge Ruiz. Entre estas similitudes o relaciones se mencionan algunos personajes de los cortos de Socavón Cine que parecieran hacer un homenaje a personajes de las películas más importantes del cine boliviano como *La nación clandestina* (1989) de Sanjinés y *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz. Así, Zapata (2017) y Balderrama (2017), relacionan al personaje del hombre que carga el muñeco de Buddy de *Toy Story* en el cortometraje *Enterprisise* (2010) de Kiro Russo, con el personaje de Sebastián Mamani de la *Nación Clandestina* (1989) que carga la máscara del Jacha Tata Danzante. Por otro lado, Möller relaciona al personaje de Max, del cortometraje *Max Jutam* (2010) de Piñeiro, con el personaje de Sebastiana del semidocumental *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, puesto que en ambas obras los personajes se plantean la decisión de quedarse en el pueblo con más desarrollo, quedarse en la ciudad o regresar a su pueblo de origen a pesar del hambre y la necesidad.

La influencia del cine político de Sanjinés es evidente. Socavón Cine vuelve a narrar las historias de mineros, sin embargo, el contexto es otro. Si en el cine de Sanjinés se retratan las represiones y matanzas de mineros por el Estado, en el filme *Viejo Calavera* (2016) de Russo se muestra la vida un tanto más relajada de este sector. En el filme de Russo, las asambleas de los mineros se realizan ya no para definir movilizaciones sociales, sino para definir donde irán de vacaciones. Esta escena es la más clara muestra del cambio de contexto y el paso del tiempo. El análisis de lo social, las reconfiguraciones de las identidades bolivianas –tema constante en la cinematografía nacional–, la relación con la otredad, las interacciones entre el campo y la ciudad, no son temas ajenos a este grupo de jóvenes realizadores. Como afirma Richards (2009) “la representación del mundo indígena ha sido la más duradera preocupación del cine boliviano” (p. 26). Sin embargo, las representaciones sobre lo social que proyectan sus filmes también están impregnadas del actual contexto político-social, del “proceso de cambio”, y de las reconfiguraciones y transformaciones de las diversas identidades existentes en el país.

TERCERA PARTE - MARCO METODOLÓGICO

En los anteriores capítulos de la presente tesis se planteó un marco teórico en el que se presentaron las principales corrientes de investigación que sirven de paraguas para este trabajo. En el primer capítulo se detallaron los principales conceptos que guían esta investigación como lo son la cultura, la industria cultural, la/s identidad/es cultural/es, la diversidad cultural y su relación con el cine. El análisis teórico del cine como constructor de imaginarios de identidad se abordó en el segundo capítulo. En el tercer capítulo se presentó el desarrollo del surgimiento de las políticas públicas culturales, las industrias culturales y creativas, y elementos para el análisis de las políticas públicas cinematográficas. En el cuarto capítulo se presentaron conceptos sobre el mercado cinematográfico, la concentración económica y la diversidad en la industria cinematográfica. El marco histórico del cine boliviano se desarrolló en el quinto capítulo en el que se analizó la cinematografía nacional y su transcurrir histórico y estético.

En esta tercera parte, integrada por el capítulo sexto, se plantea el marco metodológico que ha guiado la presente investigación.

Capítulo 6

Marco Metodológico

En los siguientes apartados de este capítulo se presenta el planteamiento del problema, el diseño de la investigación en cuanto a sus objetivos e indicadores, la definición de la muestra y unidades de análisis, y los métodos, técnicas e instrumentos empleados en la presente investigación.

6.1. Planteamiento del problema: la representación de las identidades culturales y nacionales en el cine.

A pesar de las limitaciones económicas del país, Bolivia cuenta con una gran trayectoria cinematográfica de cerca de ciento veinte años, desde la llegada del cinematógrafo en 1897 y la realización de la primera película filmada en el país en 1904. Desde entonces, diversos temas sobre la realidad nacional y episodios de la historia boliviana tuvieron su influencia en la producción cinematográfica del país. Así, por ejemplo, las películas más importantes del cine mudo boliviano tuvieron como un tema constante los dilemas de la identidad cultural/nacional y la división de la sociedad de aquel entonces por cuestiones raciales y de clase social. Esto se evidencia en filmes como *Corazón Aymara* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) y *Wara Wara* (1929).

Hechos históricos como la Guerra del Chaco (1932-1935) dejaron su huella en el cine boliviano, influyendo en la creación de documentales y ficciones basadas en ese conflicto como *Hacia la gloria* (1932-33), *Infierno Verde* (1933-35), y *La campaña del chaco* (1933). Hechos políticos como la Revolución Nacional que se da en el país en 1952 y la posterior creación del Instituto Cinematográfico Boliviano -primera política pública en materia

cinematográfica-, tienen su efecto en el cine boliviano con la producción 400 filmes entre 1952 y 1961, la mayoría de ellos destinados a la propaganda política.

Las deplorables condiciones de vida de los sectores mineros y campesinos, así como la desigualdad social por cuestiones raciales y estratos económicos, inspiraron el cine político de denuncia y militante de izquierda que produciría el director Jorge Sanjinés. El periodo de dictaduras militares (1971-1982) influyó en la cinematografía nacional en dos sentidos; el exilio del cineasta Jorge Sanjinés y el surgimiento de un cine más viable para la época y menos confrontador con el nuevo gobierno, un “cine posible”, cuyo principal exponente fue el director Antonio Eguino.

Décadas después, en plena democracia, el país se define plural y diverso y su cine también. Nuevos directores como Marcos Loayza y Juan Carlos Valdivia entre otros, logran que el cine boliviano aborde temas más universales. A partir del año 2003 Bolivia ingresa a la era del cine digital y los costos de producción disminuyen y esto permite el surgimiento de una ola de nuevos directores como Verónica Córdoba, Rodrigo Bellot, Martín Bouloq, Tonchy Antezana y Rodrigo Ayala, entre los más representativos. Surge un cine producido fuera del departamento de La Paz, que se extiende sobre todo a Santa Cruz, Cochabamba y Tarija (Banegas y Quiroga, 2014, p. 114).

En la época actual, en el ámbito político el presidente Evo Morales ha puesto de moda a Bolivia en el mundo y los efectos de su figura se ha dejado sentir también en la cinematografía y filmes como *Evo Pueblo* (Tonchy Antezana, 2007) y *Cocalero* (Alejandro Landes, 2007) lo demuestran (Banegas y Quiroga, 2014, p. 115). Los filmes nacionales de la última década han introducido temáticas universales como la sexualidad, las vivencias juveniles o la migración, sin embargo, el dilema de la identidad/es nacional/es sigue muy vigente en películas recientes como *Zona Sur* (2009) e *Yvy Mareay* (2013), ambas dirigidas por Juan Carlos Valdivia. Se podría afirmar que, desde los inicios de la cinematografía en el país hasta nuestros días, el dilema de las identidades culturales/nacionales ha sido un tema constante en el cine boliviano.

Como se ha mencionado anteriormente, el concepto o la idea de lo nacional es una construcción imaginaria. Anderson (1993) definía la nación como una *comunidad imaginada*, es decir, que el concepto de nación moderna es un imaginario, un relato que se crea a partir del capitalismo de imprenta y la publicación de periódicos y novelas en diferentes lenguas vernáculas en el siglo XIX, esto hizo visible, imaginable a las comunidades lingüísticas como naciones. En este sentido las diversas identidades culturales que forman parte del imaginario

de lo nacional, son también construcciones imaginarias que se crean y se refuerzan gracias a un sistema de aparatos culturales.

Martín-Barbero afirma que “la identidad es una construcción narrada existimos como identidad en la medida que nos podemos contar a otros, pues yo no existo para mí mismo, sino para el otro que reconoce que yo soy distinto. Entonces, el contar es constitutivo del existir como diferente” (Martín-Barbero, 2008, pp. 17-18). En este sentido, el *imaginario de nación* se conforma a partir de relatos, de narraciones en donde están inmersos los elementos que se reconocen como parte de la identidad nacional. Para García Canclini “la identidad es una construcción que se relata” (1995, p. 107), y en la construcción de estas narraciones participan aparatos culturales de distinta índole como son las acciones del Estado en la creación de normas legales y políticas que establecen la difusión de la historia, la preservación de lenguas, los planes de educación, entre otros; y por otro lado, las narraciones que son transmitidas por los aparatos de la industria cultural, entre ellos los medios de comunicación como el cine.

Es así que las narraciones sobre la(s) identidad(es) culturales y nacionales no se limitan a los espacios tradicionales de consumo cultural, sino que los medios de comunicación, como contenedores de narraciones, de ficciones, son también espacios de representación y construcción del imaginario de identidad. Los medios de comunicación son por excelencia los mayores constructores de esa *comunidad imaginada* llamada nación, y el cine es uno de los aparatos culturales que proporciona mayores modelos de identificación /proyección de una representación de lo nacional.

El dilema sobre cómo se define al “ser nacional” en un país tan diverso y dividido social y culturalmente como Bolivia es un tema que constantemente se ha plasmado en su cinematografía, literatura, pintura, entre otras artes que han abordado el tema. En el campo político el debate sobre la identidad boliviana no queda al margen. Diferentes gobiernos realizaron cambios importantes en la Constitución Política del Estado (CPE) con el objetivo de incorporar en ella una definición de país más inclusiva y que reconozca a todos los grupos étnicos y culturales que conforman el Estado boliviano.

Según la CPE, en su reforma de 1994, Bolivia se definía como un Estado multiétnico y pluricultural: “Bolivia, libre, independiente, soberana, multiétnica y pluricultural, constituida en República unitaria, adopta para su gobierno la forma democrática representativa, fundada en la unidad y la solidaridad de todos los bolivianos” (CPE, 1994, Art. 1). Posteriormente, tras el cambio de gobierno en 2006 y la subida al poder de Evo Morales y su partido político, el Movimiento al Socialismo (MAS), el Estado llama a una asamblea constituyente para la

elaboración de una nueva carta magna. La nueva Constitución Política del Estado se aprueba en 2009 y avanza en el reconocimiento de la diversidad cultural del país y lo define como un Estado Plurinacional: “Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario” (CPE, 2009, Art. 1). La nueva CPE además de las naciones y pueblos indígenas incorpora a las comunidades *interculturales* –anteriormente conocidos como campesinos *colonizadores*- y a la comunidad *afro-boliviana* como pueblos constitutivos de la nación: “La nación boliviana está conformada por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos, las naciones y pueblos indígena originario campesinos, y las comunidades interculturales y afro-bolivianas que en conjunto constituyen el pueblo boliviano” (CPE, 2009, Art. 3).

Al reconocer la constitución boliviana al país como un Estado Plurinacional es pertinente abordar cómo se representa la diversidad de las identidades nacionales en el cine boliviano. Como afirma Martínez, “el cine constitúyese en segmento del *imaginario colectivo* desde su rol hegemónico. Por tanto, una película puede estar impregnada de las tensiones multiculturales, como la *visibilización* de minorías” (2010, p. 15). Por ello, en la presente tesis se ha elegido como objeto de estudio el cine, que se concibe como una expresión artística que, dada su función de generador de narraciones, de representación/generación del sentido y de los imaginarios colectivos, contribuye a la construcción/representación del imaginario de lo nacional. Como afirma Fuertes, “la importancia que se concede a las relaciones dentro de la ficción se justifica al ser éstas las que forman las estructuras y los sistemas simbólicos de las películas moldeando con el paso del tiempo la mente de la sociedad” (Fuertes, 2002, p. 408).

Martínez (2010) afirma que el lenguaje cinematográfico “es una *mediación* que *generifica* la diversidad cultural, la codifica con la *estereotipificación* de las diferencias y las correspondencias de los relatos para elaborar un discurso visual representado con un imaginario (cúmulo organizado de imágenes) sostenido por *tropos*” (Martínez, 2010, pp.192-193). Para Shohat & Stam (2002), “las películas de ficción también heredaron el papel social de la novela realista del siglo XIX respecto a los imaginarios nacionales” (Shohat & Stam, 2002, p. 117). Para los autores citados los modelos narrativos del cine no solo representan los procesos históricos, sino que además son coordinadas de experiencias a través de las cuales la historia es escrita y la identidad nacional figurada. El cine entonces, media entre lo histórico y lo discursivo. Además, a través de la ficción se hacen visibles también las históricas estructuras de poder. Sin embargo, “en este proceso no hay nada intrínsecamente siniestro, excepto hasta qué punto se despliega de manera asimétrica, para ventaja de algunos

imaginarios raciales y nacionales y en detrimento de otros” (Shohat & Stam, 2002, pp. 117-118).

Si bien, el cine dominante o comercial que es producido por los grandes estudios de Hollywood, encaja en ese tipo de cine cuestionado por Shohat & Stam (2002) y Martínez (2010) por generalizar en sus narraciones las diversidades culturales y representar las diferencias a través de estereotipos. En el caso de las pequeñas cinematografías nacionales como la boliviana, el cine puede también contribuir con narraciones que representen la diversidad cultural boliviana y latinoamericana y ser la imagen de país que se proyecta tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales.

En este sentido, es importante la comprensión del cine nacional como una actividad que abarca dos sentidos: por un lado, es una expresión cultural que aporta a la creación de una memoria comprensiva del pasado, desarrolla una identidad cultural que crea sentidos sociales y colectivos y de resistencia al influjo audiovisual externo, y por otro lado, es una forma de producción industrial a través de una cadena de valor (producción-distribución-exhibición) que transforma mediante procesos creativos y tecnológicos insumos de diversa índole en productos culturales para consumo del público (CONACINE, 2005).

En el caso de las pequeñas cinematografías nacionales, desde el Estado el cine puede fomentarse y protegerse como un patrimonio cultural que construye/representa las identidades culturales del país, muestra la diversidad socio cultural y se constituye como documento que registra la memoria audiovisual de la nación. A la vez, desde el ámbito industrial el cine aporta en la generación de empleos y recursos económicos. Así mismo, las políticas públicas cinematográficas que establezcan los Estados incidirán de gran manera, tanto en el desarrollo o no de la industria cinematográfica nacional, como en el fomento y promoción del cine como patrimonio cultural del país. Es importante el análisis de las políticas públicas que se generan desde el Estado e identificar qué efectos tienen éstas en el ámbito industrial y cultural de la cinematografía. Por ello, se hace necesario el análisis de la cinematografía desde tres componentes que afectan directamente en su desarrollo: la dimensión legal e institucional, la dimensión económica e industrial, y la dimensión cultural de la cinematografía nacional.

6.1.1. Formulación del problema de investigación

Es así que la pregunta general de investigación que se pretende responder en la presente tesis es la siguiente:

¿Cómo se ha representado la diversidad de las identidades culturales/nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural durante el periodo comprendido entre los años 1995 a 2015?

En el análisis de un producto de la industria cultural como el cine se hace necesario el estudio de los factores estructurales, legales, institucionales, industriales y culturales que intervienen en su creación. En la presente tesis se plantea el estudio de la cinematografía boliviana desde un marco de análisis que incorpora las dimensiones y estructuras más importantes que intervienen en la cinematografía. Pocas investigaciones académicas se han dedicado al estudio de las cinematografías nacionales desde un marco de análisis global, una de ellas es la realizada por Marta Fuertes en su tesis doctoral titulada *La coproducción cinematográfica entre España y Argentina 1990-2000* (Universidad de Salamanca, 2002). En dicha tesis Fuertes utilizó el enfoque histórico cultural propuesto por Vygotsky y Luria y al respecto afirma lo siguiente:

La perspectiva histórico-cultural permite pues comprender el conjunto de medios y mediaciones como un sistema de operadores que forma parte del sistema funcional global de actividad y conciencia de las comunidades y de los sujetos humanos. Es preciso por tanto contemplar cada medio y cada contenido dentro de un marco global del entorno humano de desarrollo y de vida (Fuertes, 2002, p. 382).

En su investigación sobre la coproducción cinematográfica entre España y Argentina, Fuertes propuso el análisis de la cinematografía desde tres dimensiones; la institucional, la industrial y la cultural:

En una investigación como ésta en la que se aborda el estudio de cuestiones culturales se plantea un análisis a través de determinadas fuerzas que actúan en tres dimensiones y las relaciones que guardan entre sí, planteadas a través de un análisis dialéctico en el que las fuerzas no son causa-efecto sino que actúan en un sistema de realimentaciones constantes (Fuertes, 2002, p. 406).

Fuertes propone para el análisis de la cinematografía el estudio de una serie de *componentes de la industria cinematográfica* que serían los que dan cuerpo a las *tres dimensiones* en el estudio de la industria cultural. La autora relaciona las tres dimensiones de análisis con los llamados *componentes de desarrollo* alrededor de los cuales gira el avance del cine como industria cultural (2002, p. 406). En la investigación de Fuertes el primer componente de estudio de la cinematografía está constituido por el marco legal/institucional y da lugar a la *dimensión legal*, el segundo componente está constituido por el marco económico/tecnológico y da lugar a la *dimensión industrial*, y el tercer componente está constituido por el marco cultural que da lugar a la *dimensión cultural* del análisis cinematográfico (2002, p. 407).

El teórico de cine Francesco Casetti es otro autor ha propuesto el estudio del cine a través del análisis de diferentes dimensiones. Casetti (2005) llama *sociología del cine* al análisis de la cinematografía desde cuatro áreas de estudio: la primera de ellas aborda el análisis de los *aspectos socioeconómicos* del cine; la segunda área analiza al cine como *institución* tomando en cuenta los perfiles profesionales, mecanismos productivos, formas de oferta y demanda; la tercera área de análisis relaciona el cine con la *industria cultural* y entra en el debate de los *apocalípticos e integrados*; finalmente la cuarta área explora el cine y su relación con las *representaciones de lo social*, es decir la capacidad del cine de “poner en escena la sociedad que lo circunda... la capacidad del filme para ser un “signo” (para analizarlo como tal) de la realidad de la que proviene” (2005, p. 129).

Tanto Fuertes (2002) como Casetti (2005) proponen un análisis de la cinematografía a partir del estudio de diferentes dimensiones que incluyen lo institucional/legal, la dimensión socioeconómica o industrial, y la dimensión cultural, que a su vez Casetti divide en el análisis del cine como industria cultural y la exploración del cine en cuanto a las representaciones de lo social que proyecta.

Basada en la propuesta metodológica de Fuertes (2002), en la presente tesis se plantea el análisis de la cinematografía boliviana desde el enfoque histórico cultural propuesto por Vygotsky (1979) en el que se afirma que para comprender al ser humano y su desarrollo psicológico se necesita comprender y analizar las relaciones sociales en las que la persona se desenvuelve. En la presente tesis se aplica este argumento al análisis del cine, manifestando que para comprenderlo en su totalidad es necesario estudiar las relaciones sociales/procesos socio-históricos en el que la actividad cinematográfica se desenvuelve.

Es así que en esta tesis se propone el estudio del cine boliviano a través del análisis de tres dimensiones: la dimensión institucional, la dimensión industrial, y la dimensión cultural de la cinematografía producida en Bolivia. El ámbito institucional abarca el análisis del marco legal y la estructura institucional del cine en Bolivia; el ámbito industrial se refiere al análisis de las características económicas de la producción, distribución y exhibición de cine en el país; y el ámbito cultural que comprende el análisis de la representación de la diversidad de las identidades nacionales/culturales que proyecta la cinematografía boliviana. A continuación, se presenta el diseño propuesto para esta investigación.

6.2. Diseño de investigación

El presente trabajo de investigación tiene un diseño metodológico no experimental basado en los métodos cuali-cuantitativos como la entrevista, la observación, el método estadístico y el análisis de contenido. Por las características del tema, el tipo de investigación para esta tesis corresponde a la investigación analítica y descriptiva. A continuación, se presentan los objetivos que se han diseñado para la presente tesis.

6.2.1. Objetivos y pregunta de investigación

Como se mencionó anteriormente, en la presente tesis se plantea el análisis de la representación de la diversidad de las identidades nacionales bolivianas en la cinematografía nacional través del estudio de tres de sus dimensiones; la institucional, la industrial y la cultural. Por ello, para estructurar este diseño de investigación, en el planteamiento de los objetivos de la misma se propone un *gran objetivo general* de investigación que engloba las tres dimensiones de análisis, posteriormente se presentan *objetivos generales* correspondiente con cada una de las tres dimensiones del presente estudio, y dentro de cada objetivo general se proponen una serie de *objetivos específicos*. A su vez, los objetivos específicos se van a desarrollar en detalle para la obtención de resultados con los indicadores que aparecen en el apartado 6.2.2 *Indicadores: los componentes de las tres dimensiones de análisis*. Es así que en la presente tesis se plantean los siguientes objetivos de la investigación:

El gran objetivo general de la presente tesis, que coincide con la pregunta general de investigación que plantea arriba, es el siguiente:

Analizar cómo se ha representado la diversidad de las identidades nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural del cine boliviano, durante los años 1995 a 2015.

Para alcanzar el gran objetivo general de la investigación, se proponen a continuación cuatro objetivos generales. El primero de ellos se corresponde con la *dimensión institucional*, el segundo y tercer objetivo general corresponden a la *dimensión industrial*, y el cuarto objetivo general corresponde a la *dimensión cultural* de de la presente tesis. Para cada objetivo general se desarrollan sus respectivos objetivos específicos.

Objetivos de la dimensión institucional.

Objetivo general N° 1 (OG#1) es el primer objetivo general de esta investigación y coincide con la estructuración de la dimensión institucional, planteándose del siguiente modo:

Analizar cómo está constituido el marco legal e institucional de la cinematografía en Bolivia, su impacto en el desarrollo del cine nacional y su relación con los cambios políticos del país.

Para desarrollar esta *dimensión institucional* del *OG#1* se desarrollan los siguientes objetivos específicos.

Objetivos específicos de la dimensión institucional (OG#1):

- ↪ *Objetivo específico 1.1:* describir los antecedentes de las políticas públicas aplicadas a la cinematografía boliviana y el contexto político en el proceso de creación de la Ley General del Cine en Bolivia, Decreto Ley 1302 (OE#1-1).
- ↪ *Objetivo específico 1.2:* describir las principales características de la Ley General del Cine en Bolivia y analizar qué impacto ha tenido en el desarrollo de la cinematografía boliviana en sus marcos industrial y cultural (OE#1-2).
- ↪ *Objetivo específico 1.3:* describir cómo está constituido el Fondo de Fomento Cinematográfico y analizar qué impacto tuvo en el desarrollo de la cinematografía nacional (OE#1-3).
- ↪ *Objetivo específico 1.4:* describir cómo se establece el Programa Ibermedia en Bolivia y analizar qué impacto ha tenido en el desarrollo de la cinematografía nacional (OE#1-4).
- ↪ *Objetivo específico 1.5:* describir cómo evolucionó el Concejo Nacional del Cine (CONACINE) y qué impacto tuvo en la producción cinematográfica nacional (OE#1-5).
- ↪ *Objetivo específico 1.6:* analizar y comparar las diferentes propuestas de modificación para una nueva Ley General del Cine en Bolivia que se están elaborando por parte de las asociaciones de cineastas del país (OE#1-6).

Objetivos de la dimensión industrial.

Dentro de la dimensión industrial de la presente tesis se diseñaron dos objetivos generales con sus correspondientes objetivos específicos que a continuación se presentan.

Objetivo general N° 2 de la dimensión industrial (OG#2):

Analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana.

Objetivos específicos del marco industrial para el (OG#2):

- ↪ *Objetivo específico 2.1:* analizar cómo está constituido el sector de la producción cinematográfica nacional (OE#2-1).
- ↪ *Objetivo específico 2.2:* analizar cómo está constituido el sector de la distribución de cine en Bolivia (OE#2-2).
- ↪ *Objetivo específico 2.3:* analizar cómo está constituido el sector de la exhibición de cine en Bolivia (OE#2-3).

Objetivo general N° 3 de la dimensión industrial (OG#3):

Identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor, producción, distribución y exhibición, de la industria cinematográfica boliviana.

Objetivos específicos del marco industrial para el (OG#3):

- ↪ *Objetivo específico 3.1:* identificar qué índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la producción cinematográfica nacional (OE#3-1).
- ↪ *Objetivo específico 3.2:* identificar qué índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la distribución de cine en Bolivia (OE#3-2).
- ↪ *Objetivo específico 3.3:* identificar qué índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la exhibición de cine en Bolivia (OE#3-3).

Objetivos de la dimensión cultural.

Para la dimensión cultural de la presente tesis se planteó un objetivo general y sus correspondientes objetivos específicos.

Objetivo General N° 4 de la dimensión cultural (OG#4):

Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.

Objetivos específicos de la dimensión cultural para el (OG#4):

- ↪ *Objetivo específico 4.1:* describir las características formales y sociodemográficas, el tipo, función, roles y atributos morfológicos y funcionales de los personajes de los filmes bolivianos (OE#4-1).

- ↪ *Objetivo específico 4.2:* analizar qué culturas, grupos étnicos, regiones bolivianas y nacionalidades son representadas en el cine boliviano a través de la caracterización de los personajes que figuran en las narraciones de las películas nacionales. Se analizó cómo se muestra la diversidad cultural del país identificando qué culturas nacionales, regiones bolivianas y nacionalidades son las más y menos representadas en los filmes bolivianos a través de las características sociodemográficas y formales de los personajes principales (OE#4-2).
- ↪ *Objetivo específico 4.3:* analizar cómo se representan la lengua y la religión como elementos primarios de la identidad cultural en los personajes de las películas nacionales. Para desarrollar este objetivo se buscó identificar qué idiomas, acentos y modos de hablar se presentan en los personajes, así como también qué peso tienen en la construcción del personaje el factor religioso. Se identificó qué lenguas y religiones son las más y las menos representadas en las narraciones de los filmes nacionales (OE#4-3).
- ↪ *Objetivo específico 4.4:* analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes de las películas nacionales de acuerdo a la condición étnica, estratos socio-económicos, región boliviana de procedencia y nacionalidad. A través del análisis de los atributos morfológicos y funcionales de los personajes se identificó qué tipos de roles representan según la cultura, estrato social y lugar de procedencia en las narraciones de los filmes bolivianos (OE#4-4).
- ↪ *Objetivo específico 4.5:* analizar si en la caracterización de los personajes se presentan o no estereotipos negativos o discriminatorios respecto a las diferentes culturas nacionales y extranjeras presentes en los filmes bolivianos. Se identificaron los atributos morfológicos y funcionales con los que se califican a las diferentes culturas bolivianas a través de los diálogos de las películas (OE#4-5).
- ↪ *Objetivo específico 4.6:* analizar cómo se presentan en las narraciones de los filmes y qué características tienen los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes que representan diferentes culturas bolivianas y extranjeras. Se analizó cómo se relacionan/articulan entre sí las diferentes culturas representadas en las películas. Para ello, se tomó en cuenta los procesos comunicativos entre los personajes (se escuchan, se entienden, existe o no la comunicación entre ellos), las formas de comunicación de cada cultura y las dificultades comunicativas entre ellas (OE#4-6).
- ↪ *Objetivo específico 4.7:* analizar qué roles son asignados a los personajes interpretados por mujeres en los filmes nacionales y cómo se representan las relaciones entre los géneros en las películas. Para desarrollar este objetivo se analizaron los roles que desempeñaron los personajes mujeres, los “tropos” y temas comunes con los que se las caracterizaron, el tipo de relación que se dió entre los géneros, y los temas de vida de los personajes mujeres (OE#4-7).

- ↪ *Objetivo específico 4.8:* analizar el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Para desarrollar este objetivo se analizó el entorno socio-cultural, los lugares, el espacio y la época histórica en la que transcurren las narraciones de las películas analizadas. Se identificó qué regiones y territorios son los más y menos representados en las imágenes de las películas bolivianas, si son lugares reales o imaginarios, en qué espacios se desarrolla el peso mayor de la narración, las características del tiempo y la estructura narrativa del filme (OE#4-8).
- ↪ *Objetivo específico 4.9:* analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas más importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio. Se analizó cómo influye el contexto histórico, cultural, social y político boliviano en las temáticas que se proponen en las películas y si éstas abordan los temas de la agenda de actualidad boliviana que se presentaron en los anuarios de la prensa nacional durante el periodo de análisis (OE#4-9).
- ↪ *Objetivo específico 4.10:* identificar qué géneros musicales nacionales o extranjeros se emplean como música diegética y extradiegética en la banda sonora de los filmes nacionales. Se analizó cómo la música, que forma parte de la banda sonora de las películas seleccionadas para la presente tesis, es portadora de identidad. El análisis se centró en la música diegética y extradiegética, como “elementos que dan cuenta explícitamente del contexto social y cultural del que se está hablando, explicando todos aquellos ritmos, música, y formas de expresión que sitúan al espectador y lo hacen reconocer al país solo con escucharlo” (Prieto, 2010, p. 85), (OE#4-10).
- ↪ *Objetivo específico 4.11:* analizar hasta qué punto en las narraciones presentes en los filmes bolivianos se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y condición plurinacional de la identidad nacional boliviana (OE#4-11).

Pregunta de investigación como hipótesis de trabajo.

Como se ha comentado arriba, y se desarrolla en detalle más adelante, las muestras para el estudio de los cuatro objetivos generales son distintas, pero de igual modo, se ha determinado que la pregunta de investigación se puede plantear de forma general para todo el trabajo. El planteamiento de la hipótesis de investigación de la presente tesis se formula en relación a la siguiente pregunta/problema de investigación: *¿cómo se ha representado la diversidad de las identidades nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural del cine boliviano, durante los años 1995 a 2015?*

De este modo, en relación a la pregunta de investigación se plantea como hipótesis que las películas bolivianas muestran que no existe una sola identidad nacional, sino que la identidad cultural boliviana representada en el cine está formada por diferentes identidades regionales, locales y de clase, que existe una evolución en la construcción del concepto de bolivianidad en el cine según su transcurrir histórico, y que muestra un panorama amplio que describe de una manera mas adecuada la actual condición de plurinacionalidad del Estado Boliviano. Esto tiene relación con el desarrollo político institucional de la sociedad y del sector cinematográfico.

6.2.2. Indicadores: los componentes de las tres dimensiones de análisis.

Como se ha mencionado anteriormente, el gran objetivo general de la presente tesis es analizar cómo se ha representado la diversidad de las identidades nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia desde las dimensiones institucional, industrial y cultural del cine boliviano, durante los años 1995 a 2015. Para alcanzar este gran objetivo general, el diseño de la presente investigación se ha estructurado desde el estudio de tres dimensiones de análisis de la cinematografía boliviana: la *dimensión legal/institucional* que corresponde al análisis del marco legal e institucional del cine en Bolivia; la *dimensión industrial* que corresponde al análisis del mercado cinematográfico boliviano; y la *dimensión cultural* que se refiere al estudio del marco cultural del cine boliviano a través de la realización de un Análisis de Contenido a las producciones nacionales más vistas entre 1995 a 2015, ambos años incluidos. A continuación, se detalla el diseño de la investigación en cuanto a sus objetivos generales, objetivos específicos y los indicadores desarrollados para cada dimensión de la presente investigación.

Componentes de la dimensión legal/institucional

La primera *dimensión* de análisis que comprende el estudio del *marco legal/institucional* del cine en el país tiene como *objetivo general* (OG#1) analizar cómo está constituido el marco legal e institucional de la cinematografía en Bolivia, su impacto en el desarrollo del cine nacional y su relación con los cambios políticos del país. Dentro de este objetivo se han definido seis objetivos específicos o componentes y dentro de ellos se desarrollaron una serie de indicadores que se detallan a continuación.

Indicadores para el Objetivo general 1 (OG#1).

El *objetivo específico 1.1* (OE#1-1) trata sobre los antecedentes de las políticas públicas cinematográficas y el contexto político en la creación de la Ley General del Cine en Bolivia 1302. Para desarrollar dicho objetivo se identificaron las primeras medidas estatales de fomento al cine en Bolivia que surgieron antes de la ley vigente, así como los antecedentes y el proceso de creación de la Ley General del Cine 1302 de 1991.

El *objetivo específico 1.2* (OE#1-2) busca describir las principales características de la Ley General del Cine y su impacto en la cinematografía nacional. Para desarrollar este objetivo se identificaron las áreas de acción y competencia de la Ley de Cine; las normas legales vigentes que están relacionadas o intervienen en la política cinematográfica boliviana; las condiciones para la obtención de nacionalidad de las producciones; la cuota de pantalla; los tipos de ayudas que brinda el Estado en materia cinematográfica; el cómo se establece en la ley la constitución de la cinematografía nacional como patrimonio cultural del Estado. Otros indicadores diseñados dentro de este objetivo son la relación de los cambios en el sistema político del país con la política cinematográfica; el impacto de las políticas cinematográficas y cambios constitucionales implementados por el Estado en el mercado cinematográfico y el marco cultural del cine boliviano; las condiciones legales, institucionales y económicas que han permitido o no, la emergencia de una industria cinematográfica en Bolivia; y la .

El *objetivo específico* (OE#1-3) analiza el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) y su impacto en la cinematografía nacional. Los indicadores desarrollados para alcanzar este objetivo fueron: características del FFC; proceso para la obtención de un crédito del FFC; método de clasificación de las películas seleccionadas para la obtención de créditos del FFC; cantidad de películas nacionales financiadas por el FFC por año desde su creación; cantidad de dinero que es adeudado al FFC; y obligaciones que establece la Ley de Cine para los beneficiarios de las ayudas o préstamos otorgados a través del FFC.

El *objetivo específico* (OE#1-4) analiza el Programa Ibermedia y su impacto en Bolivia. Para desarrollar este objetivo se identificaron los convenidos de coproducción a los que está acogida Bolivia; la cantidad de contratos de coproducción firmados por año y con qué países; las condiciones en las que ingresa Bolivia al Programa Ibermedia; las características de las ayudas que ofrece este programa. Además, se investigó la cantidad de dinero que aporta Bolivia al programa; la cantidad de dinero financiado por Ibermedia a la producción nacional; cantidad de producciones financiadas; el tipo de fondo que han recibido los filmes apoyados por Ibermedia; y qué películas bolivianas fueron compradas por Ibermedia TV para su exhibición.

El *objetivo específico 1.5* (OE#1-5) analiza la evolución del Concejo Nacional del Cine (CONACINE) y su impacto en la cinematográfica nacional. Para alcanzar este objetivo se identificó la finalidad y atribuciones del CONACINE; las instituciones que forman parte del mismo; y finalmente se analizó cual es la situación actual del CONACINE.

El último *objetivo específico* de la dimensión legal/institucional el 1.6 (OE#1-6) analiza y compara las diferentes propuestas de proyecto para una nueva ley de cine que se han elaborado desde las asociaciones de cineastas del país.

Componentes de la dimensión industrial.

La *dimensión industrial* de la presente tesis corresponde al análisis del marco económico/industrial de la cinematografía en Bolivia. Esta dimensión de la investigación está compuesta por dos *objetivos generales* (OG#2 y OG#3).

Indicadores para el Objetivo general 2 (OG#2)

El (OG#2) trata de analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana. El (OG#2) está compuesto a su vez por tres *objetivos específicos*; aquí se presentan los indicadores para su desarrollo.

El (OE#2-1) trata de analizar cómo está constituido y qué características tiene el sector de la producción cinematográfica nacional. Para alcanzar este objetivo se investigó y se elaboró una base de datos sobre la producción cinematográfica nacional desde 1995 a 2015, ambos incluidos. La base de datos creada proporcionó información sobre la cantidad de largometrajes nacionales y extranjeros estrenados en sala comercial por año; cantidad de largometrajes nacionales producidos en celuloide y en soporte digital por año; cantidad de coproducciones nacionales estrenadas por año y los países partícipes en la coproducción. Además, se determinó la cantidad de espectadores de cine nacional y extranjero en salas comerciales por año; los montos de las recaudaciones en taquilla de cine nacional y extranjero por año. Otros datos que se investigaron dentro de este objetivo fue el costo promedio de producción de largometrajes nacionales, y los modelos de financiamiento de las películas bolivianas.

El (OE#2-2) busca analizar cómo está constituido el sector de la distribución de cine en Bolivia. Los indicadores que se midieron para alcanzar este objetivo fueron la identificación y descripción de las empresas dedicadas a la distribución de cine nacional y cine extranjero; cuáles son las tendencias en la manera de distribución de filmes nacionales, ya sea por parte

de empresas nacionales, por empresas extranjeras, o por parte de la misma empresa productora; y los efectos que tiene en el mercado la relación entre empresas productoras de filmes nacionales y empresas distribuidoras extranjeras. Otros indicadores que se analizaron dentro del sector de la distribución fueron la comercialización de copias ilegales de películas o la llamada “piratería”, y la distribución de filmes en plataformas digitales de pago como Netflix o plataformas gratuitas como Youtube y Vimeo.

El (OE#2-3) busca analizar cómo está constituido el sector de la exhibición de cine en Bolivia. Los indicadores que se midieron para alcanzar este objetivo son la cantidad de salas o pantallas, butacas y teatros o centros de exhibición de cine a nivel comercial dentro del país, desglosados por departamento y por ciudad. También se determinó la cantidad de salas de cine no comercial o alternativas a nivel país, por departamento y ciudad. Otros indicadores que se midieron dentro de este objetivo es el precio de la entrada a salas comerciales de cine en el país, también por ciudad y departamento, así como el precio o condiciones de acceso a salas de cine alternativas o no comerciales igualmente a nivel país, ciudad y departamento. También se investigó sobre la existencia de cinematecas a nivel nacional y local. Otros de los indicadores que se midieron son los espacios para exhibición de películas bolivianas que se den a través de Internet y la disponibilidad de películas bolivianas para su visionado a través de plataformas de pago como Netflix y plataformas gratuitas como Youtube y Vimeo. Se describió el proceso que realizan las productoras bolivianas para la exhibición de sus películas y cómo funcionan las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores de cine en cuanto a la negociación para la exhibición de películas nacionales. Se investigó sobre el cumplimiento de la cuota de pantalla que establece la Ley de Cine por parte de las empresas exhibidoras de cine, así como el porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las películas nacionales y las extranjeras y el cumplimiento del principio de excepción cultural en el sector de la exhibición de cine en Bolivia.

Indicadores para el Objetivo general 3 (OG#3).

El *objetivo general 3 (OG#3)* trata de identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana. Está compuesto por tres objetivos específicos y a continuación se detallan sus respectivos indicadores.

El (OE#3-1) trata de identificar los índices de concentración económica y el grado de representación de la diversidad cultural en el sector de la producción cinematográfica

nacional. Para medir la primera parte, la concentración económica en el sector de la producción de cine nacional, los indicadores que se midieron son: cantidad de empresas productoras de largometrajes nacionales en el país; relación de propiedad entre empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras de cine nacional; existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad y lugar de procedencia de las empresas de producción de películas nacionales; existencia/inexistencia de relación de propiedad entre empresas productoras nacionales con empresas extranjeras con especial atención a las multinacionales de Hollywood; tamaño de las productoras de cine nacional de acuerdo al número de largometrajes producidos dentro del periodo de análisis (1995-2015).

Para medir la segunda parte del OE#3-1, el grado de representación de la diversidad cultural en el sector de la producción, se establecieron los siguientes indicadores: nacionalidad, región de procedencia y edad de los directores de cine nacional; cantidad de largometrajes dirigidos, producidos y guionizados por hombres y mujeres; cantidad óperas primas producidas por año; existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los lugares de rodaje de películas nacionales; idiomas presentes en las películas nacionales estrenadas; y la realización de un mapeo de la producción cinematográfica nacional.

El (OE#3-2) busca identificar qué índices de concentración tanto económica como geográfica y qué niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la distribución de cine en Bolivia. Para desarrollar este objetivo se propusieron los siguientes indicadores: la relación de propiedad y nacionalidad de las empresas distribuidoras de cine; ciudad y departamento donde están establecidas las empresas distribuidoras nacionales; existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad de las empresas distribuidoras de cine en Bolivia; existencia/inexistencia de transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria nacional al mercado mundial, particularmente a EE.UU.

El (OE#3-3) busca identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y qué niveles de representación de la diversidad se presentan en el sector de la exhibición de cine en Bolivia. Los indicadores que se medirán para alcanzar dicho objetivo son: existencia/inexistencia de concentración económica en cuanto a la relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia; existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto al origen nacional o extranjero del capital de las empresas exhibidoras; existencia/inexistencia de una transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria nacional al mercado mundial especialmente a EE.UU.; existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a la distribución de las salas/pantallas de cine en el país; y

el último indicador dentro de este objetivo es la existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a los lugares de estrenos y exhibición de las películas nacionales.

Componentes de la dimensión cultural.

La *dimensión cultural* de la presente tesis se desarrolla con el objetivo general N°4 (OG#4) que analiza cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015, ambos incluidos. Para alcanzar este objetivo se han propuesto once objetivos específicos con sus correspondientes indicadores que se detallan a continuación.

El (OE#4-1) describe las características formales y sociodemográficas, el tipo, función, roles y atributos de los personajes de los filmes bolivianos. Los indicadores que se midieron para desarrollar este primer objetivo son: las características sociodemográficas y formales de los personajes, estos son indicadores de situación que dan las pautas para ubicar las características generales del personaje, como las siguientes: nombre del personaje, tipo de nombre, tipo de personaje según su existencia, sexo y edad del personaje, estatus socioeconómico, nivel de educación, nacionalidad, departamento y zona de procedencia, y tipo de personaje según la imagen, es decir, si es real, animación o síntesis.

El segundo grupo de indicadores dentro del (OE#4-1) son el tipo, función y roles del personaje. Estos indicadores ayudaron a ubicar al personaje de acuerdo a su presencia, misión y función en el relato: tipo de personaje según presencia, (principal, secundario, pequeñas partes y figuración); tipo de personaje según su misión en el relato (protagonista, antagonista, ayudante del protagonista, ayudante del antagonista, enemigo de protagonista y enemigo del antagonista); tipo de personaje según su función en el relato, es decir, si representan un modelo positivo o negativo; y el rol profesional del personaje.

El tercer grupo de indicadores que se midieron en este objetivo son los atributos de los personajes, que se han dividido en dos grupos:

- ↪ *Atributos morfológicos*, que son las características externas del personaje, los rasgos físicos y complementos que cada personaje lleva consigo;
- ↪ *Atributos funcionales*, que son las características internas del personaje y a su vez se dividen en atributos funcionales visuales y verbales.

Las características visuales son las que se pueden ver en el personaje a través de sus acciones. Las características verbales son aquellas que el personaje dice sobre sí mismo y las que los demás personajes dicen sobre el personaje analizado. Dado que se está “midiendo” la

representación de la/s identidad/es es muy importante el aspecto exterior con el que la narración reviste al personaje y es por ello que se analizaron los elementos que el personaje lleva consigo como la vestimenta y accesorios. Los atributos morfológicos visuales, se clasificaron en las siguientes categorías: descripción física, vestimenta, complementos (accesorios de la vestimenta), e instrumentos que el personaje lleva consigo.

El (OE#4-2) analiza qué culturas y grupos étnicos, regiones bolivianas y nacionalidades son representadas en el cine nacional a través de la caracterización de los personajes que figuran en sus narraciones. Para lograr este objetivo se desarrollaron los indicadores: representación de culturas y grupos étnicos; representación de regiones bolivianas; y representación de nacionalidades a través de los personajes. En el análisis de la representación del factor étnico, se estudió la “política racial del reparto”¹⁵: se analizaron las características étnicas visibles del personaje y se clasificaron según grupos. Se analizó también la actitud del personaje sobre su condición étnica, a través de una lista abierta de frases del personaje referida a su condición étnica que posteriormente se evaluaron según una escala de actitud, que comprende desde el rechazo y negación, hasta la sobreestima de la condición étnica.

El (OE#4-3) de la *dimensión cultural* analiza cómo se representa la lengua y la religión como elementos primarios de la identidad cultural en los personajes de las películas nacionales. Para desarrollar este objetivo se identificó qué idiomas se presentan en los personajes, así como también qué peso tiene en la construcción del personaje el factor religioso.

Para analizar la representación de las lenguas, se analizaron los idiomas reconocidos en Bolivia que se hablan en la película; los idiomas que habla cada personaje; el supuesto idioma materno del personaje, es decir, el idioma que le fue inculcado en su infancia según sus características étnicas y culturales; además se analiza el idioma que tiene mayor peso en el personaje.

Para el análisis de la representación del factor religioso se analiza la existencia/inexistencia de elementos religiosos en la narrativa de las películas; la existencia/inexistencia de prácticas religiosas en el personaje; la creencia religiosa que practica el personaje; la actitud del

¹⁵ Shohat y Stam (2002) han denominado “política racial del reparto” a la forma de representación de la diversidad étnica y cultural en el cine dominante de Hollywood. Al respecto afirman: “Como forma inmediata de representación, la selección de actores y el reparto de papeles en el cine y el teatro constituye una especie de delegación de la voz y tiene pues, un trasfondo político. Aquí también los europeos y los euroamericanos han desempeñado el papel dominante, relegando a los no europeos al papel de comparsa. Dentro del cine de Hollywood, los euroamericanos han gozado históricamente de la prerrogativa de actuar con la cara pintada de negro, rojo, marrón y amarillo, mientras que lo contrario apenas se ha dado” (Shohat & Stam, 2002, p. 196).

personaje sobre las creencias religiosas presentes en la película, y el peso de la temática religiosa en el personaje.

El (OE#4-4) de la *dimensión cultural* es analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes de las películas nacionales de acuerdo a su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad. Los indicadores que se midieron dentro de este objetivo son precisamente los roles de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad; y las características de cada personaje según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad que se extrajeron del indicador atributos morfológicos y funcionales.

El (OE#4-5) dentro del marco cultural analiza si la caracterización de los personajes presenta o no estereotipos negativos o discriminatorios respecto a las diferentes culturas nacionales y extranjeras presentes en los filmes bolivianos. Se identificaron los atributos morfológicos y funcionales con los que se califican a las diferentes culturas bolivianas a través de los diálogos de las películas. Los indicadores que se midieron dentro de este objetivo son: la relación entre el factor étnico y las relaciones entre los personajes, es decir, la existencia o no de discriminación hacia alguna cultura a través de acciones o expresiones del personaje; las expresiones o acciones de discriminación; el grupo social o cultura que es discriminada. Se analizó además la representación de las identidades de referencia, es decir, los atributos con que se califica a las diversas identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando hay una referencia a ellas.

Otro grupo de indicadores que se midieron dentro del OE#4-5 fue la presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes. Se analizó la existencia de estereotipos culturales en la construcción de los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen (indígena/mestizo/blanco y región de procedencia y nacionalidad) y la idea central de los estereotipos presentes. Se analizó la existencia de estereotipos sociales con los que se caracteriza a los personajes con respecto a su estrato socioeconómico y la idea central de dichos estereotipos. Además, se analizó la existencia de estereotipos de género en la construcción de los personajes con respecto a los personajes mujeres, hombres y de la comunidad LGBT y la idea central de dichos estereotipos.

El (OE#4-6) busca analizar cómo se presentan y qué características tienen los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes que representan diferentes culturas bolivianas y extranjeras. Los indicadores que se han diseñado dentro de este objetivo son: el nivel de articulación del encuentro intercultural en la narración del filme, para el

análisis se utilizaron las categorías: separación cultural, contacto neutro y narrativa compartida, basados en la propuesta de indicadores del análisis de contenido de Fuertes (2002), sin embargo, adaptados al contexto boliviano. La descripción de las mencionadas categorías que se aplicaron en el análisis fueron las siguientes:

- ↪ *Separación cultural*. “Identidades que se ignoran recíprocamente: no existen protagonistas ni episodios que introduzcan varias nacionalidades o culturas” (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ *Contacto neutro*. Existen personajes y escenas en las que intervienen varias culturas y/o nacionalidades, “pero no se manejan elementos narrativos comunes previos” (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ *Narrativa compartida*. Existen personajes y escenas en las que intervienen diferentes culturas y/o nacionalidades. Así también se han mostrado previamente elementos narrativos comunes como la historia compartida del país, la migración de occidente/oriente o del campo/ciudad, así como también características culturales de las diversas identidades representadas en las narraciones.

Otros indicadores que se midieron son la frecuencia de los encuentros interculturales en el filme; los lugares o espacios en los que ocurren los encuentros interculturales. Se analizó además el tipo de relación que se da en el encuentro, es decir, se identificó si se muestra en las narraciones de la película una articulación cultural armónica entre las diversas culturas existentes en Bolivia, si se muestra que en la relación entre las culturas bolivianas existe confrontación y rechazo hacia determinadas culturas, o si la relación entre las culturas es neutra y no se evidencia en el filme una relación ni amistosa ni conflictiva o no se hace énfasis en ello. Otros indicadores analizados fueron qué culturas se muestran en relación conflictiva y el motivo del conflicto. Así también se analizó qué culturas se presentan en la relación intercultural constructiva o amistosa; y cómo se narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas, para ello, en base a los indicadores de Fuertes (2002), se plantearon las siguientes categorías:

- ↪ Mediante “puentes culturales” (se facilitan anclajes para familiarizar ambas culturas y resaltar aspectos comunes) (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ Mediante “potenciales narrativos” (se explotan narrativas que permiten articular las versiones constructivas de ambas culturas sin falsear la historia ni los hechos, pero encontrando soluciones imaginativas para una reconstrucción de “encuentro”) (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ No existe encuentro intercultural amigable.

La existencia, tipo y nivel de discriminación dentro de los encuentros interculturales; las culturas discriminadas y las culturas discriminadoras, y la evolución de las relaciones interculturales en los filmes son otros indicadores propuestos dentro del (OE#4-6).

En el (OE#4.7) se propone analizar qué roles son asignados a los personajes interpretados por mujeres en los filmes nacionales y cómo se representan las relaciones entre los géneros en las películas. Los indicadores propuestos dentro del objetivo son: los roles que desempeñan las mujeres en el filme; los tropos y temas comunes a través de los cuales se representan los roles de las mujeres en el filme; el tipo de relación que se da entre los géneros en base a las categorías de relación de equidad, relación machista, o relación neutral en la cual no se evidencia o profundiza el tipo de relación que se da entre los géneros en las narraciones de los filmes bolivianos; y los temas de vida de las mujeres en los personajes principales. Con respecto a este último indicador Marta Fuertes (2002), en base al modelo de Schank y Abelson (1987, 1977), afirma que los temas de vida son la posición u objetivo general que el personaje tiene en la narración del filme, “afectan con carácter general a lo que hace el individuo” (p. 530).

El (OE#4-8) analiza el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Para desarrollar este objetivo se analizó el entorno socio-cultural, los lugares, el espacio y la época histórica en la que transcurren las narraciones de las películas analizadas. Los indicadores desarrollados para analizar la representación del espacio son: el entorno en base a los parámetros rural o urbano donde transcurren las narraciones; los lugares en base a los parámetros real o imaginario donde transcurre la acción; el país y las regiones bolivianas donde transcurre la acción; y el lugar donde transcurre el mayor peso de la narración.

Para analizar la representación del tiempo se diseñan los siguientes indicadores: la época histórica en la que transcurre la narración de los filmes; el tiempo narrativo del filme en cuanto a la duración de la historia y la del relato; la estructura narrativa del filme y características del montaje.

Otros indicadores que se desarrollaron dentro del objetivo es el análisis de la representación del mundo social de acuerdo a elementos y formas realistas o irrealistas; y el género cinematográfico a través del cual se muestra el mundo representado en el filme.

El (OE#4-9) tiene la finalidad de analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas más importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio. Se analizó cómo influye el contexto histórico, cultural, social y político boliviano en las temáticas que se proponen en las

películas y si éstas abordan los temas de la agenda de actualidad boliviana. Para lograr este objetivo se compararon las temáticas históricas, culturales, políticas y sociales presentes en los filmes con las temáticas que fueron incorporadas en los anuarios de la prensa nacional como los temas más importantes de cada año. En este sentido, los indicadores desarrollados dentro de este objetivo son los hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico presentes en los filmes analizados y presentes en los anuarios de la prensa boliviana.

Otros indicadores que se elaboraron en este punto son el grado de representación de la realidad en los filmes nacionales, es decir, si las historias son en mayor o menor medida extraídas de la realidad, o si de lo contrario son completamente imaginarias. Además, se midió si las temáticas presentes en los filmes se corresponden con temáticas locales, temáticas nacionales o temáticas universales.

El (OE#4-10) busca identificar qué géneros musicales nacionales o extranjeros se emplean como música diegética y extradiegética en la banda sonora de los filmes nacionales. Se analizó cómo la música, que forma parte de la banda sonora de las películas bolivianas, es portadora de identidad. Los indicadores elaborados para desarrollar este objetivo son: los ritmos musicales presentes en el filme; la cultura relacionada con los ritmos musicales del filme; si la música del filme mantiene correspondencia con los elementos que aparecen en cuadro; la existencia o inexistencia de leitmotiv; y en qué situación aparece el leitmotiv.

El último objetivo específico, el (OE#4-11) de la *dimensión cultural* busca analizar hasta qué punto en las narraciones presentes en los filmes bolivianos se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y condición plurinacional de la identidad nacional boliviana. Para alcanzar este objetivo se diseñó una batería de 8 indicadores. El primer indicadore de este grupo es la narratividad cotidiana e historia propia de las culturas bolivianas u otras culturas presentes en los filmes nacionales. Basado en la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), el indicador anteriormente mencionado se refiere a la presentación de contextos e historias cotidianas de una o varias culturas bolivianas u otras culturas diferentes a la boliviana; y a la presentación de los hechos históricos y narrativas de una o varias culturas bolivianas u otras culturas diferentes a la boliviana en los filmes. Basado también en la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), el siguiente indicador es el tipo de presentación de la identidad nacional boliviana en base a las categorías: (1) se reconoce la existencia de una identidad nacional o imaginario de lo nacional a través de un acto reflejo y reconocimiento (se presenta la vida cotidiana de la cultura propia); (2) se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del pasado; (3) se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del presente.

Otro indicador que se midió dentro del OE#4-11 es la construcción de la interculturalidad en los filmes, es decir, si la presentación de la interculturalidad es neutra donde las relaciones identitarias no son relevantes en el filme; si se muestra la relación intercultural como conflictiva y en enfrentamiento; o si se muestra la relación identitaria intercultural construida y articulada de manera armónica.

La representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas a través de lo que Servaes (2002) llama *marco de referencia* es otro de los indicadores propuestos en el OE#4-11 y se clasificó en las siguientes categorías: ausente; “presente en el nivel del minimalismo y el inconsciente cultural: identidad postural y de las pequeñas cosas” (Fuertes 2002, p. 468); y presente a nivel de la representación de la cosmovisión, percepción e interpretación del mundo, a través de la existencia de alguna o varias de dimensiones del marco de referencia, que según Servaes (2002) son la visión del mundo, el sistema de valores, el sistema de representación simbólica, y la organización social.

Otro indicador que se midió dentro del OE#4-11 son los elementos simbólicos de las culturas bolivianas en la puesta en escena, como por ejemplo, la representación de danzas rituales, festividades, dioses, ritos, narración de mitos, la representación de la cosmovisión, la presencia de elementos simbólicos culturales (vestuario, objetos para rituales, objetos simbólicos culturales, santos, cruces, máscaras, coca, etcétera).

El último indicador desarrollado dentro del OE#4-11 es la representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos, es decir: si en el filme se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la cuestión Plurinacional; si en el filme se muestra la diversidad de culturas existentes en Bolivia sin ser un tema central la cuestión plurinacional; o si en las narraciones coexisten varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, y la cuestión plurinacional es una de las temáticas centrales del filme.

A continuación, se presenta la Tabla 6.1 Diseño de las tres dimensiones de investigación: objetivos e indicadores, en la que se presentan el resumen de todos los objetivos propuestos, desde el gran objetivo general, los cuatro objetivos generales y sus objetivos específicos con sus correspondientes indicadores y subindicadores. En la Tabla 6.1 se presentan además las herramientas metodológicas para la obtención de datos, recogidas en la última columna de la tabla bajo el título de “Herramientas”.

Tabla 16-6.1. Diseño de las tres dimensiones de investigación: objetivos e indicadores.

GRAN OBJETIVO GENERAL. Analizar cómo se ha representado la diversidad de las identidades nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural (1995-2015).

DIMENSIÓN LEGAL/INSTITUCIONAL		
OG#1 Cómo está constituido el marco legal-institucional del cine en Bolivia, su impacto en el desarrollo del mismo y su relación con los cambios políticos del país.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>1.1. Describir los antecedentes de las políticas públicas aplicadas a la cinematografía boliviana y contexto político en el proceso de creación de la Ley General del Cine en Bolivia, Decreto Ley 1302.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Primeras medidas estatales de fomento al cine en Bolivia antes de la Ley de General del Cine 1302: Regulación de la exhibición, lineamientos de censura, campañas de propaganda nacional, primeras normas de propiedad intelectual que afectaran al cine. Uso del cine como propaganda en el exterior, factor para la educación popular. - Antecedentes y desarrolló del proceso de creación de la Ley General del Cine en Bolivia 1302. 	<p>Análisis del marco legal del cine en Bolivia y sistematización de datos.</p>
<p>1.2. Describir las principales características de la Ley General del Cine en Bolivia y analizar qué impacto ha tenido en el desarrollo de la cinematografía boliviana en sus marcos industrial y cultural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Áreas de acción y competencia de la Ley de Cine 1302. - Normas legales vigentes que están relacionadas o intervienen en la política cinematográfica boliviana. - Condiciones que se establecen en la Ley General del Cine para la condición de nacionalidad de las producciones y coproducciones realizadas en Bolivia. - Analizar cómo se fija la cuota de pantalla en el país. - Tipos de ayudas que brinda el Estado a la cinematografía en la actualidad: subvención, préstamo, premio, adelanto sobre taquilla, asociación financiera, incentivo fiscal. - Analizar cómo se establece en la Ley General del Cine 1302 la constitución de la cinematografía nacional como patrimonio cultural del Estado - Relación o nexos que se han dado entre los cambios en el sistema político del país y la política cinematográfica boliviana. - Impacto que han tenido las políticas cinematográficas y cambios constitucionales implementas por el Estado en el mercado cinematográfico boliviano. - Impacto que han tenido las políticas cinematográficas y cambios constitucionales implementas por el Estado en el marco cultural del cine en Bolivia. - Condiciones legales, institucionales y económicas que han permitido o no, la emergencia de una industria cinematográfica en Bolivia. 	<p>Análisis de la Ley General del Cine en Bolivia 1302 y su reglamento. Análisis del contexto político boliviano (1980-2015). Análisis del mercado cinematográfico boliviano (1995- 2015).</p>

DIMENSIÓN LEGAL/INSTITUCIONAL		
OG#1 Cómo está constituido el marco legal-institucional del cine en Bolivia, su impacto en el desarrollo del mismo y su relación con los cambios políticos del país.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>1.3. Describir cómo está constituido el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) y analizar qué impacto tuvo en el desarrollo de la cinematografía nacional</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Características del FFC. En base a la propuesta metodológica de Fuertes (2014): <ul style="list-style-type: none"> o Si es una ayuda automática, selectiva o semi-automática. o ¿Quién puede optar a las ayudas? Empresa, persona física, independientes. o Características de la convocatoria en lo que respecta a los requisitos de los proyectos financiados: (1) proyectos que posean un especial valor cinematográfico, cultural o social; (2) proyectos de ficción, documental, animación; (3) proyectos de noveles; (4) proyectos para tv-movies; (5) proyectos de series de animación. o Características de la gestión del dinero de la convocatoria: (1) cantidad a fondo perdido; (2) reintegrable al fondo a través del sistema estipulado; (3) principio de reinversión (necesidad de proyecto cinematográfico para su cobro). o Volumen de la ayuda destinada anualmente para cada fin. o Cantidad máxima a la que puede acceder cada beneficiario, sea persona física o jurídica. o Posibilidad de cesión o transferencia de la ayuda concedida. (Fuertes, 2014, pp. 53) o De dónde viene el dinero para el fondo: vía una partida en los presupuestos generales del Estado, de tasas que se pueden recaudar por distintas actividades relacionadas con el sector, o a través de algún sistema de desgravación fiscal” (Fuertes, 2014, p. 42) - Proceso para la obtención de un crédito del FFC. - Método de clasificación de las películas seleccionadas para la obtención de créditos del FFC. - Cantidad de películas nacionales financiadas por el FFC por año desde su creación. - Cantidad de dinero que es adeudado al FFC. - Obligaciones que establece la Ley de Cine para los beneficiarios de las ayudas o préstamos otorgados a través del FFC: <ul style="list-style-type: none"> o La necesidad de inscripción en un registro público de empresas del sector audiovisual, así como el análisis del modelo de funcionamiento del registro, si existiese o La obligación de depósito de una copia final de la producción financiada para promoción de la cinematografía nacional, así como para la preservación del acervo fílmico del país o El compromiso de mantenimiento de propiedad sobre la titularidad de los derechos de la película cuando esta ha sido subvencionada/subsidiada, de cara a que los productos elaborados con dinero público nacional no acaben en manos de terceros extranjeros minorando gravemente el fondo cultural nacional o Y la obligación de comunicar las fechas de inicio y de fin de rodaje de las producciones, ante la necesidad de tener un control sobre los gastos de la película. (Fuertes, 2014, p. 42) 	<p>Análisis de la Ley General del Cine en Bolivia 1302 y su reglamento.</p> <p>Revisión bibliográfica y sistematización de datos de informes de CONACINE.</p>

DIMENSIÓN LEGAL/INSTITUCIONAL		
OG#1 Cómo está constituido el marco legal-institucional del cine en Bolivia, su impacto en el desarrollo del mismo y su relación con los cambios políticos del país.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>1.4. Describir cómo se establece el Programa Ibermedia en Bolivia y analizar qué impacto ha tenido en el desarrollo de la cinematografía nacional</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Convenidos de coproducción a los que está acogida Bolivia. - Cantidad de contratos de coproducción cinematográfica firmados en Bolivia por año. - Tipo de coproducciones en las que participa Bolivia según clasificación de Fuertes (2014) por porcentaje de participación y cantidad de países participantes. - Países con los que se han firmado contratos de coproducción en Bolivia. - Fecha y condiciones en las que ingresa Bolivia al Programa Ibermedia. - Características de las ayudas que ofrece el Programa Ibermedia. - Cantidad de dinero que aporta Bolivia al Programa Ibermedia. - Cantidad de dinero financiado por Ibermedia a la producción cinematográfica boliviana. - Cantidad de producciones cinematográficas bolivianas financiadas por el Programa Ibermedia. - Tipo de fondo que recibieron las películas bolivianas apoyadas por el Programa Ibermedia. - Películas bolivianas que fueron compradas por Ibermedia TV para su exhibición en canales públicos de América Latina. 	<p>Revisión y análisis de convenios de coproducción. Revisión bibliográfica y sistematización de datos de informes de CONACINE y Programa Ibermedia.</p>
<p>1.5. Analizar cómo evolucionó el Consejo Nacional del Cine CONACINE y qué impacto tuvo en la producción cinematográfica nacional.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Finalidad y las atribuciones del CONACINE - Instituciones que forman parte del Consejo Nacional del Cine CONACINE - Situación actual del CONACINE 	<p>Análisis de la Ley General del Cine en Bolivia 1302, reglamento e informes de CONACINE. Análisis de datos del mercado cinematográfico boliviano (1995- 2015).</p>
<p>1.6. Analizar y comparar las diferentes propuestas de modificación para una nueva ley de cine que se elaboraron desde las asociaciones de cineastas del país.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar las diferentes propuestas de modificación para la creación de una nueva ley de cine. 	<p>Revisión bibliográfica y análisis y comparación de las propuestas de proyectos de ley de cine.</p>

DIMENSIÓN INDUSTRIAL		
OG#2 Analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>2.1. Analizar cómo está constituido y qué características tiene el sector de la producción cinematográfica nacional.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cantidad de largometrajes nacionales estrenados en sala comercial por año. - Cantidad de largometrajes nacionales producidos en celuloide y en soporte digital por año. - Cantidad total de coproducciones nacionales estrenadas en Bolivia por año. - Países participantes en coproducciones nacionales estrenadas en Bolivia por año. - Cantidad de espectadores de cine nacional en salas comerciales por año. - Cantidad de espectadores de cine extranjero en salas comerciales por año. - Total de recaudaciones en taquilla de cine nacional por año. - Total de recaudaciones en taquilla por cine extranjero por año. - Costos promedio para la producción de un largometraje nacional. - Modelos de financiamiento de las películas bolivianas. - Identificar si la producción de cine se ha expandido o contraído en los diferentes periodos. 	<p>Recogida de los datos relativos al volumen y datos económicos de la producción cinematográfica boliviana y sistematización en una matriz de base de datos sobre la producción cinematográfica boliviana según los indicadores de la presente investigación.</p>
<p>2.2. Analizar cómo está constituido el sector de la distribución de cine en Bolivia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación y características de las empresas dedicadas a la distribución de cine nacional. - Identificación y características de las empresas dedicadas a la distribución de cine extranjero. - Identificación de las tendencias que se dan en el sector de la distribución de cine: <ul style="list-style-type: none"> o Películas de poco presupuesto distribuidas por distribuidoras nacionales o Películas de mayor presupuesto distribuidas por distribuidoras extranjeras de las majors. o Películas de muy bajo presupuesto no cuentan con distribuidora y negocian directamente con la empresa distribuidora. o Otras formas de distribución. - Efectos que tiene en el mercado cinematográfico la relación entre un filme nacional y una distribuidora internacional. 	<p>Recogida de datos a través de entrevistas a informantes clave sobre el sector de distribución de cine en Bolivia. Sistematización de datos según indicadores en matriz de investigación.</p>
<p>2.3. Analizar cómo está constituido el sector de la exhibición de cine en Bolivia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cantidad de salas/pantallas comerciales de cine a nivel país, por departamento y por ciudad. - Cantidad de butacas en sala de cine comercial a nivel país, por departamento y por ciudad. - Cantidad de teatros o centros de exhibición de cine a nivel país, por departamento y por ciudad. - Cantidad de salas no comerciales/alternativas de cine a nivel país, por departamento y por ciudad. - Precio de la entrada a salas comerciales de cine a nivel país, por departamento y por ciudad. - Precio de entrada o condiciones de acceso a salas de cine alternativas o no comerciales. - Existencia de cinematecas nacionales, departamentales y locales. - Cumplimiento o no del principio de excepción cultural en el sector de la exhibición de cine en Bolivia. - Espacios de exhibición de películas bolivianas que se dan a través de Internet - Existencia o no de películas bolivianas en Netflix. 	<p>Recogida de datos a través de entrevistas a informantes clave sobre el sector de exhibición de cine en Bolivia. Sistematización de datos según indicadores en matriz de investigación.</p>

	<ul style="list-style-type: none">- Procedimiento que realizan los productores para la exhibición de películas nacionales.- Funcionamiento de las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores de cine en cuanto a la negociación para la exhibición de películas nacionales.- Cumplimiento o no de la cuota de pantalla.- Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las películas producidas las productoras internacionales en la actualidad.- Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las producciones nacionales en la actualidad.	
--	--	--

DIMENSIÓN INDUSTRIAL		
OG#3 Identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>3.1. Identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y que niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la producción cinematográfica nacional</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Nacionalidad y región de procedencia de los directores de cine nacional - Participación de la mujer en los cargos principales de la producción (dirección, producción y guión) descritos en las fichas técnicas de los filmes bolivianos estrenados durante el periodo de análisis. - Cantidad óperas primas producidas por año. - Cantidad de empresas productoras de largometrajes nacionales en el país. - Relación de propiedad entre empresas productoras. - Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad y lugar de procedencia de las empresas de producción de películas nacionales. - Relación entre empresas productoras nacionales y empresas extranjeras o las multinacionales de Hollywood. - Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los lugares de rodaje de películas nacionales. - Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los departamentos de procedencia de las productoras de cine nacional. - Tamaño de las productoras de cine nacional de acuerdo al número de largometrajes producidos dentro del periodo de análisis (1995-2015). - Mapeo de la producción cinematográfica nacional. - Diversidad en cuanto a los idiomas representados en los filmes. 	<p>Recogida de datos a través de revisión bibliográfica, revisión publicaciones de prensa, entrevistas a informantes clave sobre el sector de la producción de cine en Bolivia.</p> <p>Sistematización de datos según indicadores en matriz de investigación.</p>
<p>3.2. Identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y que niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la distribución de cine en Bolivia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Relación de propiedad y nacionalidad de las empresas distribuidoras de cine. - Ciudad y departamento donde están establecidas las empresas distribuidoras nacionales. - Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad de las empresas distribuidoras de cine en Bolivia. - Existencia/inexistencia de transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria nacional al mercado mundial, particularmente a EEUU. 	<p>Recogida de datos a través de entrevistas a informantes clave sobre el sector de distribución de cine en Bolivia.</p> <p>Sistematización de datos según indicadores en matriz.</p>

DIMENSIÓN INDUSTRIAL		
OG#3 Identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana.		
Objetivos específicos	Indicadores	Herramientas
<p>3.3. Identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y que niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la exhibición de cine en Bolivia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Existencia/inexistencia de concentración económica en cuanto a la relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia, - Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto al origen nacional o extranjero del capital de las empresas exhibidoras. - Existencia/inexistencia de una transnacionalización, es decir la subordinación de la industria nacional al mercado mundial especialmente a EEUU - Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a la distribución de las salas/pantallas de cine en el país. - Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a los lugares de estrenos y exhibición de las películas nacionales. 	<p>Recogida de datos a través de entrevistas a informantes clave sobre el sector de exhibición de cine en Bolivia.</p> <p>Sistematización de datos según indicadores en matriz de investigación.</p>

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
4.1. Describir las características formales, y sociodemográficas, el tipo, función, roles y atributos de los personajes de los filmes bolivianos.	Características sociodemográficas y formales de los personajes	Nombre del personaje	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico a través del software SPSS
		Tipo de nombre (nombre propio, apodo, nombre institucional, anónimo)	
		Tipo de personajes según su existencia (humano, animal, objeto, espiritual, imaginario)	
		Sexo del personaje	
		Edad del personaje	
		Estrato socio-económico	
		Nivel de educación del personaje	
		Nacionalidad del personaje	
		Departamento de procedencia	
		Zona rural/urbana	
		Antropomórfico	
	Tipo de imagen		
	Tipo, función y roles de los personajes	Tipo de personajes según presencia (principal, secundario, pequeñas partes y figuración)	
		Tipo de personaje según su misión en el relato	
		Tipo de personajes según su función en el relato	
Rol profesional/ocupacional del personaje			
Atributos morfológicos de los personajes	Descripción física del personaje		
	Vestimenta y complementos del personaje		
	Instrumentos que lleva consigo		
Atributos funcionales de los personajes	Atributos funcionales visuales del personaje		
	Atributos funcionales verbales del personaje		
4.2. Analizar qué culturas y grupos étnicos, regiones bolivianas y	Representación de culturas y grupos étnicos a través de los personajes	Características étnicas del personaje	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS). Análisis de indicadores de
		Actitud del personaje sobre su condición étnica	

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
nacionalidades son representadas en el cine boliviano a través de la caracterización de los personajes que figuran en las narraciones de las películas nacionales.	Representación de regiones bolivianas a través de personajes	Región de procedencia de los personajes	situación (sociodemográficos y formales) de los personajes
	Representación de nacionalidades a través de personajes	Nacionalidad de los personajes	
4.3. Analizar cómo se representan la lengua y la religión, como elementos primarios de la identidad cultural, en los personajes de las películas nacionales. Para desarrollar este objetivo se buscará identificar qué idiomas se presentan en los personajes, así como también qué peso tienen en la construcción del personaje el factor religioso.	Representación del factor religioso	Existencia de prácticas religiosas en el personaje.	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS). Para medir todos estos indicadores se hicieron listas cerradas de categorías.
		Creencia religiosa que practica el personaje	
		Peso de la temática religiosa en el personaje	
	Representación del factor lingüístico	Idiomas reconocidos en Bolivia que se hablan en la película	
		Idiomas reconocidos en Bolivia que habla el personaje	
		Lengua materna del personaje	
		Lengua que tiene mayor peso en el personaje	
		Idiomas extranjeros habla el personaje	
4.4. Analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes de las películas nacionales de acuerdo a condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.	Roles de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad	Roles de personajes según su etnicidad	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS). Análisis de los atributos morfológicos y funcionales de los personajes
		Roles de personajes según región boliviana de procedencia	
		Roles de personajes extranjeros	
	Características socioeconómicas y de nivel de educación de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad	Características socioeconómicas y de educación de personajes según su etnicidad.	
		Características socioeconómicas y de educación de personajes según región boliviana de procedencia	
		Características socioeconómicas y de educación de personajes extranjeros	

DIMENSIÓN CULTURAL				
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.				
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas	
<p>4.5. Analizar si en la caracterización de los personajes se presentan o no estereotipos negativos o discriminatorios respecto a las diferentes culturas nacionales y extranjeras presentes en los filmes bolivianos. Se identificarán los atributos morfológicos y funcionales con los que se califican a las diferentes culturas bolivianas a través de los diálogos de las películas.</p>	<p>El factor étnico y las relaciones entre los personajes</p>	<p>El personaje expresa en los diálogos o en sus acciones, algún tipo de discriminación respecto de alguna cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Si - No 	<p>Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).</p>	
		<p>¿Qué expresión o acción de discriminadora dice o realiza el personaje? Lista abierta</p>		
		<p>¿A qué cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social ha discriminado el personaje? Lista abierta.</p>		
	<p>Representación de las identidades de referencia. Atributos con que se califica a las diversas identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando hay una referencia a ellas.</p>	<p>Lista abierta de expresiones calificativas sobre las diversas identidades bolivianas que se dicen en la película. Cultura o grupo social boliviano o extranjero al que se hace referencia</p>		
	<p>Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes. Tomando en cuenta que “un estereotipo es una construcción social que tenemos las persona acerca del otro. Un constructo de lo que la otra persona es o no es siempre en visión de uno mismo” (Núñez, Bethel citada en Página Siete 31/05/2015). Se analizará la caracterización de los personajes a través de estereotipos, entendiéndose el estereotipo como la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (Rae, 2016).</p>	<p>Existencia de estereotipos culturales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen (indígena/mestizo/blanco/Región de procedencia/nacionalidad).</p>		<p>Idea central de los estereotipos con el que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen (indígena/mestizo/blanco/región boliviana de procedencia/nacionalidad). Lista cualitativa.</p>
				<p>Existencia de estereotipos sociales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su estrato socioeconómico.</p>
<p>Idea central de los estereotipos sociales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su estrato socioeconómico. Lista cualitativa.</p>				

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
		Existencia de estereotipos de género con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a los personajes mujeres, hombres y de la comunidad LGBT.	
		Idea central de los estereotipos de género con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a los personajes mujeres, hombres y de la comunidad LGBT. Lista cualitativa.	
4.6. Analizar cómo se presentan en las narraciones de los filmes y qué características tienen los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes que representan diferentes culturas bolivianas y extranjeras.	Nivel de articulación del encuentro intercultural en la narración del filme (Fuertes, 2002).	<ul style="list-style-type: none"> - Separación - Contacto neutro - Narrativa compartida 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Frecuencia de los encuentros multiculturales en el filme	<ul style="list-style-type: none"> - Encuentro intercultural único - Encuentros interculturales ocasionales/frecuentes - Encuentros interculturales constantes a lo largo del filme 	
	Lugares o espacios en los que ocurren los encuentros interculturales	Lista cualitativa	
	Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) que se presenta en el encuentro y comunicación interculturalidad en los filmes bolivianos. Se identificará si se muestra en las narraciones una articulación armónica entre las diversas culturas existentes en Bolivia, si se muestra que la relación entre las culturas bolivianas existe confrontación y rechazo hacia determinadas culturas, o si la relación entre las culturas es neutra.	<ul style="list-style-type: none"> - La relación entre diferentes culturas es neutral - La relación entre diferentes culturas es amigable en bajo nivel - La relación entre diferentes culturas es amigable en alto nivel (forma parte de la trama central de la película) - La relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en bajo nivel - La relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en alto nivel (forma parte de la trama central de la película) 	

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
	Qué culturas que se muestran en relación conflictiva	Lista cualitativa	
	Motivo de las dificultades del encuentro/comunicación intercultural	Lista cualitativa	
	Qué culturas que se presentan en la relación intercultural constructiva o amistosa	Lista cualitativa	
	Como se narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas (Puentes narrativos /potenciales narrativos) (Fuertes, 2002).	<ul style="list-style-type: none"> - Mediante “puentes culturales” (se facilitan anclajes para familiarizar ambas culturas y resaltar aspectos comunes). - Mediante “potenciales narrativos” (se explotan narrativas que permiten articular las versiones constructivas de ambas culturas sin falsear la historia ni los hechos, pero encontrando soluciones imaginativas para una reconstrucción de “encuentro”) (Fuertes, 2002). 	
	Existencia de discriminación en el encuentro intercultural	<ul style="list-style-type: none"> - Si - No 	
	Tipo y nivel de discriminación en el encuentro intercultural	<ul style="list-style-type: none"> - Laboral - Social - Familiar (rechazo a la incorporación a círculos afectivos próximos) - Clasista - Racismo con violencia extrema - Racismo cotidiano 	
	Qué cultura es la que discrimina	Lista cualitativa	
	Qué cultura es discriminada	Lista cualitativa	
	Evolución de la relación intercultural en el filme	<ul style="list-style-type: none"> - La relación intercultural se mantiene de la misma manera (amistad/conflicto) a lo largo del filme. - La relación intercultural evoluciona (amistad-conflicto / conflicto-amistad) a lo largo del filme. 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
4.7. Analizar qué roles son	Roles que desempeñan las mujeres	Lista cualitativa	Análisis de Contenido (AC)

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
asignados a los personajes interpretados por mujeres en los filmes nacionales y como se representan las relaciones entre los géneros en las películas y en los equipos de producción de las mismas.	en el filme		y análisis estadístico (SPSS). Lista cualitativa
	A través de qué “tropos” y temas comunes se representan los roles de las mujeres en el filme.	Descripción cualitativa	
	Tipo de relación entre los géneros (relación de equidad/relación machista/neutral no se evidencia o profundiza el tipo de relación) que se evidencia en las narraciones de los filmes bolivianos	<ul style="list-style-type: none"> - Relación de equidad: La relación entre género se guía por el respeto y equidad entre los géneros. - Relación machista: Se relaciona a la mujer en un rol erótico, se la muestra como víctima de violencia. - Neutral no se evidencia o profundiza el tipo de relación 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Temas de vida de las mujeres en personajes principales. En base al modelo de Schank y Abelson(1987, 1977).	Posición u objetivo general que el personaje tiene en la narración del filme. “Afectan con carácter general a lo que hace el individuo y no se obtienen de situaciones en las que se implica a otro personaje concreto, pues en este último caso estaríamos ante temas interpersonales”. (Fuentes, 2002, p. 530)	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
4.8. Analizar el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Para desarrollar este objetivo se analizará el entorno socio-cultural, los lugares, el espacio y la época histórica en la que transcurren las narraciones de las películas analizadas.	El entorno donde transcurren las narraciones en los parámetros rural/urbano.	<ul style="list-style-type: none"> - El entorno es exclusivamente rural - El entorno es en mayor parte rural y menor parte urbano. - El entorno es exclusivamente urbano - El entorno es mayormente urbano y menor parte rural. - Mezcla indistinta de rural y urbano - Ninguna/ otro tipo de entorno 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Lugares reales/imaginarios donde transcurre la acción (Unidad de análisis película)	<ul style="list-style-type: none"> - Lugar imaginario - Lugar real - Lugar imaginario inspirado en lugar real - Lugar real y lugar imaginario 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	País/es donde transcurre la acción	<ul style="list-style-type: none"> - Exclusivamente Bolivia - Exclusivamente otros países/ cuales - Bolivia y otros países/ cuales - No se identifica el país 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Regiones bolivianas donde transcurre la acción	<ul style="list-style-type: none"> - Departamento de La Paz - Departamento de Cochabamba 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
		<ul style="list-style-type: none"> - Departamento de Santa Cruz - Departamento de Tarija - Departamento de Chuquisaca - Departamento de Oruro - Departamento de Potosí - Departamento de Pando - Departamento de Beni 	
	Lugar donde transcurre el mayor peso de la narración	Lista cualitativa	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Época histórica en la que transcurre la narración de los filmes	<ul style="list-style-type: none"> - Lista cualitativa de la época en que transcurre la historia/historias del filme - El tiempo de la historia del filme está narrada en presente/pasado/futuro 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Tiempo narrativo del filme	<ul style="list-style-type: none"> - Duración de la historia es igual que la duración del relato - Duración de la historia es mayor que la duración del relato - Duración de la historia es menor que la duración del relato 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Puesta en serie: Estructura narrativa del filme	<ul style="list-style-type: none"> - Lineal o clásica - Lineal alterada o intercalada - De rupturas temporales (Flashback, Forward, cíclica) - De contrapunto - De fresco - Coral 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Análisis de las formas (o géneros) en las que se presenta el mundo social. Representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas	<ul style="list-style-type: none"> - Presenta elementos de irrealismo efectista (generado como ficción ideada desde ficciones, morboso, aberrante o absurdo). - Presenta elementos de irrealismo metafórico (surrealista, realismo mágico). - Presenta elementos realistas (desde diferentes géneros: cotidianidad, thriller, comedia, melodrama, histórico, etc.) (Fuertes, 2002, p. 467) 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).

DIMENSIÓN CULTURAL				
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.				
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas	
	Análisis de las formas (o géneros) en las que se presenta el mundo social. Género cinematográfico a través del cual se desarrolla el filme	<ul style="list-style-type: none"> - Thriller - Historias cotidianas o cotidianidad - Historia nacional/internacional - Melodrama - Comedia - Ficción - Documental - Docu-ficción 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).	
4.9. Analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas más importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio. Se tratará de analizar cómo influye el contexto histórico, cultural, social y político boliviano en las temáticas que se proponen en las películas y si éstas abordan los temas de la agenda de actualidad boliviana.	Anclaje histórico-social. Hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico de referencia presentes en los filmes	Lista abierta de temáticas históricas	Se extraerá de los anuarios de la prensa nacional una lista de los temas que fueron considerados por la prensa como los más importantes de la realidad boliviana por año. Las se obtendrá desde cinco años antes del estreno de cada filme.	
		Lista abierta de temáticas culturales		
		Lista abierta de temáticas sociales		
		Lista abierta de temáticas políticas		
		Frecuencia a aparición de cada temática en los filmes en el periodo de análisis (1995-2015)		
	Anclaje histórico-social. Hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico de referencia presentes en los anuarios de prensa por año	Lista abiertas de temáticas históricas		
		Lista abierta de temáticas culturales		
		Lista abierta de temáticas sociales		
		Lista abierta de temáticas políticas		
		Frecuencia a aparición de cada temática en los anuarios de prensa desde cinco años antes al periodo análisis (1990-2015)		
	Grado de representación de la realidad en los filmes nacionales. En base a la lista de temas extraídas de los filmes y de los anuarios	- Historias en mayor grado extraídas de la realidad. Prioriza la veracidad y autenticidad de los hechos históricos y de actualidad de la realidad boliviana. Realismo tipo documental o docu-ficción.		En base a las lista de temas extraídas de los filmes y de los anuarios
		- Historias en menor grado extraídas de la realidad. Se basa en hechos de la realidad, pero crea sobre ellos una ficción.		
- Las historias no son extraídas de la realidad boliviana. Los hechos que se narran corresponden completamente a la ficción.				

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
	Analizar si las temáticas presentes en el filme se corresponden con temáticas locales, nacionales o universales.	<ul style="list-style-type: none"> - Las temáticas del filme corresponden a temáticas locales. - Las temáticas del filme corresponden a temáticas nacionales. - Las temáticas del filme corresponden a temáticas universales. 	En base a las lista de temas extraídas de los filmes y de los anuarios
4.10. Identificar qué géneros musicales nacionales o extranjeros se emplean como música diegética y extradiegética en la banda sonora de los filmes nacionales. Se tratará de analizar cómo la música, que forma parte de la banda sonora de las películas seleccionadas para la presente tesis, es portadora de identidad.	Ritmos musicales presentes en el filme	Lista abierta	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS). Lista cualitativa
	Cultura relacionada con los ritmos musicales del filme	Lista abierta	
	La música del filme mantiene correspondencia con los elementos que aparecen en cuadro.	<ul style="list-style-type: none"> - Si - No 	
	Existencia/inexistencia de leitmotiv	<ul style="list-style-type: none"> - Si - No 	
	En qué situación aparece el leitmotiv	Descripción cualitativa	
4.11. Analizar hasta qué punto en las narraciones presentes en los filmes bolivianos se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y condición plurinacional de la identidad nacional boliviana. Se tratará de determinar la existencia/inexistencia de un marco retórico respecto al imaginario sobre las identidades nacionales y la diversidad cultural del	Narratividad cotidiana e historia propia de las culturas bolivianas u otras culturas en los filmes nacionales	<ul style="list-style-type: none"> - Presentación de contextos e historias cotidianas de una cultura boliviana. - Presentación de contextos e historias cotidianas de varias culturas bolivianas. - Presentación de los hechos históricos y narrativas de una cultura boliviana. - Presentación de los hechos históricos y narrativas que incluye diversas culturas bolivianas. - Presentación de contextos e historias cotidianas de otras culturas diferente a la boliviana. - Presentación de los hechos históricos y narrativas de otras culturas diferente a la boliviana (Fuertes, 2002, p. 466-467) 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Tipo de presentación de la identidad nacional boliviana	- Se reconoce la existencia de una identidad nacional o imaginario de lo nacional a través de un acto reflejo y	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
Estado Plurinacional de Bolivia, en las narraciones de las películas más vistas del cine boliviano entre 1995-2015.		reconocimiento (se presenta la vida cotidiana de la cultura propia). - Se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del pasado. - Se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del presente. - Se muestra la identidad nacional como una propuesta o proyecto de futuro (Fuertes, 2002, p. 471).	
	Construcción de interculturalidad	- Presentación de las culturas bolivianas neutra, en la que las relaciones identitarias no son relevantes. - Relación intercultural conflictiva y de enfrentamiento - Relación identitaria intercultural construida y articulada de manera armónica.	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas través de las dimensiones del marco de referencia (Servaes, 2002)	- Ausente - Presente en el nivel del minimalismo y el inconsciente cultural: identidad postural y de las pequeñas cosas (Fuertes, 2002, p. 468) - Presente a nivel de la representación de la cosmovisión, percepción e interpretación del mundo, a través de la existencia de alguna o varias de las siguientes dimensiones del marco de referencia (Servaes, 2002): <ul style="list-style-type: none"> o Visión del mundo. o Sistema de valores. o Sistema de representación simbólica. o Organización social. 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).
	Elementos simbólicos de las culturas bolivianas presente en la puesta en escena.	- Presencia en la puesta en escena de: <ul style="list-style-type: none"> o Representación de danzas rituales. o Festividades representadas. o Mitos narrados. o Representación de dioses. o Representación de ritos. o Representación de la cosmovisión. 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).

DIMENSIÓN CULTURAL			
OG#4 Analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015.			
Objetivos específicos	Indicadores	Sub- Indicadores para el Análisis de Contenido	Herramientas
		<ul style="list-style-type: none"> ○ Presencia de elementos simbólicos culturales en la puesta en escena (vestuario, objetos para rituales, objetos simbólicos culturales, santos, cruces, máscaras, coca, etc.). - Frecuencia con que aparecen cada tipo de elementos simbólicos culturales. - Cultura de procedencia de los elementos simbólicos culturales 	
	Representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos.	<ul style="list-style-type: none"> - En el filme se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la cuestión Plurinacional. - En el filme se muestra la diversidad de culturas existentes en Bolivia sin ser un tema central la cuestión plurinacional. - En las narraciones, coexisten varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, y la cuestión de la diversidad, lo plurinacional es una temática importante en el filme. 	Análisis de Contenido (AC) y análisis estadístico (SPSS).

Fuente: elaboración propia.

6.3. Definición de las muestras.

A ser la presente tesis una investigación que se plasma desde tres dimensiones de análisis, la definición de la muestra se dividió también en tres ámbitos; el marco institucional, el marco industrial, y el marco cultural de la cinematografía boliviana. A continuación, se presenta la definición de la muestra para cada uno de marcos o dimensiones analizadas.

a) Dimensión legal/institucional.

La muestra para el análisis del marco institucional del cine boliviano abarcó un periodo amplio con el objetivo de estudiar la totalidad de las políticas públicas aplicadas por el Estado Boliviano a su cinematografía. Las primeras medidas gubernamentales en materia cinematográfica como la creación del Instituto Boliviano Cinematográfico (1953) y la primera Ley General del Cine, Decreto Supremo N° 15604 del 27 de junio de 1978, se describieron dentro del marco histórico de la presente tesis, en el capítulo referido al contexto político-histórico de la cinematografía boliviana. Para el análisis concreto del marco legal/institucional vigente se estudió la Ley General del Cine 1302 del 20 de diciembre de 1991; el Reglamento de la Ley General del Cine, Decreto Supremo N° 23493 de 7 de mayo de 1993, ambas normativas vigentes al momento de redacción de la presente tesis; y las propuestas de nueva ley de cine, promovidas por el gremio cinematográfico y el Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, actualizadas hasta el año 2018. En este sentido, el periodo de análisis del marco legal/institucional del cine boliviano, comprende desde el año 1991, con la aprobación de la Ley General del Cine 1302, al año 2018 con las propuestas del gremio cinematográfico para una nueva ley de cine en Bolivia. Es importante mencionar que a pesar de que la Ley General del Cine en Bolivia se aprueba en diciembre de 1991 y que en mayo de 1993 se aprueba su reglamento, la primera convocatoria de fondos o ayudas a la cinematografía Bolivia se realiza en 1995, en este sentido, los efectos del marco legal en la cinematografía boliviana pueden ser medidos recién desde 1995. A su vez y por dicho motivo, 1995 es el año escogido como inicio para la muestra de la dimensión industrial.

b) Dimensión industrial.

La muestra temporal para el análisis del marco industrial abarca desde 1995 a 2015, ambos años incluidos, comprendiendo un total de 21 años de la industria cinematográfica en el país, y un total de 134 películas bolivianas analizadas en dicho periodo.

c) Dimensión cultural.

La muestra para el análisis del marco cultural del cine boliviano está conformada por los largometrajes nacionales de ficción que tuvieron mayor éxito de taquilla en Bolivia por año desde 1995 a 2015, mismo periodo de estudio de la dimensión industrial. A su vez, también se determinó empezar el análisis de los filmes más exitosos en 1995 debido a que en ese año se da el primer éxito a nivel de producción de películas nacionales, después de la implementación de la Ley del Cine 1302, el llamado *boom del cine boliviano*. En este sentido, la selección de la muestra para el análisis del marco cultural del cine boliviano abarca un periodo de veintiún años de producción cinematográfica, desde 1995 a 2015, con un total de 19 producciones. Se considera, por lo tanto, que las películas seleccionadas son representativas por ser los filmes con mayor número de espectadores en salas comerciales de cine por cada año del periodo de análisis de la presente tesis.

En la Tabla 17-6.2 se detallan las películas seleccionadas para la muestra, y seguido, el método utilizado para su selección junto con las excepciones que se han tenido que cribar.

Tabla 17-6.2. Películas bolivianas más vistas en Bolivia desde 1995 a 2015.

N°	Año estreno	Película	Director	Espectadores
1	1995	Jonás y la ballena rosada	Juan Carlos Valdivia	167.820
2	1995	Cuestión de Fe	Marcos Loayza	102.766
3	1996	La oscuridad radiante	Hugo Ara	s/d
(SEN)	1997	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
4	1998	El día que murió el silencio	Paolo Agazzi	13.000
5	1999	<i>El triángulo del lago*</i>	Calderón Mauricio	21.300
(SEN)	2000	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
(SEN)	2001	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
(SEN)	2002	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
6	2003	Dependencia sexual	Rodrigo Bellot	33.722
7	2004	El Atraco	Paolo Agazzi	105.000
8	2005	América Visa	Juan Carlos Valdivia	60.000
9	2006	Quién mató a la llamita blanca	Rodrigo Bellot	150.000
10	2007	Los Andes no creen en dios	Antonio Eguino	26.000
11	2008	Día de boda	Rodrigo Ayala	33.000
12	2009	Zona Sur	Juan Carlos Valdivia	32.000

N°	Año estreno	Película	Director	Espectadores
13	2010	En busca del paraíso	Paz Padilla	27.700
14	2010	Pocholo y su marida	Guery Sandoval	59.056
15	2011	Blackthorn	Mateo Gil	7.159
16	2012	Las bellas durmientes	Marcos Loayza	14.313
17	2013	La huerta	Rodrigo Ayala	12.712
18	2014	Olvidados	Carlos Bolado	33.745
19	2015	Boquerón	Tonchy Antezana	30.780

Fuente: elaboración propia. Claves: (SEN) Sin estrenos nacionales. (s/d) Sin datos. (*) Esta película no ha sido analizada.

La Tabla 17-6.2 presenta las películas nacionales más vistas en Bolivia desde 1995 a 2015 y que fueron seleccionadas como muestra para el análisis del marco cultural del cine boliviano en la presente tesis. Entre los años del periodo de análisis (1995-2015) hubo algunos años, como el caso de 1997, 2000, 2001 y 2002, en los que no se estrenaron largometrajes nacionales y por lo tanto no hubo películas de dichos años en el análisis de contenido.

Es importante detallar algunos puntos sobre la selección de dichas películas. La película más vista de 1999 fue *El triángulo del lago*, sin embargo, no existen copias en DVD de dicho filme y tampoco está disponible para su visionado en la Cinemateca Boliviana. Se trató de contactar al director de la película para conseguir una copia, no obstante, no hubo una respuesta. Es por ello, que dicho filme no pudo ser analizado.

En el año 1995, los filmes *Jonás y la ballena rosada* del director Juan Carlos Valdivia y *Cuestión de fe* del director Marcos Loayza, lograron 167.820 y 170.000 espectadores respectivamente, según los primeros datos que ofrecieron los productores. Al tener estas películas una mínima diferencia, según dichos primeros datos, entre el número de espectadores y considerando que ambos filmes son los más vistos por la población boliviana durante todo el periodo de análisis, tomando en cuenta, además, que en algunos años como 1997, 2000, 2001 y 2002 no se realizaron estrenos nacionales, se decidió incluir ambos filmes como los más vistos en 1995 en la muestra para este estudio. Posteriormente, se obtuvieron datos más específicos sobre el número de espectadores provenientes del CONACINE que son los que se exponen en la Tabla 17-6.2, sin embargo, y aunque la diferencia de espectadores del nuevo dato es considerable, se decidió incluir ambas películas de dichos años respetando la diversidad de datos existentes y las fuentes de los mismos.

Lo mismo ocurrió con las películas *Pocholo y su marida* de Guery Sandóval y *En busca del paraíso* de Paz Padilla, ambas de 2010. Al principio de la investigación sus productores afirmaban tener un número de espectadores muy similar y ante la inexistencia de datos oficiales

sobre espectadores en el momento de realización del análisis se decidió incluir en la muestra ambas películas.

Por las razones expuestas anteriormente, fueron 18 filmes nacionales los que se incluyeron en el análisis de contenido realizado en la presente tesis.

6.4. Definición de las unidades de análisis.

La presente tesis tiene la finalidad de realizar un análisis amplio de la cinematografía boliviana que incluye tres macro-unidades de análisis: el marco institucional, el marco industrial y el marco cultural del cine en Bolivia. Dentro de las citadas macro-unidades de análisis se presentan además dos sub-niveles; las unidades y sub-unidades de análisis. A continuación, se detalla cada uno de los niveles de las unidades de análisis.

Unidades de análisis de la dimensión legal/institucional.

La primera macro-unidad de análisis de la presente tesis es la *dimensión legal/institucional*. Dentro de esta macro-unidad, las unidades de análisis son el conjunto de normas legales que regulan la cinematografía en Bolivia. Las sub-unidades de análisis vienen a ser el compendio de artículos que establecen dichas leyes, las instituciones y asociaciones profesionales que forman parte del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) y que regulan la actividad cinematográfica en el país.

Unidades de análisis de la dimensión industrial.

La *dimensión industrial* es la segunda macro-unidad de análisis de la presente tesis y en un sub-nivel de ésta están las unidades de análisis compuestas por las tres áreas de la cadena global de valor de la industria cinematográfica: la producción, la distribución, y la exhibición de cine en Bolivia. Dentro del área de producción en la presente tesis se construyó una base de datos propia con los datos de producción de las 134 películas bolivianas que se estrenaron de manera comercial durante el periodo de 1995 a 2015. Se incluyeron además en la base de datos los datos de producción de 19 largometrajes nacionales que fueron estrenados de manera no comercial. Dentro del área de exhibición, en la presente tesis se construyó una base de datos sobre los centros de exhibición de cine monopantalla y multisalas que estuvieron en funcionamiento en cada departamento de Bolivia desde 1994 a 2018.

Unidades de análisis de la dimensión cultural.

La *dimensión cultural* es la tercera macro-unidad de análisis de la presente investigación, en esta área las unidades de análisis son las 18 películas nacionales que lograron mayor éxito de taquilla entre los años 1995 a 2015, y en un segundo nivel, un total de 228 personajes que participaron en dichas producciones.

Debido a que el objetivo de la *dimensión cultural* de la tesis es analizar las representaciones que se hacen de las identidades culturales en el cine boliviano, se tomaron como macro-unidades de análisis las películas en sí y no las unidades mínimas de significación como se haría en un análisis sintáctico que requiera una clasificación gramática de planos, movimientos y ángulos. Se propuso esto pues para los fines de la presente tesis no interesa la descripción física unitaria de la cadena fílmica, sino el sentido de lo que se presenta en el filme, es decir, el discurso que se plantea, lo que se dice directa o indirectamente de los grupos sociales y culturas representados por imaginarios sociales que se exponen en las películas.

En esta unidad se analizaron los elementos presentes en la *puesta en escena* y la *banda sonora* como espacios donde son expuestas representaciones de las identidades culturales/nacionales. En la *unidad de análisis película* se analizaron, entre otros elementos: las temáticas de la realidad boliviana presentes en los filmes; los momentos de encuentro y comunicación intercultural que se dan entre diferentes culturas; el marco sociocultural de fondo en las narraciones, el mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Los géneros musicales nacionales o extranjeros que se emplean en la banda sonora de los filmes son otros de los elementos que se analizarán en esta unidad. En la *unidad de análisis película* un último elemento de análisis fue identificar hasta qué punto se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y la plurinacionalidad del Estado Boliviano en las narraciones de los filmes.

En un *segundo nivel* se tomaron como *sub-unidades de análisis* a los *personajes/actores* y se identificó en ellos los elementos de identidad cultural que posean. En la *unidad de análisis personajes* se analizaron las características sociodemográficas y formales de los personajes, el tipo, función, roles y atributos morfológicos y funcionales de los personajes. Así también se analizaron a través de la *unidad de análisis personaje* a las culturas y grupos étnicos, regiones bolivianas, nacionalidades, idiomas y religiones representadas en el cine boliviano y además la existencia de estereotipos negativos o discriminatorios respecto a los diferentes grupos socioculturales presentes en los filmes.

El análisis de la representación y los roles sociales que cumplen los actores es importante para “entender la composición moral y psicológica de los discursos de determinada época” (Martínez, 2010, p. 159). Para Martínez en el estudio de los actores intervienen el análisis de la *fisionomía del personaje tipo*, es decir, que en el “resultado de la acción narrada o representada [...] puede ser considerado como típico un personaje que, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisionomía completa” (Eco, 1968 citado en Martínez, 2010, p. 164). Un aspecto importante que se incluye en el análisis de los actores es *la política racial del reparto* propuesto por Shohat y Stam en su libro *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002). En su tesis *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*, Martínez (2010) se refiere a *la política racial del reparto* como la “estereotipificación que se da en cualquier nivel de trama, se trata de una política racial del reparto en donde nada escapa a esta lógica de ordenamiento visual de las clases sociales y de las culturas” (Martínez, 2010: 165). Es decir, que, en la cinematografía, a pesar de que haya actualmente una apertura hacia lo multicultural, en el cine dominante existe también un consenso, consciente o inconsciente, respecto a la repartición del estatus cultural de los personajes según la organización y genealogía que viene desde “imaginarios imperiales”.

En la presente tesis, en la *unidad de análisis personaje* se analizaron los personajes principales, secundarios, personajes que participaban en pequeñas partes y finalmente personajes que no tienen una participación individual importante, pero si una participación grupal. Estos últimos personajes se analizaron como personajes colectivos, es decir, como grupos de personajes de tipo figuración, y se nombraron según el grupo al que representan. Los personajes anónimos y extras no fueron tomados en cuenta por no tener una participación relevante en los filmes.

6.5. Método de análisis: técnicas e instrumentos de recolección de datos.

En su libro *Teorías del Cine* (2005), Francesco Casetti expone el desarrollo histórico de las teorías desde las cuales se analizó el cine como objeto de estudio y expone que el ensayo de Christian Metz (1964), *Cinema: ¿langue o langage?* significó un cambio en el tipo de aproximación al análisis cinematográfico y un cambio además en cuanto al tipo de investigador. El análisis del cine pasa de ser abordado desde el ámbito de la crítica en las revistas sobre el séptimo arte a ser analizado por un investigador con formación científica que trabaja en institutos de investigación y universidades y que publica en revistas especializadas de diferentes disciplinas. Es así que surge una nueva generación de estudiosos que abordan el cine desde

teorías ontológicas, metodológicas como la semiología, psicológicas, sociológicas e incluso desde el psicoanálisis (2005, pp. 108-109).

Como ya se ha mencionado a la largo de este capítulo, en la presente tesis se propone el análisis de la cinematografía boliviana desde el estudio amplio que relaciona diferentes aspectos como: el análisis del cine como *institución* que incluye el estudio de su marco legal y las instituciones que regulan la actividad cinematográfica; el análisis del cine desde los aspectos *económicos* y la estructura de la *industria* cinematográfica; y el análisis del cine desde lo *cultural* y su relación con las representaciones de lo social que proyecta, es decir, la capacidad del cine de ser un signo que pone en escena a las sociedad de la que proviene (Casetti, 2005, p. 129).

En la presente tesis se propone un método de análisis cuali-cuantitativo con el objetivo de que el estudio de las representaciones de las identidades culturales/nacionales, así como de la diversidad propuestas por el cine boliviano, desde los ámbitos institucional, industrial y cultural, sea el más completo posible. A continuación, se presentan los métodos y las técnicas para la recolección y análisis de datos para cada dimensión de análisis de la presente tesis.

Análisis del marco institucional.

El objetivo general del marco institucional es analizar cómo está constituido el marco legal e institucional de la cinematografía en Bolivia, su impacto en el desarrollo del cine nacional y su relación con los cambios políticos del país. Además del análisis de las instituciones encargadas de velar por el desarrollo del audiovisual en el país. Para esta parte de la investigación se hizo uso de diferentes técnicas de recolección de datos en diferentes fuentes como: leyes y decretos relacionados al marco legal de la cinematografía boliviana publicados en la Gaceta Oficial del Estado boliviano; informes oficiales sobre las actividades anuales del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) publicados de manera impresa por la misma institución; informes anuales del Programa Ibermedia desde el año 2006 a 2014, publicados de manera online por el portal web de la Secretaría General Iberoamericana; convenios de coproducción cinematográfica en los que participa Bolivia; proyectos de nueva ley de cine propuestos por el gremio cinematográfico y Ministerio de Culturas del Estado boliviano que fueron difundidos por medios digitales y la prensa nacional; fuentes bibliográficas; fuentes periodísticas; y entrevistas a informantes clave. Los datos recopilados fueron luego sistematización en una matriz de investigación.

Análisis del marco industrial.

El análisis del marco industrial comprende la realización de un censo y mapeo de la producción de largometrajes nacionales, así como de empresas productoras, exhibidoras y distribuidoras. Se utilizaron diversas técnicas para la recolección de datos para luego procesar y analizar los datos a través de técnicas estadísticas descriptivas. Las actividades de recolección de datos para el *OG#2* que busca analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana, fueron las siguientes:

- ↪ Recogida de los datos a través de revisión bibliográfica de informes especializados sobre la industria cinematográfica como: memorias institucionales e informes de gestión elaborados por el CONACINE desde los años 2004 a 2012; informes *Panorama Audiovisual Iberoamericano* de los años 2011 a 2016 elaborado por la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA); Informes del Observatorio Audiovisual del MERCOSUR elaborados por la Reunion Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR (RECAM); Informes Mundiales de la UNESCO (2015, 2016) sobre industrias y políticas culturales; entre otros.
- ↪ Revisión de artículos publicaciones en los diferentes diarios de la prensa nacional sobre el estreno y datos de producción de filmes bolivianos.
- ↪ Revisión de publicaciones de revistas especializadas en cine boliviano como la revista online *Cinemascine* y la Revista *La Ramona* del Diario *Opinión*. Revisión de artículos sobre cine boliviano publicados en diferentes plataformas online.
- ↪ Entrevistas a informantes clave sobre el sector de la producción relativos al volumen y datos económicos de la producción cinematográfica boliviana y sistematización en una matriz de base de datos sobre la producción cinematográfica boliviana según los indicadores de la presente investigación. Así también, se realizaron entrevistas a informantes clave sobre el sector de distribución y exhibición de cine en Bolivia y se realizó la sistematización de datos según indicadores en una matriz de investigación.

En el análisis cualitativo en la presente investigación se incluyó la técnica de la entrevista no estructurada a informantes clave como los directores, productores, distribuidores y exhibidores de cine en Bolivia, para la obtención de datos sobre el marco institucional e industrial del cine boliviano. Se eligió la entrevista cualitativa como técnica de recopilación de información debido a que como técnica de investigación pretende entender el comportamiento de los miembros de una sociedad sin imponer categorizaciones que limiten el campo de la investigación. Permite así la exploración de mayores recursos en la obtención de información y una mayor adaptación a las necesidades de la investigación y a las características de los sujetos (Vargas, 2012, pp. 126-127).

Las actividades de recolección de datos para el *OG#3*, que busca identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país que se presentan en

los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana, fueron las mismas que se citaron en los párrafos precedentes.

Como se ha planteado en el marco teórico el fenómeno de la concentración de las empresas de comunicación se ha analizado desde los estudios de la economía política de la comunicación. Mastrini y Becerra (2011) afirman que la perspectiva crítica, Murdock & Golding (1974), “históricamente ha tratado de establecer en qué medida las relaciones de propiedad de los medios de comunicación forman parte de un sistema que procura justificar las relaciones de estratificación social existentes” (p. 53). Para Mastrini y Becerra la concentración es un proceso complejo en el que intervienen múltiples variables y no es unívoco, puesto que implica el control o dominio del mercado por una empresa a través de compras y fusiones, el control de la cobertura territorial por determinados medios y la raíz política que interviene (2011, p. 53).

En la presente tesis se analizó el fenómeno de la concentración en el ámbito de la industria y el mercado cinematográfico a través de un trabajo exploratorio, mapeo o foto de la situación. Sin embargo, dado que el análisis de la representación de la diversidad desde las diferentes dimensiones del sector cinematográfico es el objetivo principal de la presente tesis, además del análisis de la concentración en el ámbito económico y de la industria cinematográfica, se analizó la existencia de *concentración geográfica* en el ámbito institucional y cultural de la cinematografía. En el análisis de la dimensión institucional se estudió el nivel de participación de las diferentes regiones bolivianas en las instituciones que gestionan la actividad cinematográfica en el país. Así también, desde la dimensión cultural se analizó la existencia/inexistencia de concentración geográfica en cuanto a las regiones representadas a través de las empresas productoras, las regiones de origen los directores, productores y guionistas. Se analizó también si existe concentración geográfica a través caracterización del lugar de origen de los personajes y las locaciones y regiones bolivianas representadas en las películas nacionales.

Análisis del marco cultural.

Los diferentes trabajos de investigación que han abordado el análisis del cine demuestran que no existe un método universal para abordar este tema de estudio, sin embargo, se tienen en cuenta algunos códigos establecidos que ofrece la teoría del cine y que facilitan el abordaje de los elementos característicos de las películas. Casetti y Di Chio (2007) en su libro *Cómo analizar un filme*, proponen la búsqueda de los códigos visibles de las películas como ser *códigos iconográficos* (puesta en escena y fotografía), *códigos gráficos* (títulos y textos), *códigos sonoros*

(silencio, voces, ruidos y música) y *códigos sintácticos* (montaje). Retomando dichos elementos de la teoría del cine, en este estudio se incorporó el análisis de los códigos iconográficos como la puesta en escena y códigos sonoros como son los elementos que conforman la banda sonora del filme.

En el estudio del cine desde el área de las *representaciones de lo social*, Casetti y di Chío proponen tres niveles del análisis; nivel de los contenidos, nivel de la modalidad y nivel de los nexos (Casetti, 2007, pp. 110-111); en este estudio se analizaron las películas a nivel de sus contenidos, es decir, se analizaron la puesta en escena (*códigos iconográficos*) y los elementos que aparecen en ella, los personajes y sus características. Los elementos que pueden ser estudiados al nivel del contenido de la puesta en escena se reagrupan en las siguientes categorías: *los informantes* que definen todo lo que se pone en escena, por ejemplo la edad, constitución física, carácter, género y forma de acción de un personaje; *los indicios* que conducen hacia algo que está implícito, como ser el lado oculto de un carácter; *los temas* que sirven para definir el núcleo principal de la trama, se constituyen en el contenido sobre el cual gira el filme; *los motivos*, indican las posibles directrices del mundo representado, estas unidades de contenido se van repitiendo a lo largo del filme con el objetivo de aclarar y reforzar la trama principal (Casetti, 2007, pp. 112-114). Según Casetti y di Chio existe una segunda manera de organizar los datos del texto fílmico que ayuda, además de identificar el perfil del filme, a reconstruir el tipo de cultura a la que el filme hace referencia, en este caso “las unidades de contenido identificadas deberán poseer de todos modos el valor de *arquetipo*, es decir, hacer referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse” (Casetti, 2007, p. 115).

Es así que el análisis del *marco cultural* o *dimensión cultural* del cine boliviano en la presente tesis comprende la realización del Análisis de Contenido en base a indicadores cualitativos y cuantitativos de las películas con mayor número de espectadores durante el periodo de estudio (1995-2015). El análisis de contenido que se propone para la tercera parte de esta investigación se entiende como:

Un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de estos mensajes (Bardin, 2002, p. 32).

El análisis de contenido que se plantea podría englobarse en varios de los apartados de aplicabilidad de esta técnica, según la clasificación de (Wimmer & Dominick, 1996). Se diría que se plantea una “descripción de los componentes” de un producto cultural, una de las aplicaciones más tradicionales de esta técnica: se diseña un análisis para una comparación entre las producciones cinematográficas de distintas épocas por lo que se obtendrá una evolución del objeto de estudio. Pero también se plantea un análisis de “comparación del contenido de los medios con el mundo real”, dado que se busca la imagen que de los distintos grupos sociales bolivianos ha quedado representada en el cine contrastándola con la realidad boliviana.

Para la realización del análisis de contenido se elaboró un libro de códigos, que se presenta en el apéndice de la presente tesis, con listas de preguntas y categorías para medir cada indicador y se utilizó el software estadístico SPSS, trabajando los resultados con estadísticos descriptivos y frecuencias. Para algunos indicadores se hicieron listas abiertas cualitativas y para la gran mayoría se elaboraron listas cerradas de categorías y escalas nominales, según clasificación de Stevens (1946).

En el caso de indicadores específicos como la participación de la mujer en los cargos principales de producción de los filmes nacionales, se procedió a la recogida de datos de las fichas técnicas de los largometrajes y la sistematización de dichos datos en la matriz de investigación, que se presenta también en el apéndice de la presente investigación.

Por otro lado, la recogida de datos para el indicador Anclaje histórico-social (hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico de referencia presentes en los filmes y su relación con las temáticas de la realidad boliviana), que se encuentra dentro del OE#4.9, se realizó a través de una lista abierta de los temas de la realidad boliviana que aparecen en las películas. Dichos temas de la realidad nacional se agruparon en cuatro categorías de temáticas que se definieron en la presente investigación: temáticas históricas, temáticas culturales, temáticas sociales, y temáticas políticas. Posteriormente, se analizó qué grupo temático y qué temas específicos aparecen con mayor y menor frecuencia en las películas bolivianas. La lista de temáticas de los filmes se comparó posteriormente con una lista de temas extraída de los anuarios de la prensa nacional, es decir, los asuntos de la agenda de actualidad boliviana que fueron considerados por la prensa como los más importantes por año. Para la elaboración de las listas de temas, en un primer paso se realizó el listado de todos los temas presentes en los anuarios de prensa agrupados según las categorías definidas por los mismos diarios. Posteriormente, se

agruparon y sumaron las temáticas relacionadas según las categorías que se definieron en la investigación, es decir, históricas, culturales, sociales y políticas.

Para el análisis de las temáticas presentes en los anuarios de la prensa nacional, se acudió a las hemerotecas municipales de las ciudades de Santa Cruz y Cochabamba y se elaboró un listado de las temáticas presentes en los anuarios de prensa de los diarios nacionales El Deber producido en la ciudad de Santa Cruz y Los Tiempos producido en la ciudad de Cochabamba. Se eligieron los diarios El Deber y Los Tiempos por ser los que tienen mayor difusión y tiraje a nivel nacional. Se consultaron los anuarios de prensa de ambos diarios publicados desde el año 1990 al año 2015, llegando a un total de 48 anuarios de prensa analizados. Sin embargo, en algunos años se presentaron las siguientes excepciones:

- ↪ En el año 1991, el diario Los Tiempos publicó su anuario *Facetas* el día domingo 29 de diciembre, sin embargo, la hemeroteca municipal Jesús Lara de la ciudad de Cochabamba no tiene disponible esa separata. Debido a esto se extrajo información sobre lo acontecido en dicho año de notas de opinión que abordaban los temas más importantes de ese año y noticias de declaraciones de autoridades que hacen evaluaciones de las gestiones del mismo año, entre otras notas que trataron temas generales.
- ↪ En el año 1992, el diario Los Tiempos publicó su anuario *Facetas* el día domingo 27 de diciembre, sin embargo, la hemeroteca municipal Jesús Lara no cuenta con el periódico de ese día.
- ↪ En el año 1993, la heroteca municipal de Cochabamba solo tiene periódicos publicados hasta junio.
- ↪ Tanto para 1992 como para 1993 solo se contó con la información de los anuarios de prensa del Diario El Deber.
- ↪ En 1994, el diario Los Tiempo no publicó su anuario *Facetas* el día previsto (Domingo 25 de diciembre) y la heroteca no cuenta con la publicación. Por lo tanto, la información sobre los temas del año fue extraída de otras notas que evalúan lo acontecido en 1994.

La comparación entre las temáticas de los filmes y las temáticas de los anuarios de prensa se realizó desde un periodo de cinco años antes del estreno del primer filme nacional de la muestra, es decir desde el año 1990 hasta 2015. Esto debido a que es preciso considerar que para que un tema de la realidad influya en la temática de un filme, se debe tomar en cuenta los tiempos del proceso de pre-producción, producción, y postproducción de una película. En este sentido, por ejemplo, si un tema concreto como la aprobación de una nueva Constitución Política del

Estado boliviano ocurre en 2009, dicho tema puede aparecer recién en las películas nacionales estrenadas años después, dependiendo del tiempo que tome la producción del filme. En este sentido, es importante considerar las condiciones de tiempo específicas de la producción cinematográfica en cualquier país y más en un país como Bolivia, con una industria cinematográfica poco desarrollada y en la que se hace necesario un periodo de tiempo entre inicio, desarrollo y conclusión de un proyecto cinematográfico, que puede ser muy variable de acuerdo a las condiciones de cada producción.

Reflexiones sobre los resultados de los instrumentos utilizados

La cinematografía boliviana, como se ha expresado en capítulos anteriores, no tiene establecida una industria propiamente dicha, incluso se la ha llegado a definir desde el mismo sector cinematográfico como una “producción artesanal”. Es importante mencionar que ni por parte del Estado ni desde el sector privado se han realizado esfuerzos por elaborar estadísticas oficiales sobre el sector. Los únicos esfuerzos por sistematizar la información del mercado cinematográfico han provenido desde sector académico, véase la investigación de Banegas y Quiroga (2014) “Bolivia: Ley de cine y su impacto en el mercado cinematográfico”, publicada en el libro *Industria Cinematográfica Latinoamericana* (Fuertes y Mastrini, 2014). El trabajo de los periodistas e historiadores especializados en la crítica cinematográfica e historia del cine boliviano ha contribuido al análisis con enfoques estéticos, temáticos e históricos, sin embargo, la investigación y bibliografía referente al mercado cinematográfico boliviano es casi inexistente.

Por ello, se considera que la presente tesis es una investigación pionera en este rubro y que una de sus principales contribuciones es la elaboración de estadísticas sobre el sector cinematográfico. A pesar de la falta de estadísticas oficiales respecto al mercado cinematográfico, en la presente investigación se elaboró una base de datos propia sobre el mercado cinematográfico. Al ser esta una investigación exploratoria y descriptiva, se propuso además un análisis de la concentración en base a indicadores propios, como la diversificación geográfica de las empresas, la concentración económica a través de las relaciones de propiedad en los sectores de producción, distribución y exhibición, y otros indicadores que tienen el objetivo de medir los niveles de diversidad que existen en la cinematografía nacional como la participación de mujeres en los cargos directivos de la producción, el uso de diversos idiomas en los filmes, las edades de los directores, la cantidad de óperas primas, los lugares de rodajes y de estrenos, entre otros. Los indicadores propuestos tienen como objetivo determinar en qué medida la diversidad

cultural del país es representada o si de lo contrario existe concentración tanto a nivel institucional, a través de las leyes e instituciones representativas, como a nivel industrial en los sectores de la producción, distribución y exhibición, y cultural a través de los contenidos presentes en los filmes.

CUARTA PARTE - RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En la cuarta parte de esta investigación se presentan los resultados obtenidos del análisis de las tres dimensiones de estudio planteadas en la presente tesis doctoral. La cuarta parte de este trabajo de investigación está conformada por tres capítulos; el capítulo 7 que presenta los resultados del análisis de la dimensión legal e institucional de la cinematografía boliviana, el capítulo 8 en el que se exponen los resultados del análisis de la dimensión económica y la industria cinematográfica, y el capítulo 9 en el que se presentan los resultados del análisis de la dimensión cultural del cine en Bolivia.

Capítulo 7

Resultados de la dimensión legal/institucional del cine en Bolivia

A pesar de la larga trayectoria cinematográfica del país, hacer películas en Bolivia fue siempre obra de pioneros y resultado de la iniciativa privada y personal, sin que el Estado asuma la importancia cultural de este medio. Esta situación puso a las películas bolivianas en desventaja frente a la producción extranjera que gozó inclusive de mejores beneficios en cuanto a gravámenes aduaneros, puesto que las películas nacionales estaban obligadas a pagar impuestos al país por la introducción de material fílmico por cada vez que el filme salía al exterior y regresaba. Esto significaba el pago de una tasa doble o triple de impuestos para los filmes nacionales.

Sin embargo, a pesar de la falta de protección e incentivos estatales, el cine boliviano logró ser mundialmente reconocido por su valor y calidad. Por otro lado, dentro del país demostró su importancia como instrumento de diálogo entre grupos sociales, culturales, y regionales, y como representación y testimonio del imaginario social, la memoria colectiva y las identidades culturales.

En el presente capítulo se presentan los resultados del análisis del marco legal e institucional del cine en Bolivia. Dicho análisis comprende, según los indicadores propuestos en el capítulo marco metodológico: los antecedentes y el contexto político en la creación de la Ley General del

Cine 1302; las características de dicha ley; las características e impacto del Consejo Nacional de Cine CONACINE; las características del Fondo de Fomento Cinematográfico; la participación de Bolivia en el Programa Ibermedia; y las propuestas de modificación de la ley de cine vigente. A continuación, se detalla cada uno de los indicadores mencionados.

7.1. Antecedentes y el proceso de creación de ley del cine.

Las gestiones para la creación de la Ley General del Cine en Bolivia se iniciaron en enero de 1976 cuando la Cinemateca Boliviana convocó a los sectores cinematográficos para conformar una comisión que estudiara y elaborara un anteproyecto de Ley del Cine. La Comisión estuvo conformada por representantes de la Asociación de Cineastas, la Asociación de Críticos, el Centro de Orientación Cinematográfica, la Cámara Nacional de Empresarios Cinematográficos y la Cinemateca Boliviana. La iniciativa de la Cinemateca se fundamentó en dos importantes criterios. Por un lado, la necesidad de establecer mecanismos de fomento y protección al cine boliviano y atender a las nuevas exigencias educativas en un mundo cada vez más dominado por los medios masivos de comunicación audiovisual, y por otro lado, el criterio de que todos los sectores implicados en la actividad cinematográfica debían participar en igualdad de condiciones en la redacción del citado anteproyecto.

El trabajo de la comisión de autoridades cinematográficas consistió en recoger las sugerencias de los sectores y estudiar en profundidad la legislación cinematográfica de otros países de Latinoamérica y Europa. En base a estos primeros datos y con la asesoría legal de diferentes abogados, se elaboró el anteproyecto de ley y se conformó una nueva comisión con representantes del grupo redactor y del gobierno a fin de compatibilizar criterios. Esta segunda comisión trabajó durante seis meses consolidando un proyecto de ley que fue aprobado mediante el Decreto Ley 15604 Ley General del Cine de 27 de junio de 1978. Esta disposición legal contempló la creación del Consejo Nacional Autónomo del Cine (CONACINE), institución que pudo ser implementada en 1982, constituida con representación del Ministerio de Informaciones, el Ministerio de Finanzas, del Instituto Boliviano de Cultura, de la Cinemateca Boliviana, de la Asociación de Cineastas, de las Cámaras de los Empresarios Cinematográficos, y del Centro de Orientación Cinematográfica. Constituido el Consejo se procedió a elaborar el Estatuto Orgánico de la entidad, el mismo que fue aprobado mediante Resolución Ministerial No. 219/83 de 24 de Marzo de 1983 (CONACINE, 2004).

En octubre de 1985, un nuevo Proyecto de Ley del Cine fue entregado a consideración de la Cámara de Diputados, donde tropezó con muchos obstáculos para su aprobación. En esta misma época surge un movimiento de cineastas llamado Movimiento Nuevo Cine y Vídeo Boliviano, conformado por Jean Claude Eiffel, Angelino Jaimes, Rodrigo Ayala y Marcos Loayza, entre otros, gente joven que estudió cine en Cuba y que hasta ese momento no habían realizado ninguna película y sólo habían trabajado en vídeo. Para Marcos Loayza, es este movimiento que retoma la bandera de la lucha por una Ley del Cine (Loayza, comunicación personal, 2007).

El Movimiento del Nuevo Cine y Vídeo Boliviano tomó conciencia de que para lograr la aprobación de una Ley del Cine “se necesita una fuerza social”, Loayza señala que la nueva generación logró una movilización que duró entre tres y cuatro años. Es así que este nuevo movimiento, con el eslogan de *¡Ley del cine ya!*, se presentó todos los días en el Congreso Nacional para presionar a los diputados por la aprobación de la nueva ley del cine. A decir de Loayza, “era una presión social y claro, en un día no pasa nada, pero al cabo de dos años fue creciendo y después iban los actores, los músicos, simplemente a presionar y a decir ¿cuándo van a sacar la ley del cine?” (Loayza, comunicación personal, 2007). Fue así que con la movilización del gremio y de la sociedad civil, al cabo de duros debates en los medios, se consiguió finalmente que el Poder Legislativo aprobara la Ley General del Cine 1302, que fue promulgada el 20 de diciembre de 1991. Posteriormente, en marzo de 1993 quedó instalado el CONACINE y su primer Directorio procedió a elaborar de inmediato el borrador del Reglamento de la Ley 1302, cuya versión final fue aprobada mediante el Decreto Supremo 23493 de 7 de mayo de 1993.

7.2. La Ley General del Cine 1302.

El sector cinematográfico boliviano, está regulado por el Estado a través de la Ley General del Cine, que fue promulgada el 20 de diciembre de 1991. La Ley del cine boliviano establece que su objetivo es normar, proteger e impulsar las actividades cinematográficas en general y para el efecto se establece la creación del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) y determina que los recursos requeridos para su funcionamiento serán proporcionados por el Ministerio de Finanzas con cargo al Tesoro General de la Nación (CONACINE, 2004, p. 6). En términos generales son cuatro las áreas de acción y competencia que prevé la Ley General del Cine:

1. *El fomento a la producción nacional en todos los ámbitos del audiovisual.*

2. *La puesta al día del sistema educativo.* La Ley del Cine, con carácter inédito en las legislaciones latinoamericanas de la materia, contempla medidas para incluir la educación audiovisual en el sistema educativo.
3. *La salvaguarda de nuestro patrimonio nacional de imágenes en movimiento.* La Ley del Cine consigna las disposiciones tendientes a salvaguardar la memoria fílmica del país, respaldando a la Fundación Cinemateca Boliviana en su labor emprendida en julio de 1976.
4. *El ordenamiento legal del mercado.* La Ley del Cine dispone medidas tendientes a establecer derechos y obligaciones equitativas para todas las personas naturales o jurídicas que operan en el ámbito acotado por sus normas, protegiendo los derechos de autor y los derechos comerciales de las empresas legalmente establecidas.

Aunque estas cuatro áreas de acción suenan muy interesantes, actualmente algunas de ellas no se cumplen. Se podría decir que uno de los logros más importantes de la ley de cine fue la dinamización de la actividad cinematográfica y audiovisual en el país con la creación del Consejo Nacional del Cine y el Fondo de Fomento Cinematográfico. A este fortalecimiento del sector, posteriormente colaboraron otros factores como la inserción de Bolivia, en diciembre de 1995, a la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI), organismo internacional regional creado en 1989 con la firma del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, con el propósito es contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual iberoamericano; así como la presencia de jóvenes cineastas, la mayoría de ellos/as egresados en la Escuela de San Antonio de los Baños de Cuba, que regresaron al país y se insertaron en ámbitos laborales de la producción audiovisual, activando este sector.

7.2.1. Vigencias legislativas de la política cinematográfica boliviana.

En el conjunto de disposiciones legales vigentes en el país la Ley del Cine tiene estrecha relación con la Ley de Derechos de Autor N° 1322 (Congreso de la República de Bolivia, 1992) y su reglamento (Congreso de la República de Bolivia, 1994). También hay correspondencia y complementariedad con la Ley de Depósito Legal y su reglamento. Dado que el estatuto orgánico del CONACINE y sus atribuciones le confieren calidad de entidad de derecho público, sus disposiciones también poseen correspondencia con las del Código Civil, el Código Penal (particularmente los artículos de la versión reformada referidos a violaciones del Derecho de

Autor), con el Código de Comercio y la Ley de Aduanas. En la Tabla 18-7.1. se muestran las leyes vigentes relacionadas con la cinematografía boliviana.

Tabla 18-7.1. Leyes vigentes relacionadas con el cine boliviano.

Entra da vigor	Nombre de la ley	Rango de la ley	Fecha
1991	Ley General de Cine Ley N° 1302 de 20 de diciembre de 1991	Ley de la República	20-dic-1991
1993	Reglamento a la Ley 1302 (Ley General de Cine) Decreto Supremo N° 23493	Decreto Supremo	7-may-1993
1992	Ley de derechos de autor Ley No. 1322	Ley de la República	13-abr-1992
1994	Reglamento a la Ley 1322 (Ley General de Derechos de Autor) Decreto Supremo N° 23907	Decreto Supremo	12-jul-1994
2006	Depósito Legal Decreto Supremo N° 28598 de 19 de enero de 2006	Decreto Supremo	19-ene-2006
1997	Código Penal REFORMA Ley 1768 del 10 de marzo de 1997 - Ley N° 10426 del 23 Agosto 1972	Ley de la República	10-mar-1997
1978	Código de Comercio Decreto Ley No 14379 del 25 Febrero 1977	Ley de la República	25-feb-1977
1976	Código Civil Decreto Ley No 12760 de 06 agosto de 1975	Ley de la República	6-ago-1975
1997	Ley de organización del poder ejecutivo Ley N° 1788 del 16 de septiembre de 1997	Ley de la República	16-sep-1997

Fuente: elaboración propia.

La legislación sobre la propiedad intelectual está normada por la Ley de derechos de autor Ley N°. 1322 y por el Reglamento a la Ley 1322 el Decreto Supremo N° 23907. Para el sector audiovisual el director del filme es considerado el autor de la obra, tiene reconocidos los derechos morales de divulgación, paternidad y modificación. El autor también tiene el derecho patrimonial a recibir porcentaje de los ingresos procedentes de la exhibición pública y de remuneración por alquiler o venta de grabación audiovisual. En Bolivia no existe una entidad de gestión de los derechos de los productores, directores, guionistas e intérpretes, solo existe una entidad que gestiona los derechos de los músicos, la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores de Música (SOBOBAYCOM).

7.3. EL CONACINE y el marco institucional del cine en Bolivia.

Entre los aportes más importantes de la ley está la creación del Consejo Nacional del Cine (CONACINE), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura. El CONACINE es una institución que tiene por finalidad “impulsar, fomentar, coordinar, asesorar y ejecutar las

actividades en el ámbito de su competencia, en provecho del cine nacional, cuando éste es utilizado como medio de comunicación social, recreación, educación, arte y cultura (Congreso de la República de Bolivia, 1991a, art. 6). El CONACINE funciona como una entidad descentralizada y de derecho público, que trabaja bajo la tuición del Ministerio de Culturas. El Ministerio de Economía y Finanzas es el encargado de proveer los recursos para el funcionamiento de CONACINE, con cargo al Tesoro General de la Nación (Congreso de la República de Bolivia, 1991a, art. 5).

El CONACINE es la máxima institución en materia cinematográfica en Bolivia y su directorio está conformado tanto por representantes oficiales del gobierno, relacionados con la materia cinematográfica, como por entidades privadas que intervienen en el campo de la creación, difusión, promoción y distribución de la cinematografía. El marco institucional de cine en Bolivia está compuesto por las siguientes instituciones: el Consejo Nacional del Cine CONACINE, la Asociación Boliviana de Cineastas (ASOCINE), la Cámara Nacional de Empresarios Cinematográficos (CNEC), el Movimiento del Nuevo Cine y Vídeo Boliviano (MNCVB), la Fundación Cinemateca Boliviana y la Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia (ATIB).

El CONACINE cuenta con una dirección ejecutiva y un directorio que es la instancia superior de decisión y que está conformado por representantes del Estado e instituciones privadas vinculadas a la actividad audiovisual. Dentro de la estructura organizacional, el directorio del CONACINE estaba conformado hasta el año 2006 de la siguiente manera:

- ↪ Presidente del Directorio - Ministerio de Culturas.
- ↪ Director Ejecutivo, elegido a través de convocatoria pública.
- ↪ Representante del Ministerio de la Presidencia - Dirección Nacional de Comunicación.
- ↪ Representante del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- ↪ Representante del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.
- ↪ Representante del Ministerio de Educación.
- ↪ Representante de la Cámara Nacional de Empresarios Cinematográficos.
- ↪ Representante de la Asociación de Cineastas de Bolivia.
- ↪ Representante de la Cinemateca Boliviana.
- ↪ Representante del Movimiento del Nuevo Cine y Vídeo Boliviano. Actualmente este puesto es compartido con representantes de la Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia (CONACINE, 2006, p. 9).

Posteriormente, con el cambio de gobierno nacional y los cambios que se dan en el gabinete de gobierno, la estructura organizacional del CONACINE queda conformada de la siguiente manera, según el último informe institucional que realizó sobre la gestión del año 2011, presentado por el exdirector del CONACINE, Demetrio Nina:

Representantes del Estado:

- ↪ Presidente del directorio, representante del Ministerio de Culturas.
- ↪ Representante del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- ↪ Representante del Ministerio de Economía y Finanzas.
- ↪ Representante del Ministerio de Comunicación.
- ↪ Representante del Ministerio de Educación.

Representantes de instituciones privadas vinculadas a la actividad audiovisual:

- ↪ Representante de la Fundación Cinemateca Boliviana.
- ↪ Representante de la Asociación de Cineastas de Bolivia.
- ↪ Representante del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.
- ↪ Representante de la Cámara Nacional de Empresarios Cinematográficos (Nina, 2012, pp. 18-19).

Las atribuciones del CONACINE son: a) promover y difundir la cinematografía nacional en todos sus aspectos, b) reconocer la calidad de la película nacional, c) fijar la cuota de pantalla, d) concertación de convenios internacionales de coproducción, intercambio y distribución de filmes, e) otorgar licencias a las productoras extranjeras para el rodaje en el territorio nacional, f) certificación de productoras audiovisuales, g) registrar la propiedad intelectual cinematográfica y los contratos de coproducción, exhibición y distribución, h) asesorar al Estado en todos los asuntos referentes a la actividad cinematográfica, i) coordinar con todas las instituciones educativas la implementación de la educación cinematográfica, j) prestar asistencia a las actividades cinematográficas nacionales cuando se le solicite, k) administrar el Fondo de Fomento a la producción cinematográfica nacional (CONACINE, 2004, p. 7).

7.4. El Fondo de Fomento Cinematográfico.

La Ley General del Cine estableció la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) que tiene por objetivo conceder préstamos con tasas de interés para financiar los proyectos

cinematográficos que son aprobados por el directorio del CONACINE. El Fondo de Fomento a la producción cinematográfica está constituido por dos formas de financiamiento: una partida consignada en la Ley Financial de 1992, destinada a cubrir las necesidades del arranque del fondo y por donaciones de organismos e instituciones nacionales e internacionales. El objetivo del fondo es incentivar la producción tanto de cortometrajes como de largometrajes en cualquier soporte.

Por lo tanto, el único mecanismo estatal de fomento a la producción cinematográfica en Bolivia se realizó a través del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) y posteriormente, a partir de 2001, Bolivia cuenta con el apoyo del Programa Ibermedia gracias al acuerdo firmado por el Estado en la Cumbre de Presidentes de 1997.

El FFC es un fondo rotativo de préstamo destinado a incentivar la producción de cortometrajes y largometrajes en diferentes géneros y soportes. Las características de las ayudas otorgadas por el FFC son las siguientes:

- ↪ No financia ningún proyecto en su totalidad, el monto del préstamo es un capital de arranque proveniente del Tesoro General de la Nación.
- ↪ Es un fondo rotativo sustentado por un sistema de créditos con tasas de interés. La tasa de interés, desde 1994 hasta el 2001, fue del 8,5 %, a partir de 2002 baja a 7,2 % debido a que antes los créditos eran administrados por una entidad financiera intermediaria; posteriormente, con el cierre de esta entidad, el CONACINE pasa a administrar directamente los créditos.
- ↪ Es un fondo de contrapartida, no de subvención, para proyectos que tienen posibilidad de recuperación.
- ↪ Los préstamos deben ser devueltos una vez estrenada la película, miniserie o vídeo.
- ↪ Cada proyecto debe probar su propuesta de recuperación financiera (CONACINE, 2006, pp. 21-23).

Marta Fuertes en su artículo *Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía* (2014) propone una serie de indicadores para el análisis de la política pública cinematográfica. Entre los indicadores que propone la autora para el análisis de las ayudas o subsidios estatales otorgadas a la cinematografía están los siguientes:

- ↪ Si es una ayuda automática, selectiva o semi-automática.
- ↪ ¿Quién puede optar a las ayudas? Empresa, persona física, independientes.
- ↪ Características de la convocatoria en lo que respecta a los requisitos de los proyectos financiados: (1) proyectos que posean un especial valor cinematográfico, cultural o social; (2)

proyectos de ficción, documental, animación; (3) proyectos de noveles; (4) proyectos para tv-movies; (5) proyectos de series de animación.

- ↪ Características de la gestión del dinero de la convocatoria: (1) cantidad a fondo perdido; (2) reintegrable al fondo a través del sistema estipulado; (3) principio de reinversión (necesidad de proyecto cinematográfico para su cobro).
- ↪ Volumen de la ayuda destinada anualmente para cada fin.
- ↪ Cantidad máxima a la que puede acceder cada beneficiario, sea persona física o jurídica.
- ↪ Posibilidad de cesión o transferencia de la ayuda concedida (Fuentes, 2014, p. 53).

El análisis de la Ley General del Cine 1302 ha obtenido los siguientes resultados en cuanto a las ayudas que otorgaba el Fondo de Fomento Cinematográfico. El FFC se creó con un monto global y único de un millón de dólares americanos, se trataba de un fondo rotatorio en el cual la financiación a la producción local se canaliza a través de créditos reembolsables con intereses, que no distan considerablemente de los cobrados por el sistema bancario. En pocos años, el nivel de costos financieros, dificultades en la recuperación de los préstamos y el hecho de que este instrumento no se alimentara mediante fuentes fijas de ingresos ha llevado progresivamente a su debilitamiento; debido a esto la adquisición de nuevos créditos se vuelve cada vez menos viable en la medida en que los recursos han sido agotados (Quiroga, 2005). En este sentido, la característica de la gestión del dinero del FFC es la reintegración de los préstamos al fondo a través de un sistema de créditos. Las ayudas no se otorgan a fondo perdido, y tampoco se da el principio de reinversión en otro proyecto de la misma productora.

Es importante señalar que el FFC en la actualidad está extinguido puesto que no existen recursos para el financiamiento de nuevos proyectos. Esta situación ha generado, además, conflictos entre en el sector cinematográfico y el CONACINE, llegando incluso realizarse demandas legales por parte del Estado contra los cineastas que son deudores de los créditos del FFC. Esto ha provocado un rompimiento en las relaciones entre el sector cinematográfico y el CONACINE y la demanda del sector cinematográfico por una nueva ley de cine. Este último punto se analizará en detalle en los próximos apartados. A continuación, se describirán las características de las ayudas que se otorgaron a través del FFC.

Respecto al *tipo de ayudas* que otorga el FFC, según la clasificación de Fuentes (2014) que las define en ayudas selectivas, automáticas y semiautomáticas, las ayudas otorgadas a la cinematografía en Bolivia pueden ser clasificadas como ayudas selectivas. Como se mencionó en el capítulo 3 de la presente tesis, Fuentes (2014) define las ayudas selectivas como aquellas que

“normalmente se conceden en las fases de pre y producción, las que se otorgan sobre proyecto y a través de la evaluación de una comisión de expertos. Se basan en unos criterios previamente marcados” (p. 50).

Los filmes que solicitan el crédito del FFC son clasificados por el CONACINE de acuerdo a su temática, realización e interés y a los fines de su promoción. Es así que se establecen las categorías de:

- ↪ a) Interés especial. Aquellas que reúnan una alta calidad técnica y un tema de gran interés nacional.
- ↪ b) Interés general. Aquellas cuyo tema sea de interés nacional, aun cuando su calidad técnica no reúna las condiciones óptimas.
- ↪ c) Sin méritos especiales. Aquellas cuyo tema y calidad técnica no reúnan condiciones óptimas. (Congreso de la República de Bolivia, 1991a, art. 19).

La cantidad de recursos que proporcione el FFC dependerá del nivel de interés del filme. Así las películas nacionales clasificadas de *interés especial*, obtienen un financiamiento de hasta el 70% del costo total estimado. Las películas clasificadas de *interés general*, obtienen hasta el 50% del costo total estimado. Y, por último, las películas clasificadas como *sin méritos especiales*, obtienen hasta el 25% del costo total estimado.

La clasificación que hace el CONACINE de los filmes nacionales para definir la otorgación de los fondos a las producciones provoca una reflexión con respecto al tipo de valoración que se realiza sobre las películas. Si bien, contar con alta calidad técnica si es una cualidad que debería exigirse a los filmes que obtan por fondos, sin embargo, valorar si las películas poseen un “tema de interés nacional”, lleva a cuestionar ¿cómo se define si un filme posee un tema de interés nacional o no? ¿cuáles son los temas de interés nacional o qué se concibe como un tema de interés nacional? Si no existe una definición concreta de qué o cuáles son los temas de interés nacional, la manera de calificar los filmes nacionales puede estar cargada de parámetros subjetivos, posiciones políticas, ideológicas y estéticas que pueden no ser del todo imparciales en una competencia por fondos públicos.

En la Ley de Cine no se especifican fondos concretos para apoyar otras etapas y acciones fundamentales del proceso de producción cinematográfica como: *ayudas al desarrollo de guiones y proyectos, finalización de largometraje, promoción de películas y conservación del patrimonio cinematográfico*. Se podría decir que la única ayuda que existe son las medidas relacionadas al

crédito para la producción, que como ya se explicó, se tratan de préstamos crediticios de adelanto sobre taquilla y con intereses.

Respecto a las *obligaciones de los beneficiarios de las ayudas*, según del Reglamento de la Ley de Cine, para la obtención de un préstamo otorgado a través del FFC, la productora interesada deberá cumplir con un proceso dentro del cual se evaluará la propuesta de realización, el presupuesto y las proyecciones de comercialización. Otra obligación que deben cumplir los productores de todo filme hecho en el país es tramitar su certificado de nacionalidad para poder ser exhibido. Posteriormente a la exhibición del filme, los productores deben depositar una copia de la película en el archivo de la Cinemateca Boliviana.

Según la UNESCO (2016), “los festivales de cine, que reúnen a una variedad de interesados de la industria, sirven también a un propósito cultural inmediato (la exhibición de una expresión artística), además de proporcionar un beneficio económico a largo plazo a los productores y distribuidores de cine” (p. 132). Sin embargo, la Ley General del Cine en Bolivia no establece *ayudas a la organización de festivales y/o certámenes*. Los festivales audiovisuales organizados en el país logran su financiamiento gracias a los gestores culturales y al apoyo de instituciones privadas y gobiernos municipales y departamentales. Es así que, por ejemplo, el Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz contaba con el apoyo del Gobierno Departamental y el Gobierno Municipal de Santa Cruz y el empresariado privado para su financiación. El Festival Internacional de Cine Digital FENAVID es financiado prácticamente por el aporte propio de la institución organizadora que es la Fundación Audiovisual (FUNDAV). Sin embargo, ha recibido apoyos de instituciones que varían en cada edición, como el Ministerio de Culturas y el Gobierno Municipal de Santa Cruz, instituciones de la cooperación internacional como la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el Programa Ibermedia, el instituto alemán de cultura Goethe-Institut, y algunas instituciones privadas como la Fundación AVINA y la ong Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF por sus siglas en inglés).

El FFC tampoco destina una ayuda específica para la *conservación del patrimonio cinematográfico*. Esta tarea la realiza la Cinemateca Boliviana que se solventa gracias a los ingresos por sus salas de exhibición y debe competir con el sector privado y sus grandes complejos multisalas. La Cinemateca tampoco recibe ayuda alguna por parte del Gobierno Nacional. Todos los salarios de los empleados deben cubrirse con los ingresos de taquilla, por lo tanto, ahorrar dinero para invertirlo en restauración y conservación del patrimonio es casi

imposible. A pesar de ello se han realizado gestiones para que instituciones internacionales apoyen la restauración y conservación del patrimonio fílmico nacional.

Respecto al *fomento de la cinematografía en el exterior*, actualmente no existe una política específica que establezca la realización de actividades para promocionar la cinematografía nacional en el extranjero, a pesar que entre las atribuciones del CONACINE está difundir la cinematografía nacional en todos sus aspectos y asesorar sobre las condiciones para la concertación de convenios internacionales de coproducción, intercambio y distribución de filmes. Sin embargo, esporádicamente se realizan actividades de promoción del cine boliviano en el exterior con el apoyo de diferentes instituciones como el Ministerio de Culturas y las representaciones diplomáticas de Bolivia en el extranjero. Sin embargo, diferentes cineastas bolivianos afirmaron en un conversatorio, que el problema está en que generalmente cuando se realizan ciclos o festivales de cine boliviano en el exterior organizados por las embajadas bolivianas, éstas solicitan las películas a los realizadores en calidad de préstamos y no pagan derechos de exhibición (Debate sobre la Ley General Cine, Festival Internacional de Cine Digital FENAVID, 2010, Santa Cruz).

7.5. Condiciones de nacionalidad de las producciones y coproducciones.

En su propuesta metodológica para el estudio de la política cinematográfica Fuertes (2014) afirma que “la mayor parte de los países restringen la nacionalidad con los mismos criterios, capital humano y económico, a los que se suele añadir lengua, lugares de rodaje y nacionalidad de las empresas afines, como las técnicas o los laboratorios” (2014, p. 46). Son precisamente estos parámetros los que se toma en cuenta en la Ley del Cine en Bolivia para definir la nacionalidad de las producciones cinematográficas. Según el Art. 11 de la Ley del Cine para considerar a un filme como nacional debe cumplir las siguientes condiciones: a) Que sea producido por una empresa legalmente constituida en el país y debidamente registrada en CONACINE; b) Que no menos del 50% de los técnicos y artistas que intervengan en la producción y realización de la misma sean de nacionalidad boliviana; c) Que la versión final contenga no menos del 50% del material filmado dentro del territorio de la República; d) Que el idioma fundamental hablado en el filme sea el castellano, quechua, aimara o cualquier otra lengua nativa.

En el caso de las coproducciones entre una productora cinematográfica nacional y una o más empresas productoras extranjeras, en el artículo N° 12 de la ley se estipula las siguientes condiciones para considerar a una película como coproducción boliviana:

- a) Empleo del personal técnico y artístico boliviano en un 30% como mínimo.
- b) Versión final con un 50% como mínimo filmado dentro del país.
- c) Versión final en idiomas bolivianos: español, aimara, quechua u otra lengua nativa.
- d) Participación económica boliviana en la producción, no inferior al 20%.

La ley de cine no dice nada con respecto a la participación de tres o mas países en una coproducción. Al no tomarse en cuenta las coproducciones tripartitas y multipartitas, se hace complicado cumplir con la norma que obliga a que la versión final de la película o versión aprobada para su distribución al público tenga un mínimo del 50% filmado en el país.

Según el Art. 21 de la ley de cine, todo filme, para ser exhibido o comercializado en el territorio nacional, deberá estar legalmente registrado en el CONACINE y aquel que no cumpla con esta condición, se considerará de internación o producción clandestina (Congreso de la República de Bolivia, 1991b). Respecto al *registro de empresas productoras* el reglamento de la ley de cine establece que las productoras y/o realizadores extranjeros que deseen realizar filmaciones en territorio boliviano deberán registrarse ante CONACINE a fin de obtener la respectiva licencia de filmación. Únicamente las empresas productoras y/o comercializadoras de películas debidamente registradas ante el CONACINE podrán a su vez solicitar el registro de propiedad intelectual cinematográfica y los contratos de coproducción, exhibición y distribución (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, p. art.7).

7.6. La cuota de pantalla.

Como se ha señalado en el capítulo sobre políticas públicas cinematográficas del marco teórico de la presente tesis, la *cuota de pantalla* es una medida de protección a las cinematografías nacionales en la fase de exhibición, es “una reserva obligatoria del tiempo de exhibición en favor de las producciones nacionales, obligando a los exhibidores a programar un mínimo de contenidos nacionales, a lo largo de un determinado periodo de tiempo” (Fuentes, 2014, p. 54). Según la normativa boliviana, se entiende por cuota de pantalla el “porcentaje anual de tiempo que las salas de cine y canales de televisión deben destinar a la exhibición de filmes

bolivianos de largo y/o cortometraje, de acuerdo aun reglamento elaborado por CONACINE.” (Congreso de la República de Bolivia, 1991a, art. 4). Sobre la cuota de pantalla el Reglamento de la Ley de Cine establece las pautas siguientes:

- ↪ El tiempo obligatorio destinado a películas nacionales, para las salas y canales de televisión, podrá ser cubierto indistintamente por cortos, medios o largometrajes.
- ↪ Los filmes comprendidos en el Art. 12 de la Ley 1302 y del presente Decreto Reglamentario (Régimen de coproducción) gozarán de los mismos derechos de cualquier otro filme nacional, pudiendo, por consiguiente, ser incluidos en el cómputo de la cuota de pantalla anual obligatoria para toda sala de exhibición pública y/o canal de televisión.
- ↪ Una vez que Bolivia, habiendo cumplido con todos los requisitos previos, adhiera al Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana y suscriba todos los instrumentos emergentes del mismo, aquellos filmes iberoamericanos protegidos por la normatividad acordada podrán ser incluidos en el cómputo de tiempo anual obligatorio de cuota de pantalla fijado para toda sala de exhibición pública y canal de televisión en el territorio de la República de Bolivia.
- ↪ En el caso de los canales de televisión para dicho computo no se consideran válidos otros tipos de programas de producción nacional (informativos, noticieros deportivos, mesas redondas, entrevistas, concursos, programas de variedades, etc.) sino únicamente aquellos que utilicen producciones nacionales fijadas con carácter permanente y definitivo sobre cualquier soporte y/o formato.
- ↪ Las cifras utilizadas en las tablas de referencia señaladas a continuación se refieren a tiempo (en horas) anual mínimo obligatoriamente destinado por cada sala de exhibición pública y/o canal de televisión a la proyección de filmes nacionales.
- ↪ Para los cálculos de población se utilizarán las cifras obtenidas por el último Censo Nacional de Población y Vivienda efectuado en el país. (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, art. 23).

Tabla 19-7.2 Horas de cuota de pantalla válidas para salas de cine en Bolivia.

Habitantes por población	1993 Horas/año	1994 Horas/año	1995 Horas/año	1996 Horas/año	1997 en adelante Horas/año
1 a 10.000	3,5	3,5	7	10	18
10.001 a 50.000	3,5	10	10	15	20
50.001 a 100.000	5	7	12	18	20
Mas de 100.001	7	12	15	25	36

Fuente: elaboración propia en base a datos del Reglamento de la Ley General de Cine 1302.

De acuerdo con el Reglamento de la Ley del Cine, la tabla de tiempo anual mínimo obligatorio para las salas de exhibición ha ido aumentando progresivamente cada año desde 1993 a 1997. Como se muestra en la Tabla 19-7.2, la cuota de pantalla para las salas de cine varía según la cantidad de habitantes de cada población. Es así, que la cuota va desde 3,5 horas en ciudades de menos de 1.000 habitantes para el año 1993 a 36 horas en ciudades de más de 100.001 habitantes para el año 1997 y años posteriores (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, art. 23). Es decir, que en la actualidad se mantiene el número de horas fijado para 1997.

Tabla 20-7.3 Horas de cuota de pantalla válidas para canales de televisión en Bolivia.

Canales con cobertura en	1993 Horas/año	1994 Horas/año	1995 Horas/año	1996 Horas/año	1997 en adelante Horas/año
1 ciudad	15	15	20	25	30
2 ciudades	15	17	22	30	35
3 ciudades	18	20	25	40	50
Mas de 3 ciudades	20	25	35	50	70

Fuente: elaboración propia en base a datos del Reglamento de la Ley General de Cine 1302.

En el caso de la televisión abierta, la tabla de tiempo anual mínimo obligatorio que se establece en el Reglamento de la Ley General del Cine como cuota de pantalla para la difusión de películas nacionales en televisión también ha aumentado cada año desde 1993 a 1997 y varía de acuerdo al número de ciudades donde las televisoras tienen cobertura. Como se muestra en la Tabla 20-7.3, en el caso de la televisión la cuota de pantalla va desde 15 horas al año de difusión de cine nacional para canales con cobertura en una ciudad en el año 1993 a 70 horas al año para canales con cobertura en más de tres ciudades para el año 1997 y años posteriores (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, art. 23). Es decir, que también en el caso de la cuota de pantalla en televisión, en la actualidad se mantiene el mismo número de horas fijado para 1997.

Con respecto a la cuota de pantalla, el Reglamento de la Ley General del Cine también establece que “toda empresa que publicite sus productos a través de algún canal de televisión estará obligada a incluir un minuto pagado de publicidad acompañando la exhibición de filmes nacionales por cada 45 minutos pagados de publicidad que incluya en la difusión de programas extranjeros de cualquier índole. (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, art. 23). Es decir, que la cuota de pantalla también incluye la difusión de publicidad para el cine nacional en televisión.

El incumplimiento a las obligaciones que establece la cuota de pantalla es sancionado con multa económica y clausura del medio y podrán ser ejecutadas con el auxilio de la fuerza pública. La sanciones que establece el Reglamento de la Ley General del Cine son las siguientes:

- ↪ Multa de 110 dólares americanos o su equivalente en moneda nacional.
- ↪ En caso de reincidencia, clausura por el tiempo de siete días.
- ↪ En caso de nueva reincidencia, clausura definitiva. (Congreso de la República de Bolivia, 1991b, art. 23)

Fuertes (2014) ha señalado que la cuota de pantalla es una medida efectiva sólo en el caso de los países con una alta producción nacional que sea capaz de cubrir el espacio de tiempo que se debe reservar en las salas de cine. Sin embargo, en muchos países la cuota de pantalla es manipulada, ya sea por el modo de medir el tiempo destinado a las producciones nacionales o por la selección de los días y horarios que se asignan a los filmes nacionales (p. 55) y esto afecta negativamente en la exhibición de las películas y por lo tanto en las recaudaciones en taquilla. No obstante, en el caso boliviano ocurre que la cuota de pantalla es mínima, tan insignificante que es simplemente ignorada por los exhibidores de cine.

Por otro lado, un análisis empírico sobre la cuota de pantalla realizado por Lee y Bae (2004) ha llegado a la conclusión de que este mecanismo de protección a la cinematografía nacional “por sí solo no guarda una relación directa positiva con el aumento en la cuota de mercado nacional medida sobre ingresos ("*self-sufficiency ratio*")", y si encuentran relación entre este índice y el producto interior bruto (PIB), siendo que los países con un PIB bajo tienen mayor dependencia de la importación de producción extranjera, y en el caso del sector cinematográfico, de la producción de los Estados Unidos (citados en Fuertes, 2014, p. 54).

Fuertes (2014) ha señalado que las maneras de medir de la cuota de pantalla que se han establecido en las políticas cinematográficas son las siguientes: 1) reserva de tiempo sobre porcentaje de los estrenos; 2) reserva de tiempo sobre días; 3) reserva de tiempo sobre sesiones; 4) reserva de tiempo sobre horas; 5) reserva del tiempo a través de un cálculo sobre el aforo de las salas (aforo contabilizado como número de butacas y no como espectadores) (pp. 55-56). Para la autora el mejor concepto de medida de la cuota de pantalla es la reserva de tiempo por sesiones y pone el siguiente ejemplo que muestra cómo el mismo cálculo aplicado a estrenos, días y sesiones tiene una significativa variación:

Se toma como modelo una situación en la que se estrenan 100 películas en el año de las cuales 25 son producciones nacionales: (1) si no se aclara ningún elemento más, podríamos decir que se cumple con una cuota de pantalla del 25%; (2) si estos estrenos sólo entran un día en sala y hacemos el cálculo sobre los 365 días del año, estaríamos ante un 6,84% de cuota de pantalla; y (3) si además de entran en cartel un solo día, cada película fuera programada únicamente en una de las sesiones del día, el cálculo, con 1095 sesiones anuales (tres por día), sería de un 2,28% de cuota de pantalla. (Fuertes, 2014, pp. 55-56)

En el caso de Bolivia, la cuota de pantalla corresponde a una reserva de tiempo sobre horas que, como se muestra en la tablas 19-7.2 y 20-7.3 van desde 18 a 36 en salas cinematográficas y de 30 a 70 horas en televisión a partir del año 1997 hasta la actualidad. Para Fuertes (2014) sin embargo, tanto la reserva de tiempo sobre horas como sobre aforo, no son prácticos para el cómputo de la cuota de pantalla. En el caso de la reserva de tiempo sobre horas, se hace difícil el cómputo debido a que los filmes tienen una duración variable, y en el caso del aforo, su cómputo igualmente resulta complicado. Por otro lado, Fuertes señala que en el caso del aforo “hay que tener en cuenta la libertad de los exhibidores para intentar rentabilizar sus pantallas, así como que la realidad muestra que para las producciones nacionales puede ser más útil mantenerse en una sala pequeña durante más tiempo que en una grande durante menos”. (Fuertes, 2014, p. 56).

Las horas establecidas para la cuota de pantalla para la exhibición de cine boliviano tanto en salas de cine como en televisión son mínimas y a partir del año 1997 no se han actualizado de acuerdo a los cambios que se dan en el sector cinematográfico, como la cantidad de producción cinematográfica nacional anual, la cantidad de salas de cine y cantidad de horarios disponibles para la exhibición. Por lo tanto, es una norma obsoleta, puesto que, en las condiciones actuales de los centros de exhibición de cine, con pasar solo un largometraje nacional en cinco sesiones diarias por una semana, un centro multisalas ya cumple con su cuota de pantalla anual. Si bien, la cantidad de horas establecidas como cuota de pantalla es en realidad irrisoria y en la actualidad podrían cumplirse muy fácilmente, tanto en salas de cine como en televisión, la realidad es que esta norma es completamente ignorada sobre todo por el sector de los empresarios cinematográficos. Otro problema entorno a esta norma radica en que el CONACINE no se hace una fiscalización de su cumplimiento ni en sala de cine, ni en televisión.

Desde el punto de vista de las empresas distribuidoras de cine en Bolivia, Ramiro Valenzuela, gerente de Diamond Films Bolivia, señala que el parámetro que determina la cantidad de tiempo o días que se proyecta un filme en las salas lo miden los exhibidores dependiendo de la cantidad de público que ingresa a las salas, así, es el rendimiento que tiene la película respecto a la cantidad de público alcanzado en la primera semana lo que determina su continuidad para una

próxima semana en cartelera. En este sentido, el promedio de tiempo en cartelera de los filmes nacionales es de una semana, posteriormente su permanencia se define de acuerdo a la cantidad de público que haya alcanzado (Valenzuela, comunicación personal, 2017). Cabe señalar, sin embargo, que lo mencionado por Valenzuela se trata de la manera de trabajar de las salas, es decir, los usos de la industria y no así de lo que se establece en ley de cine vigente en el país. Con respecto al cumplimiento de la cuota de pantalla, Valenzuela afirma que es un tema que está en discusión y que los empresarios cinematográficos se encuentran esperando una respuesta en cuanto a su nueva definición en una nueva ley de cine (Valenzuela, comunicación personal, 2017).

Por otro lado, Sergio Barrios, gerente de la empresa distribuidora Manfer Films SRL., señala que la cuota de pantalla se cumple a cabalidad y que los cines se esfuerzan por hacerlo cumpliendo inclusive con la proyección especial de películas nacionales en el *día de cine boliviano*, que se celebra el 21 de marzo, y que se estableció para fomentar el cine nacional. Sin embargo, aclara que en esta fecha los cines proyectan aquellas películas nacionales que han tenido mayor éxito en taquilla. Respecto al tiempo en cartelera de los filmes nacionales, para Barrios esto depende de la calidad de la película, es así que algunos filmes bolivianos de baja calidad y poco público duran tan solo una semana y otros filmes de buena calidad y con apoyo del público pueden llegar a tener cinco sesiones por día y estar más de ocho semanas en cartelera (Barrios, comunicación personal, 2017).

Desde el sector de las empresas exhibidoras, Esteban Morgado, jefe de adquisiciones del Grupo Grentidem S.A., empresa propietaria de los centros de multisalas Cines Center, a pesar de lo que establece la Ley de Cine que está completamente vigente en 2018, llega a afirmar que “no existe una cuota de pantalla” (Morgado, comunicación personal, 2017). Morgado señala que las películas bolivianas se estrenan y no tienen un trato especial, pero sí un trato favorable en cuanto a la manutención de la sala puesto que las películas salen de la cartelera según las ventas que hayan tenido en la semana: “normalmente las películas bolivianas aunque no hayan vendido la media, se mantiene una segunda semana, obviamente por el respeto al producto boliviano tiene un trato diferente, no beneficioso, pero sí diferente” (Morgado, comunicación personal, 2017). En este sentido, según la cantidad de estrenos que tengan programadas las salas de cine en la semana siguiente, se evalúa qué películas vendieron menos y se las retira para dar espacio a los nuevos estrenos. Sin embargo, Morgado señala que se ha dado también el caso de estrenos nacionales

como *Engaño a primera vista* dirigida por los hermanos Benavides (2016) que estuvo 15 semanas en cartelera debido al éxito de público que ha alcanzado.

Por lo expuesto anteriormente se puede afirmar que existen contradicciones entre las empresas distribuidoras y exhibidoras de cine respecto al cumplimiento de la cuota de pantalla. Para algunos, esta norma sí se cumple y para otros, en la práctica y usos de la industria, no existe. Sin embargo, los empresarios cinematográficos coinciden en señalar que la permanencia de un filme boliviano en cartelera se determina de acuerdo a la cantidad de público que alcance durante la semana de estreno. Es así, que la mayoría de los filmes nacionales duran tan solo una semana y existen también algunos casos excepcionales de películas nacionales con gran éxito de público que han llegado a estar hasta 15 semanas en cartelera y de hasta cinco o seis sesiones por día. En este sentido, en Bolivia no se hace una fiscalización por parte de la autoridad competente respecto al número de horas destinadas para los filmes nacionales en salas de cine, y por parte de las salas de cine tampoco existe un recuento del número de horas. El tiempo en cartelera destinado a los filmes nacionales depende de la cantidad de público que logra la película desde la semana de estreno y no así por lo establecido en la Ley del Cine.

7.7. Convenios de coproducción.

Bolivia es un país acogido a los siguientes acuerdos internacionales de coproducción: Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano. Entre las atribuciones del CONACINE está el desarrollar actividades de trámite y cesión de recursos económicos a través de convenios internacionales. Según César Pérez, exdirector del CONACINE, se ha suscrito otro convenio con países integrantes del tratado de la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América ALBA, dentro del programa ALBA CULTURAL, con el objetivo de apoyar el desarrollo de proyectos, actividades de formación, producción, coproducción, exhibición y distribución de todas las modalidades diversas de la cinematografía y el audiovisual (Pérez, comunicación personal, 2010).

Sin embargo, con respecto al programa ALBA CULTURAL cabe señalar que no se han tenido noticias recientes. En 2010 se informó de una convocatoria para un concurso internacional que seleccionaría siete cortometrajes, de siete países de América Latina y del Caribe (Venezuela,

Bolivia, Cuba, Dominica, Ecuador, Paraguay y Nicaragua), que se unirán para crear el primer largometraje del Alba que llevaría por título *Día de Fiesta*. También se ha informado de becas para estudiar cine en Cuba que se establecen dentro del programa. El convenio entre el gobierno boliviano y el Fondo Cultural del Alba fue suscrito en octubre de 2009 y posteriormente se firmó otro subsidiario de financiamiento no reembolsable en enero de 2010. Sin embargo, hasta 2018 en Bolivia solo se han tenido noticias respecto a fondos para la construcción de la Casa Cultural a cargo del Ministerio del Culturas del Estado y no así fondos otros para la cinematografía.

Según la ley de cine para realizar el registro de los contratos de coproducción la productora local, como garante legal, debe presentar ante el Secretario Ejecutivo de CONACINE una solicitud de registro acompañando una copia del certificado de registro de la empresa ante CONACINE, el contrato de coproducción y documentación que acredite el domicilio legal de la/las coproductoras extranjeras. Una vez recibida la documentación el Secretario Ejecutivo, la presentará ante la primera reunión ordinaria del Directorio, la misma que deberá aprobarla sin dilación, salvo rechazo por voto mayoritario.

Como se ha mencionado ya en el marco teórico de la presente tesis, Fuertes (2014) clasifica las coproducciones de dos maneras. La primera es de acuerdo con la *cuantía de la inversión* o porcentaje de participación de cada país y pueden ser (i) *coproducciones mayoritarias*, desde la perspectiva del coproductor que aporta más del 50% de la inversión o es superior a la del resto, (ii) *coproducciones minoritarias*, desde la perspectiva del coproductor que interviene una aportación inferior a la de los restantes, y (iii) *coproducciones equilibradas*, cuando la aportación de los participantes en el proyecto es igual para todos. La segunda manera de clasificación de las coproducciones es según la cantidad de países participantes en las mismas: (i) *bipartitas*, coproducciones entre dos países; (ii) *tripartitas*, coproducciones entre tres países; y (iii) *multipartitas*, coproducciones entre más de tres países (2014, pp. 58-59).

Fuertes (2014) señala que la aprobación de coproducciones mayoritarias y minoritarias debe analizarse a detalles puesto que puede ser una manera legal de aprobar falsas coproducciones, en las que las relaciones no son recíprocas y que pueden ser desfavorables para las pequeñas cinematografías, al realizarse coproducciones que no aportan al fortalecimiento económico y cultural de la industria cinematográfica nacional. Por otro lado, Fuertes (2014) también afirma que la exhibición internacional de los filmes es una de las bondades de la coproducción, no obstante, esto es algo que también puede ser manipulado. Por ejemplo, cuando la Asociación

Cinematográfica de América, *Motion Picture Association of America* (MPAA) por sus siglas en inglés, promueve coproducciones entre las “majors” y productoras nacionales, sin embargo, el acceso de dichos filmes al mercado estadounidense no es algo garantizado. En este sentido, no hay una apertura a nuevos mercados por la contraparte, ni control sobre el dinero invertido, lo que puede incluso dañar el mercado interno. Sin embargo, este tipo de casos en los que Fuertes cuestiona las coproducciones entre las productoras de las majors estadounidenses y las productoras de otros países, no se han dado aún en Bolivia.

En Bolivia las coproducciones han funcionado de manera favorable permitiendo que haya mayores fondos para la cinematografía hecha en el país. Como se ha mencionado ya, el Fondo de Fomento Cinematográfico quebró debido a que los cineastas no pudieron recuperar en taquilla el dinero invertido en los filmes, y por lo tanto, en muchos casos no han logrado devolver al FFC el dinero de los créditos recibidos para la producción de filmes nacionales. Esta situación ha provocado la falta de apoyo estatal y falta de recursos económicos para el financiamiento de nuevos proyectos cinematográficos en el país. En este contexto, las coproducciones han sido el único apoyo institucional a la producción cinematográfica en el país y en la actualidad el fondo del Programa Ibermedia es el apoyo institucional más importante al que pueden acceder los cineastas bolivianos. A continuación, se detallan las características del Programa Ibermedia y su impacto en Bolivia.

7.7.1. La CAACI.

La Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) es un organismo internacional de la región iberoamericana especializado en materia audiovisual y cinematográfica. La CAACI fue creada el 11 de noviembre de 1989 mediante la suscripción del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana en el que participan las máximas autoridades del cine y el audiovisual de los veintiún países miembros del organismo. La CAACI lleva a delante diferentes programas y proyectos como los siguientes:

- a) *Programa Ibermedia.* Según el portal web de la CAACI (2017), el Programa Ibermedia es “un fondo financiero multilateral cuyo objetivo es estimular la cooperación técnica y financiera para fomentar las áreas de formación profesional, desarrollo de proyectos, y coproducciones en el ámbito audiovisual y cinematográfico, en lenguaje español y portugués”. Se trata de un programa de desarrollo audiovisual que aporta en la construcción del espacio visual iberoamericano.

- b) *Programa Ibermedia TV*. Tiene el objetivo de “acercar las cinematografías nacionales de la región a las más amplias audiencias, a través de las televisoras públicas de América Latina” (CAACI, 2017). Cada año un Comité Internacional de Expertos elige 52 películas diversas, ficciones y documentales, de Iberoamérica para su difusión en televisión en los países de la región. El programa emite dichas películas cada semana a través de 16 canales de televisión pública en 13 países de Iberoamérica desde 2009 con el nombre de NUESTRO CINE/NOSSO CINEMA. En la actualidad se han difundido ya 208 títulos a una audiencia potencial de más de 300 millones de espectadores. Para la CAACI “esta experiencia se ha convertido en el más estimulante medio para la interculturalidad” (2017).
- c) *Programa DocTv Latinoamérica*. Es un programa de fomento a la producción y teledifusión del documental latinoamericano. El programa comprende la coproducción, teledifusión y distribución de documentales a través del concepto de operación en red, la Red DOCTV que está conformada por 17 países de latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.
- d) *Pantalla CAACI*. Es una plataforma cultural de cine iberoamericano que presenta los catálogos de los dos programas más éxitos de las CAACI; Ibermedia Digital y DocTv Latinoamérica. Dicha plataforma ofrece un catálogo selecto de la cinematografía iberoamericana dirigido a Instituciones de Formación, Educación y Cultura de América Latina. Este proyecto es impulsado por el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE a través de la Plataforma Cinema México.
- e) *Observatorio Iberoamericano Audiovisual (OIA)*: “Es un repositorio de información estadística sobre el sector cinematográfico y audiovisual de los países de la región, que permite realizar estudios comparativos de indicadores para describir mejor el estado del espacio audiovisual iberoamericano, e informar la toma de decisiones y diseño de políticas para la región” (CAACI, 2017).

7.7.2. Participación de Bolivia en el Programa Ibermedia.

El *Programa Ibermedia* fue creado con la finalidad de estimular la coproducción de películas de ficción y documentales en Iberoamérica. Según el portal web de la CAACI la creación del programa se fundamentó en el Artículo XI del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, suscrito en noviembre de 1989. El Programa fue aprobado por la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno llevada a cabo en 1995 en Bariloche. Sin embargo, fue puesto en marcha tras la VII Cumbre Iberoamericana, realizada en 1997 en Isla

Margarita, Venezuela y al año siguiente se realizó la primera convocatoria abierta de ayudas a proyectos cinematográficos.

Según el portal web de la Secretaría General Iberoamericana, la misión del Programa Ibermedia es; “trabajar para la creación de un espacio audiovisual iberoamericano por medio de ayudas financieras y a través de convocatorias que están abiertas a todos los productores independientes de cine de los países miembros de América Latina, España y Portugal” (Secretaría General Iberoamericana, 2017). Los objetivos del Programa Ibermedia están dirigidos a la consolidación del mercado cinematográfico iberoamericano, así como al fomento de la coproducción y la formación audiovisual en la región:

1. Contribuir a la realización de películas y proyectos audiovisuales dirigidos en especial al mercado iberoamericano.
2. Crear un entorno favorable a la integración en redes de las empresas de producción iberoamericanas.
3. Promover mediante la asistencia técnica y financiera, la coproducción de proyectos presentados por productores independientes iberoamericanos.
4. Ayudar a las empresas capaces de realizar dichos proyectos.
5. Fomentar su integración en redes que faciliten las coproducciones.
6. Trabajar para el aprovechamiento del patrimonio audiovisual iberoamericano.
7. Favorecer la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual.
8. Promover la utilización y el desarrollo de nuevas tecnologías.
9. Contribuir a la cooperación y el intercambio de conocimientos (Secretaría General Iberoamericana, 2017).

El fondo financiero del Programa Ibermedia “se nutre de las contribuciones de los Estados iberoamericanos que se comprometen a abonar una cuota anual, y del reembolso de los préstamos concedidos, que permite otorgar anualmente ayudas económicas dirigidas a entidades pertenecientes a los Estados miembros, que actualmente son diecinueve: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Portugal, República Dominicana, Uruguay y Venezuela” (CAACI, 2017). Según el portal web de la CAACI, desde su inicio en 1998 a 2015, el resumen histórico en cifras del Programa Ibermedia es el siguiente que se muestra en la Tabla 21-7.4.

Tabla 21-7.4. Resumen histórico en cifras del Programa Ibermedia 1998-2015.

Resumen	Cifras de Ibermedia 1998-2015
Fondos invertidos:	88.387.186 USD
Películas estrenadas:	>600
Proyectos apoyados según modalidad:	Coproducción: 736
	Desarrollo: 806
	Distribución y Promoción: 223
	Delivery: 60
	Formación (becas, talleres): 343
	Exhibición: 15
TOTAL de proyectos apoyados:	2.196

Fuente: elaboración propia en base a información del portal web de la CACI, 2017.

El Programa Ibermedia es una política audiovisual de la CAACI y además es reconocido como un “Programa de Cooperación Iberoamericano”. Para la CAACI, Ibermedia relaciona la coproducción cinematográfica con la cooperación y con la finalidad de “crear un espacio audiovisual que permita el desarrollo de nuestro imaginario colectivo y defender, a la vez, nuestra diversidad cultural en el mundo globalizado” (CAACI, 2017). Para Demetrio Nina, ex director del CONACINE, “la idea del programa IBERMEDIA es básicamente aportar Bs. 1 (un peso boliviano) y retirar Bs. 2 (2 pesos bolivianos), gracias al aporte de AECID e Institutos Cinematográficos de países con mayores fondos, tales como España, Brasil, México, que son solidarios con otros países” (Nina, 2012, p. 36).

El Programa IBERMEDIA comienza a operar en 1998, con nueve países aportando dinero al Fondo (Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay, y Venezuela). Posteriormente se incorporaron nuevos países de la región de la manera siguiente:

- ↪ 1999, se incorpora Chile (10 países).
- ↪ 2001, se incorporan Bolivia y Perú (12 países).
- ↪ 2003, se incorpora Puerto Rico (13 países).
- ↪ 2006, se incorpora Panamá (14 países).
- ↪ 2008, se incorpora Costa Rica, Ecuador y República Dominicana (17 países).
- ↪ 2009, se incorpora Guatemala (18 países).
- ↪ 2011, se incorpora Paraguay (19 países) (Informe Anual Programa Ibermedia, 2011, p. 6).

En el documento de la propuesta original de la creación del Programa Ibermedia, elaborado durante la VIII Cumbre Iberoamericana desarrollada en 1998 en Portugal, se acordó que Bolivia realizaría un aporte al programa de 100 mil dólares americanos y empezó a participar en el Programa Ibermedia con aportes desde el año 2001.

Bolivia logró el financiamiento de coproducciones entre los años 2001 a 2005, sin embargo, en los años 2006, 2007 y 2008, no se postularon proyectos bolivianos debido a la falta de pago del aporte que debe dar Bolivia al Programa Ibermedia. Dicha falta de pagos fue una consecuencia del quiebre del Fondo de Fomento Cinematográfico del Estado Boliviano. Como se mencionó anteriormente, la ausencia de público para los filmes nacionales conllevó a que no se recupere la inversión en las producciones bolivianas que fueron financiadas por el FFC.

En 2009 Bolivia vuelve a participar en el Programa Ibermedia después de liquidar la deuda que tenía el país con el Programa por los años 2006, 2007 y 2008. En la actualidad, el aporte que otorga Bolivia al Programa es de 150 mil dólares americanos. Desde el año 2012, con la reformulación del Programa IBERMEDIA, es posible la participación en las modalidades de: coproducción, desarrollo de proyectos y formación.

Para la obtención de los datos respecto a proyectos beneficiados con ayudas del fondo Ibermedia y los montos de dinero que corresponde a dichas ayudas, se consultó los informes de CONACINE y los Informes Anuales del Programa Ibermedia. Sin embargo, el último Informe de Gestión que ha publicado CONACINE fue en el año 2012 y corresponde a sus actividades realizadas hasta la gestión el año 2011. Respecto a los Informes Anuales del Programa Ibermedia, se han publicados los informes correspondientes a los años 2006, 2007, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013 y 2014. Es decir, que no se ha encontrado información sobre el informe de 2010 y hasta la fecha, en 2018, tampoco se ha encontrado publicado el informe anual del año 2015. Cabe mencionar además que en los Informes Anuales del Programa Ibermedia, se presentan los datos globales de los montos otorgados por año y por modalidad a cada país, sin embargo, no se detallan los datos referentes a qué producciones específicas fueron financiadas, ni qué monto se le otorgó a cada una. Para obtener los datos respecto a las ayudas concedidas por el fondo de Ibermedia a las producciones bolivianas, se recurrió a los informes de CONACINE y a notas de prensa. Es así, que en las siguientes tablas se presentan los datos recabados sobre los proyectos cinematográficos bolivianos que recibieron ayudas del fondo Ibermedia en sus diferentes modalidades.

Tabla 22-7.5. Apoyo Ibermedia a coproducción de largometrajes bolivianos 2001-2016.

N°	Año	Proyecto	Empresas productoras	Director/a	Ayuda concedida*
1	2001	El atraco	55% Pegaso (BOLIVIA) 35% Filme art (ESPAÑA) 10% Casa Blanca (PERÚ)	Paolo Agazzi	100.000
2	2001	El corazón de Jesús	70% Iconoscopio (BOLIVIA) 30% Sahara Films (CHILE)	Marcos Loayza	90.000
3	2001	Hombre llorando	Bar Films	Angelino Jaimes	75.000

Nº	Año	Proyecto	Empresas productoras	Director/a	Ayuda concedida*
4	2002	American Visa	72% Bola Ocho (BOLIVIA) 28% Prod. Por Marca (MÉXICO)	Juan Carlos Valdivia	150.000
5	2003	Di buen día a papá	50% Imagen Propia (BOLIVIA) 40% Matanza Cine (ARGENTINA) 10% ICAIC (CUBA)	Fernando Vargas y Verónica Córdova	150.000
6	2004	Los andes no creen en Dios	Cinema Ventura	Antonio Eguino	100.000
7	2004	No le digas	80% Amarcord Prod. (BOLIVIA) 20% PERFO STUDIO (PERÚ)	Mela Márquez	70.000
8	2005	Carga Sellada	Julia Vargas	Julia Vargas	90.000
9	2005	Atrapados en Azul	Luis Guaraní	Luis Guaraní	65.000
10	2009	Por qué quebró McDonald	40% Producen Bolivia (BOLIVIA) 30% Lagarto Cine (ARGENTINA)	Fernando Martínez	20.000
11	2009	La casa	80 % Cine Banda Imagen (BOLIVIA) 20 % Ramiro Fierro Urresta (COLOMBIA)	Carina Oroza	80.000
12	2010	Norte Estrecho	77 % Square Eye Films (BOLIVIA) 13 % 1405 COM. SAC (PERÚ) 10 % TOBIM LLC (USA)	Omar Villarroel	105.000
13	2010	Trilogía Juana	Imagen Propia (52%) BOLIVIA Lagarto Cine (48%) ARGENTINA	Verónica Córdova	105.000
14	2011	Con la noche adentro	IMAGO	Sergio Estrada	40.000
15	2011	Ivy Mareay	Cine Nómada	Juan Carlos Valdivia	100.000
16	2011	Bolivia: Nacionalización por derecho, sin indemnización	Huella Andina Productora Cooperativa Mestizo	Marcia Morales	35.000
17	2012	Lo peor de los deseos	Diabla Cine (BOLIVIA) Agentes Secretos (MEXICO) Janus Films Ltda. (COLOMBIA)	Claudio Araya	100.000
18	2012	Cuando los hombres quedan solos	Producen Bolivia (BOLIVIA) Lagarto Cine (ARGENTINA) Tonal Entertainment Group (COLOMBIA) Trova Films (ESPAÑA)	Fernando Martínez	100.000
19	2013	Arkano Katari	80% Alma Films (BOLIVIA) 20% Urufilme S.R.L. (URUGUAY)	Marcos Loayza	100.000
20	2013	Las malcogidas	54% Naira Prod. (BOLIVIA) 26% BD cine SRL (ARGENTINA) 20% Ojo x Ojo C.A. (VENEZUELA)	Denisse Arancibia	100.000
21	2014	El rey negro	Pucara Films (BOLIVIA) Creta Producciones (ESPAÑA) Jabuti Filme es (BRASIL); y "Soren" Cinenómada (BOLIVIA)	Paola Gosalvez	s/d
22	2014	Soren	Cine Nómada (BOLIVIA) Monster Grupo Creativo (MÉXICO)	Juan Carlos Valdivia	s/d
23	2015	El rio	70% Pucara Films (BOLIVIA) 30% Caleidoscopio Cine (ECUADOR)	Juan Pablo Richter	s/d
24	2015	En tierra de nadie	80% Rodante Films (BOLIVIA) 20% Palabra producciones (VENEZUELA)	Ariel Soto	s/d
25	2016	Chaco	80% Color Monster Estudio de Post Animación u Diseño (BOLIVIA), 20% PASTO SRL (ARGENTINA)	s/d	s/d
26		La sinfónica de Los Andes	80% Hollywoodoo Films 20% Visual Arts factory (BOLIVIA)	s/d	s/d
27	2016	Héroes de piedra	50% Rodante Films (BOLIVIA), 50% Facundo Nahuel Hugo Escudero Salinas (ARGENTINA)	Ariel Soto	s/d
28	2016	Oso	47,06% IMAGO (BOLIVIA), 41,86 % NANOUK FILMS S.L.(ESPAÑA)	Sergio Estrada	s/d

Fuente: elaboración propia en base a información de *Informe de Gestión 2004-2005*, CONACINE (2006); *Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano*, Nina (2012); y www.programaibermedia.com. (*) Expresado en dólares americanos. (s/d) Sin datos.

Como puede verse en la Tabla 22-7.5, desde el año 2001 al 2016, fueron 28 los proyectos cinematográficos bolivianos que se han beneficiado de las ayudas del Programa Ibermedia para coproducción. Algunos directores y empresas productoras accedieron al el Fondo Ibermedia en

más de una convocatoria, como es el caso del director Juan Carlos Valdivia, quien recibió el primer apoyo de Ibermedia en 2002 para el filme *American Visa* (estrenada en 2005) –la empresa productora del filme se llamaba Bola ocho y fue cerrada-, posteriormente, con una nueva productora llamada Cinenómada, Valdivia recibió apoyo en 2011 para *Yvy Maraey* (estrenada en 2013) y en 2014 para *Soren* (que se estrenará en 2018).

Así también, el director Marcos Loayza recibió apoyo a la coproducción en 2001 para el filme *El corazón de Jesús* (estrenada en 2004) y en 2013 para *Arkano Katari*, que se estrenó en enero de 2018 con el nombre de *Averno*. Otra empresa productora que recibió financiamiento en dos ocasiones fue Imagen Propia de Verónica Córdova y Fernando Vargas que obtuvo financiamiento en 2003 para el filme *Di buen día a papá* (estrenada en 2005), y en 2010 para *Trilogía Juana* (sin estrenar). La productora Producen Bolivia obtuvo dos ayudas de Ibermedia a la coproducción, en 2009 para el documental *Por qué quebró McDonald* (estrenado en 2011) y en 2012 para el largometraje de ficción *Cuando los hombres quedan solos* (sin estrenar). La productora Imago se benefició del Fondo Ibermedia a la coproducción en 2011 y en 2016 para los documentales *Con la noche adentro* y *Oso*, respectivamente. Entre 2001 y 2016 fueron 22 las empresas productoras bolivianas que obtuvieron ayudas de Ibermedia para el financiamiento de 28 coproducciones con participación mayoritaria de Bolivia.

Tabla 23-7.6. Apoyo Ibermedia a Desarrollo de Proyectos bolivianos 2001–2016.

N°	Año	Proyecto	Empresa Productora	Director/a	Ayuda en USD
1	2001	Mamá no me lo dijo	Mujeres Creando	María Galindo	10.000
2	2002	Di buen día a Papá	Fernando Vargas y Verónica Córdova	Fernando Vargas y Verónica Córdova	10.000
3	2002	La música del hombre	Utopía	Fernando Aguilar	10.000
4	2003	Santiago la venganza de Dios	Khuno Producciones	Fernando Álvarez	10.000
5	2003	No le digas	Banda Imagen	Mela Márquez	9.533
6	2005	Barroco Andino	Verónica Córdova	Verónica Córdova	10.000
7	2005	La tonada del viento	Ivette Paz Soldán	Ivette Paz Soldán	6.000
8	2009	Trilogía Juana	Imagen Propia	Verónica Córdova	15.000
9	2010	Boquerón	Prodecine	Tonchy Antezana	13.000
10	2011	Cuando los hombres quedan solos	Producen Bolivia	Viviana Saavedra	10.000
11	2011	Diviértanse en mi funeral	JC Studios	Joaquín Carvajal	10.000
12	2011	Lo peor de los deseos	Diabla Cine	Claudio Araya	10.000
13	2011	Operación Cóndor	Prodecine	Tonchy Antezana	10.000
14	2011	Pseudo	La Tercera Pata	German Monje	10.000
15	2011	Tres días después del domingo	Moushon Studios	Álvaro Olmos	10.000
16	2012	Arkano Katari	Distribuidora Alma Films	Marcos Loayza	7.000
17	2012	Infinitud	K Flex	s/d	7.000
18	2012	La casa de piedra	Toborocho Films SRL	Rodrigo Ayala	7.000
19	2012	Pilcomayo salvaje	Bolivia Interactiva	Gustavo Castellanos	7.000
20	2012	Risas cruzadas	Naira Productora de Contenidos	s/d	7.000

N°	Año	Proyecto	Empresa Productora	Director/a	Ayuda en USD
21	2013	En tierra de nadie	Rodante Films	Ariel Soto	s/d
22	2013	Historia del partir	Cinema Reacción	Alejandro Pereyra	5.000
23	2013	La revolución de las polleras	Imago	Sergio Estrada	s/d
24	2013	Su nombre era Dunia	Ñe Epoty Films	María Victoria Ric	s/d
25	2014	El último viaje	s/d	s/d	s/d
26	2014	Fantasia	s/d	s/d	s/d
27	2014	Gogo	s/d	s/d	s/d
28	2015	Tras las huellas de un dinosaurio	Tres Tribus Cine	s/d	s/d
29	2016	El rumbo	Producen Bolivia SRL	s/d	s/d
30	2016	Los perros	Color Monster-Estudio de Post Animación y Diseño S.R.L.	s/d	s/d

Fuente: elaboración propia en base a información de *Informe de Gestión 2004-2005*, CONACINE (2006), *Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano*, Nina (2012), www.programaibermedia.com, y notas de prensa de diarios bolivianos.

En el caso de la modalidad de ayudas a Desarrollo de Proyectos, el Programa Ibermedia ha financiado 30 proyectos cinematográficos bolivianos entre 2001 y 2016. Como puede verse en la Tabla 23-7.6, fueron 27 las empresas productoras o los cineastas que obtuvieron ayuda de Ibermedia al desarrollo de proyectos. Algunos de los directores y empresas productoras fueron beneficiadas en más de una convocatoria, como el caso de los directores Verónica Córdova y Fernando Vargas que obtuvieron ayudas del fondo de Ibermedia para sus proyectos en 2002 para la película *Di buen día a papá* (estrenada en 2005), en la convocatoria de 2005 recibieron ayuda para el proyecto *Barroco Andino* y en 2009 para *Trilogía Juana*. La productora Prodecine del director Tonchy Antezana obtuvo ayudas en 2010 para *Boquerón* (estrenada en 2015) y en 2011 para *Operación Cóndor* (Sin estrenar). La productora Producen Bolivia recibió ayudas a Desarrollo de Proyectos en 2011 para *Cuando los hombres quedan solos* (Sin estrenar) y en 2016 para el proyecto *El rumbo*.

Respecto a las ayudas a Proyectos de Formación, el Programa Ibermedia ha financiado entre 2002 y 2016 un total de 13 proyectos de formación en Bolivia. Cabe destacar que desde 2008 se desarrolla anualmente en el país el Bolivia Lab, que se trata de un laboratorio de proyectos que tiene el propósito de desarrollar, tanto la formación de cineastas como proyectos cinematográficos. El fondo del Programa Ibermedia para proyectos de formación ha contribuido a que dicho laboratorio de proyectos cinematográficos pueda realizarse. Ibermedia también ha financiado actividades importantes como el Proyecto Santa Cruz 100x100 que es un espacio de formación y realización cinematográfica que desarrolla la Fundación Audiovisual en marco de las actividades del Festival Internacional de Cine FENAVID.

Como puede verse en la Tabla 24-7.7, Bolivia obtuvo fondos para proyectos de formación del Programa Ibermedia durante los años 2002 a 2004, posteriormente de 2009 a 2012, y con la reestructuración del programa, solo se han brindado fondos en esta modalidad hasta el 2013, quedando esta modalidad fuera de la convocatoria en los años 2014, 2015 y 2016.

Tabla 24-7.7. Apoyo Ibermedia a Proyectos de Formación bolivianos 2002 – 2016.

N°	Año	Proyecto	Empresa Productora	Ayuda concedida USD
1	2002	Hugo Salas	s/d	2500
2	a	Ivette Paz Soldán	s/d	1350
3	2004	Mario Díaz	s/d	2500
4		Mario Guerra	s/d	2500
5	2009	II Bolivia Lab	Producen Bolivia	19000
6	2010	Taller de preservación	Cinemateca Boliviana	20000
7	2010	III Bolivia Lab	Producen Bolivia	30000
8	2011	1° Taller de Cine Documental Iberoamericano	Centro de Gestión Cultural Pukañawi	20.000
9	2011	IV Bolivia Lab	Producen Bolivia	35.000
10	2012	II Taller Cine Documental de DDHH	Centro de Gestión Cultural Pukañawi	20.000
11	2013	Bolivia Lab	Producen Bolivia -Bolivia Lab	s/d
12	2013	III Taller Cine Documental de DDHH	Centro de Gestión Cultural Pukañawi	s/d
13	2013	Santa Cruz 100x100	Fundación Audiovisual	s/d
14	2014	---	---	---
15	2015	---	---	---
16	2016	---	---	---

Fuente: elaboración propia en base a información de Informe de Gestión 2004-2005, CONACINE (2006); Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano, Nina (2012); y www.programaibermedia.com. (S/d) Sin datos, (---) Sin proyectos.

Por otro lado, como puede verse en la Tabla 25-7.8, en el caso de los fondos del Programa Ibermedia para la modalidad Delivery, Bolivia obtuvo apoyo para proyectos sólo en los años 2010 y 2011.

Tabla 25-7.8. Apoyo Ibermedia a Proyectos Delivery bolivianos 2010–2016.

Año	Proyecto	Empresa Productora	Ayuda en USD
2010	Por qué quebró McDonald's?	Producen Bolivia - Viviana Saavedra	29.000
2010	Zona Sur	Cinémada - Juan Carlos Valdivia	29.500
2011	Un abrazo en el Chaco	Escorzo- Marisol Barragán	15.000
2012 a 2016	---	---	---

Fuente: elaboración propia en base a información de Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano, Nina (2012); y www.programaibermedia.com

En la Tabla 26-7.9 pueden observarse los aportes otorgados y los fondos recibidos por Bolivia del Programa Ibermedia entre 2001 y 2016. Los aportes de Bolivia al fondo han sido cantidades ya definidas y que se repiten cada año. Es así que el país aportó desde 2001 a 2005 un monto de 100.000 (cien mil) dólares americanos, sin embargo, como se mencionó anteriormente, debido al

quiebre del Fondo de Fomento Cinematográfico, Bolivia no aportó al fondo Ibermedia durante los años 2006, 2007 y 2008. Posteriormente, el país volvió a aportar al fondo desde 2009 un monto de 150.000 (ciento cincuenta mil) dólares americanos cada año. En cuanto a la cantidad de dinero recibida por Bolivia del Programa Ibermedia, en los Informes Anuales del Programa hasta el momento de la redacción del presente capítulo, solo podía accederse a información referente a las cantidades de dinero recibido por país hasta el año 2014, siendo que los Informes Anuales de los años 2015 y 2016 no han sido publicados en el portal web de Ibermedia hasta la fecha. Cabe mencionar además que en dichos informes sólo se proporcionan los montos totales de dinero otorgado a cada país por modalidad de ayudas, pero no los montos individuales que se otorgaron a cada proyecto beneficiado. Para la obtención de los dineros entregados a Bolivia en las diferentes modalidades de ayudas se recurrió a la información publicada en la prensa nacional y revistas especializadas en temática cinematográfica.

Tabla 26-7.9. Aportes otorgados y fondos recibidos por Bolivia del Programa Ibermedia 2001-2016.

Año	Aporte	Coproducción	Desarrollo	Distribución/ Promoción	Delivery	Formación	Proyectos aprobados	Total recibido
2001	100.000	265.000	10.000	---	---	---	4	275.000*
2002	100.000	150.000	20.000	---	---	2.500**	4	172.500*
2003	100.000	150.000	19.533	---	---	1.350**	4	170.883*
2004	100.000	170.000	---	---	---	5.000**	4	175.000*
2005	100.000	155.000	16.000	---	---	---	4	171.000*
2006	0	0	0	0	0	0	0	0
2007	0	0	0	0	0	0	0	0
2008	0	0	0	0	0	0	0	0
2009	150.000	250.000	15.000	---	---	19.000	12	284.000
2010	150.000	210.000	13.000	s/d	58.500	50.000	7	331.500*
2011	150.000	175.000	60.000	---	15.000	55.000	12	305.000
2012	150.000	200.000	35.000	s/d	s/d	20.000	10	303.000***
2013	150.000	200.000	20.000	---	---	60.000	9	280.000
2014	150.000	160.000	30.873	---	---	---	5	190.873
2015	150.000	s/d	s/d	---	---	---	4	s/d
2016	150.000	s/d	s/d	---	---	---	5	s/d
Total	1.700.000	2.085.000	239.406	---	73.500	212.850		2.658.756

Fuente: elaboración propia en base a Informes Programa Ibermedia 2006; 2007; 2008; 2009; 2011; 2012; 2013; 2014. Montos expresados en dólares americanos. (s/d) Sin datos. (---) Sin proyectos en esa categoría. (*) Por falta de informes oficiales de Ibermedia sobre el año específico, la sumatoria de montos totales es estimada. (**) Según informe de CONACINE, entre 2002 y 2004 el Programa Ibermedia financió proyectos formación con los montos que se especifican en la tabla, sin embargo no se precisa el año específico en el cual se otorgó la ayuda. (***) En el Informe Anual del Programa Ibermedia correspondiente al año 2012, no se publicaron los montos globales de dinero otorgados a cada país ni los correspondientes a las diferentes modalidades de ayudas, por ello el monto total otorgado a Bolivia en el año 2012 se obtuvo del Informe Anual Ibermedia 2013.

Según el Informe Anual del Programa Ibermedia 2014, desde 1998 a 2014 Bolivia ha aportado al Programa Ibermedia un total de 1.399.980,00 USD (dólares americanos) y ha recibido un total de 2.582.103,00 USD. Es decir, que el país ha recibido casi el doble de lo que ha aportado al fondo de Ibermedia, lo cual ha significado un gran beneficio a la cinematografía nacional,

constituyéndose como la única ayuda económica institucional a la que pueden acceder los cineastas bolivianos. La modalidad de ayudas del Programa que recibe mayor cantidad de fondos es la *Coproducción*. Bolivia recibió un total de 2.085.000 USD destinados a coproducciones. La segunda modalidad que recibe más fondos es *Desarrollo de Proyectos*, Bolivia ha recibido un total de más de 239.000 USD del fondo de Ibermedia para esta modalidad de ayudas. En tercer y cuarto lugar en cuanto a cantidad de dinero recibido están los *Proyectos de Formación y Delivery*. No se ha constatado que Bolivia hubiera recibido ayudas en la modalidad de *Distribución/Promoción*, o al menos no se lo ha reportado en los informes del Programa.

Tabla 27-7.10. Número de proyectos bolivianos aprobados por el Programa Ibermedia 2001-2016.

Año	Aporte Bolivia*	Proyectos Coproducción	Proyectos Desarrollo	Proyectos Distribución/Promoción	Proyectos Delivery	Proyectos Formación	Total Proyectos aprobados
2001	100.000	3	1	s/d	s/d	s/d	4
2002	100.000	1	2	s/d	s/d	4 proyectos	4
2003	100.000	1	2	s/d	s/d	entre 2002 y	4
2004	100.000	2	s/d	s/d	s/d	2004	4
2005	100.000	2	2	s/d	s/d	---	4
2006	0	0	0	0	0	0	0
2007	0	0	0	0	0	0	0
2008	0	0	0	0	0	0	0
2009	150.000	2	9	---	---	1	12
2010	150.000	2	1	s/d	2	2	7
2011	150.000	3	6	---	1	2	12
2012	150.000	2	5	---	---	3	10
2013	150.000	2	4	---	---	3	9
2014	150.000	2	3	---	---	---	5
2015	150.000	3	1	---	---	---	4
2016	150.000	3	2	---	---	---	5
Totales	1.700.000	28	38	---	3	15	84

Fuente: elaboración propia en base a Informes Programa Ibermedia 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2015 y www.programaibermedia.com (*) Expresado en dólares americanos.

Entre los años 2001 y 2016, como puede observarse en la Tabla 27-7.10, el Programa Ibermedia ha financiado un total de 84 proyectos bolivianos. Los años en los que se han apoyados más cantidad de proyectos a través del fondo Ibermedia fueron los años 2009 y 2011 en los que se financiaron 12 proyectos en cada año. En el año 2012 Ibermedia apoyó 10 proyectos y en 2013 un total de 9 proyectos. En cuanto a las modalidades de ayudas que tienen mayor cantidad de proyectos financiados por Ibermedia, en primer lugar, está *Desarrollo de Proyectos* con un total de 38 ayudas otorgadas, en segundo lugar, está *Coproducción* con un total de 28 coproducciones financiadas por Ibermedia. La modalidad de *Proyectos de Formación* ha recibido ayudas para 15 proyectos y la modalidad *Delivery* un total de 3 ayudas. Como ya se mencionó, no se ha constatado que Bolivia recibiera ayudas para proyectos de *Distribución/Promoción*. A

partir del año 2012 hubo una reformulación en la modalidad de coproducción del Programa Ibermedia. Antes de 2012 se realizaban dos convocatorias por año, posteriormente en la nueva modalidad del Programa solo se realiza una convocatoria anual y se descartan las modalidades de Exhibición y Delivery y se reformula la de Distribución (Informe Anual Programa Ibermedia, 2011).

Respecto al impacto de la coproducción para las pequeñas cinematografías, la UNESCO ve esta modalidad de financiación como “la única forma efectiva de asegurar un espacio audiovisual plural en el contexto actual, consiste en proteger, por un lado, el mercado nacional, utilizando para ello la participación directa del Estado, y en firmar, por otro, acuerdos de colaboración internacional que permitan a los diferentes actores compartir gastos y beneficios, y lograr un producto final de calidad, que pueda competir y atraer audiencias” (UNESCO, 2001). En cuanto al impacto del Fondo de Ibermedia, en el informe mundial *Repensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*, se afirma que “en Latinoamérica, el fondo Ibermedia ha demostrado tener un considerable impacto a la hora de modernizar la industria cinematográfica” (UNESCO, 2016, p. 72).

En el caso de Bolivia, como se ha mencionado, el fondo de Ibermedia es la única ayuda económica institucional a la cinematografía en la que colabora el Estado, en este sentido, sin la ayuda de Ibermedia la cinematografía nacional estaría sin ningún apoyo institucional. Sin embargo, existen también posturas que cuestionan la coproducción, como afirma Fuertes: “en sentido opuesto, existen teóricos que hablan de este sistema como un nuevo modo de producción internacional según el cual algunos países aportan tan sólo localizaciones o actores mientras que otros se encargan por completo del trabajo técnico y artístico (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2007); o los que dicen que son hibridaciones sin sentido en una búsqueda voraz de recaudación (Wolf, 1997, p. 67)” (citado en Fuertes, 2014, p. 60).

Además del impacto de la coproducción en el desarrollo de la industria cinematográfica, a través de un mayor financiamiento, y por lo tanto, presupuestos más acordes con un cine de calidad, el sistema de coproducción tiene impactos a nivel de la interculturalidad. Esto último se da a través de la representación de la diversidad de las identidades culturales de los países participantes en la coproducción, en cuyas narraciones se representan las diferentes culturas, historias e imaginarios propios. Como se ha mencionado antes en el marco teórico de la presente tesis, la ficción es “uno de los principales instrumentos generadores de imaginarios en nuestras

sociedades” (Fuertes y del Río, 2004). En este sentido, el sistema de coproducción permite “reconstruir los esquemas y estructuras cognitivas, narrativas, dramáticas y sentimentales, sobre nosotros mismos y los demás, de modo que quepamos todos en ellas” (del Río *et al.*, 2004, p. 231). Por otro lado, el sistema de coproducción permite la exhibición de las cinematografías locales fuera de sus propias fronteras, lo cual aporta al conocimiento de la “otredad”. Es decir, el acercamiento a la cultura de las “otras naciones” a través de historias narradas por ellas mismas, y no a través de las narraciones del cine dominante que reduce las culturas minoritarias a simples estereotipos.

7.7.3. Participación de Bolivia en Ibermedia TV.

En la reunión de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas realizada en República Dominicana en julio de 2009 se acordó el apoyo a la difusión de películas iberoamericanas “en términos de una contribución financiera a través de la exhibición en las televisoras públicas de la región” (Programa Ibermedia, 2009, p. 2), creando así el Programa Ibermedia Tv. Dicho programa consiste en la adquisición de derechos de antena de cine iberoamericano para su emisión en televisiones públicas latinoamericanas. El Programa Ibermedia TV “fue aprobado en XV Reunión del Comité Intergubernamental de Ibermedia celebrado en Santo Domingo en el año 2008” (Programa Ibermedia, 2013, p. 20). En 2010 se inició la 1° edición del ciclo de 52 películas, una por cada semana del año, que se emiten a través de la serie *Nuestro Cine/Nosso Cinema*. Los objetivos principales del acuerdo de Ibermedia Tv son los siguientes:

- ↪ Armonizar las políticas cinematográficas y audiovisuales de los países Iberoamericanos.
- ↪ Resolver los problemas de distribución y exhibición de la cinematografía de la región.
- ↪ Preservar y promover el producto cinematográfico de los países Iberoamericanos.
- ↪ Ampliar el mercado para el producto cinematográfico en cualquiera de sus formas de difusión, mediante la adopción en cada uno de los países de la región, de normas que tiendan a su fomento y a la constitución de un mercado común cinematográfico Iberoamericano.
- ↪ La implicación de los poderes públicos con el fin de lograr que el cine de los países iberoamericanos se distribuya y exhiba más allá de sus fronteras nacionales, a través del establecimiento de medidas encaminadas a la corrección de las desigualdades e insuficiencias del mercado.

- ↪ El compromiso de las televisiones públicas con la financiación, promoción y emisión del cine iberoamericano, vehículo idóneo para la formación de nuevos públicos, especialmente el de menor edad.
- ↪ Incrementar la promoción del cine Iberoamericano (Programa Ibermedia, 2009, pp. 2-3).

A través de una Unidad Técnica se gestionó un fondo con el objetivo de comprar 52 filmes de América Latina, España y Portugal para su emisión en las televisiones públicas de los diecinueve países miembros de Ibermedia que participan en el Fondo con la emisión semanal en Prime Time, segundo Prime Time o pre-Prime Time (Informe Programa Ibermedia, 2009). Las 52 películas son seleccionadas cada año por un comité de expertos. La primera edición de Ibermedia Tv inició en marzo de 2010 y hasta 2017 se han realizado siete ediciones del Programa, haciendo un total de 364 filmes iberoamericanos que se han proyectado en las pantallas públicas de América Latina.

Tabla 28-7.11 Canales de televisión asociados a Ibermedia TV.

Nº	Canal de Tv	País	Situación
1	NCAA TV	Argentina	En emisión
2	Tv Pública Digital Canal 7	Argentina	En emisión
3	Canal Encuentro	Argentina	En emisión
4	EBC/TV Brasil	Brasil	En emisión
5	Canal 7 Bolivia Tv	Bolivia	En emisión
6	Señal Colombia	Colombia	En emisión
7	Telecafé	Colombia	Sin emisión
8	SINART Sistema Nacional de Radio y Televisión	Costa Rica	En emisión
9	ECTV Televisión Pública	Ecuador	En emisión
10	Conaculta Canal 22	México	En emisión
11	Once TV Instituto Politécnico Nacional	México	En emisión
12	OPMA Canal 30	México	En emisión
13	Canal del Congreso	México	En emisión
14	SERTV Servicio Estatel de Radio y Televisión	Panamá	Sin emisión
15	Tv. Pública	Paraguay	En emisión
16	Canal 7 IRTP	Perú	En emisión
17	CERTV Corporación Estatal de Radio y Televisión	República Dominicana	Sin emisión
18	TNU Televisión Nacional Uruguay	Uruguay	En emisión
19	TVES	Venezuela	Sin emisión
20	TeleAragua	Venezuela	En emisión
21	Canal Capital	Colombia	En emisión
22	Tevé Ciudad	Uruguay	En emisión

Fuente: elaboración propia en base a información de <http://www.programaibermedia.com/el-cine-de-ibermedia-tv/canales/>

En la Tabla 28-7.11 pueden observarse los 22 canales de televisión de América Latina que están asociados a Ibermedia Tv. Cabe mencionar que no todos los canales de televisión que

aparecen en la Tabla 26-7.9 han participado en todas las ediciones de Ibermedia Tv. La participación de dichos canales ha variado en cada edición de Ibermedia Tv y la cantidad de canales participantes en el Programa ha ido en aumento cada año.

Entre el año 2010 -cuando inicia el Programa Ibermedia Tv- y el año 2017 se han emitido siete ediciones del Programa en las televisiones públicas de América Latina. En este periodo se han difundido en total 13 películas bolivianas, como puede observarse en la Tabla 29-7.12. De las 13 películas seleccionadas en las siete ediciones del Programa, 4 fueron dirigidas por Juan Carlos Valdivia, 2 fueron dirigidas por Marcos Loayza, 2 por Paolo Agazzi, 2 por Rodrigo Bellot, y los directores Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y Martin Boulocq han participado en el Programa con una película cada uno de ellos.

Tabla 29-7.12. Películas bolivianas en Ibermedia TV.

N°	Edición IbermediaTv	Película	Director	Año estreno
1	7° 2016-2017	Ivy Maraey	Juan Carlos Valdivia	2013
2	s/d	Lo más bonito y mis mejores años	Martin Boulocq	2006
3	6° 2015-2016	Jonás y la ballena rosada	Juan Carlos Valdivia	1995
4	5° 2014-2015	Perfidia	Rodrigo Bellott	2009
5	5° 2014-2015	El día que murió el silencio	Paolo Agazzi	1998
6	4° 2013-2014	La nación clandestina	Jorge Sanjinés	1989
7	4° 2013-2014	Zona Sur	Juan Carlos Valdivia	2009
8	3° 2012-2013	El Atraco	Paolo Agazzi	2004
9	3° 2012-2013	Los Andes no creen en Dios	Antonio Eguino	2007
10	2° 2011-2012	El corazón de Jesús	Marcos Loayza	2004
11	2° 2011-2012	Quién mató a la llamita blanca	Rodrigo Bellott	2006
12	1° 2010-2011	Cuestión de fe	Marcos Loayza	1995
13	1° 2010-2011	América Visa	Juan Carlos Valdivia	2005

Fuente: elaboración propia en base a datos de <http://www.programaibermedia.com/categorias-ibermediatv/ibermedia-tv/> (s/d) Sin datos.

Con el proyecto de Ibermedia Tv se apoya económicamente a los derechohabientes del cine iberoamericano y además se fomenta la creación de audiencias y formación de público a través de la difusión masiva por televisión, a una teleaudiencia potencial que alcanza aproximadamente los 50 millones de ciudadanos. Según el Informe Anual del Programa Ibermedia del año 2009, entre las finalidades del Programa Ibermedia Tv está el poner a la cinematografía al servicio del pueblo y cumplir con una función social:

Cualquier cinematografía de cualquier país tiene que estar al servicio del pueblo y debe tener una función social, ya que los fondos de las televisoras son públicos, por lo que es importante dotar a las televisiones públicas de dinero para la compra de cine iberoamericano y de buscar una fórmula que les permita adquirir y emitir esas películas (Programa Ibermedia, 2009, p. 3).

Las finalidades de acercamiento del cine iberoamericano a la televisión, la representación de los imaginarios iberoamericanos en las pantallas y la creación de audiencias para el cine iberoamericano son objetivos que van acorde y complementan al Programa Ibermedia, además de romper con “el perpetuo problema de la escasa distribución de películas más allá de las propias fronteras” (Programa Ibermedia, 2014, p. 46).

7.7.4. Participación de Bolivia en DocTv Latinoamérica.

El Programa DocTv se creó el 18 de marzo de 2005 en el marco de la XVI Reunión Extraordinaria de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica CAACI que se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, como un programa de fomento a la producción y teledifusión del documental iberoamericano. Los objetivos de DocTv Latinoamérica son estimular el intercambio cultural y económico entre los países de la región, implantar políticas públicas integradas de fomento a la producción y teledifusión de documentales, y la difusión de la producción cultural iberoamericana en el mercado mundial. “DocTv financia la realización de los proyectos seleccionados en cada país. Una vez finalizados, son estrenados en forma simultánea en un circuito de teledifusión integrado por 21 televisoras públicas en los países miembros. Desde 2005 han sido producidos 57 documentales de 1500 proyectos presentados con más de 20 millones de espectadores potenciales” (CAACI, 2017).

En su primera edición, el programa se llamó DocTv Iberoamérica y contó con la participación de trece países, coordinados por una Unidad Técnica basada en Brasil, que trabajó entre 2005 y 2007. En su segunda edición (2009-2010) el programa pasó a llamarse DocTv Latinoamérica. Esta edición fue aprobada en la XVII Reunión Ordinaria de la CAACI, realizada el 16 de julio de 2008 en Quito, Ecuador. La responsabilidad de la coordinación ejecutiva estuvo a cargo del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales de Argentina (INCAA) quedando la sede de la Unidad Técnica en Buenos Aires. En la segunda edición del Programa se produjeron catorce documentales que se difundieron en dieciocho televisoras públicas del continente.

Durante la XIX Reunión de la CAACI realizada en Antigua, Guatemala, el 16 de noviembre de 2010, se aprobó la Tercera Edición de DocTv Latinoamérica (2011-2012). El Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU) asumió la responsabilidad de la coordinación ejecutiva del Programa quedando la sede de la Unidad Técnica en la ciudad de Montevideo. En esta

edición se produjeron y difundieron quince documentales que fueron emitidos por dieciocho televisoras públicas del continente. Posteriormente, durante la XXIII Reunión Ordinaria de la CAACI realizada en Buenos Aires el 22 de noviembre de 2012, se oficializó la designación de Ecuador como país sede de la Unidad Técnica de DocTv Latinoamérica y el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) asumió la coordinación ejecutiva del Programa para la cuarta edición (2013-2014). En esta edición se produjeron dieciséis documentales que se emitieron en veinte televisiones públicas del continente. La quinta edición de DocTv Latinoamérica se ha denominado “elegimos la felicidad” y fue lanzada en el marco del Encuentro Documental de las Televisoras Latinoamericanas DocMontevideo. La fecha de estreno en las televisiones pública de América Latina fue en agosto de 2016. La última edición de DocTv Latinoamérica es la sexta, en la que participan documentales de 16 países de la región que se difundirán por las 22 televisoras que conforman la red. Se ha programado la transmisión de los documentales a partir de septiembre de 2018.

Tabla 30-7.13. Documentales bolivianos participantes en DocTv Latinoamérica.

Edición	Documental	Director	Empresa productora/Productor
1°	Inal Mama	Eduardo López	IMAGEN PROPIA S.R.L
2°	Bala perdida	Mauricio Durán Blacut	NAIRACINE
3°	Diarios de piratas	Álvaro Olmos	Andy Mirk Garnica Iriarte
4°	Quinuera	Ariel Soto	Rodante Films
5°	Una banda de Oruro	Soledad Domínguez	Soledad Domínguez

Fuente: elaboración propia.

Bolivia ha participado en todas las ediciones del Programa DocTv Latinoamérica, produciendo el país un total de cinco documentales. En la primera edición, en el año 2006, se produjo el documental *Inal Mama* dirigido por Eduardo López. En la segunda edición, en 2009, se realizó el documental *Bala Perdida* de Mauricio Durán. En las posteriores ediciones han participado los documentales *Diarios de piratas* de Álvaro Olmos, *Quinuera* de Ariel Soto y *Una banda de Oruro* de Soledad Domínguez, como puede observarse en la Tabla 30-7.13. En Bolivia el Programa DocTv cuenta con el apoyo del Ministerio de Culturas, CONACINE y Bolivia Tv.

7.8. El debate sobre la ley del cine y las propuestas de modificación.

Después de la aprobación de la Ley del Cine y la creación del FFC, los primeros resultados fueron positivos, se logró la dinamización del sector cinematográfico gracias a los préstamos otorgados por dicho Fondo; sin embargo, y paradójicamente, con el tiempo se hizo evidente, que

justamente el sistema crediticio era la gran debilidad de la Ley. Ya durante la elaboración de esta norma, se sabía que los préstamos como una forma de apoyo a la producción no era el mecanismo deseado, pero considerando la política económica neoliberal establecida en Bolivia el año 1985 con el Decreto Supremo 21060, que prohíbe subvenciones e impuesto destinado, era lo único posible en ese momento. Para contrarrestar esta gran limitación el desafío estaba en crear, dentro de la estructura de funcionamiento del CONACINE, una línea de acción destinada a fortalecer los recursos del FFC a través de otros ingresos, cosa que no llegó a concretarse.

La primera generación de películas que se financiaron con créditos del FFC devolvió el dinero con intereses que, si bien eran inferiores a la tasa del mercado, significaban sumas altas para los realizadores. En el caso de *Cuestión de Fe* de Marcos Loayza, el préstamo era por 70.000 USD (dólares americanos) y con los intereses se llegó a pagar 100.000 USD. *El triángulo del lago* de Mauricio Calderón, obtuvo un préstamo de 70.000 USD, tuvo que devolver 150.000 USD. En varios casos, a los intereses vigentes en plaza se sumaron multas equivalentes al 2% del total del préstamo obtenido tal cual está establecido en la Ley. La segunda generación de películas financiadas con el FFC como *El Corazón de Jesús*, *Los hijos del último jardín*, *American Visa*, *El Atraco*, *Los Andes no creen en Dios*, *No le digas*, *Di buen día a papá*, entre otras, no lograron pagar los préstamos puesto que el mercado cinematográfico entró en crisis (Marcos Loayza, comunicación personal, 2007). Es así que posteriormente, debido a la dificultad de recuperación en taquilla de los fondos invertidos, los préstamos no pudieron pagarse y el FFC se fue agotando.

En el año 2008 catorce cineastas bolivianos fueron enjuiciados por el Estado porque no lograron devolver los créditos contraídos. La deuda más los intereses llegaron a sumar 1.400.000 USD. Para honrar el compromiso, los cineastas se organizaron y ofrecieron en subasta en el mercado internacional un paquete de diez filmes por un millón de dólares. Ante esta oferta, la AECID mostró su disposición de comprar dicha deuda por el valor de 1.000.000 USD y reactivar el FFC sin apropiarse de las cintas nacionales y donándolas a la Cinemateca Boliviana, en el entendido de que no es posible adquirir el patrimonio fílmico de un país. La propuesta de la Cooperación Española consistía en la solicitud al Estado boliviano de avalar la compra de la deuda por 1.000.000 USD, que se condonen los intereses de 400.000 USD, que se hagan cambios fundamentales en el manejo y lógica del FFC y que se establezca un nuevo marco legal reformando la ley del cine.

Dos fueron los motivos para que el apoyo no logre concretarse; por un lado, el Ministerio no respondió oportunamente aduciendo que no se tuvo tiempo suficiente para analizar la propuesta y tomar las decisiones respectivas. Por otro lado, lo anterior no permitió discutir el hecho de que la AECID, en su calidad de organismo internacional, no puede entregar una donación para que ésta a su vez sea administrada por un banco en calidad de préstamo que incluya el cobro de intereses bancarios tal como está establecido en la Ley (Banegas & Quiroga, 2014, p. 153).

Esta experiencia fue una llamada de atención para reflexionar sobre los contenidos de los Artículos 15 y 17 de la Ley de Cine, puesto que, si bien en el primero se establece que el FFC puede ser financiado por donaciones de organismos internacionales, en el segundo, se dispone que estos recursos serán otorgados en condiciones de préstamo. Para superar este problema se ha planteado que si bien por razones de Ley “el fondo debe seguir siendo para créditos reembolsables” (Pérez, 2010), es necesario realizar una modificación que permita dejar de lado el cobro de intereses.

Según la directora de la Cinemateca Boliviana, Mela Márquez (2010), otro de los problemas que hacen ineficaz a la Ley de Cine es que haya en el país otras leyes que se contradicen con esta, como por ejemplo el caso de la ley de aduanas y la ley de impuestos, que no permiten que se libere de aranceles la importación de material destinado al cine. Además la cineasta considera que los problemas más importantes de la ley de cine son los siguientes: a) no contempla ningún incentivo económico o inversión no retornable destinada a la cadena productiva; b) no plantea, ni genera recursos para alimentar presupuesto alguno al verdadero fomento del cine; c) no contempla políticas fiscales favorables o cualquier otro incentivo que permita el mecenazgo cultural; d) el aporte del sector privado es casi inexistente; e) el sistema tributario y el sistema arancelario, no hacen diferencia entre un producto cultural y una mercancía de cualquier tipo.

Por otro lado, una debilidad que se ha constatado en el presente análisis es que en la Ley de Cine no existe ningún mecanismo que obligue a que se informe al CONACINE de los datos del mercado, como número de espectadores, recaudaciones y presupuestos de las películas, salvo que hayan obtenido un crédito del FFC. Según Cesar Pérez, el CONACINE no recibe ningún dato al respecto debido a que en los últimos años la institución no apoya a las producciones nacionales de manera directa con créditos. Debido a esta falta de apoyo ha surgido una ruptura en las relaciones entre los cineastas y la entidad estatal.

Desde la creación de la ley del cine en 1991 hasta la actualidad en 2018, no hubo modificación a la ley. Todo lo expuesto arriba, motivó a que en el sector cinematográfico surja el debate sobre la necesidad de reformulación de la Ley de Cine. Es así, que después de varios años de promulgación de la Ley de Cine, el sector cinematográfico propuso hacer modificaciones de acuerdo a las nuevas necesidades del sector audiovisual.

7.8.1. Propuesta del Convenio Andrés Bello.

En 2004, con apoyo del entonces Viceministerio de Cultura, se hicieron gestiones para contar con el asesoramiento del Convenio Andrés Bello (CAB) a través de su Programa de Experiencias Exitosas en Proyectos de Industrias Culturales y con la participación del experto Gonzalo Castellanos, quién trabajó en la ley de cine de Colombia. Se planificó la realización de un diagnóstico de la situación boliviana, haciendo partícipes a distintos sectores involucrados al proceso cinematográfico y audiovisual y se proyectaron reformas a la Ley del Cine, que contemplan incentivos fiscales, mecanismos para captar recursos de manera más flexible, previendo un fondo de fomento no reembolsable y concursable; créditos a la cinematografía en condiciones favorables, que impulsen a los distintos componentes de la cadena cinematográfica y apoyo a la formación. Todo esto en concordancia con las normativas iberoamericanas y del Mercosur (Quiroga, 2005). Se realizó una propuesta de modificación que se socializó y analizó con las instituciones involucradas en el audiovisual, sin embargo, según Márquez (2010), no hubo avance debido a la falta de apoyo del sector cinematográfico.

Según el CONACINE, el propósito de la modificación propuesta por CAB es establecer un sistema de regulaciones que proporcione a la cinematografía unas condiciones de mayor estabilidad, participación y recuperación económica. El proyecto de ley propuesto parte de unas premisas y acuerdos fundamentales (Quiroga, 2005): a) estructurar un marco legal que permita canalizar recursos a los diversos eslabones de la cadena cinematográfica en forma responsable y razonable, b) obtener el concurso y participación del público y de los agentes de esta industria cultural en la conformación de esa estructura de recursos necesarios, y c) no afectar a ninguno de los agentes de la cadena (productores, distribuidores, exhibidores) respecto de su propia situación actual en el ámbito económico.

7.8.2. Propuesta de la Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia (ATIB).

La Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia (ATIB) realizó otra propuesta de modificación de la ley de cine, la misma que parte del hecho de que existe una ausencia del CONACINE en las diferentes regiones del país, puesto que su trabajo se concentra en la ciudad de La Paz. Por ello, entre varios ajustes relacionados a la forma, términos, definiciones y condiciones de coproducción, proponen la creación de los Consejos Departamentales de Cine (CODECINE) que puedan funcionar de manera autónoma e independiente a partir de la Ley Marco de Autonomías y Descentralización (Promulgada el 19 de Julio de 2010), a través de las gobiernos departamentales y municipales (Rodas, 2010). Esta propuesta resulta importante actualmente, cuando se están creando leyes departamentales, una vez que en la nueva Constitución Política del Estado se declara a Bolivia como país descentralizado y con autonomías.

7.8.3. Propuesta de la Asociación de Cineastas de Bolivia (ASOCINE).

La Asociación de Cineastas de Bolivia (ASOCINE), asociación fundada en 1978, también propuso modificaciones a la ley. Principalmente cambiar la redacción del texto para reforzar el sentido, al término cinematográfico se agrega la palabra audiovisual, proposición también hecha por ATIB. Esta instancia considera fundamental la recomposición del directorio y por supuesto las modificaciones estructurales al Fondo de Fomento Cinematográfico. Tanto la propuesta de ATIB como de ASOCINE se adhieren a los planteamientos de la propuesta del Convenio Andrés Bello.

ASOCINE también ha planteado otras propuestas como el proyecto “El cine como patrimonio” que propone declarar al cine y al audiovisual como patrimonio cultural e incluirlo en la currícula del Ministerio de Educación. De esta manera se difundiría cine nacional en las escuelas y se cobraría un monto mínimo anual por el derecho de difusión. ASOCINE propone además que la cancillería boliviana en sus distintas representaciones diplomáticas promueva y difunda cine nacional comprando los derechos de exhibición. Además, se propone que la televisión pública y los canales universitarios compren los derechos de exhibición y difundan las películas nacionales.

7.8.4. La situación actual del proceso de legislación.

La situación del marco legal del cine en Bolivia ha cobrado importancia nuevamente a partir de la movilización de los cineastas bolivianos iniciada en diciembre de 2010, cuando un grupo de productores crearon una página de Facebook denominada “Buscando al nuevo director del CONACINE”, con el objetivo de que el sector cinematográfico del país exprese su opinión sobre la elección del director del CONACINE que se realizó en mayo de 2011¹⁶. En pocas semanas la página de la red social reunió a más de 450 miembros y las manifestaciones en el grupo lograron que se organizaran asambleas departamentales de los trabajadores del gremio, se propusiera un perfil para el nuevo director y los objetivos a cumplir en la nueva gestión, se sugieran modificaciones en la conformación del directorio del CONACINE y se planteara la necesidad de su descentralización, se formulen reformas a la ley del cine y reflexiones sobre la crisis del FFC.

Como resultado de las asambleas realizadas en diferentes departamentos se propusieron documentos sobre la situación del CONACINE y la legislación del cine boliviano (Asociación de Trabajadores de La Imagen, 2011; Representación Cruceña del Cine Boliviano, 2011). A mediados de 2013, las organizaciones de cineastas organizaron en la ciudad de Cochabamba el Congreso Nacional del Cine y el Audiovisual, que concluyó con el mandato de alentar la puesta en vigencia de una nueva norma y el compromiso del entonces ministro de culturas, Pablo Groux, para acompañar la iniciativa. En febrero de 2015 hubo un cambio de ministros y Marko Machicado es designado como nuevo ministro de culturas. Machicado recibió por parte de la Comisión la propuesta de nueva ley para avanzar en su proceso de aprobación.

Hasta antes del 21 de marzo de 2016, día del cine boliviano, los cineastas que integran la comisión del Congreso del Cine y Audiovisual boliviano no se habían reunido con el Ministro de Culturas para discutir el proyecto. Entonces, varias asociaciones de trabajadores del cine convocaron a una movilización a través de la red social Twitter. El llamado "tuitazo" consistió en dirigir tuits a la cuenta del ministro de Culturas, Marko Machicado en esta red, con el objetivo de pronunciarse respecto al fomento de la producción cinematográfica en el país. Aunque la idea inicial era la de escribir un mensaje entre las 17:00 y 19:00 horas respondiendo a la pregunta ¿por qué fomentar el cine?, los participantes enviaron mensajes sobre las preocupaciones respecto al

¹⁶ La elección para el cargo de director ejecutivo para el CONACINE realizada en 2011 fue la penúltima que se ha realizado y en la que resultó electo como director Demetrio Nina. Sin embargo, se mantuvo en el cargo tan solo por un año. Posteriormente, desde 2012 a enero de 2018 estuvo como director interino el abogado Boris Iván Rivas. Durante los primeros meses de 2018 se ha realizado una nueva elección para la dirección ejecutiva, sin embargo, hasta la fecha no se han hecho público los resultados.

audiovisual, principalmente sobre la Ley del Cine. La protesta en las redes sociales dio como resultado que el Ministerio de Culturas convocara a los realizadores para debatir sobre la ley sectorial el 29 de marzo de 2016.

En la reunión del 29 de marzo de 2016, el Ministerio de Culturas presentó una propuesta de ley que fue analizada por el sector y posteriormente pasó un proceso de 180 días para revisión. Sin embargo, la nueva ley de cine no fue aprobada en lo que restó del año 2016. Posteriormente, el 23 de enero de 2017 surgió un nuevo cambio en el Ministerio de Culturas del Estado boliviano, el hasta entonces ministro Marko Machicado fue relevado de su cargo y asumió Wilma Alanoca como nueva Ministra de Culturas. Este cambio en el gabinete ha paralizado nuevamente las gestiones por una nueva ley de cine.

Como ha afirmado el cineasta Jorge Sanjinés “el cine boliviano tiene un grave problema en la medida en que el Estado no reacciona, con relación a la responsabilidad que tiene para financiarlo y sacarlo adelante” (Jorge Sanjinés en Erbol, 2014, 28 de agosto). El marco legal del cine boliviano ha sido muy criticado por todo el sector cinematográfico y se ha presentado una nueva propuesta de ley general del cine. Sin embargo, en 2018 a siete años de las primeras manifestaciones del sector a través de las redes sociales y a cinco años del Congreso Nacional del Cine y el Audiovisual de 2013, no se ha producido ningún cambio en el marco legal e institucional de la cinematografía boliviana. La legislación vigente es la Ley General del Cine 1302 de 1991 que se ha resumido en estas páginas. No obstante, cabe resaltar que lo más importante de la movilización del sector cinematográfico por una nueva ley de cine es que se ha reactivado y unido al sector y que las nuevas asociaciones regionales del audiovisual están organizadas y aportando contenidos al análisis de la legislación actual y así como a la realización de propuestas de nuevas políticas públicas culturales que ayuden al desarrollo de la industria cinematográfica boliviana.

Capítulo 8

Resultados de la dimensión industrial del cine en Bolivia

La cinematografía producida en Bolivia, un cine hecho en celuloide y en formato digital, es la expresión artística más representativa que ha trascendido fuera de sus fronteras, y a su vez, es la forma de expresión que en esta segunda década del siglo XXI se ha posicionado como el fenómeno artístico cultural con mayor crecimiento a nivel de producción. Este crecimiento es posible por las características que entraña su producción, sometido a las nuevas disposiciones emergentes del uso de tecnología, que modificaron las formas y modos de planificar, hacer y consumir imágenes. El incremento en términos de producción no se puede comprender sin reconocer el uso y apropiación de tecnología digital, tanto en la producción como en las nuevas formas de distribución, exhibición y acceso a mercados. En este contexto, en el presente capítulo se presentan los resultados del análisis de la dimensión económica e industrial, desde los ámbitos de la producción, distribución y exhibición de cine en Bolivia.

8.1. Contexto nacional: características socio-económicas de la población boliviana

Hablar de políticas públicas que apoyen al mercado cinematográfico en Bolivia parecería quizás una tarea utópica en un país con grandes necesidades básicas y enormes desigualdades

económicas. Antes de hablar de las condiciones del mercado cinematográfico, se hace necesario describir primero el contexto boliviano en cuanto a sus características socio-económicas. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística (INE), Bolivia tiene una población de aproximadamente 11,4 millones de habitantes, de los cuales el 72% se encuentra en los departamentos de La Paz, Santa Cruz y Cochabamba, un 68,3% habita en el área urbana y un 31,7 % habita en zona rural (INE, 2016).

Según el Censo de Población 2012, Bolivia cuenta con un porcentaje de analfabetismo del 5,09%, siendo las regiones más afectadas los departamentos de Chuquisaca y Potosí, principalmente en sus áreas rurales. En el año 2013, el 39,7% de la población alcanzó la educación secundaria y un 30,8 % la formación universitaria o superior, siendo para el año 2012, 8,97 el promedio de años de estudio de la población. (INE, 2016).

En cuanto a los datos de salud, según el Informe de Desarrollo Humano publicado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en el año 2013 la esperanza de vida al nacer de los bolivianos es de 67 años (PNUD, 2014, p. 177). La tasa de mortalidad materna es de 190 por cada 100 mil nacidos vivos, y la tasa de natalidad entre las adolescentes es de 71,9 por cada mil mujeres de entre 15 a 19 años (PNUD; 2014, p. 189).

Respecto a los índices económicos del país, Bolivia ha triplicado su economía e incrementado su PIB a un promedio de 5,3% en los últimos años, básicamente debido a un contexto externo favorable entre 2009 y 2013 por el aumento del precio de los hidrocarburos y antes de la crisis del petróleo (2014-2016). En los últimos veinte años Bolivia ha incrementado de manera significativa el Salario Mínimo Nacional que pasó de 240 pesos bolivianos (Bs), 46 dólares americanos (USD) al cambio oficial durante ese periodo en 1997, a 525 Bs (65 USD al cambio oficial) en 2007, y a 2060 Bs (296 USD) en 2018. Aunque las reformas socio-económicas estatales han mejorado la situación económica de sus ciudadanos, el país, sin embargo, continúa con un elevado índice de pobreza. Según los datos del INE (2016) en el año 2013, el 39% de la población vivía en pobreza y el 18, 82% en pobreza extrema.

Dadas las características de la economía boliviana, su población no destina una parte significativa de su ingreso al consumo cultural en las salas de cine, puesto que primero deben satisfacer sus necesidades básicas. Por otro lado, la preferencia del público por otro tipo de espectáculos como el fútbol, el teatro popular y la compra o alquiler de vídeos, también inciden en la escasa asistencia del público en las salas cinematográficas. Para analizar el mercado

cinematográfico boliviano es preciso analizar cada una de sus áreas, es por ello que a continuación se presentan los datos investigados sobre los tres sectores de la cadena global de valor de la industria cinematográfica: el sector de la producción, el sector de la distribución y el sector de la exhibición de cine en Bolivia.

8.2. Características de la producción de cine en Bolivia

En el presente apartado se responderá al OG#2: analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana. Dentro de dicho objetivo general se responderá al OE#2.1: analizar cómo está constituido y qué características tiene el sector de la producción cinematográfica nacional. Para responder a este objetivo específico en el capítulo Marco Metodológico se propusieron los siguientes:

- ↪ Cantidad de largometrajes nacionales estrenados en sala comercial por año.
- ↪ Cantidad de largometrajes nacionales producidos en celuloide y en soporte digital por año.
- ↪ Cantidad total de coproducciones nacionales estrenadas en Bolivia por año.
- ↪ Países participantes en coproducciones nacionales estrenadas en Bolivia por año.
- ↪ Cantidad de espectadores de cine nacional en salas comerciales por año.
- ↪ Cantidad de espectadores de cine extranjero en salas comerciales por año.
- ↪ Recaudaciones en taquilla de cine nacional por año.
- ↪ Recaudaciones en taquilla por cine extranjero por año.
- ↪ Costos promedio de producción de largometrajes nacionales.
- ↪ Modelos de financiamiento de las películas bolivianas.
- ↪ Identificar si la producción de cine se ha expandido o contraído durante el periodo analizado.

A continuación, se presentan los resultados de los indicadores propuestos para análisis del sector de la producción cinematográfica nacional.

8.2.1. El tamaño o cantidad de la producción.

Cuando se habla de las características de la producción de cine en Bolivia muchos la definen como “cine artesanal”, es decir, que aún en el país no se ha logrado establecer una industria, propiamente dicha, en el sector cinematográfico. Octavio Getino (2006) determina el tamaño de

la producción de cine en América Latina de acuerdo al número de películas de largometraje estrenadas por año, según la siguiente clasificación:

- ▭ Países de producción alta (más de 50 películas/año) como el caso de España.
- ▭ Países de producción media (entre 25 y 50 películas/año) como en el caso de Argentina, Brasil, México¹⁷.
- ▭ Países de producción baja (entre 5 y 15 películas/año) como en el caso de Portugal, Chile, Colombia y Venezuela.
- ▭ Países de producción relativamente baja (entre 2 y 5 películas/año) como en el caso de Cuba, Perú, Puerto Rico, Ecuador, República Dominicana, Uruguay.
- ▭ Países de producción ocasional (menos de 2 películas/año) como en el caso de Costa Rica, Panamá, Nicaragua, Honduras, Guatemala, El Salvador, Paraguay (Getino, 2006, p. 3).

Tomando en cuenta esta clasificación y de acuerdo al actual incremento de producciones que se ha dado en los últimos años, se podría decir que Bolivia tiene una “producción baja”, de 5 a 15 películas estrenadas por año. Sin embargo, es preciso aclarar que este aumento en el número de películas estrenadas por año es muy reciente. Desde la creación de la Ley General del Cine y el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) en 1991, fue recién en 1995 que se da la mayor cantidad de estrenos hasta esa fecha, cinco en total, como se ha mencionado en el capítulo Marco Histórico de la presente tesis, a esto se llamó el “boom del cine boliviano”. Antes de la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico la producción cinematográfica podría clasificarse como “producción ocasional”, es decir, se producían de una o dos películas al año, y en algunos años no se producía ninguna, como podemos observar en las Tabla 31-8.1 donde se detallan los estrenos nacionales desde 1925 hasta 1994, un año antes del periodo que comprende la presente investigación.

Tabla 31-8.1. Estrenos de películas bolivianas en Bolivia desde 1925 hasta 1994.

Nº	Año	Película	Director	Soporte(i)	País/es	Espectadores	Presupuesto	Recaudación en USD
1	1925	Corazón Aymara	Zambarino Pedro	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
2	1925	La Profecía del Lago	Velasco José María	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
3	1926	La Gloria de la Raza	Posnansky Arturo	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
4	1929	Wara Wara	Velasco Maidana José María	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
5	1932-1933	Hacia la Gloria	Camacho Mario, Jiménez José	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d

¹⁷ Muchos de estos países han cambiado de categoría y lo largo del tiempo, por ejemplo México.

Nº	Año	Película	Director	Soporte(i)	País/es	Espectadores	Presupuesto	Recaudación en USD
Durán Raúl								
6	1933	La Campaña del Chaco	Velasco Maidana, José María	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
7	1933-1935	La Guerra del Chaco o Infierno Verde	Bazoberry Luis	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
8	1948	Al pie del Illimani	Emelco	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
9	1952-1954	Detrás de los Andes *	Jorge Ruiz	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
10	1958	La Vertiente	Ruiz Jorge	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
11	1966	Ukamau	Sanjinés Jorge	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
12	1968	Mina Alaska	Ruiz Jorge	35 mm	Bolivia	**56.013	s/d	**20.912
13	1969	Yawar Mallku - Sangre de Cóndor	Sanjinés Jorge	35 mm	Bolivia	**13.903	s/d	**6.542
14	1969	Volver	Ruiz Jorge, Becker Germán, Paciella Alberto	35 mm	Bolivia/ Argentina/ Chile	**59.223	s/d	**25.360
15	1970	Crimen sin olvido	Jorge Mistral	35 mm	Bolivia	**37.580	s/d	**11.153
16	1971	Los Caminos de la muerte *	Jorge Sanjinés	35 mm	Bolivia	No se estrenó	s/d	No se estrenó
17	1971	EL coraje del pueblo	Jorge Sanjinés	35 mm Color	Bolivia/ Italia	**31.585	s/d	**22.779
18	1972	Patria linda	Alfredo Estívariz y José Fellman	35 mm Color	Bolivia	**16.139	s/d	**4.512
19	1973	El enemigo principal	Jorge Sanjinés	35 mm NyN	Bolivia/ Perú	**8.558	s/d	**6.189
20	1974	Pueblo chico	Antonio Eguino	35 mm Color	Bolivia	**39.310	s/d	**14.046
21	1976	La chaskañawi	José Cuellar Urizar y Hugo Cuellar Urizar	35 mm Color	Bolivia/ Brasil	s/d	s/d	s/d
22	1976	Señores generales, señores coroneles	Alfonso Gumucio	35 mm B y N	Bolivia/ Francia	s/d	s/d	s/d
23	1977	Chuquiago	Antonio Eguino	35 mm Color	Bolivia	**171.611 ***400.000	s/d	**88.786
24	1977	Fuera de aquí	Jorge Sanjinés	35 mm B y N	Bolivia/ Ecuador/ Venezuela	**10.131	s/d	**7.183
25	1978	El embrujo de mi tierra	Jorge Guerra	35 mm Color	Bolivia	**81.931	s/d	**34.944
26	1978	Los VIII juegos deportivos bolivianos (Documental)	Miguel Ángel Illanes	35 mm Color	Bolivia	s/d	s/d	s/d
27	1981	El celibato	José Cuellar Urizar y Hugo Cuellar Urizar	35 mm Color	Bolivia/ Brasil	**57.205	s/d	**36.719
28	1981	El lago	Hugo Boero Rojo	35 mm Color	Bolivia	**25.830	s/d	**18.621

Nº	Año	Película	Director	Soporte(i)	País/es	Espectadores	Presupuesto	Recaudación en USD
		sagrado						
29	1982	Mi socio	Paolo Agazzi	35 mm Color	Bolivia	**34.000	s/d	s/d
30	1983	Las banderas del amanecer (Documental)	Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios	35 mm Color	Bolivia	**64.222	s/d	**34.522.681
31	1984	Amargo Mar	Antonio Eguino	35 mm Color	Bolivia	**105.654	s/d	**14.212.434
32	1985	Los hermanos Cartagena	Paolo Agazzi	35 mm Color	Bolivia	**55.378	s/d	**9.479.977.332
33	1985	Tinku, el encuentro	Juan Miranda	35 mm Color	Bolivia	**37.450	s/d	**12.463.902.409
34	1988-1989	La Nación Clandestina	Sanjinés Jorge	35 mm Color	Bolivia/ España/ Reino Unido/ Alemania	***300.00 0	s/d	s/d
35	1990	Los Igualitarios	Juan Miranda	35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d

Fuente: elaboración propia en base a datos de CONACINE, RECAM, Cynthia Paz y Cecilia Quiroga, Documento "La situación actual del cine boliviano" (documento S/D), Directores, Productores, Empresas Distribuidoras de cine nacional y extranjero, Periódicos El Deber, La Prensa. (*) La película no llegó a estrenarse, (S/d) Sin datos, (**) Dato extraído del documento "La situación actual del cine boliviano", (***) Dato proporcionado por director/productores sumando estreno, reestreno y salas alternativas. (i) Soporte de filmación.

En las Tablas 32-8.2, 33-8.3, 34-8.4, 35-8.5, 36-8.6, 37-8.7, y 38-8.8 se detallan los largometrajes nacionales estrenados entre los años 1995 a 2015, periodo que comprende la investigación de la presente tesis. Como puede observarse en la Tabla 30-8.2, después del estreno de cinco películas nacionales en 1995 hubo un estancamiento en la producción. En el siguiente año, 1996, la producción se redujo a una película, que se trató de una adaptación o transfer de una serie de televisión a película. Posteriormente, en 1997, no se estrena ningún filme, en 1998 se estrenó solo una película y en 1999 se estrenaron dos filmes nacionales. En los tres años siguientes, 2000, 2001 y 2002, se paraliza totalmente la producción nacional y no se estrena ninguna película hasta el 2003 cuando la producción nacional incursiona en el cine digital.

Con la llegada de la tecnología digital que abarata los costos de producción se estrenan en el 2003: *Dependencia Sexual*, de Rodrigo Bellot, *Faustino Mayta visita a su prima*, de Roberto Calasich, y *Alma y el viaje al mar*, de Diego Torres. Y ya en el año 2004, hasta el célebre cineasta Jorge Sanjinés opta por el cine digital y estrena *Los hijos del último jardín*. Con la tecnología digital el cine boliviano vuelve a levantarse y es así que en el año 2004 se estrenan cuatro películas, en 2005 se estrenan nueve, en 2006 se estrenan cinco, en 2007 y 2008 se estrenan seis películas cada año, como puede observarse en la Tabla 32-8.2 y Tabla 33-8.3.

Tabla 32-8.2. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (1995-2005).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
1	1995	Viva Bolivia toda la vida	Docu - ficción	Carlos Mérida	35 mm	Bolivia	s/d	120.000	s/d
2	1995	Sayariy	Semidocumental	Mela Márquez	35 mm	Bolivia/ Italia	22.850	200.000	38.850
3	1995	Para recibir el canto de los pájaros	Drama	Jorge Sanjinés	35 mm	Bolivia	120.000	587.789	219.600
4	1995	Cuestión de Fe	Comedia	Marcos Loayza	35 mm Color	Bolivia	102.766	135.000	167.576
5	1995	Jonás y la ballena rosada	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm Color	Bolivia/ México	167.820	1.100.000	297.040
6	1996	La oscuridad radiante	Drama	Hugo Ara	Video Transfer a 35 mm	Bolivia	s/d	s/d	s/d
	1997	---	---	---	---	---	---	---	---
7	1998	El día que murió el silencio	Comedia	Paolo Agazzi	35 mm	Bolivia	13.000	s/d	30.717
8	1999	La calle de los poetas	Drama	Diego Torres	16 mm	Bolivia	8000	20.000	10.000
9	1999	El triángulo del lago	Ciencia ficción	Calderón Mauricio	35 mm	Bolivia	21.300	s/d	52.167
	2000	---	---	---	---	---	---	---	---
	2001	---	---	---	---	---	---	---	---
	2002	---	---	---	---	---	---	---	---
10	2003	Dependencia sexual	Drama	Rodrigo Bellott	Digital Blow 35mm	Bolivia/ EEUU	33.722	150.000	100.000
11	2003	Faustino Mayta visita a su prima	Comedia	Roberto Calasich	Digital	Bolivia	29.512	57.000	19.205
12	2003	Alma y el viaje al mar	Drama	Diego Torres	Digital	Bolivia	3000	12.000	3.000
13	2004	Los hijos del último jardín	Thriller	Jorge Sanjinés	Digital	Bolivia	24.336	s/d	40.658
14	2004	El corazón de Jesús	Comedia	Marcos Loayza	35 mm	Bolivia/ Chile/ Alemania	15.000	890.000	35.360
15	2004	Esito sería... La vida es un carnaval	Drama	Julia Vargas	Digital	Bolivia	s/d	80000	s/d
16	2004	El Atraco	Thriller - Drama	Paolo Agazzi	35 mm	Bolivia/ Perú/ España	105.000	750.000	185.000
17	2005	América Visa	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm	Bolivia/ México	60.000	1.320.000	141.089
18	2005	Sena Quina	Comedia	Paolo Agazzi	DVCAM Blow 35mm	Bolivia	58.910	s/d	137.376
19	2005	Di buen día a papa	Drama - Comedia	Verónica Córdova Fernando Vargas	Súper 16	Bolivia/ Argentina/ Cuba	27.558	450.000	56.677
20	2005	La ley de la noche	Drama	Diego Torres	Digital	Bolivia	1.000	7.000	2.500
21	2005	Patricia, una vez basta	Drama	Julia Vargas	Digital	Bolivia/ Suiza/ Canadá	s/d	25000	s/d
22	2005	Margaritas Negras	Drama	Claudio Arraya	Digital	Bolivia	30.750	5.000	77.370
23	2005	Espíritus independientes	Comedia	Gustavo Castellanos	Digital	Bolivia	35.000	s/d	70.000
24	2005	Nostalgias del Rock	Drama	Tonchy Antezana	Digital	Bolivia	3.000	5.000	4.700
25	2005	Alas de papel	Drama	Fernando Suárez	s/d	Bolivia	11.000	s/d	20.000

Fuente: elaboración propia en base a datos de CONACINE; Paz y Quiroga, *La situación actual del cine boliviano* (documento S/D); Banegas y Quiroga (2014); López, Torrico y Baldivia (2005); Getino (2006); comunicación personal de directores y productores de cine nacional; empresa distribuidora Manfer Films; portales <http://www.imdb.com> y <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de diversos periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (---) Sin estrenos nacionales.

Tabla 33-8.3. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (2006-2008).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
26	2006	Psicourbano	Acción	Daniel Suárez	Digital HDV	Bolivia	1.500	s/d	3000
27	2006	I am Bolivia	Drama	Ana Kalishnikova	Digital HD /Blow 35mm	Bolivia/ Chile	45.000	200.000	90.000
28	2006	¿Quién mató a la Llamita blanca?	Comedia	Rodrigo Bellott	High DefinitionTV / Blow UP 35mm	Bolivia/ Inglaterra/ España	150.000	150.000	362.391
29	2006	Lo más bonito y mis mejores años	Drama	Martín Bouloq	Digital transfer a 35mm	Bolivia/ EEUU	9.000	150.000	18.000
30	2006	El Clan	Drama	Sergio Calero	Digital Betacam sp	Bolivia	3.200	20.000	6.400
31	2007	Licorcito de Coca	Comedia	Adán Sarabia	DVCAM PAL Digital	Bolivia	5.000	s/d	10.000
32	2007	Los Andes no creen en Dios	Drama	Antonio Eguino	35mm	Bolivia/ Perú/ Chile	26.000	600.000	71.447
33	2007	El estado de las cosas	Documental	Marcos Loayza	Digital HDV / Blow Up 35mm	Bolivia	15.000	140.000	50.850
34	2007	Evo pueblo	Biografía	Tonchy Antezana	Digital	Bolivia/ EEUU	15.000	40.000	43025
35	2007	Cocalero	Documental	Alejandro Landes	Digital HDV / Blow Up 35mm	Argentina/ Bolivia	3.665	s/d	9.550
36	2007	Los abandonados	Drama	Frank Weber	Digital	Bolivia/ Alemania	s/d	s/d	s/d
37	2008	Día de boda	Comedia	Rodrigo Ayala	Digital	Bolivia	33.000	200.000	111.174
38	2008	La promo	Comedia	Jorge Arturo Lora	Digital	Bolivia	30.000	65.000	80.000
39	2008	El cementerio de los elefantes	Drama	Tonchy Antezana	Digital	Bolivia/ EEUU	25.000	20.000	30.000
40	2008	Airampo	Docu - ficción	Miguel Valverde	Digital	Bolivia	774	64.000	2.348
41	2008	Nocturnia (2005)	Drama	Erik Antoine	Digital	Bolivia/ EEUU	1.000	6.000	3.350
42	2008	La maldición de Rocha	Suspense	Roberto Carreño	Digital	Bolivia	6.000	15.000	7.000

Fuente: elaboración propia en base a datos de Banegas y Quiroga (2014); comunicación personal de directores y productores de cine nacional; empresa distribuidora Manfer Films; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional.

Tabla 34-8.4. Películas bolivianas estrenadas comercialmente en Bolivia (2009).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
43	2009	Historia de vino, singani y alcoba	Comedia	Rodrigo Ayala	Digital	Bolivia	16.000	80.000	56.577
44	2009	Escríbeme postales de a Copacabana	Drama	Thomas Kronthaler	35 mm	Alemania/ Bolivia	21.000	1.500.000	70.721
45	2009	Zona Sur	Drama	Juan Carlos Valdivia	Digital transfer a 35mm	Bolivia	32.000	350.000	108.911
46	2009	No veo España	Drama	Ariel Coca	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
47	2009	Rojo, amarillo y verde	Drama	Bellott, Boulocq, Bastani	Digital	Bolivia	84.000	113.154	28.288
48	2009	El ascensor	Comedia	Tomás Bascopé	Digital HDV	Bolivia	8.665	60.000	31.683
49	2009	Verse	Docu - ficción	Alejandro Pereira	Digital HDV	Bolivia/ México	2.000	17.000	3.000
50	2009	Hospital Obrero	Drama - Comedia	Germán Monje	Digital	Bolivia	1.400	150.000	4.950
51	2009	Ecomán	Acción - Comedia	Hugo Torrico	Digital	Bolivia	625	s/d	2.122
52	2009	Amores de lumbre	Drama	Diego Torres	Digital HD	Bolivia	1000	5.000	2.000
53	2009	El regreso	Comedia costumbrista	Milton Llanos	Digital	Bolivia	2.000	20.000	1.000
54	2009	Juana Azurduy y el rescate en la Quebrada del Mono	Docu-ficción histórica	Roberto Calasich	Digital	Bolivia	5.000	16.000	s/d
55	2009	300 millas en busca de mamá	Drama	Leónidas Zegarra	Digital	Bolivia/ Perú	s/d	10.000	s/d
56	2009	Un día más	Documental	Leonardo de la Torre y Sergio Estrada	Digital	Bolivia/ EEUU	1.700	56.000	6.223
57	2009	¿Qué pasó ?	Documental	Carlos Valverde	Digital	Bolivia	10.000	s/d	35.361
58	2009	Michael Jackson: la leyenda	Documental	Henry Larrea	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
59	2009	Jiwasa	Documental	Ismael Saavedra	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
60	2009	3000	Documental	Ismael Saavedra	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
61	2009	El último caudillo	Documental	Gustavo Cortez	Digital	Bolivia	188	s/d	537
62	2009	La película de la Reina	Documental	Sergio Mercurio	Digital	Argentina/ Bolivia	600	s/d	2.292
63	2009	El comienzo fue en Warisata	Documental	David Busto	Digital	Bolivia/ España/ Venezuela	s/d	s/d	s/d

Fuente: elaboración propia en base a datos de Banegas y Quiroga (2014); comunicación personal de directores y productores de cine nacional; empresa distribuidora Manfer Films; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, y <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional.

Tabla 35-8.5. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2010).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
64	2010	En busca del paraíso	Drama - Comedia	Paz Padilla Miguel Chávez	Digital	Bolivia	27.700	75.000	102.263
65	2010	Sirwiñakuy	Drama - Romance	Amy Hesketh	HD DV	Bolivia	3.478	8.000	10.304
66	2010	Cruces[5]	Drama	John Cornejo Jorge Viricochea	Digital	Bolivia	600	40.000	2.122
67	2010	Provocación	Thriller	Elías Serrano	Digital	Bolivia	10.000	50.000	30.467
68	2010	El juego de la araña y la mariposa	Drama	Adán Sarabia	Digital	Bolivia	650	2.000	2.298
69	2010	Pocholo y su marida	Comedia	Guery Sandoval	Digital	Bolivia	59.056	80.000	179.924
70	2010	Gud Bisnes	Comedia	Tonchy Antezana	Digital	Bolivia	7.000	18.000	4.483
71	2010	Casting	Terror	Denisse Arancibia Juan Pablo Richter	Digital	Bolivia	12.000	15.000	25.818
72	2010	Los restos del último amanecer	Animación	Gustavo Castellanos	Digital	Bolivia	s/d	50.000	s/d
73	2010	Cuentos urbanos	Drama - Comedia	Andrés Mercado	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
74	2010	Almas heridas	Drama	Edson Soto Murillo Wendy Camargo	Digital HD	Bolivia	s/d	s/d	s/d
75	2010	María y los niños pobres	Drama	Leónidas Zegarra	Digital HDV	Bolivia	265	20.000	807
76	2010	La Triste realidad	Drama	Luis Guachalla	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
77	2010	Wara Wara (Versión restaurada)	Drama	José María Velasco Maidana	35 mm	Bolivia	s/d	100.000	s/d
78	2010	Inal Mama	Documental	Eduardo López	Digital Blow up 35 mm	Bolivia/ Venezuela	s/d	150.000	s/d
79	2010	Lucho San Pueblo	Documental	Eduardo Pérez Iribarne	Digital	Bolivia	**754	s/d	**2835
80	2010	Tahuamanu (Morir en Pando)	Documental	César Brie Javier Horacio Álvarez	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

Tabla 36-8.6. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2011-2012).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
81	2011	La última jugada	Drama	Paz Padilla	Digital	Bolivia	2556	100.000	9.714
82	2011	Las aventuras de Pancho y Silpancho	Comedia	René Ortuño	Digital	Bolivia	s/d	16.000	s/d
83	2011	Los viejos	Drama	Martín Boulocq	Digital	Bolivia	**213	151.000	**912
84	2011	Los gringos no comen llajua	Thriller/Comedia	Adán Sarabia	Digital	Bolivia	960		3.795
85	2011	Vidas lejanas	Drama	Óscar (Okie) Cárdenas	Digital	Bolivia	4.073	100.000	15.476
86	2011	Campo de batalla	Drama - Comedia	Amancay Tapia	Digital	Bolivia	s/d	12.600	s/d
87	2011	Blackthorn	Wéstern	Mateo gil	Digital HD blow up 35 mm	España/ Bolivia/ Francia/ Reino Unido	7.159	6.700.000	27.204
88	2011	¿Por qué quebró McDonald's?	Documental	Fernando Martínez	Digital	Bolivia/ Argentina/ Venezuela	**176	139.000	**828
89	2012	Las bellas durmientes	Comedia	Marcos Loayza	Digital	Bolivia	14.313	150.000	54.280
90	2012	Vivir contra el tiempo	Drama - suspenso	Edgar Ortega	Digital	Bolivia	1.260	s/d	4.877
91	2012	El pecado de la carne	Comedia	Elías Serrano	Digital	Bolivia	1.607	10.000	6.221
92	2012	El juego de la silla	Suspense	Jorge Sierra	Digital	Bolivia	11.329	50.000	43.843
93	2012	Insurgentes	Docu - ficción histórico	Jorge Sanjinés	Digital	Bolivia	5.056	710.000	19.556
94	2012	Las Manuelas heroínas de la Coronilla	Docu - ficción histórico	Luis Mérida Coímbra	Digital HD	Bolivia	s/d	71.840	s/d
95	2012	Maleficarum (2011)	Drama - horror	Jac Ávila	Digital	Bolivia	1.112	5.000	4.303
96	2012	Caminos Celestiales	Drama	Saulo Chinchero	Digital	Bolivia	950	12.000	4.777
97	2012	Rostros sin rastro	Drama	Grover Quisbert	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
98	2012	Virgen de Copacabana	Drama	Leónidas Zegarra	Digital	Bolivia	**230	12.000	**1045
99	2012	Barbazul	Horror	Amy Hesketh	Digital	Bolivia	1.000	5.500	3.868
100	2012	Le Marquis de la Croix	Fantasía - Horror	Amy Hesketh	Digital	Bolivia	1.000	2.000	3.868
101	2012	San Antonio	Documental	Álvaro Olmos	Digital HDV	Bolivia/ Argentina	104	15.000	402

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

Tabla 37-8.7. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2013-2014).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
102	2013	La huerta	Comedia - Suspenso	Rodrigo Ayala	Digital	Bolivia	12.712	100.000	71.228
103	2013	Yvy Maraey	Drama	Juan Carlos Valdivia	35 mm	Bolivia / México / Noruega	6.414	1.600.000	42.619
104	2013	Don Juancho y el pancho	Comedia	Paz Padilla	Digital	Bolivia	3.461	30.000	26.659
105	2013	Opa pícaro	Comedia	Fernando (Nando) Chávez	Digital	Bolivia	1.195	s/d	9.071
106	2013	Actividades para anormales	Comedia	Nelson Serrano	Digital	Bolivia	5.440	10.000	44.898
107	2013	Los jucus ninjas: Por el metal del diablo	Drama	Juan Carlos Soto	Digital	Bolivia	1.368	110.000	6.723
108	2013	El olor de tu ausencia	Drama	Eddy Vásquez	Digital	Bolivia	4.055	s/d	26.351
109	2013	Con las Alas Rotas I	Drama	Grover Quisbert	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
110	2013	Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña	Drama	Leónidas Zegarra	Digital	Bolivia/ Perú	1.331	10.500	9.293
111	2013	La sirena del lago	Comedia	Roberto Calasich	Digital	Bolivia	12.000	40.000	52.560
112	2013	Muerta pero soñando	Horror	Jac Ávila	Digital	Bolivia	238	12.500	1580
113	2013	El silencio maldito	Terror	Saulo Chinchero	Digital	Bolivia	1350	5.000	6.789
114	2013	Pacha	Drama	Héctor Ferreiro	Digital	Bolivia/ México	2.914	30.000	16.073
115	2014	Olvidados	Drama histórico	Carlos Bolado	Digital	Bolivia/ México	33.745	1.000.000	169.695
116	2014	El Cuarto	Drama - Erótico	Juan Pablo Borda Milán	Digital	Bolivia	**1830	120.000	**7934
117	2014	La viudita	Suspenso	Elías Serrano	Digital	Bolivia	5.000	10.000	25.144

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

Tabla 38-8.8. Películas nacionales estrenadas comercialmente en Bolivia (2015).

Nº	Año	Película	Género	Director	Soporte de filmación	País/es	Espectadores *	Presupuesto USD*	Recaudación USD*
118	2015	Olalla	Drama - Horror	Amy Hesketh	Digital	Bolivia	522	17.000	2.083
119	2015	Norte Estrecho	Drama	Omar Villarroel	Digital	Bolivia/Perú	1.641	500.000	6.617
120	2015	Adán y Eva Newton	Ciencia ficción	Nicolás Drwesky	Digital	Bolivia/Francia	s/d	s/d	s/d
121	2015	Eco del humo	Drama	Juan Álvarez-Durán	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
122	2015	Boquerón	Drama histórico	Tonchy Antezana	Digital	Bolivia	30.780	138.500	154.784
123	2015	Mis espíritus de navidad	Drama	Miguel Huarina	Digital	Bolivia	1.624	s/d	8.938
124	2015	Chila Taxi	Comedia	René Ortuño	Digital	Bolivia	556	22.000	3.277
125	2015	Con las Alas Rotas II	Drama	Grover Quisbert	Digital	Bolivia	s/d	s/d	s/d
126	2015	Celeste	Comedia - Acción	Ernesto Anaya Hugo Cabrera	Digital	Bolivia/Argentina	2.311	78.000	11.488
127	2015	La saga de los poetas	Drama	Diego Torres	16 mm y Súper 8	Bolivia	s/d	5.000	s/d
128	2015	El traficante 2: El sobreviviente	Acción	Franz Montaña Vargas	Digital	Bolivia	**196	10.000	**1017
129	2015	Bloody Valentine: Satánica adicción	Terror	José Pérez	HDV NTSC	Bolivia/ Chile	733	s/d	4.112
130	2015	Las aventuras de Pancho y Silpancho (Reestreno)	Comedia	René Ortuño	Digital 3D	Bolivia	531	16.000	3427
131	2015	El museo de la nada	Surrealista - Poético	André Goes	Digital	Bolivia/Brasil	s/d	s/d	s/d
132	2015	México Chico	Drama	Paz Padilla	Digital	Bolivia	s/d	20.000	s/d
133	2015	El caso boliviano	Documental	Violeta Ayala	Digital	Bolivia/Noruega/ Australia/Colombia	1.326	294.746	6.804
134	2015	Corazón de dragón	Documental	Paolo Agazzi	Digital	Bolivia	1.906	s/d	8.175

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; portales <http://www.imdb.com>, <http://www.boxofficemojo.com/>, <http://www.filmeaffinity.com>; y notas de prensa de periódicos bolivianos. (S/d) Sin datos, (*) Datos estimados a nivel nacional, (**) Los datos corresponden solo a la ciudad de Cochabamba.

En el año 2009 se da un nuevo “boom del cine boliviano digital” con el estreno de 13 ficciones de largometraje y ocho documentales de largometraje, es decir, un total de 21 largometrajes estrenados en salas de cine de manera comercial, como puede observarse en la Tabla 34-8.4. Durante dicho año, también se realizaron estrenos de ficciones y documentales de manera no comercial, entre ellos, cinco ficciones de largometrajes, cuatro documentales de largometrajes, cinco documentales de mediometraje y cinco cortometrajes¹⁸. En el año 2010 la producción cinematográfica nacional continúa en crecimiento con el estreno de 14 ficciones y tres documentales, haciendo un total de 17 largometrajes estrenados en salas de cine, como puede observarse en la Tabla 35-8.5. Para el año 2011, la cantidad de estrenos nacionales bajó a ocho largometrajes, siete de ellos fueron ficciones y uno fue documental. En 2012 se estrenaron 13 largometrajes, 12 de ellos fueron ficciones y uno fue documental, como se observa en la Tabla 36-8.6. En 2013 se estrenaron en total 13 largometrajes, todos ellos de ficción. En 2014 se da una baja en la producción nacional y se estrenan tan solo tres largometrajes, todos ellos igualmente de ficción, como se observa en la Tabla 37-8.7. Ya en el último año de estudio de la presente tesis, en el año 2015, la cantidad de la producción nacional vuelve a incrementarse llegando a estrenarse 17 largometrajes en total, siendo 16 de ellos ficciones y uno documental, como se observa en la Tabla 38-8.8.

Durante los 21 años que comprende el periodo de análisis de la presente tesis (1995 a 2015), un total de 134 largometrajes nacionales, entre ficciones y documentales, fueron estrenados de manera comercial en salas de cine de Bolivia. En el periodo anterior a 1995, periodo comprendido entre 1925 y 1994, del que también se ha hecho estudio en la presente tesis, tan solo se produjeron un total de 35 películas. De las 35 películas nacionales producidas entre 1925 y 1994, se estrenaron 33 y dos de ellas, *Detrás de los Andes* de Jorge Ruiz y *Los caminos de la muerte* de Jorge Sanjinés, no llegaron a estrenarse.

Por lo expuesto anteriormente, se puede concluir que efectivamente la producción cinematográfica nacional se ha expandido a partir de los siguientes periodos claves: el primer periodo de expansión surge a partir de la creación de la Ley General del Cine y el Fondo de Fomento Cinematográfico y el surgimiento del *Boom del cine boliviano* de 1995. En dicho año hubo un primer momento de crecimiento de la producción cinematográfica que duró tan solo por ese mismo año y posteriormente se da un estancamiento en la producción en los años siguientes,

¹⁸ En el Apéndice A de la presente tesis se puede encontrar el listado de estrenos nacionales no comerciales.

en los que la producción baja a uno, dos o ningún estreno por año. El segundo periodo de expansión de la producción cinematográfica nacional, se da con el surgimiento de la producción de cine con tecnología digital a partir del año 2003, que abarata los costos de producción y esto permite que haya una mayor cantidad de estrenos nacionales, llegando a estrenarse entre cuatro y nueve largometrajes por año hasta el año 2008. Un tercer periodo de expansión de la producción cinematográfica nacional se da a partir del año 2009, en el cual los estrenos nacionales suben a 21 durante dicho año y en los años siguientes se ha mantenido con un promedio entre 13 y 17 películas por año a excepción del año 2014.

Sin embargo, los datos anteriormente mencionados que permiten concluir que hubo un crecimiento de la producción cinematográfica, no necesariamente significan un gran progreso o desarrollo del sector audiovisual en Bolivia. El aumento en la cantidad de estrenos nacionales, si bien, es un dato alentador sobre el crecimiento de la producción, tiene también muchas aristas y es preciso analizarlo con pinzas. Se afirma lo anterior debido a que se han generado cuestionamientos y debates sobre la calidad de las películas estrenadas en este último tiempo a partir de la tecnología digital. A continuación, se presentan las características y los efectos que ha tenido el cine digital en la producción cinematográfica boliviana.

8.2.2. La producción de cine digital en Bolivia.

El cine digital en Bolivia se ha convertido en la salida o la respuesta de emergencia a una cinematografía estancada en su imposibilidad de generar una industria. La aparición de equipos de vídeo de considerable calidad a bajo costo significa para los realizadores una oportunidad para producir con mayor frecuencia. Sin embargo, a decir de Marco Arnez, “no se trata de que los equipos disponibles en nuestro medio hayan superado la calidad del celuloide, sino que las expectativas de calidad de los realizadores han disminuido” (Arnez, s/d) . En los últimos años aumentó la cantidad de producciones, sin embargo, la calidad de las películas estrenadas ha sido muy baja y esto está provocando rechazo del público a la producción nacional. Si antes ya era difícil recuperar la inversión por la escasa asistencia del público a las salas, ahora ese pequeño público fiel al cine nacional está disminuyendo más a causa de la baja calidad de las películas de los últimos años.

En este sentido, es importante reconocer que un medio diferente debe tener una estética diferente, sin embargo, algunos realizadores optan por imitar la estética del cine y otros

inteligentemente han optado por aprovechar las ventajas experimentales del vídeo creando a través del digital una estética nueva con identidad propia (Arnez, s/d). Esta podría ser una salida viable, aprovechar las ventajas estéticas y económicas del cine digital, trabajando no obstante con la rigurosidad profesional que exige el celuloide. El cine digital además de abaratar costos permite una mayor flexibilidad para trabajar, sin embargo, esa flexibilidad, en muchos casos se ha convertido en falta de rigor profesional, es decir, ha generado un “facilismo tecnológico”. En Bolivia, el peso económico del material fílmico, laboratorio y montaje son demasiado altos, en este sentido, el cine digital además de ofrecer un abaratamiento de los costos que hace posible una mayor cantidad de producciones, puede ofrecer también ventajas que aporten a una mejora técnica y mayores posibilidades de experimentación.

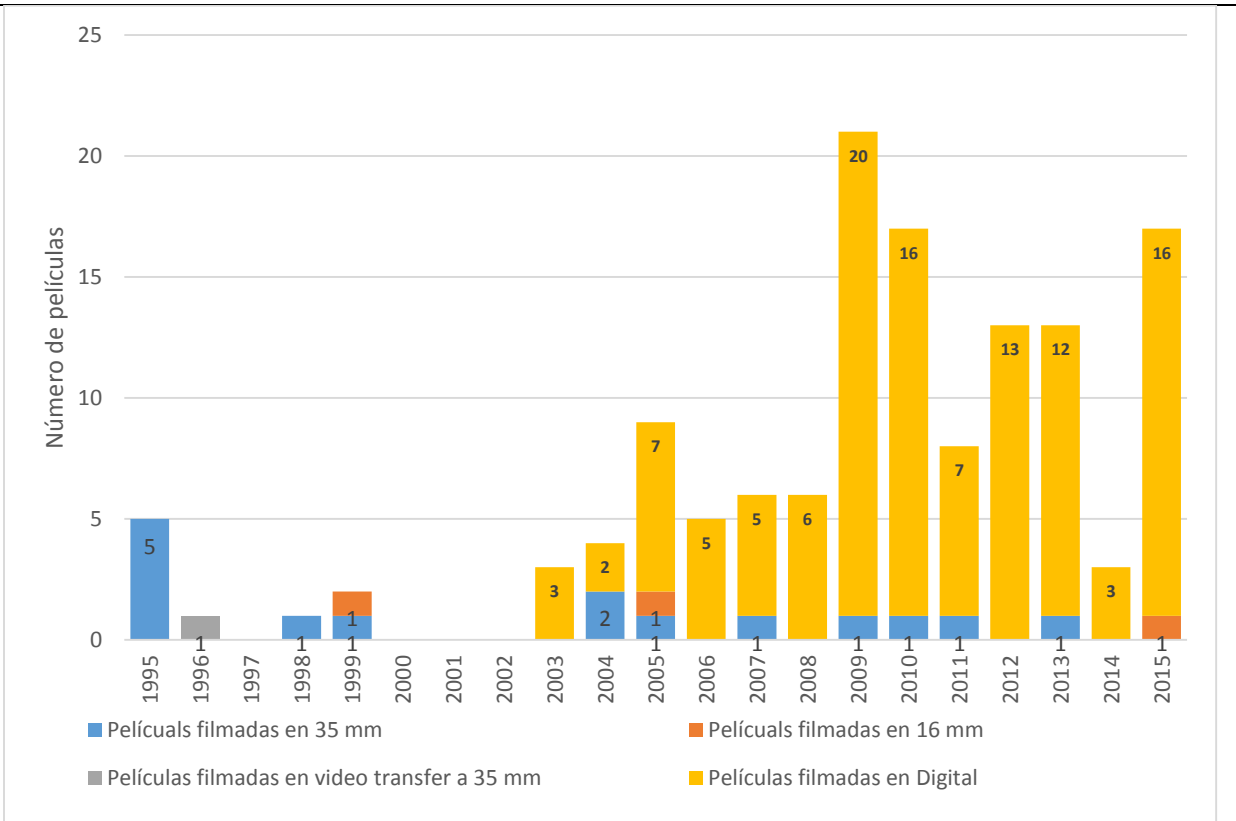
Además del abaratamiento de costos, como lo afirman Banegas y Quiroga (2014) el cine digital ha propiciado la emergencia de producciones realizadas por adolescentes y jóvenes menores de 20 años, cuyo circuito de distribución son los mercados paralelos. Esta situación ha demandado que los sujetos involucrados requieran de capacitación y actualización de saberes y habilidades de forma continua, tanto es así que en la actualidad la oferta en formación audiovisual se ha incrementado notablemente¹⁹. De forma paralela a la apertura de espacios de formación, la producción audiovisual en Bolivia se descentraliza, es decir que se aparta de la sede del gobierno nacional en la ciudad de La Paz, para tener producciones procedentes de los distintos departamentos de Bolivia. Las cuales son en su totalidad rodadas en digital (Banegas y Quiroga, 2014).

Durante el periodo de análisis de la presente tesis, del total de 134 películas estrenadas de manera comercial en salas de cine, un total de 115 películas (86%) fueron filmadas en formato digital y 19 películas (14%) fueron filmadas en formatos analógicos. Entre estas últimas, 15 fueron filmadas en formato de 35 mm, tres filmadas en formato de 16 mm y una fue una teleserie filmada en video y que posteriormente se realizó el transfer a 35 mm. En la Figura 7-8.1 se puede observar los distintos tipos de formatos de soporte de filmación de las películas estrenadas entre 1995 a 2015. Como es muy notable en la figura mencionada, el uso del formato digital empieza

¹⁹ La única carrera de cine a nivel licenciatura existente en Bolivia fue creada por la Universidad Mayor de San Andrés en la ciudad de La Paz y empezará a funcionar recién a partir del presente año 2018. Por otro lado, existen escuelas de cine que ofrecen cursos a nivel técnico medio como la Escuela Andina de Cinematografía que fue creada en 2017 por célebres cineastas del país como Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Paolo Agazzi y Mela Márquez, entre otros, y con el apoyo de la Fundación Ukamau. Otras escuelas de cine importante y más antiguas son La Fábrica que funciona en la ciudad de Cochabamba y la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales ECA que funciona en la ciudad de La Paz.

en Bolivia en el año 2003 y posteriormente se vuelve el soporte de filmación predominante en el resto del periodo al mismo tiempo que se vuelve mínimo el uso de formatos analógicos en el rodaje de los filmes.

Figura 6-8.1. Soporte de filmación de películas bolivianas (1995-2015)



Fuente: elaboración propia.

Otro tema que se debe analizar al hablar de cine digital es la exhibición, puesto que, hasta el año 2009, en Bolivia el único estándar de distribución de cine era el formato de 35 mm y para poder exhibir películas realizadas en formato digital existían dos formas; una de ellas era hacer el *transfer* al formato de 35 mm y la segunda era proyectar simplemente a través de proyectores de vídeo utilizando el DVD de la película. El *transfer* a 35 mm ofrecía la mejor calidad, sin embargo, significaba también un alto presupuesto. Por otro lado, la proyección en vídeo era el recurso más económico y que permitía una mayor distribución del audiovisual en localidades que no cuentan con sala, ni con proyectores de cine.

La situación descrita en el párrafo precedente ha cambiado en la actualidad con la digitalización de las modernas multisalas, que se ha implementado en el país a partir del año 2009. Sin embargo, con la digitalización de las salas de cine, si bien se eliminó el costo que

suponían las copias en formato de 35 mm, ha supuesto nuevos cobros a los productores bolivianos como el *Virtual Print Fee* (VPF) que se trataría de un monto de dinero que deben pagar los productores o distribuidores de cine nacional a las empresas exhibidoras de cine por la realización de la copia digital de sus películas para poder ser exhibida en las nuevas salas digitales. Este aspecto se describe con mayor amplitud en el apartado 8.5.4 *Espacios de exhibición para películas bolivianas*, de la presente tesis.

En este sentido, el cine digital ha democratizado el acceso a la producción cinematográfica en diferentes sentidos: por un lado, abaratando los costos y multiplicando las producciones nacionales que se estrenan en el país, y por otro, permitiendo que surjan producciones nacionales en otros departamentos como Santa Cruz, Cochabamba, Tarija, Sucre y Potosí, descentralizando así la producción cinematográfica nacional, que se asentaba en el departamento de La Paz. Sin embargo, el abaratamiento de los costos y fácil acceso a los materiales de producción de cine hecho en digital también ha provocado que haya una falta de rigor y de calidad, tanto técnica como narrativa, que ha provocado muchas críticas tanto desde el mismo sector cinematográfico y desde la crítica cinematográfica, como desde el público que cada vez asiste en menor cantidad a ver cine nacional. La pregunta que queda pendiente en este análisis es, ¿se está haciendo realmente cine en Bolivia? “En realidad... no hay cine. Hay pequeños milagros”, afirma el realizador Alejandro Pereyra (2010), y posiblemente tenga mucha razón.

8.2.3. Costos de producción y financiamiento de películas bolivianas.

Las diferencias presupuestarias entre un filme hecho en celuloide y una película digital en Bolivia son muy notables. Como puede observarse en la Tabla 39-8.9 donde se comparan las diferencias presupuestarias entre el sistema analógico y el digital para la producción de un largometraje, según los cálculos realizados por el distribuidor de cine Marcelo Cordero, una película en celuloide hecha en el país puede costar alrededor de unos 600.000 dólares americanos, que, comparado con las grandes producciones internacionales, sigue siendo un presupuesto bajo. Sin embargo, un largometraje en digital puede financiarse con 20.000 dólares americanos e incluso menos. Según el cineasta boliviano Jorge Sierra, el costo promedio de una película boliviana, a partir del surgimiento del cine digital en Bolivia es de 25.000 dólares americanos. De una película hecha en celuloide, según el cineasta Antonio Eguino, se logra

recuperar sólo de un 25 a un 30 por ciento del presupuesto invertido; en el caso de una película hecha en digital, las posibilidades de recuperar la inversión son mayores.

Tabla 39-8.9. Diferencias presupuestarias, técnicas y operativas entre los sistemas analógico y digital en las fases de producción y comercialización de una película.

Ítems del presupuesto	Sistema 16 mm	Sistema digital
Costo total de un largometraje	620.000	119.367
Equipo de rodaje	46.000	8.555*
Materiales de rodaje	25.000	350
Post producción	139.300	42.100**
Distribución (copias en Bolivia)	9.500**	3000***

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por Marcelo Cordero. (*) Cámara utilizada para sistema digital HDV. (**) Los gastos de post producción en cine digital incluye el Blow up a 35 mm. (***) El costo de distribución se refiere al costo de ocho copias en el caso de la película en 16 mm.

En la Tabla 40-8.10 se presentan los costos de presupuesto más bajos, los presupuestos más altos y el presupuesto medio de producción de películas en Bolivia por año entre 1995 y 2015. Como puede observarse, los costos de producción de las películas bolivianas estrenadas durante el periodo de análisis de la presente tesis son bastante variables. Las películas bolivianas con menor presupuesto que se han estrenado en salas de cine se han producido con 2.000 dólares americanos, este es el caso de los filmes *El juego de la araña y la mariposa* (Adán Saravia, 2010) y *Le Marquis de la Croix* (Amy Hesketh, 2012). Otras producciones con bajo presupuesto como *Margaritas Negras* (Claudio Arraya, 2005), *Maleficarum* (Jac Ávila, 2012), *El silencio maldito* (Saulo Chinchero, 2013), *La saga de los poetas* (Diego Torres, 2015), lograron financiarse con 5.000 dólares americanos.

Tabla 40-8.10. Costos medios de producción de películas bolivianas por año (1995-2015).

Años	Presupuesto más bajo	Presupuesto más alto	Presupuesto medio
1995	120.000	1.100.000	428.558
1996	s/d	s/d	s/d
1997	-	-	-
1998	s/d	s/d	s/d
1999	20.000	20.000	20.000
2000	-	-	-
2001	-	-	-
2002	-	-	-
2003	12.000	150.000	73.000
2004	80.000	890.000	573.333
2005	5.000	1.320.000	302.000
2006	20.000	200.000	130.000
2007	40.000	600.000	260.000
2008	6.000	200.000	61.667
2009	5.000	1.500.000	198.096

Años	Presupuesto más bajo	Presupuesto más alto	Presupuesto medio
2010	2.000	150.000	50.667
2011	12.600	6.700.000	86.433
2012	2.000	710.000	94.849
2013	5.000	1.600.000	194.800
2014	10.000	1.000.000	376.667
2015	5.000	500.000	110.125

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional y notas de prensa de periódicos de Bolivia. (s/d) Sin datos, (-) Sin estrenos nacionales.

Las películas bolivianas con más altos presupuestos se han financiado con montos que superan el millón de dólares americanos. La película con mayor presupuesto que se ha filmado durante el periodo de análisis de la presente tesis es *Blackthorn* (2011) del director español Mateo Gil que tuvo un costo de 6.700.000 dólares americanos. Aunque dicha película es conocida a nivel internacional como una película española, en realidad se realizó con una coproducción en la que intervinieron empresas productoras de España, Bolivia, Francia y Reino Unido, y por lo tanto tienen también nacionalidad boliviana. La coproductora boliviana fue Pegaso Producciones del director Paolo Agazzi.

La segunda película boliviana con mayor presupuesto que se ha estrenado en el periodo analizado es *Ivy Maraey* (2013) del director Juan Carlos Valdivia. El costo de producción de dicho filme alcanzó 1.600.000 dólares americanos. La película fue una coproducción en la que participaron productoras de Bolivia, México y Noruega. La productora boliviana a cargo del filme fue Cine Nómada.

La tercera película con mayor presupuesto filmada en el país es *Escríbeme postales de a Copacabana* (2009) del director alemán Thomas Kronthaler. El filme tuvo un presupuesto de 1.500.000 dólares americanos y al igual que *Blackthorn* se trató de una coproducción internacional filmada en Bolivia. La película de Kronthaler fue una producción con Alemania y contó con la coproducción de Pegaso Producciones del director Paolo Agazzi.

Otras películas bolivianas con altos presupuestos fueron: *American visa* (2005) del director Juan Carlos Valdivia que tuvo un presupuesto de 1.320.000 dólares americanos y fue una coproducción entre Bolivia y México; y *Olvidados* (2014) del director mexicano Carlos Bolado, con un presupuesto de 1.000.000 de dólares americanos, que fue también una coproducción entre Bolivia y México.

En la Tabla 38-8.10 también pueden observarse los costos medios que se obtuvieron al sumar todos los presupuestos de las películas estrenas por año y dividirlo entre la cantidad de filmes.

Como puede verse en la tabla mencionada los presupuestos medios obtenidos también resultan bastante disímiles. Existen años como 1999 donde el presupuesto medio de filmación resultante es tan solo 20.000 dólares americanos debido a que se estrenaron dos películas, sin embargo, solo se obtuvo el dato del presupuesto de una de ellas y es el dato que se expone en la tabla.

En años como 2003, 2008 y 2010 los presupuestos medios de producción se mantienen por debajo de los 80.000 dólares americanos. En 2011 y 2012 el presupuesto medio está por debajo de los 100.000 dólares americanos. En los años 1995, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2013, 2014 y 2015 los presupuestos medios superan los 100.000 dólares americanos.

Cabe mencionar que un gran número de películas bolivianas se han filmado con presupuestos que oscilan entre los 25.000 dólares o menos. Sin embargo, dos situaciones como el hecho de que haya películas con mucho mayor presupuesto estrenadas en el mismo año, y que, en muchos casos, las productoras de películas con bajos presupuesto no difundan el costo real de su película, provoca que la cifra del costo medio de producción que se presenta en la Tabla 38-8.10 resulte más elevado del real medio que esta investigación considera razonable y que estaría alrededor de los 50.000 dólares americanos.

De las 134 películas estrenadas de manera comercial entre 1995 y 2015, un total de 16 fueron filmadas con presupuestos iguales o menores a 10.000 dólares americanos. Haciendo una relación entre los presupuestos de las películas y la edad de los directores, para determinar si son lo más jóvenes quienes filman con presupuestos menores o no. Se obtuvo como resultado que el 43, 7% de los directores de filmes rodados con bajo presupuesto han nacido en las décadas de 1940 y 1950, por lo tanto son personas de mediana edad. Por otro lado, el 50% de los directores que filmaron con bajo presupuesto han nacido en las décadas de 1970 y 1980 siendo los directores más jóvenes. Por lo tanto, se puede concluir que no existe una relación evidente entre las películas de bajo presupuesto y la edad de los directores, puesto que tanto directores jóvenes como de mediana edad han filmado con presupuestos reducidos. Sin embargo, los directores mayores que han nacido antes de 1940 y que son los que tienen mayor trayectoria, por lo general han filmado sus películas con los presupuestos mas altos.

Respecto al modelo de financiamiento de la producción cinematográfica nacional, como se ha mencionado ya en el capítulo de resultados de la dimensión legal-institucional de la presente tesis, la única ayuda económica que ofrecía el Estado a la producción nacional era el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), sin embargo, la imposibilidad de recuperar a través de la

taquilla los presupuestos de producción provocó el agotamiento y quiebre del mismo. El Fondo de Ibermedia que ofrece la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) es en la actualidad, 2009, el único fondo al que pueden acceder los cineastas bolivianos, sin embargo, son pocas las películas nacionales que logran realizar una coproducción. La gran mayoría de las películas bolivianas son financiadas con fondos propios de las empresas productoras, auspicios de empresas privadas que en muchas ocasiones funcionan a través de intercambios de servicios y se han dado también algunos casos en los que algunas pocas películas nacionales han logrado apoyos económicos de empresas estatales como Bolivia Tv, Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos e instituciones públicas como el Ministerio de Culturas y el Ministerio de Comunicación del Estado Plurinacional de Bolivia.

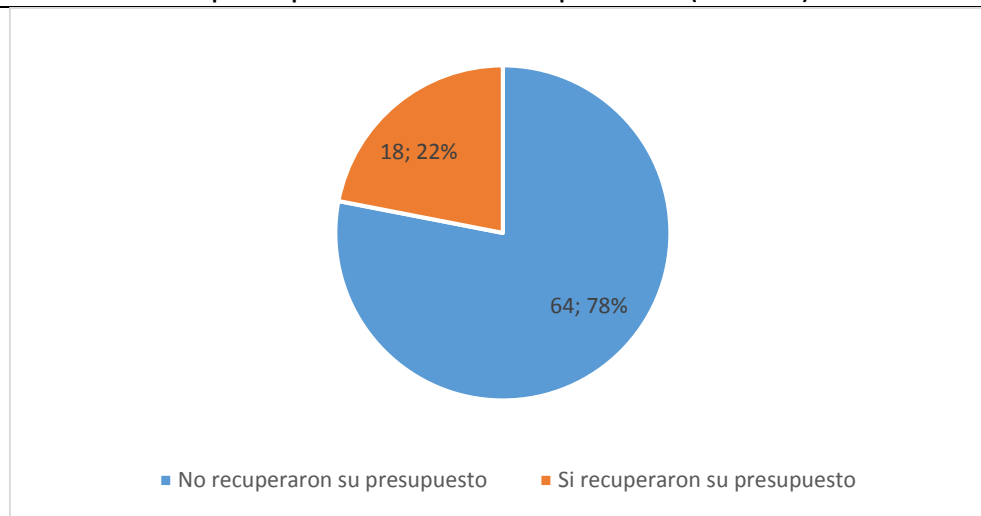
8.2.4. Espectadores y recaudaciones del cine en Bolivia.

En la investigación de Marta Fuertes (2014) en la que analiza las políticas y el mercado cinematográfico de América Latina, se presentan datos del número de espectadores de países iberoamericanos durante los años 1990 a 2009. Entre los países de Sudamérica, en el caso de Argentina el número de espectadores aumentó de 18,8 a 33,3 millones entre 1993 a 2009; Brasil bajó de 134 a 112,7 millones de espectadores entre 1990 a 2009; Colombia subió de 18 a 27,3 millones de espectadores entre 2002 a 2009; Chile aumentó de 8 a 11,9 millones de espectadores entre 1993 a 2009; Perú aumentó de 6,3 a 18,5 millones de espectadores entre 2002 y 2009; Venezuela subió de 20,3 a 22 millones de espectadores entre 2002 y 2009; Uruguay ha mantenido su número de espectadores entre 2,5 y 2,4 millones entre los años 2002 a 2009. En el caso de Bolivia, según la investigación de Fuertes (2014), el número de espectadores de cine se ha mantenido en 1,5 millones desde 2005 a 2008 y aumentó a 1,7 millones en 2009 (Fuertes, 2014, p. 35). Según los datos mencionados, comparado con los países de la región, Bolivia tiene la menor cantidad de espectadores en salas de cine en Sudamérica.

La industria cinematográfica en Bolivia es una empresa con muchísimo riesgo en materia de inversiones, tanto es así, que la mayoría de las producciones bolivianas no logran recuperar ni siquiera la inversión y aún más difícil es lograr obtener ganancias. En otras regiones como Europa y en otros países de América Latina, la protección estatal y los sistemas de ayuda a la producción de cine nacional han servido para amortiguar o eliminar los riesgos de inversión. Sin embargo, en el caso boliviano, el sector cinematográfico nacional está librado a su suerte y

dejado en las manos del libre mercado y se debe enfrentar con la competencia internacional, especialmente la norteamericana, y con los inexistentes sistemas de comercialización. Por lo tanto, la asistencia del público a las salas de cine es mínima y lograr recuperar lo invertido en las producciones nacionales es una tarea casi imposible, salvo algunas excepciones.

Figura 7-8.2. Películas bolivianas que recuperaron su inversión en taquilla de cine (1995-2015)



Fuente: elaboración propia.

Del total de 134 películas bolivianas estrenadas de manera comercial en salas de cine, se obtuvieron los datos completos de presupuesto y recaudaciones en taquilla de 82 películas. Como se muestra en la Figura 8-8.2, de las mencionadas 82 películas, tan solo 18, el 22% del total, lograron recuperar la inversión de su presupuesto de producción con las recaudaciones en taquilla de cine; las restantes 64 películas, el 78%, no lograron recuperar su inversión. Sin embargo, cabe mencionar que la taquilla de sala es solo una de las ventanas de explotación de una película y los datos presentados en esta investigación corresponden sólo a la taquilla en Bolivia. Por lo tanto, no se refiere a los ingresos totales de una película.

Según Octavio Getino (2006, p. 30), actualmente “las grandes compañías hollywoodenses han perdido la relativa autonomía que tenían algunas décadas atrás y se han convertido en engranajes de poderosas corporaciones, cuyos otros productos atenúan los déficits de muchas producciones o ayudan a la obtención de utilidades”. Es así que cuando las compañías sobreviven y soportan la competencia internacional, es en realidad porque forman parte de conglomerados de distribución y exhibición, es decir, que su afianzamiento está sostenido por una comercialización segura y no tanto así por la facilidad para amortizar sus inversiones o por las facilidades de producción. Es de tal manera que los grandes estudios norteamericanos pueden realizar inversiones arriesgadas pues

están seguros de recuperarlas a través del control que ejercen sobre los sistemas de comercialización. Sin embargo, en el caso latinoamericano y boliviano principalmente, no se cuenta con estos sistemas de comercialización, las productoras bolivianas deben lidiar con la competencia norteamericana que ya tiene asegurado el control de la comercialización.

A decir de Getino, en América Latina, a excepción de México, Brasil y Argentina, no existe una industria cinematográfica, sino simplemente “actividades productivas” en materia de cine (Getino, 2006, p. 31). En la Tabla 41-8.11 se puede observar la gran diferencia entre la mínima oferta de películas nacionales y la enorme cantidad de estrenos de películas extranjeras que superan a los estrenos nacionales con un rango de más de 100 extranjeras por una nacional.

Tabla 41-8.11. Largometrajes nacionales y extranjeros estrenados en Bolivia (1995 a 2015).

Año estreno	LM nacionales de ficción estrenados/año	LM nacionales de documental estrenados/año	Nº de LM nacionales estreno <u>no comercial</u>	Total de LM nacionales estrenados en sala/año	Total de LM extranjeros estrenados en salas/año	Total de LM estrenados sala/año
1995	3	2	0	5	s/d	s/d
1996	1	0	0	1	s/d	s/d
1997	0	0	0	0	s/d	s/d
1998	1	0	0	1	93	94
1999	2	0	0	2	106	108
2000	0	0	0	0	106	106
2001	0	0	0	0	102	102
2002	0	0	0	0	99	99
2003	3	0	0	3	82	85
2004	4	0	0	4	71	75
2005	8	0	1	8	82	90
2006	5	0	0	5	75	80
2007	4	2	1	6	102	108
2008	6	0	1	6	137	143
2009	13	8	9	21	141	162
2010	14	4	2	18	142	160
2011	7	0	0	7	160	167
2012	12	1	2	13	148	161
2013	13	0	0	13	147	160
2014	3	0	2	3	257	260
2015	16	2	1	18	232	250
Total	115	19	19	134	2282	2410

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; datos proporcionados por la empresa distribuidora Manfer Films; *Bolivia: Ley del cine y su impacto en un mercado digital* (Banegas y Quiroga, 2014); *Panorama Audiovisual Iberoamericano* (EGEDA, 2014, 2015, 2016); y notas de prensa de periódicos de Bolivia. (LM) Largometrajes (s/d) Sin datos.

En cuanto al número de espectadores de cine nacional y cine extranjero las diferencias también son abismales. Como se puede observar en la Tabla 42-8.12, en 1998 se estrenó sólo una película nacional que contó con 13 mil espectadores, por su parte, el cine extranjero ese año logró casi dos millones y medio de espectadores. Peor fue la situación de los años 2000, 2001 y 2002 en los que no hubo ningún estreno nacional y por lo tanto la totalidad del público (alrededor de un millón y medio por año), solo vio cine extranjero. Los años 2005 y 2006 son los que atrajeron mayor cantidad de público de cine nacional por encima de los 200 mil espectadores. En los siguientes años el público de cine nacional ha ido disminuyendo y en contraparte los espectadores de cine extranjero han aumentado. Entonces se puede concluir que, no es que la población boliviana no vaya al cine y que a ello se deba la crisis del cine nacional, el problema es que no existe público interesado en el cine hecho en el país y lo peor es que el escaso espectador fiel del cine boliviano está disminuyendo en los últimos años, debido quizás a la baja calidad de las películas estrenadas recientemente.

Tabla 42-8.12. Número de espectadores de cine nacional y extranjero por año (1995-2015).

Año	Nº películas nacionales (estreno comercial)	Nº espectadores de cine nacional*	Nº espectadores de cine extranjero*	Total espectadores de cine por año (Manfer Films)	Total de espectadores de cines por año (CONACINE)	Número de espectadores de cine nacional (EGEDA)	Total espectadores de cine por año (EGEDA)
1995	5	413.436	s/d	s/d			
1996	1	s/d	s/d	s/d			
1997	0	0	s/d	s/d			
1998	1	13.000	2.332.483	2.345.483			
1999	2	29.300	1.624.512	1.653.812			
2000	0	0	1.400.278	1.400.278			
2001	0	0	1.347.235	1.347.235			
2002	0	0	1.403.187	1.403.187			
2003	3	66.234	1.193.624	1.259.858			
2004	4	144.336	1.431.317	1.575.653			
2005	9	227.218	1.259.976	1.487.194			
2006	5	208.700	1.330.384	1.539.084			
2007	6	64.665	1.824.451	1.889.116			
2008	6	95.774	1.874.734	1.970.508	1.970.373		
2009	21	186.178	2.341.724	2.527.902	2.527.786		
2010	17	121.503	3.038.764	3.160.267	3.509.484		
2011	8	15.137	4.062.592	4.077.729	4.005.696		
2012	13	37.961	3.995.460	4.033.421	4.207.416		
2013	13	52.478	4.115.936	4.168.414	4.308.320	40.000	3.900.000
2014	3	40.575	4.553.627	4.594.202		30.000	4.500.000

Año	Nº películas nacionales (estreno comercial)	Nº espectadores de cine nacional*	Nº espectadores de cine extranjero*	Total espectadores de cine por año (Manfer Films)	Total de espectadores de cines por año (CONACINE)	Número de espectadores de cine nacional (EGEDA)	Total espectadores de cine por año (EGEDA)
2015	17	42.126	4.927.560	4.969.686		40.000	5.500.000

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; datos proporcionados por la empresa distribuidora Manfer Films; *Bolivia: Ley del cine y su impacto en un mercado digital* (Banegas y Quiroga, 2014); *Análisis del entorno Bolivia Gestión 2008 – 2013* (documento institucional de CONACINE, s/f); *Panorama Audiovisual Iberoamericano* (EGEDA, 2014, 2015, 2016). (*) Datos estimados, (s/d) Sin datos.

En los informes *Panorama Audiovisual Iberoamericano* realizados por la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales EGEDA se proporciona el dato de que la cuota de mercado del cine nacional es de tal solo 1% en 2013, 0,7 % en 2014, 0,7% en 2015, y 0,2 % en 2016 (EGEDA, 2014; 2015; 2016; 2017). Por lo tanto, se concluye que el mercado cinematográfico está completamente dominado por el cine extranjero, mientras que el cine nacional no llega a ocupar ni el 1% del mercado cinematográfico del país.

Tabla 43-8.13. Recaudaciones en taquilla de cine nacional y extranjero por año (1995-2016).

Año	Nº espectadores cine nacional	Recaudación taquilla cine nacional (USD*)	Recaudación taquilla cine extranjero (USD)	Total recaudación taquilla cine por año (USD)
1995	413.436	723.066	s/d	s/d
1996	s/d	s/d	s/d	s/d
1997	0	0	s/d	s/d
1998	13.000	30.717	4.696.230	4.726.947
1999	29.300	62.167	3.739.560	3.801.727
2000	0	0	3.110.255	3.110.255
2001	0	0	2.821.413	2.821.413
2002	0	0	2.845.220	2.845.220
2003	66.234	122.205	2.445.820	2.568.025
2004	144.336	261.018	3.110.724	3.371.742
2005	227.218	509.712	3.079.781	3.589.493
2006	208.700	479.791	3.545.655	4.025.446
2007	64.665	184.872	5.273.857	5.458.729
2008	95.774	233.872	6.374.500	6.608.372
2009	186.178	353.665	9.065.388	9.419.053
2010	121.503	361.321	13.932.449	14.293.770
2011	15.137	57.929	17.822.003	17.879.932
2012	37.961	147.040	20.183.006	20.330.046
2013	52.478	256.060	28.607.464	28.863.524
2014	40.575	158.826	24.435.334	24.594.160
2015	42.126	130.589	29.318.377	29.448.966

Año	Nº espectadores cine nacional	Recaudación taquilla cine nacional (USD*)	Recaudación taquilla cine extranjero (USD)	Total recaudación taquilla cine por año (USD)
2016	s/d	265.160	34.005.914	34.271.074

Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por directores y productores de cine nacional; datos proporcionados por la empresa distribuidora Manfer Films; *Bolivia: Ley del cine y su impacto en un mercado digital* (Banegas y Quiroga, 2014); *Análisis del entorno Bolivia Gestión 2008 – 2013* (documento institucional de CONACINE, s/f); *Panorama Audiovisual Iberoamericano* (EGEDA, 2014, 2015, 2016). (*) Datos estimados, (s/d) Sin datos.

Al igual que el caso del número de espectadores, la diferencia entre las recaudaciones del cine nacional comparadas con las del cine extranjero es enorme. Como se ve en la Tabla 43-8.13, el cine resulta ser un gran negocio para los distribuidores y exhibidores de cine extranjero, sin embargo, para los productores de cine nacional es un negocio totalmente riesgoso. Es decir, en el caso del cine boliviano, en muy escasas ocasiones los cineastas han obtenido ganancias. Además, se debe mencionar que como afirma Getino, por lo general en América Latina el porcentaje que recibe el productor al final es de alrededor del 30% de las recaudaciones en salas, puesto que el 50% es retenido por el exhibidor y entre el 20 y 30% por el distribuidor, en el caso de que se cuente con una empresa distribuidora (Getino, 2006, p. 36). En el caso de Iberoamérica la media de espectadores es de entre 100.000 a 130.000, sin embargo, en el caso cine boliviano, en los últimos años las películas exitosas han llegado tan solo a 30.000 o 40.000 espectadores en casos excepcionales, mientras que las menos exitosas en taquilla por lo general no llega a los 1.000 espectadores en salas de cine.

8.2.5. La coproducción cinematográfica como un instrumento potencial de la diversidad.

Las coproducciones cinematográficas en Bolivia están normadas por la Ley General del Cine, Decreto Ley N° 1302. Dicha normativa se ha analizado ya en el primer capítulo de resultados de la presente tesis (Capítulo 7) en el que se analiza el Marco legal e institucional del cine en Bolivia. Sin embargo, en el presente apartado es preciso mencionar algunos aspectos que establece la Ley del Cine respecto a la condición de nacionalidad de las películas producidas en Bolivia y respecto a las condiciones para la realización de coproducciones internacionales.

Referente a la nacionalidad de la películas producidas en Bolivia, la Ley General del Cine, en su Art. 11, establece que para considerar a un filme como nacional éste debe cumplir las siguientes condiciones: a) que sea producido por una empresa legalmente constituida en el país y debidamente registrada en CONACINE; b) que no menos del 50% de los técnicos y artistas que intervengan en la producción y realización de la misma sean de nacionalidad boliviana; c) que la versión final contenga no menos del 50% del material filmado dentro del territorio de la

República; d) que el idioma fundamental hablado en el filme sea el castellano, quechua, aimara o cualquier otra lengua nativa.

Así también, en el caso de las coproducciones entre una productora cinematográfica boliviana y una o más empresas productoras extranjeras, en el artículo N° 12 de la Ley General del Cine se estipulan las siguientes condiciones para considerar a una película como coproducción boliviana: a) empleo del personal técnico y artístico boliviano en un 30% como mínimo; b) versión final con un 50% como mínimo filmado dentro del país; c) versión final en idiomas bolivianos: español, aimara, quechua u otra lengua nativa; d) participación económica boliviana en la producción, no inferior al 20%.

Mela Márquez, directora de la Cinemateca Boliviana, respecto al cumplimiento de la normativa sobre nacionalidad, afirma, que si se toma al pie de la letra la Ley 1302, algunas producciones nacionales y muchas coproducciones no serían legalmente bolivianas. Sin embargo, la realidad es que pocas películas producidas en Bolivia obtienen el certificado de nacionalidad que extiende el Consejo Nacional del Cine, CONACINE, debido a que para obtenerlo la empresa productora debe estar inscrita en el CONACINE, pagar un monto por la inscripción y además estar inscrita en FUNDAEMPRESA²⁰, una institución concesionaria de registro del comercio en Bolivia, lo que implica otra serie de trámites y documentación a realizar para obtener esta primera inscripción necesaria para inscribir posteriormente la película en CONACINE. Es por ello, que pocas películas llegan a presentar toda la documentación necesaria para tramitar el certificado de nacionalidad. Según Márquez, en muchas ocasiones son solo aquellas películas que obtienen fondo de Ibermedia las que llegan a tener toda la documentación por los requerimientos legales para acceder a los fondos (Márquez, Mela, comunicación personal, 2018).

Bolivia es un país acogido a los siguientes acuerdos internacionales de coproducción: Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano, y Programa Ibermedia. Entre las atribuciones del CONACINE está el desarrollar actividades de trámite y cesión de recursos económicos a través de convenios internacionales. Sin embargo, a decir de Márquez “las coproducciones, son más coproducciones de hecho que de derecho, porque para ello también tendría que haber contratos firmados con previos acuerdos de coproducción homologados por los Estados. Y hay un solo un acuerdo de coproducción que realmente está avalado por el Estado y es

²⁰ Fundación para el Desarrollo Empresarial (FUNDEMPRESA), entidad privada sin fines de lucro, especializada en la administración de registros públicos vinculados a la actividad comercial del país y de información empresarial.

el Acuerdo Iberoamericano de Coproducción que está firmado por todos los países integrantes de IBERMEDIA”. En este sentido, Márquez afirma que las condiciones legales de las productoras, la falta de legislación o la difícil aplicación de la misma, “hace complicado decir a ciencia cierta, cuales son realmente producciones bolivianas” (Márquez, Mela, comunicación personal, 2018).

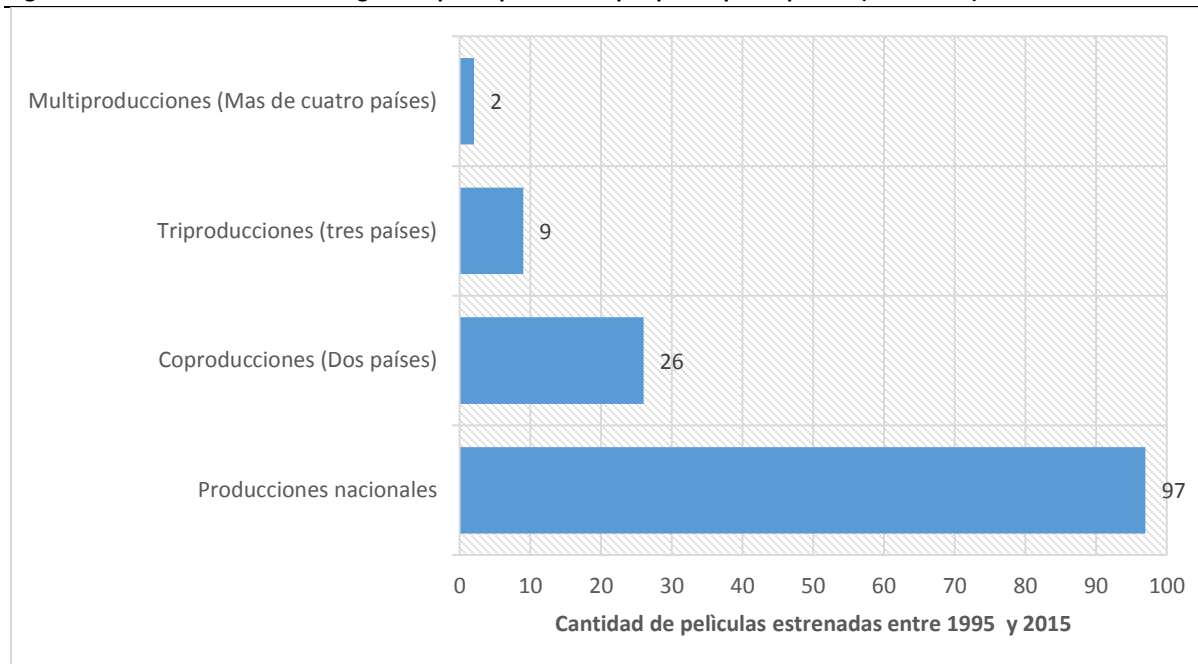
Según el Art. 21 de la ley del cine boliviano, todo filme, para ser exhibido o comercializado en el territorio nacional, deberá estar legalmente registrado en el CONACINE y aquel que no cumpla con esta condición, se considerará de internación o producción clandestina (Congreso de la República de Bolivia, 1991b). En el caso de las películas producidas en Bolivia, como se menciona en los párrafos precedentes, para obtener el certificado de nacionalidad de la película, la productora debe estar registrada en CONACINE, y para ello, antes debe estar inscrita en FUNDAEMPRESA lo cual conlleva otro tipo de requisitos y trámites. Debido al trámite burocrático muchos cineastas no obtienen el certificado de nacionalidad de las películas que se producen en el país, se reconoce de hecho que son películas bolivianas por la nacionalidad del director, del equipo de producción o de la empresa productora, sin embargo, legalmente no han tramitado su nacionalidad.

Por lo tanto, se puede afirmar que en el caso de las coproducciones que se realizan en Bolivia, fuera del Programa Ibermedia, se tratarían de coproducciones “de hecho”, por estar la película producida por una o varias productoras bolivianas y por productoras de otros países, pero en su mayoría no son coproducciones legalmente realizadas ante la falta de un contrato de coproducción y ante la falta de acuerdos avalados por los países.

A continuación, se presentan los resultados del análisis sobre las coproducciones internacionales realizadas entre Bolivia y otros países entre 1995 y 2015, cabe mencionar que se han incluido todas las producciones en las que los productores han afirmado la existencia de coproducción con otros países ya sean estas coproducciones legalmente establecidas o coproducciones “de hecho”.

Como puede observarse en la Figura 9-8.3, entre 1995 a 2015 se estrenaron 134 filmes de largometrajes, entre ficciones y documentales. De este total, 97 fueron producciones netamente nacionales sin la participación de otros países, 26 fueron coproducciones en las que participan Bolivia y otro país, nueve fueron tri-producciones en las que intervienen tres países como productores, y dos multi-producciones en la que intervinieron cuatro o más países.

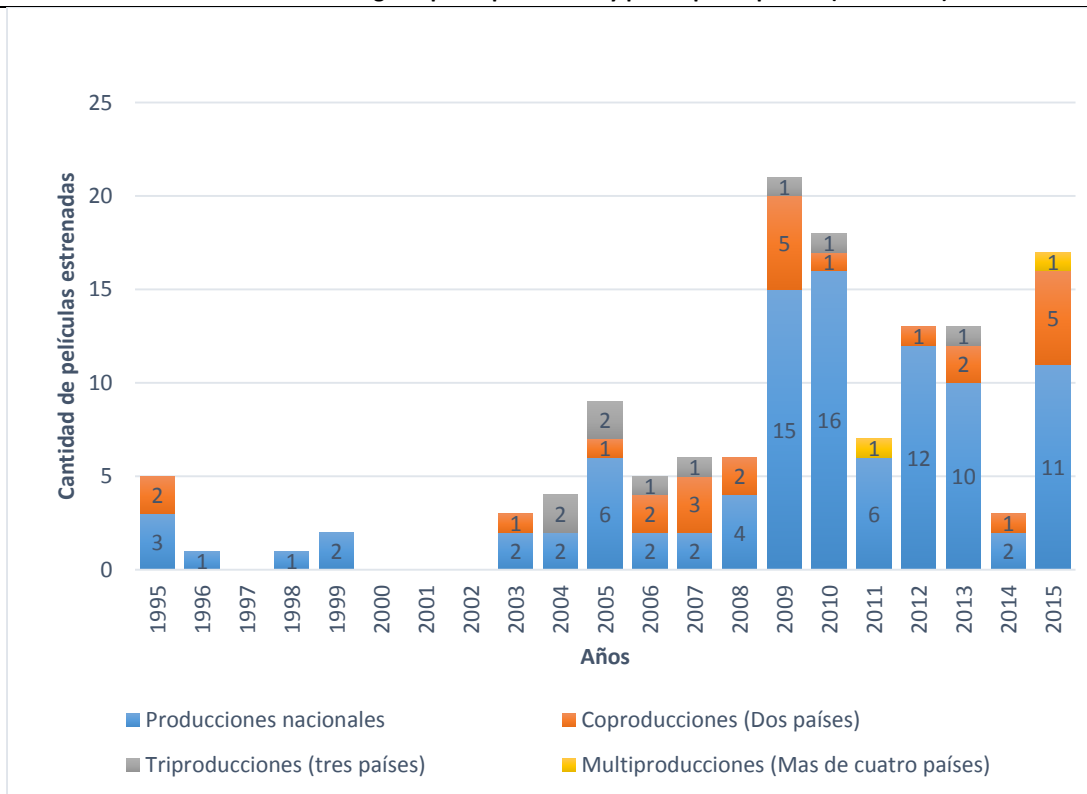
Figura 8-8.3. Películas bolivianas según el tipo de producción por países participantes (1995-2015).



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 10-8.4 puede observarse la cantidad de coproducciones internacionales estrenadas por año entre 1995 y 2015 y el tipo de las coproducciones. Los años 2009 y 2015 fueron en los se realizaron mayor cantidad de coproducciones internacionales, con seis películas en coproducción cada uno de dichos años. En 2009, cinco películas fueron coproducciones y una fue tri-producción en la que intervinieron tres países. En 2015, cinco películas fueron en coproducción y una fue una multi-producción que contó con la participación de cuatro países. Cabe mencionar que los años 2009 y 2015, junto con 2010, son los años en los que hubo mayor cantidad de largometrajes estrenados. En el año 2007 hubo cuatro coproducciones, tres de ellas fueron coproducciones con dos países participantes, incluyendo Bolivia y una fue tri-producción con tres países participantes. En el resto de países del periodo analizado hubo entre una y tres coproducciones al año. También es importante mencionar que en los años 1996, 1998 y 1999 no se contó ninguna coproducción siendo todas las películas estrenadas en dichos años producciones netamente nacionales.

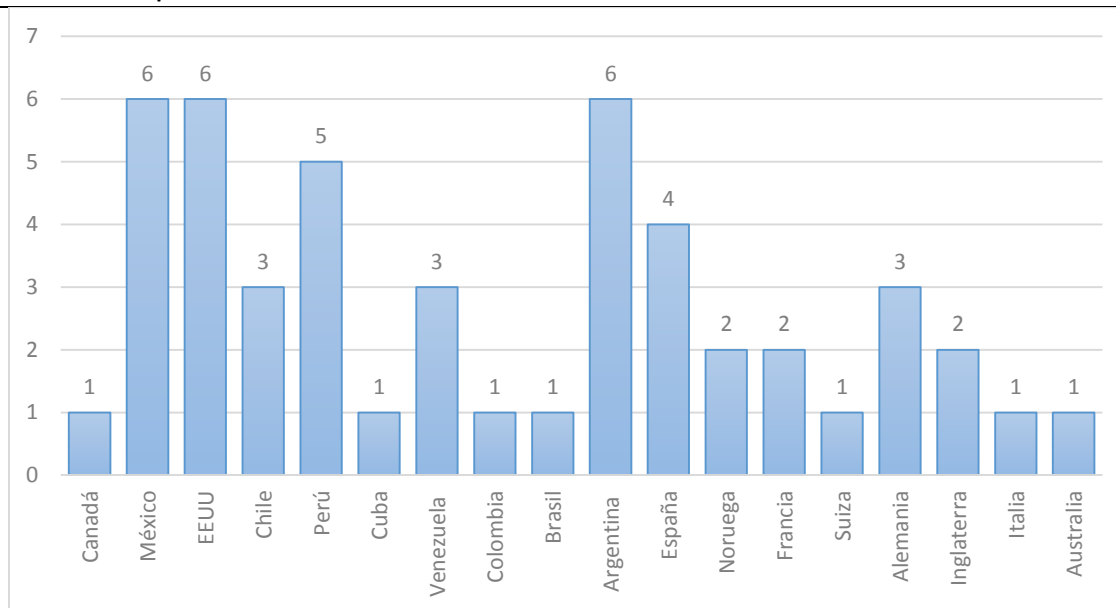
Figura 9-8.4. Películas bolivianas estrenadas según tipo de producción y países participantes (1995-2015).



Fuente: elaboración propia.

Los países con los cuales Bolivia ha realizado coproducción de películas fue otro punto para el análisis en el presente apartado, los resultados obtenidos se presentan en la Figura 11-8.5 Como puede observarse en dicha figura, los países con los que Bolivia realizó mayor cantidad de películas en coproducciones son Estados Unidos, México y Argentina. Con Estados Unidos, Bolivia filmó un total de seis películas en coproducción bipartita. Con México se filmaron también seis películas, cinco de ellas en coproducción bipartita y una es una tri-producción que incluye a Noruega. Con Argentina se filmaron también seis películas, cuatro de ellas en coproducción bipartita y dos tri-producciones que incluyen una a Cuba y la segunda a Venezuela.

Figura 10-8.5. Países coproductores de filmes bolivianos estrenado entre 1995-2015.



Fuente: elaboración propia.

Perú es otro país con el que se han filmado un gran número de películas para las estadísticas bolivianas, fueron cinco en total, tres en coproducción bipartita y dos tri-producciones que incluyen una a España y la segunda a Chile. Con España se filmaron cuatro películas, tres fueron tri-producciones que incluyeron a Inglaterra, Venezuela y Perú, y la cuarta película fue una multiproducción que incluyó además a Francia e Inglaterra. Con Chile, Venezuela y Alemania se coprodujeron tres películas con cada país y con Noruega, Francia e Inglaterra se coprodujeron dos películas con cada país. Con Canadá, Cuba, Colombia, Brasil, Suiza, Italia, Australia se coprodujo una película con cada país.

Según el Instituto Boliviano de Comercio Exterior (IBCE), Bolivia tiene acuerdos bilaterales con México, Chile, Cuba y Venezuela. Haciendo una relación entre estos países y los países con los que se tiene coproducciones cinematográficas, se obtuvo que además de las relaciones comerciales, estos cuatro países han realizado coproducciones con Bolivia. En el caso de México es el segundo país el que Bolivia tiene más coproducciones, total de seis. En los casos de Chile y Venezuela, se ha coproducido tres películas con cada uno de estos países y con Cuba se coprodujo un film.

8.3. Diversidad y concentración en la producción cinematográfica boliviana.

El presente apartado responde al OG#3 de la presente tesis que trata de *identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana*. En este punto se hará énfasis en el análisis de la producción, es así que se responderá al OE#3.1: *identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y que niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la producción cinematográfica nacional*. Los indicadores propuestos en el marco metodológico para responder a los objetivos mencionados son los siguientes:

- ↪ Nacionalidad y región de procedencia de los directores de cine nacional.
- ↪ Participación de la mujer en los cargos principales de la producción (dirección, producción y guion) descritos en las fichas técnicas de los filmes bolivianos estrenados durante el periodo de análisis.
- ↪ Cantidad óperas primas producidas por año.
- ↪ Cantidad de empresas productoras de largometrajes nacionales en el país.
- ↪ Relación de propiedad entre empresas productoras.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad y lugar de procedencia de las empresas de producción de películas nacionales.
- ↪ Relación entre empresas productoras nacionales y empresas extranjeras o las multinacionales de Hollywood.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los lugares de rodaje de películas nacionales.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los departamentos de procedencia de las productoras de cine nacional.
- ↪ Tamaño de las productoras de cine nacional de acuerdo al número de largometrajes producidos dentro del periodo de análisis (1995-2015).
- ↪ Mapeo de la producción cinematográfica nacional.
- ↪ Diversidad en cuanto a los idiomas representados en los filmes.

A continuación, se presentan los resultados a los indicadores que se desarrollaron en el capítulo Marco Metodológico para los mencionados objetivos tanto general y específico.

8.3.1. Características de diversidad en los realizadores de cine boliviano.

Entre los aspectos analizados para medir el nivel de representación de la diversidad en el área de la producción de cine en Bolivia se propusieron indicadores para analizar los niveles de diversidad existente entre los realizadores/directores de cine boliviano que estrenaron largometrajes entre los años 1995-2015, periodo de estudio de la presente tesis. Los indicadores propuestos para medir los niveles de diversidad entre los realizadores fueron los siguientes:

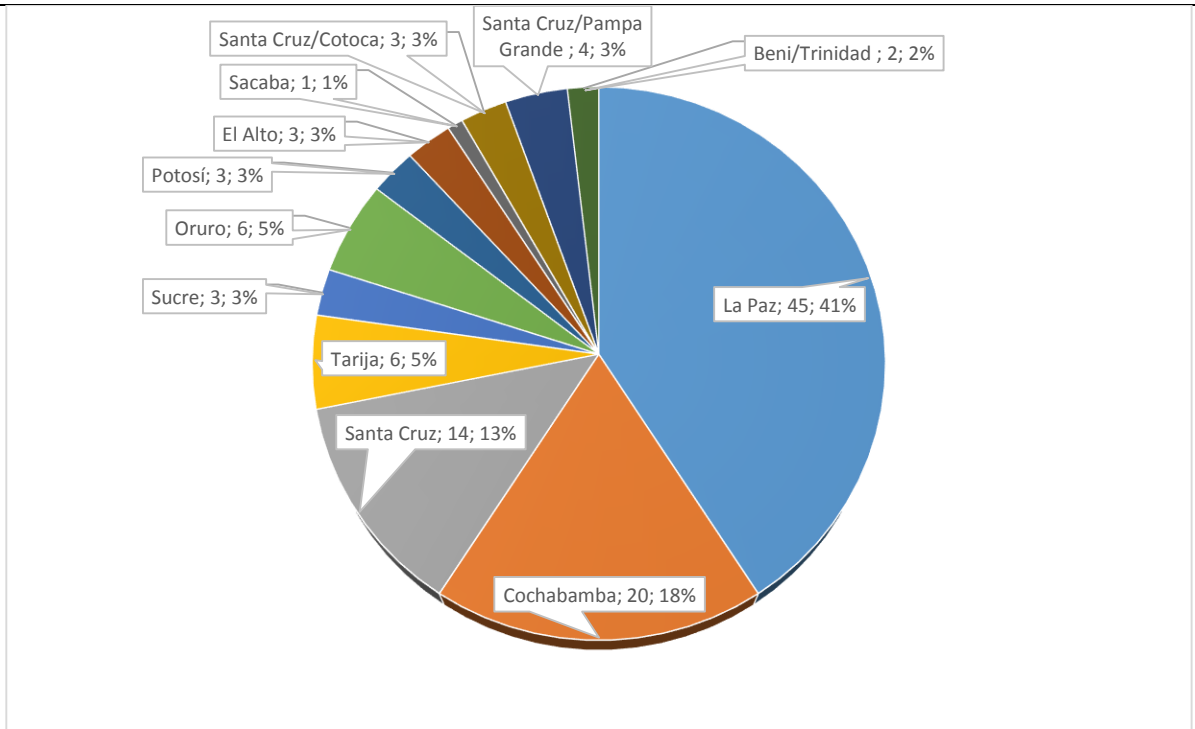
- ↪ Ciudades o región boliviana de origen de los directores que estrenaron largometrajes en el periodo.
- ↪ Cantidad de películas óperas primas estrenadas por año.
- ↪ Edad de los directores que estrenaron películas durante el periodo de análisis.

Región de origen de los directores de filmes bolivianos.

Respecto al primer indicador, ciudad o región boliviana de origen de los directores de largometrajes estrenados durante el periodo, los resultados más importantes fueron que el 41% de los largometrajes estrenados son de directores nacidos en la ciudad de La Paz; el 18% de los largometrajes son de directores nacidos en la ciudad de Cochabamba; y el 12% de los largometrajes son de directores nacidos en la ciudad de Santa Cruz, como puede observarse en la Figura 12-8.6. En este sentido, se puede concluir que la mayoría de los directores que estrenaron películas durante el periodo de análisis son originarios de ciudades del eje troncal del Bolivia.

En el periodo de análisis también se estrenaron películas dirigidas por directores de otras ciudades capitales de departamento como Tarija con el 5% de los estrenos, Oruro con el 5%, Sucre, y Potosí con el 3% de estrenos cada una, y Trinidad con el 2%. En cuanto a ciudades intermedias como ciudades de origen de los directores están El Alto (en el departamento de La Paz) con el 3% de los estrenos, Cotoca y Pampa Grande (ambas en el departamento de Santa Cruz) con el 3% de los estrenos cada una, y Sacaba (en el departamento de Cochabamba) con el 1% de estrenos. Es importante mencionar que las sumatorias se hicieron tomando en cuenta la ciudad de nacimiento de cada director y el número de largometrajes estrenados durante el periodo de análisis, en este sentido hay directores que estrenaron varias películas durante el periodo y que por lo tanto hizo que suba el porcentaje de la ciudad. Es decir, que los valores de los porcentajes suman de acuerdo al número de largometrajes estrenados.

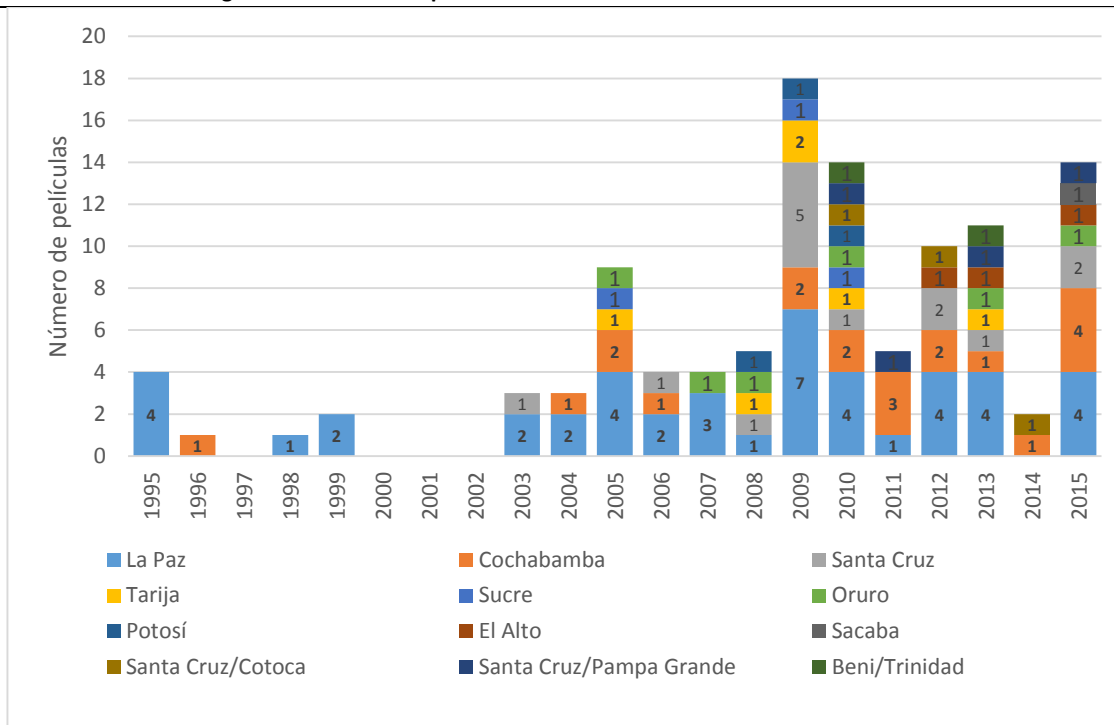
Figura 11-8.6. Ciudades de origen de directores y número de estrenos de largometrajes entre 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 13-8.7 se pueden observar los resultados sobre la ciudad de origen de los directores que estrenaron filmes a lo largo de los años del periodo de análisis. Como puede observarse en el gráfico mencionado, en los años 1995, 1998 y 1999 todos los directores que estrenaron películas fueron originarios de la ciudad de La Paz. En 1996 se estrenó el filme *La oscuridad radiante*, del director, sacerdote Hugo Ara nacido en Cochabamba, sin embargo, la película se realizó en la ciudad de Santa Cruz. Posteriormente recién desde el año 2003 surgen nuevas películas realizadas por directores de otras ciudades del país y esto se va convirtiendo en una tendencia hacia una mayor diversidad en el transcurso de los años del periodo de análisis surgiendo nuevos directores desde otras regiones bolivianas.

Figura 12-8.7. Ciudades de origen de directores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015.

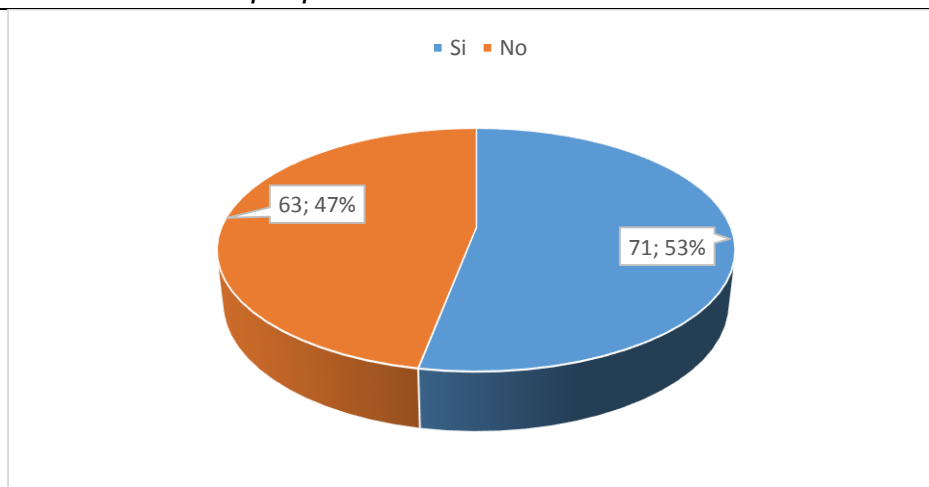


Fuente: elaboración propia.

Estreno de óperas primas.

El segundo indicador que se analizó en el presente apartado en la cantidad de óperas primas estrenadas por año durante el periodo de análisis. Como puede observarse en la Figura 14-8.8, en los 21 años que comprende el periodo de investigación se estrenaron en total 71 películas como *óperas primas* o primeras obras de directores, esto representa el 53% de los estrenos nacionales.

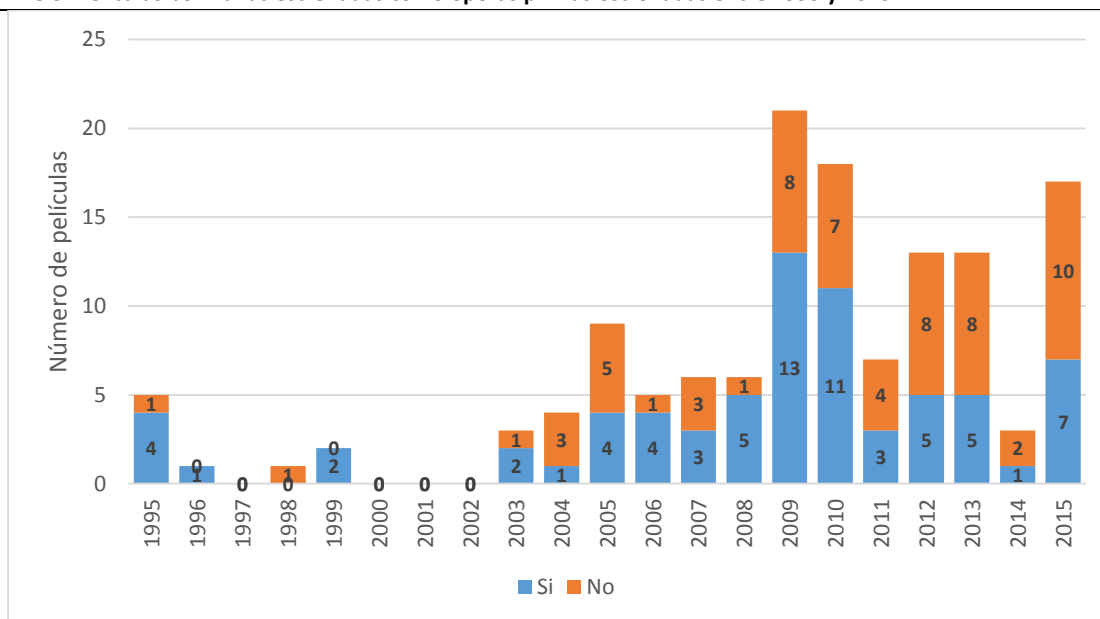
Figura 13-8.8. Películas estrenadas como *opera prima* de directores durante los años 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia.

En el análisis a lo largo del periodo, como puede verse en la Figura 15-8.9, la cantidad de primeras películas de realizadores u óperas primas es bastante importante en cada uno de los años que comprende la presente investigación. Desde el primer año de estudio, 1995 y posteriormente en 2008, 2009 y 2010, la mayoría de las películas estrenadas son primeras obras de los realizadores, y en años como 1996 y 1999 se estrenan solo óperas primas, y en el resto de años, las primeras obras llegan a ser cerca de la mitad de las películas estrenadas.

Figura 14-8.9. Películas bolivianas estrenadas como óperas primas estrenadas entre 1995 y 2015.



Fuente: elaboración propia.

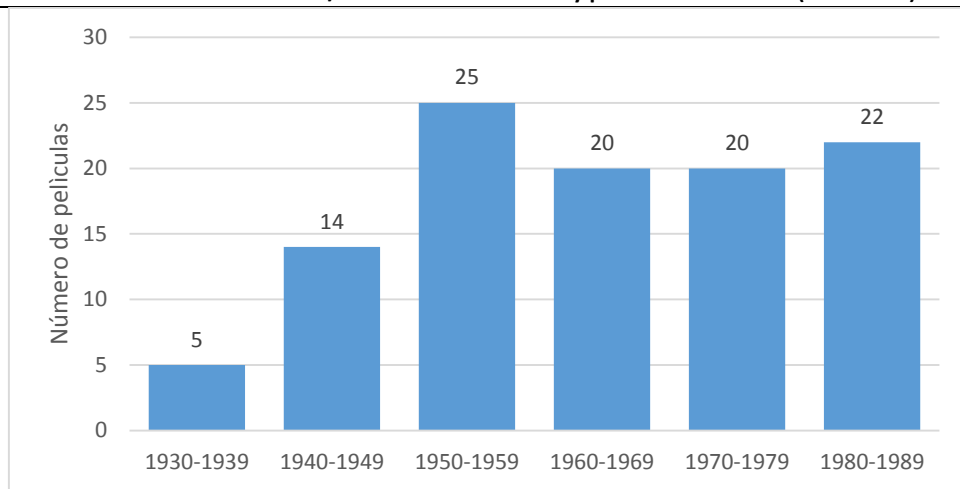
La gran cantidad de óperas primas estrenadas en cada año lleva a concluir que, por un lado, existe bastante diversidad en cuanto a la cantidad de directores noveles que tienen la posibilidad de estrenar sus películas en salas de cine comercial. A su vez, también es un indicador de que hay menos realizadores establecidos que vuelven a estrenar nuevas obras. Esto puede deberse a temas económicos como la imposibilidad de conseguir nuevos fondos para los presupuestos de las películas, a la imposibilidad de recuperación en taquilla de los fondos económicos invertidos en las obras, y el endeudamiento económico en el que quedan los realizadores cuando invierten fondos propios o préstamos en películas que no logran buenas recaudaciones en taquilla. Estos aspectos afectan a las empresas productoras y las vuelve inestables, sin fondos para invertir, y llevan a la paralización de actividades cinematográficas, dedicándose luego a producir para otras áreas más rentables como la publicidad y trabajos corporativos.

Haciendo una relación entre las películas estrenadas como óperas primas y el género de sus directores, se obtuvo como resultado que del total de 71 películas que se estrenaron como óperas primas durante el periodo de análisis, tan solo el 5,6% fueron filmes dirigidos por mujeres; el 2,8% fueron filmes dirigidos por hombres y mujeres; y el 91,5% fueron películas dirigidas sólo por hombres. En este sentido, se evidencia que son los directores hombres quienes tienen más posibilidades de estrenar su primera obra cinematográfica. Sin embargo, el tema la participación de las mujeres en la industria cinematográfica boliviana será desarrollada en el apartado 8.3.2 de la presente tesis.

Edad de los directores de cine nacional.

El tercer indicador propuesto para analizar las características de diversidad entre los realizadores de cine en Bolivia es la edad de los cineastas que estrenaron largometrajes durante el periodo de análisis de la presente investigación. Para el análisis de dicho indicador se agregó en la base de datos elaborada en la presente tesis el dato del año de nacimiento de cada director que estrenó largometrajes durante el periodo y posteriormente se agrupó ese dato en grupos de décadas.

Figura 15-8.10. Década de nacimiento directores/as de filmes nacionales y películas estrenadas (1995-2015).



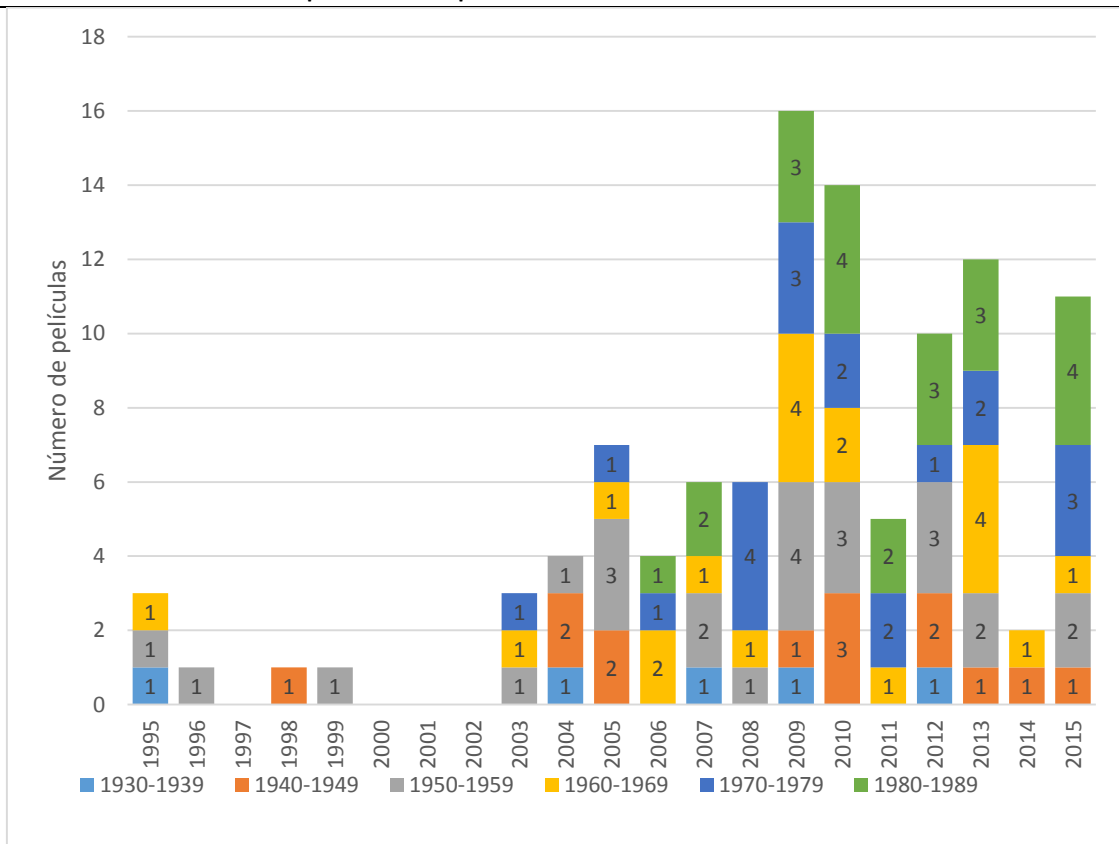
Fuente: elaboración propia.

Cómo puede verse en la Figura 16-8.10, los directores que conformaron la muestra pertenecen a seis décadas distintas. Los directores nacidos en la década de 1950 son los que estrenaron más cantidad de largometrajes en el periodo llegando a 25 estrenos. El segundo grupo etario que estrenó más filmes fueron los directores nacidos en la década del 1980 que logró estrenar 22 películas. Los directores nacidos en las décadas de los sesenta y setenta estrenaron un total de 20

películas cada uno de estos grupos etarios. Los directores nacidos en la década de 1940 estrenaron un total de 14 largometrajes y el grupo etario que menos películas estrenó durante el periodo de análisis son los directores nacidos en la década de 1930 con cinco largometrajes.

En la Figura 17-8.11 puede observarse la cantidad de estrenos por año que realizó cada grupo etario de directores durante el periodo de análisis de la presente investigación. Como se puede observar a partir del año 2003 las edades de los directores se hacen más diversas y empiezan a aparecer películas de directores nacidos en la década de 1970 que en los 2000 tenía entre 20 y 30 años. A partir del año 2006 incursionan directores nacidos en la década de 1980 que conforman el grupo de directores más jóvenes, dicho grupo fue teniendo mayor participación y su presencia es constante hacia el final del periodo de estudio. Así también el grupo de cineastas nacidos en la década de 1950 y en la década de 1960 ha mantenido una participación constante en el estreno de largometrajes a lo largo del periodo de análisis.

Figura 16-8.11. Edad de los directores que estrenaron películas nacionales entre 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia.

Respecto al indicador etario se podría concluir que existe diversidad en cuanto a las edades de los directores que logran estrenar largometrajes en salas comerciales de cine, sin embargo, se

observa a partir del año 2003 una creciente participación de directores jóvenes nacidos en las décadas de 1970 y 1980 y que se han mantenido muy activos en la producción cinematográfica hacia el final del periodo de estudio. No obstante, la participación de los cineastas nacidos en décadas más antiguas se mantiene también constante a lo largo del periodo, algunos con mayor cantidad de largometrajes estrenados como los cineastas nacidos en la década de 1950 y otros con menos cantidades de estrenos. Cabe mencionar que no existen en Bolivia políticas públicas o fondos de ayudas específicas para nuevos cineastas o realizadores, en este sentido, la incursión de cineastas jóvenes en la cinematografía se debe a iniciativas y esfuerzos propios de los realizadores.

8.3.2. Participación de las mujeres en la producción cinematográfica boliviana.

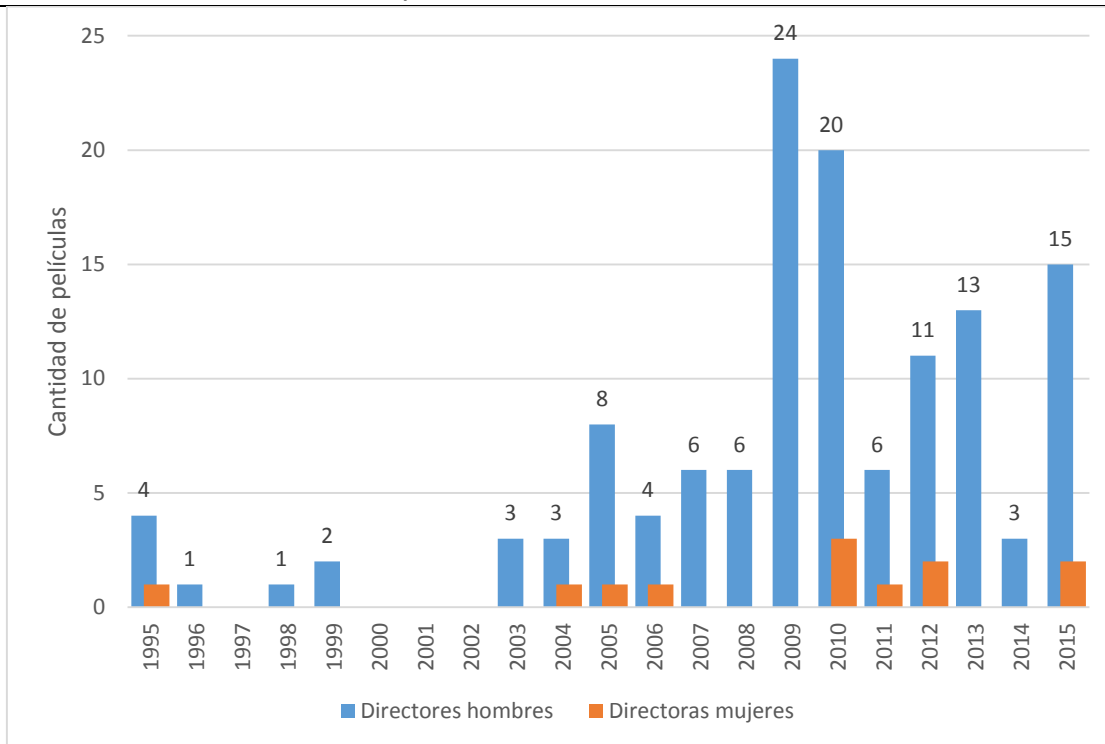
En el Informe de la UNESCO “Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales” (UNESCO, 2016), se proporcionaron datos importantes que permitían analizar la inclusión de mujeres como objetivo de las políticas culturales. Entre esos datos se destacaba el porcentaje de hombres y mujeres entre los directores nominados para Mejor Película en tres festivales importantes: en el Festival de Cannes 2015, el 89 % de los directores nominados fueron hombres y 11% mujeres; en el Festival FESPACP 2015, el 85% de los nominados fueron hombres y el 15% mujeres; y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2014, el 92% de los nominados fueron hombres y el 8% mujeres.

Otro dato importante que proporcionó el Informe de la UNESCO (2016) son los porcentajes de hombres y mujeres miembros de los jurados en festivales internacionales de cine, el porcentaje de hombres y mujeres que están entre los 150 principales directores de música clásica, y además, el porcentaje de las Partes de la Convención que tienen un ministro de cultura hombre y mujer. En cada uno de los aspectos mencionados, el mayor porcentaje en cada categoría estaba constituido por hombres. Es decir, que las personas importantes que están en los espacios de poder y toma de decisión, tanto en el área de las políticas públicas culturales, así como la gestión y creación de industrias culturales como el cine, son en su gran mayoría hombres.

En la presente tesis se ha investigado respecto a la participación de la mujer en los espacios considerados como los más importantes en la realización cinematográfica boliviana. Es así que se elaboró una base de datos propia sobre la cinematografía nacional y se cuantificó la participación de mujeres en los cargos más relevantes de las fichas técnicas de los filmes nacionales estrenados

entre 1995 a 2015. Los cargos seleccionados fueron dirección, producción y guion. Los resultados sobre la participación de la mujer en dichos cargos fueron los siguientes.

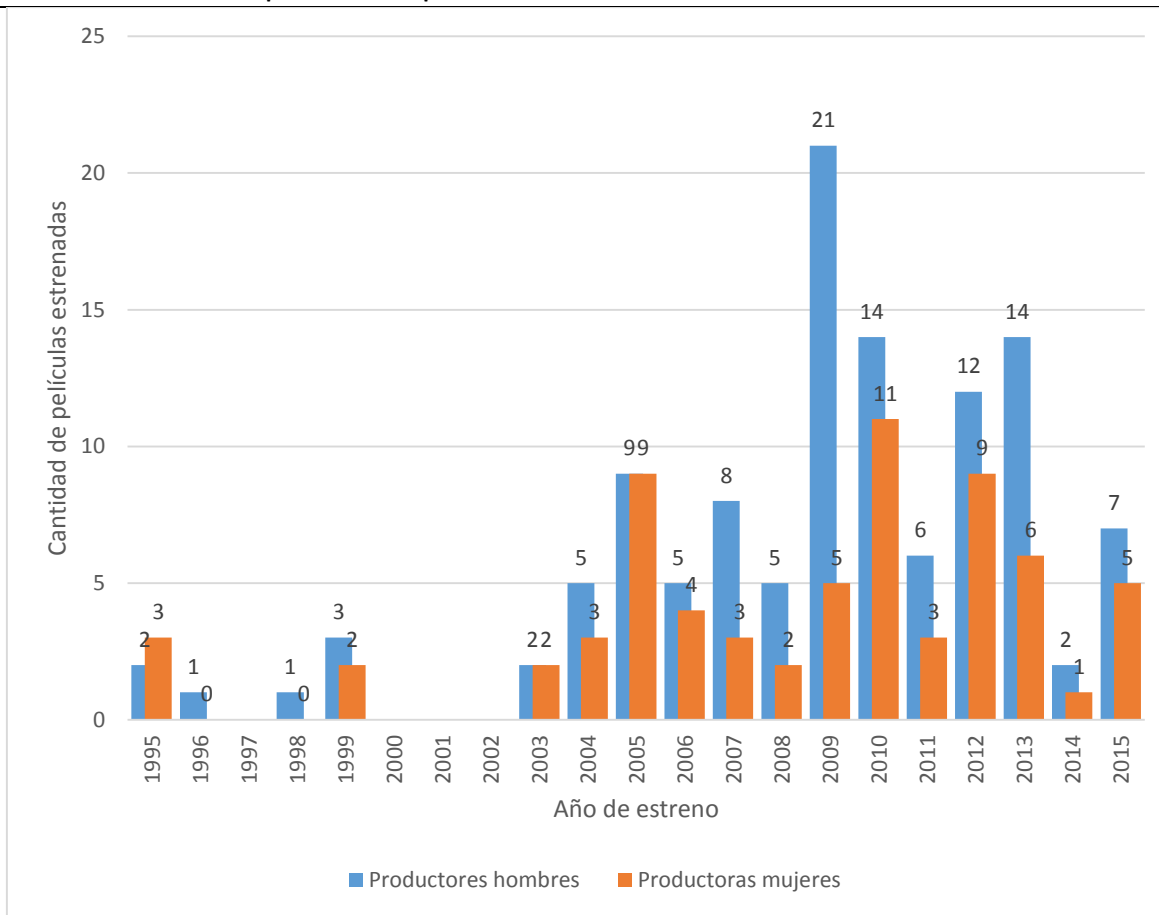
Figura 17-8.12. Género de los directores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015



Fuente: elaboración propia.

El primer cargo en la producción cinematográfica analizado para medir la participación de la mujer fue el de director/a del filme. En el periodo de análisis que comprende desde 1995 a 2015 hubo un total de 142 cargos de director/a de filmes bolivianos estrenados durante ese periodo. La cantidad de cargos de director varía con relación a la cantidad de estrenos de dicho periodo debido a que un filme puede presentar varios directores. Del total de 142 directores de filmes bolivianos estrenados, 130 (91,5 %) fueron cargos de dirección ocupados por hombres y 12 (8,5 %) fueron cargos de dirección ocupados por mujeres. Como puede observarse en la Figura 18-8.12 la tendencia de que los hombres ocupen en su gran mayoría los cargos de dirección de las películas fue constante durante todo el periodo de análisis. Incluso en la mitad de los años que comprende el periodo de análisis, como el caso de los años 1996, 1998, 1999, 2003, 2007, 2008, 2009, 2013 y 2014, no se cuenta con participación de mujeres en la dirección de las películas nacionales.

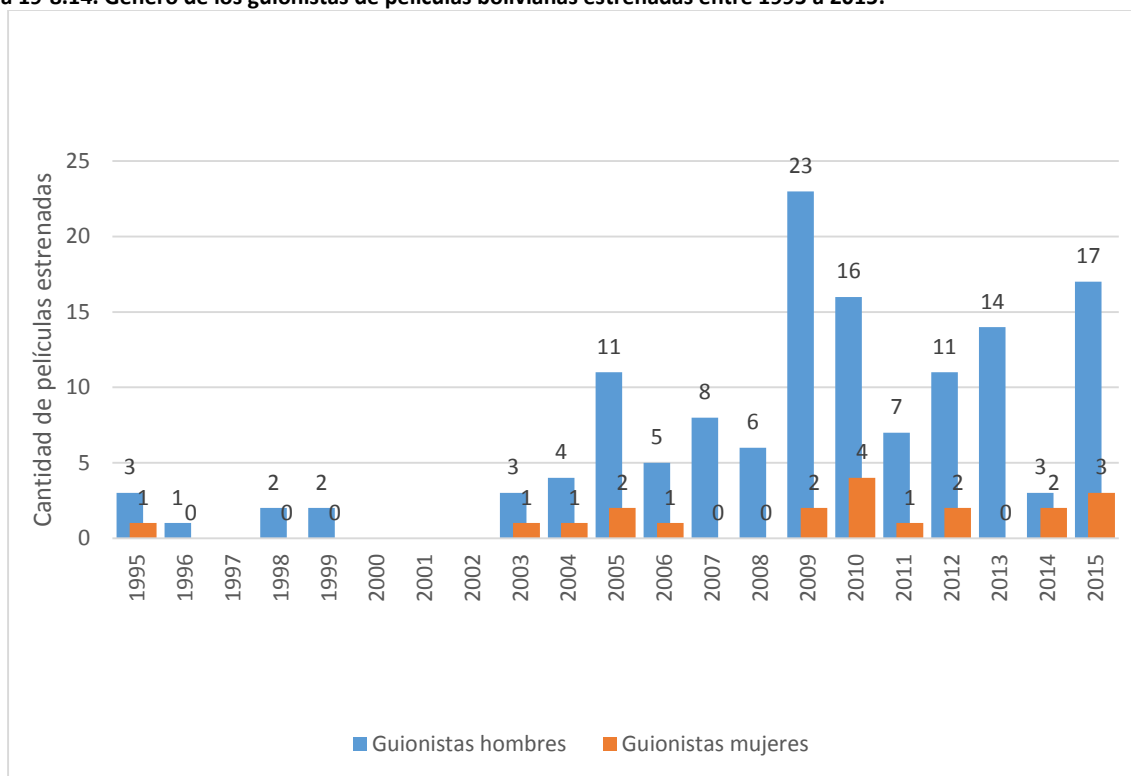
Figura 18-8.13. Género de los productores de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015



Fuente: elaboración propia.

El segundo cargo que se analizó para medir la participación de mujeres fue el de producción general de los filmes bolivianos. Durante el periodo analizado hubo un total de 185 cargos de producción de los cuales 117 (63,2%) fueron ocupados por hombres y 68 (36,8%) fueron cargos ocupados por mujeres. Como puede verse en la Figura 19-8.13 la tendencia de que una mayoría de hombres ocupen los cargos de producción se mantuvo en casi todos los años del periodo de análisis. Sin embargo, en 1995 hubo una mayoría de mujeres en el cargo de producción; en el año 2003 y 2005 la cantidad de productores hombres y mujeres fue la misma; y en los años 1999, 2006 y 2014, si bien, hubo más cargos de producción ocupados por hombres, la diferencia fue mínima. Así también hubo años como los casos de 1996 y 1998 en los que los cargos de producción fueron ocupados solo por hombres.

Figura 19-8.14. Género de los guionistas de películas bolivianas estrenadas entre 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia.

El tercer cargo analizado en la presente tesis para medir la participación de mujeres fue el de guionista de los filmes bolivianos estrenados. En el conjunto de películas estrenadas durante el periodo de 1995 a 2015 hubo un total de 156 cargos de guionistas, entre ellos 136 (87,1%) fueron hombres y 20 (12,8%) fueron cargos ocupados por mujeres. Como muestra la Figura 20-8.14, durante todo el periodo se mantuvo la misma tendencia de una mayoría de cargos de guionistas ocupados por hombres. Incluso en algunos años como 1996, 1998, 1999, 2007, 2008 y 2013 no hubo ninguna participación de mujeres como guionistas de los filmes bolivianos estrenados en dichos años.

8.3.3. Características de diversidad en las empresas productoras de cine en Bolivia.

Para el análisis de los elementos de la diversidad, o en caso contrario, determinar si existe concentración geográfica y económica en la producción cinematográfica boliviana, se propusieron como indicadores:

- ↪ La cantidad de empresas productoras que participaron en la producción de largometrajes nacionales estrenados en el periodo 1995-2015.

- ↪ El tamaño de dichas empresas productoras de acuerdo al número de largometrajes producidos durante el periodo analizado.
- ↪ La ciudad o región boliviana de procedencia de las empresas productoras que estrenaron filmes nacionales en el periodo de análisis.
- ↪ La existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de los departamentos de procedencia de las productoras de cine nacional.
- ↪ La relación de propiedad entre dichas empresas productoras y las empresas distribuidoras y exhibidoras de cine nacional.
- ↪ La relación entre las empresas productoras nacionales y empresas productoras extranjeras y las multinacionales de Hollywood.
- ↪ La existencia/inexistencia de concentración en relación a la propiedad de las empresas de producción de películas nacionales.

A continuación, se presentan los resultados obtenidos para cada uno de los indicadores mencionados.

Cantidad de empresas productoras.

Respecto a los resultados del primer indicador sobre la cantidad de empresas que produjeron largometrajes nacionales que se estrenaron entre 1995-2015, el seguimiento a las fichas técnicas de las películas estrenadas en el periodo dio como resultado que existe un total de 81 empresas productoras e instituciones que figuran en créditos a cargo de la producción de 134 largometrajes, entre ficciones y documentales, estrenados en salas comerciales de cine en Bolivia.

Tomando en cuenta la gran cantidad de productoras (81) que participaron en la producción de 134 películas en los 21 años que comprende el periodo de análisis, se puede afirmar, por un lado, que existe una gran diversidad de empresas productoras de cine en el país, es decir, que el mercado de la producción de cine no estaría concentrado en pocas empresas. Por otro lado, se puede afirmar además que la gran mayoría de estas empresas no están consolidadas en el mercado cinematográfico puesto que se trataría de empresas nuevas, algunas de ellas formadas para la filmación de una sola película y que luego se han desintegrado o no han vuelto a producir un largometraje estrenado comercialmente.

Tamaño de las empresas productoras según la cantidad de largometrajes estrenados.

El segundo indicador que se analizó en este apartado se refiere a determinar el “tamaño” de las empresas productoras de acuerdo al número de largometrajes nacionales producidos por cada

empresa entre los años 1995 a 2015. Es preciso mencionar que la cantidad de largometrajes producidos y estrenados en salas comerciales no puede ser considerado un indicador confiable para determinar cuán grande o pequeña pueda ser una empresa productora, puesto que no se tienen otros datos como: la cantidad de personal permanente que trabaja en la productora, si la empresa está legalmente establecida, qué otros productos audiovisuales le generan ingresos económicos y a cuánto ascienden sus ingresos económicos anuales. Sin embargo, la cantidad de largometrajes estrenados es un dato que aporta información sobre cuán activas estuvieron las empresas productoras en el periodo analizado y en este sentido informa también sobre cuán dedicadas están cada una de dichas empresas a la producción cinematográfica exclusivamente o si son productoras que se dedican más a la producción de otros productos audiovisuales.

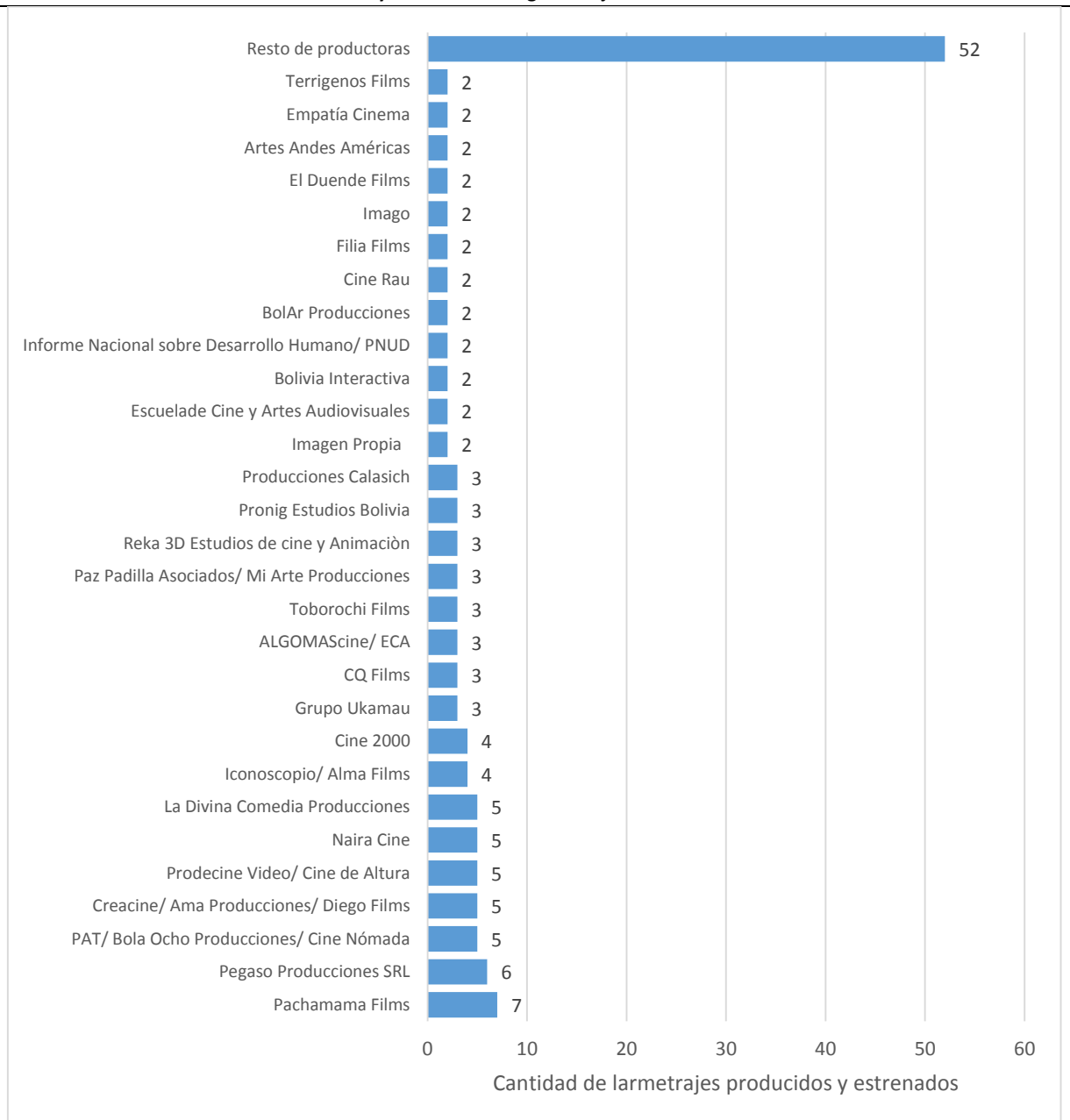
En este sentido, la base de datos sobre la producción cinematográfica boliviana creada en la investigación de la presente tesis dio como resultado que entre 1995 y 2015, como puede observarse en la Figura 21-8.15, la productora que estrenó una mayor cantidad de largometrajes fue *Pachamama Films* que estrenó siete películas. La segunda empresa productora que estrenó mayor cantidad de largometrajes fue *Pegaso Producciones SRL* del director Paolo Agazzi con seis largometrajes estrenados.

En tercer lugar, está un grupo de productoras que estrenaron cinco largometrajes cada una durante el periodo de análisis de la presente investigación y son las siguientes: *Prodecine Video y Cine de Altura*, del director Tonchy Antezana; la productora *Ama Producciones* que posteriormente se transformó en *Diego Films*, del director Diego Torres. Se incorporó en este grupo al equipo de producción del director Juan Carlos Valdivia que ha estrenado cinco largometrajes durante el periodo de análisis, sin embargo, sus dos primeras películas, *Jonás y la ballena rosada* (1995) y *American Visa* (2005), estuvieron producidas por las empresas productoras *Periodistas Asociados de Televisión* en su primer película y *Bola Ocho* en su segundo filme.

En la actualidad la productora *Cine Nómada* ha realizado las películas de Juan Carlos Valdivia *Zona Sur* (2009), *Yvy Maraey* (2013), y ha coproducido el filme *Los Viejos*, de Martín Bouloq (2011). La productora *Naira Cine* es una empresa productora que funciona como un colectivo de cineastas y que ha logrado estrenar cinco largometrajes de diferentes directores, entre ficciones y documentales. La última empresa que pudo estrenar cinco largometrajes en el periodo de análisis es *La Divina Comedia Producciones*, del director Elías Serrano; se trata de una empresa

relativamente nueva en comparación con las mencionadas anteriormente, su primer largometraje se estrena en 2010, no obstante, se ha mantenido activa llegando incluso a estrenar un largometraje por año.

Figura 20-8.15. Productoras de cine en Bolivia y cantidad de largometrajes estrenados entre 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia.

El cuarto grupo de empresas productoras con mayores estrenos son aquellas que estrenaron cuatro largometrajes en el periodo de estudio de la presente tesis. Entre dicho grupo están las productoras: *Iconoscopio*, que posteriormente se convirtió en *Alma Films*, del afamado director

Marcos Loayza; y *Cine 2000* una productora peruana-boliviana del director Leónidas Zegarra que ha presentado películas de temática religiosa.

En un quinto grupo están ocho empresas productoras que han estrenado tres películas cada una, durante el periodo de análisis de la presente investigación. Como se puede observar en la Figura 21-8.15, en dicho grupo, las empresas productoras son bastante diversas puesto que están desde la productora boliviana más reconocida a nivel internacional, como es el *Grupo Ukamau*, del afamado director Jorge Sanjinés; están productoras que han realizado filmes importantes como *CQ Films* de Martín Boulocq (*Lo más bonito y mis mejores años*, 2006, *Los viejos*, 2011), *Imagen Propia* de Fernando Vargas y Verónica Córdoba (*Di buen día a papá*, 2005), *Producciones Calasich*, del director Roberto Calasich; *Toborochoi Films*, del director Rodrigo Ayala; y están también productoras relativamente nuevas que han producido filmes de bajo presupuesto estrenados, en algunos casos, solo en una ciudad siendo poco conocidos en el resto de ciudades de Bolivia.

En sexto lugar está un grupo de productoras que han estrenado dos películas cada una durante el periodo de análisis de la presente tesis. En este grupo de productoras están en general productoras relativamente nuevas y también organismos internacionales como el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que han financiado películas sobre temas de interés social. Finalmente, en un séptimo grupo de empresas productoras están aquellas que durante el periodo de análisis (1995-2015) han estrenado solo una película. Este grupo de productoras es bastante numeroso, se contaron en total 52 empresas de diferentes regiones de Bolivia.

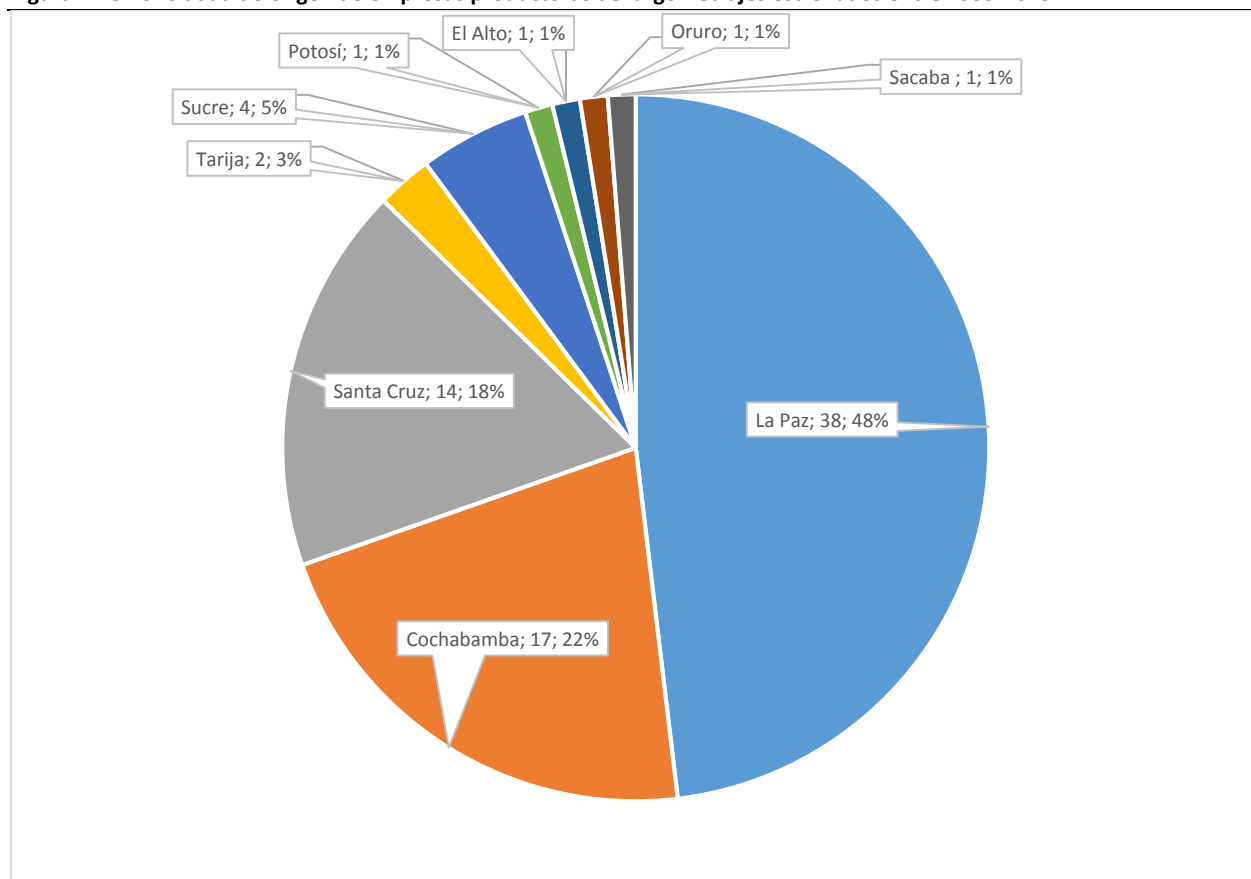
Por lo tanto, se pudo concluir que existe una gran diversidad en cuanto a la cantidad de empresas productoras de cine y que el mercado cinematográfico no estaría concentrado en pocas empresas con posibilidad de estrenar largometrajes en salas cine. En cuanto a la cantidad de empresas que participan en la producción de largometrajes estrenados durante el periodo de análisis, el mercado cinematográfico es bastante amplio y diverso.

Ciudad boliviana de procedencia de las empresas productoras.

El tercer indicador que se analizará en el presente apartado se refiere a la ciudad o región de procedencia, es decir, lugar donde están establecidas las empresas productoras de largometrajes bolivianos estrenados entre 1995 a 2015. Los resultados de la investigación sobre la ciudad de procedencia de las productoras pueden observarse en la Figura 22-8.16 y fueron los siguientes: la ciudad de con mayor cantidad de empresas productoras que hayan estrenado largometrajes

nacionales en el periodo de análisis es La Paz con un total de 38 empresas productoras e instituciones que participaron en la producción de largometrajes; en segundo lugar está la ciudad de Cochabamba con un total de 17 empresas productoras que estrenaron largometrajes en el periodo; en tercer lugar está la ciudad de Santa Cruz con un total de 14 empresas productoras con largometrajes estrenados.

Figura 21-8.16. Ciudad de origen de empresas productoras de largometrajes estrenados entre 1995-2015.



Fuente: elaboración propia.

El cuarto lugar en cuanto al número de empresas con largos estrenados está la ciudad de Sucre con un total de cuatro empresas; en quinto lugar, la ciudad de Tarija con un total de dos empresas. El resto de ciudades que tuvieron al menos una empresa con largometrajes estrenados son Potosí, Oruro, El Alto (ciudad intermedia colindante a la ciudad de La Paz) y Sacaba (ciudad intermedia colindante a la ciudad de Cochabamba).

Los resultados anteriormente descritos permiten afirmar que sí existe concentración geográfica en la producción cinematográfica debido a que la gran mayoría de las empresas productoras, 69

de un total 81 empresas, es decir el 85%, están establecidas en las ciudades capitales del eje troncal del país compuesto por los departamentos de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. Siendo muy bajo el número de empresas establecidas en otras ciudades capitales del país e incluso en ciudades capitales como Cobija y Trinidad, aunque sí han filmado películas con locaciones en dichas ciudades, no se ha constatado que existan empresas productoras establecidas en las ciudades mencionadas que hayan estrenado largometrajes de manera comercial durante el periodo de análisis. Es importante destacar también que ciudades intermedias como El Alto y Sacaba cuentan con empresas productoras con largometrajes estrenados en salas de cine.

Aunque en la actualidad haya una concentración geográfica de empresas productoras asentadas en el eje troncal del país y pocas empresas en el resto de ciudades capitales de departamento, esto se constituye en realidad en un avance reciente hacia la desconcentración y en favor de la diversidad. Se afirma lo anteriormente expuesto debido a que desde el inicio de las actividades cinematográficas en Bolivia, la ciudad de la Paz se constituyó en el centro de la producción cinematográfica nacional y es recién a partir de las décadas de 1980 y 1990 cuando se empieza a filmar en otras ciudades como Santa Cruz y Cochabamba. Ya en el segundo milenio surgen producciones hechas por jóvenes directores como Rodrigo Bellot de Santa Cruz y Martín Boulocq de Cochabamba, y Rodrigo Ayala de Tarija, quienes producen largometrajes en sus respectivas ciudades. Es decir, que es en la primera década del siglo XXI cuando la producción cinematográfica nacional deja de estar centrada en la ciudad de La Paz y empieza a expandirse en el resto del país. En la actualidad ya se puede contar con largometrajes producido por empresas productoras establecidas en la mayoría de las ciudades capitales del país, aunque su número en comparación con el número de empresas productoras establecidas en el eje central del país, sea aún muy reducido.

Relación de propiedad de las empresas productoras de cine boliviano.

La relación de propiedad entre las empresas productoras de cine boliviano y las empresas distribuidoras y exhibidoras de cine fue otro indicador propuesto para el análisis de la dimensión industrial del cine en Bolivia. Sobre dicho indicador no se ha podido evidenciar alguna relación de propiedad común. Solo en algunos casos se ha dado que la misma empresa funcione como productora y a la vez distribuidora de cine como es el caso de la productora y distribuidora Londra Films P&D que produjo y distribuyó la película *Rojo, Amarillo y Verde* estrenada en 2009.

En el caso de relación entre empresas productoras y empresas exhibidoras de cine se ha dado recientemente en 2016 el estreno del largometraje *Engaño a primera vista* (2016) producida por la productora Artistas Latinos Ltda. que tuvo un auspicio y apoyo importante de la empresa de exhibición cinematográfica Cine Center. La película se trató de una comedia cuyas locaciones fueron el mismo centro de exhibición de cine, además contó con una gran campaña de publicidad en la empresa exhibidora y ha logrado posicionarse como uno de los estrenos nacionales más vistos de 2016. Sin embargo, no se trataría de una relación de propiedad sino de una mera relación comercial de auspicios de una importante cadena de centros de exhibición de cine y por lo tanto no hay intereses accionariales comunes. En el caso del resto de películas bolivianas, por lo general, son realizadas por empresas productoras independientes y sin relación de propiedad con distribuidoras y exhibidoras y con poco apoyo de las salas de exhibición.

En cuanto a la relación entre las empresas productoras nacionales y las multinacionales de Hollywood, se han tenido pocos casos y se ha tratado en realidad de producciones extranjeras que han filmado en locaciones en Bolivia o contado con actores y servicios de producción bolivianos. Uno de estos casos es el de las películas estadounidenses *Che: Parte Uno* (2008) y *Che: Parte Dos* (2008) del director estadounidense Steven Soderbergh que contó con personal y servicio de producción en Bolivia de la empresa Londa Films P&D y actores bolivianos.

Un caso similar fue el de la última película de la saga de *Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi*, estrenada recientemente en diciembre de 2017. En dicha superproducción norteamericana se filmaron locaciones en Bolivia, específicamente en el Salar de Uyuni, y contó con los servicios de producción de la empresa boliviana Jucumari Films P&D para la tramitación de permisos y gestiones de logística.

Respecto a la relación entre productoras bolivianas y productoras europeas se pueden citar a producciones como la de la película francesa para televisión *La cacería del nazi* (2008) o *La traque* en su título original, del director francés Laurent Jaoui. El filme de Jaoui contó con servicios de producción en Bolivia de la empresa Londra Films P&D y también con actores bolivianos, no obstante, el filme es de nacionalidad francesa y alemana.

Otro caso importante es el de la película *También la lluvia* (2010) de la directora española Icíar Bollaín que narró las revueltas por el conflicto del agua que se dieron en Bolivia en la ciudad de Cochabamba entre enero y abril del año 2000. Bollaín relata en su filme una historia

boliviana, con actores nacionales y filmada en Bolivia, con servicios de producción también de Londra Films P&D, sin embargo, la nacionalidad del filme es española, francesa y mexicana.

En cuanto a grandes producciones internacionales de directores extranjeros que se han filmado en Bolivia como coproducciones, es decir, que cuentan también con nacionalidad boliviana, se tienen los casos de *Escríbeme postales a Copacabana* (2009) del director alemán Thomas Kronthaler, que fue filmada en su mayor parte en Bolivia y contó con servicios de producción de Pegaso Producciones Audiovisuales SRL. empresa del director Paolo Agazzi y con actores bolivianos. El filme de Thomas Kronthaler es una coproducción alemana y boliviana. La coproductora alemana es Avista Films.

Un caso similar es el de la película *Blackthorn* (2011) del director español Mateo Gil. Dicho filme se rodó en Bolivia y contó con la coproducción de la productora Pegaso Producciones Audiovisuales SRL. El filme de Gil es una multi-producción internacional en la que participan España, Bolivia, Francia y el Reino Unido. Las coproductoras que participaron en este filme son Ariane Mararúa Films (España), Arcadia Motion Pictures (España), Quickfire Films (Reino Unido), Nix Films (España), Eter Pictures (España), Manto Films (España), Pegaso Producciones (Bolivia), Noodles Production (Francia), Televisión Española (TVE) (España), Canal+ España (España), Ono (España), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (España), Ibermedia (España), Instituto de Crédito Oficial (ICO) (España) y Audiovisual Aval SGR (España).

Además de lo narrado en los párrafos precedentes, no se han dado o se ha podido constatar en la presente investigación que existan en Bolivia relaciones de propiedad de una empresa productora nacional con las multinacionales de Hollywood u otras grandes empresas productoras internacionales.

Otro aspecto a analizar en el presente apartado es la relación entre canales de televisión bolivianos y la producción cinematográfica nacional. Fueron pocos los casos en los que los canales de televisión han participado en la producción de largometrajes en Bolivia. La primera experiencia que se ha podido constatar durante el periodo de análisis de la presente tesis es la producción de la película *Jonás y la ballena rosada* (1995) del director Juan Carlos Valdivia en la que participa el canal privado de televisión Periodistas Asociados de Televisión PAT como una de las empresas coproductoras del filme. Las coproductoras extranjeras que participaron en el filme fueron el Instituto Mexicano de Cinematografía y Producciones Amaranta también de

México. Otro caso es el del canal privado de televisión perteneciente a la congregación católica La Compañía de Jesús, FIDES TV, que produjo el largometraje documental *Lucho San Pueblo* (2010) dirigido por el sacerdote Eduardo Pérez Iribarne.

El canal estatal de televisión Bolivia Tv participó como una de las instituciones productoras de la película *Las Manueles heroínas de la Coronilla* (2012) del director Luis Mérida Coímbra. Las demás instituciones que figuran como coproductoras son el Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia y la Alcaldía Municipal de Cochabamba, ámbas instituciones públicas.

Por todo lo expuesto anteriormente se podría concluir que no existe concentración económica en relación a la propiedad de las empresas de producción de películas nacionales. Se afirma aquello debido a que existe una gran cantidad de empresas productoras, se llegó a contar al menos 84 que han estrenado filmes en el periodo de análisis de la presente tesis (1995-2015). Otro aspecto que es preciso mencionar es que las características de dichas empresas son bastante diversas en cuanto a su periodo de funcionamiento, la cantidad de filmes estrenados, la cantidad de recursos disponibles, entre otros aspectos. Un detalle importante es que son pocas las productoras que han trabajado en la producción de largometrajes internacionales, entre las que se pueden destacar Londra Films D&D, Pegaso Producciones Audiovisuales SRL, y Jucumari Films P&D.

8.3.4. Características de diversidad en las películas bolivianas estrenada en sala comercial entre 1995 y 2015.

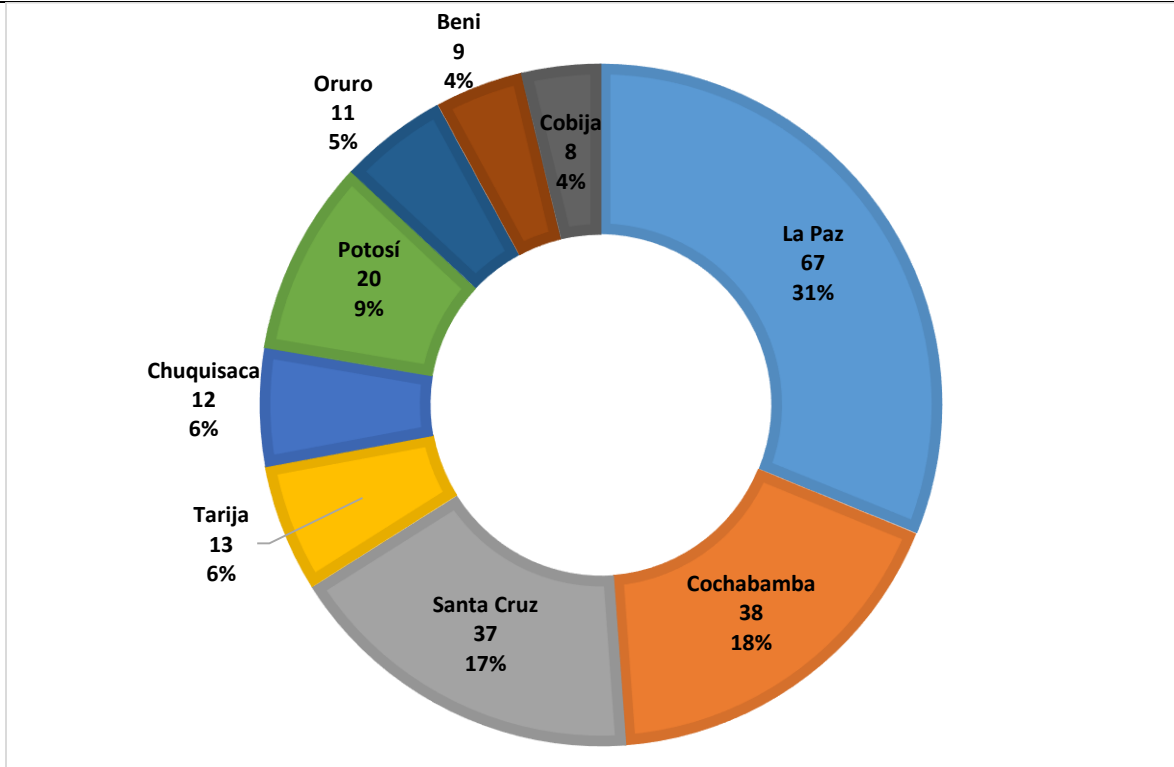
Para analizar las características o elementos de diversidad dentro de los filmes estrenados en el periodo de análisis de la presente tesis se tomaron en cuenta dos aspectos: el primero fue el lugar o región de Bolivia donde se filmaron las películas, es decir, el lugar de las locaciones de las películas; y el segundo aspecto de diversidad analizado fue el idioma o idiomas presentes en los filmes bolivianos.

Diversidad de las locaciones de los filmes bolivianos.

Determinar la existencia o inexistencia de concentración geográfica con respecto a los lugares de rodaje de películas nacionales es otro de los indicadores propuestos para analizar los niveles de diversidad y concentración en la producción cinematográfica boliviana. Para determinar cuáles fueron los lugares que han servido de locaciones y en qué departamento de Bolivia se encuentran

se realizó una revisión a las notas de prensa, las fichas técnicas y los créditos presentes en los filmes nacionales estrenados entre 1995 y 2015.

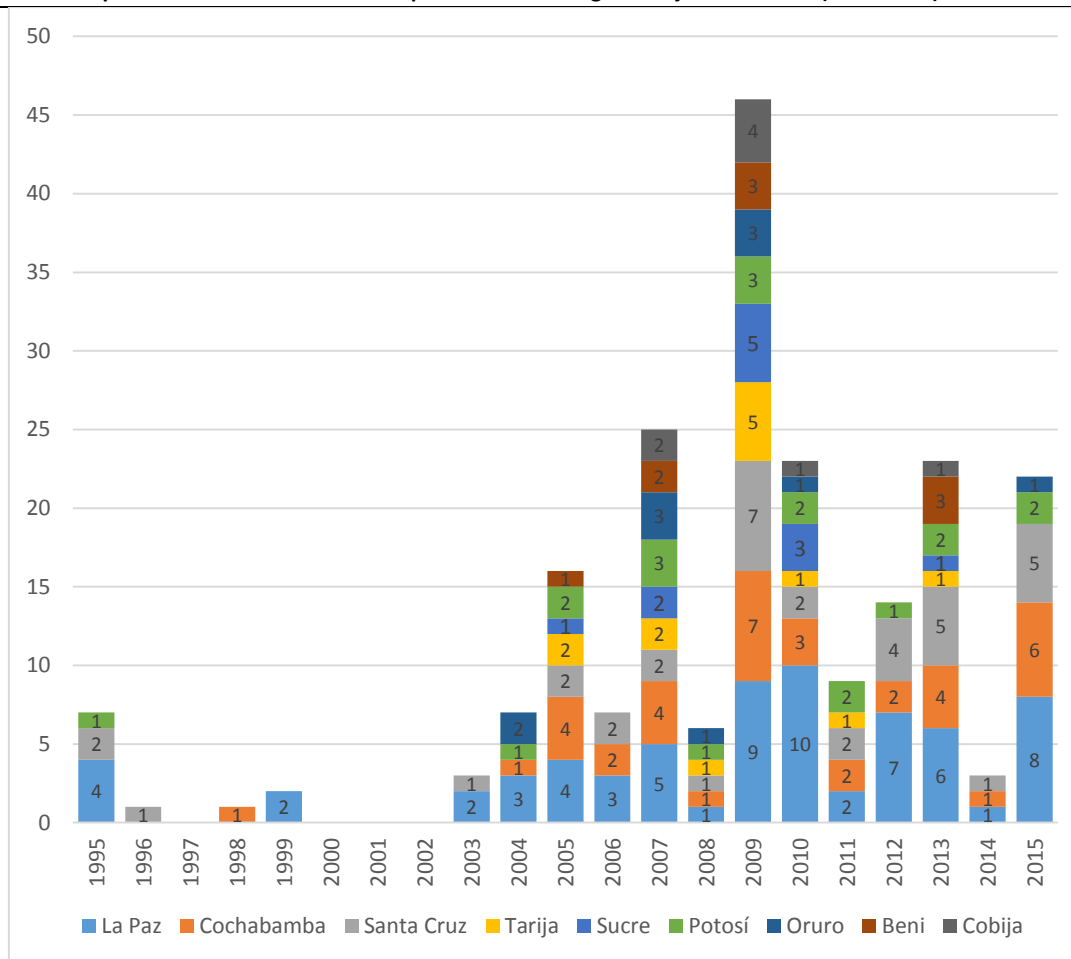
Figura 22-8.17. Departamentos de Bolivia en los que se filmaron largometrajes estrenados en sala comercial (1995-2015).



Fuente: elaboración propia.

La suma general de los datos de las locaciones y el departamento boliviano en el que se encontraban dio como resultados que 67 películas (31%) tuvieron locaciones en el departamento de La Paz; 38 filmes (18%) tuvieron locaciones en el departamento de Cochabamba; 37 filmes (17%) fueron filmados en el departamento de Santa Cruz; 20 filmes (9%) se realizaron en Potosí; 13 películas (6%) fueron filmadas en el departamento de Tarija; 12 películas (6%) fueron filmadas en Chuquisaca; 11 filmes (5%) fueron realizados en Oruro; nueve (4%) películas tuvieron locaciones en Beni y ocho (4%) tuvieron locaciones en Pando. Como puede observar en la Figura 23-8.17, con respecto a los departamentos de Bolivia en los que se han filmado las películas estrenadas durante el periodo de investigación, se mantiene una concentración geográfica en el eje central del país conformado por las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz.

Figura 23-8.18. Departamentos de Bolivia en los que se filmaron largometrajes nacionales (1995-2015).



Fuente: elaboración propia.

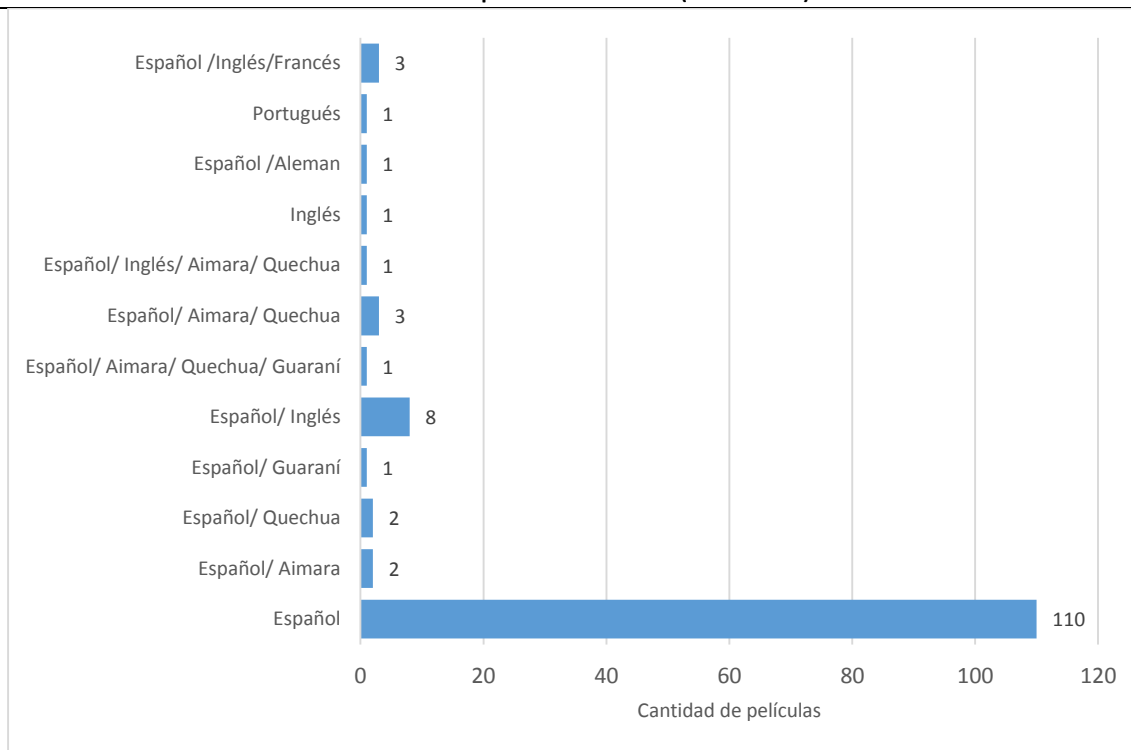
En la Figura 24-8.18 se muestran los departamentos de Bolivia en los que se han rodado largometrajes estrenados entre 1995 y 2015. Como puede observarse en dicha Figura, a partir del año 2003, que coincide con el inicio del estreno de películas filmadas en formato digital, se da una mayor diversidad en cuanto a los departamentos del país en el que se realizan los rodajes de las películas. La tendencia a una mayor diversidad de departamentos en los que se filman las películas nacionales se mantiene hasta el final del periodo de estudio, aunque sigue existiendo una fuerte presencia del eje central del país como lugares de rodaje de la mayoría de los filmes nacionales.

Diversidad lingüística en los filmes bolivianos.

Respecto a la diversidad de idiomas presentes en los filmes bolivianos estrenados durante el periodo de estudio, los resultados obtenidos del análisis fueron los siguientes: del total de los 134

filmes largometrajes estrenados, 110 películas fueron filmadas solo en español; ocho filmes fueron filmados con diálogos en español e inglés; tres películas fueron filmadas en español, inglés y francés; otras tres en español, aimara y quechua; dos películas fueron filmadas en español y aimara: y dos en español y quechua. Las combinaciones de idiomas menos frecuentes fueron: una película filmada en español y guaraní; una película filmada en español, aimara, quechua y guaraní; una película filmada en español, inglés, aimara y quechua; una película filmada solo en inglés; y una película en portugués, como puede observarse en la Figura 25-8.19.

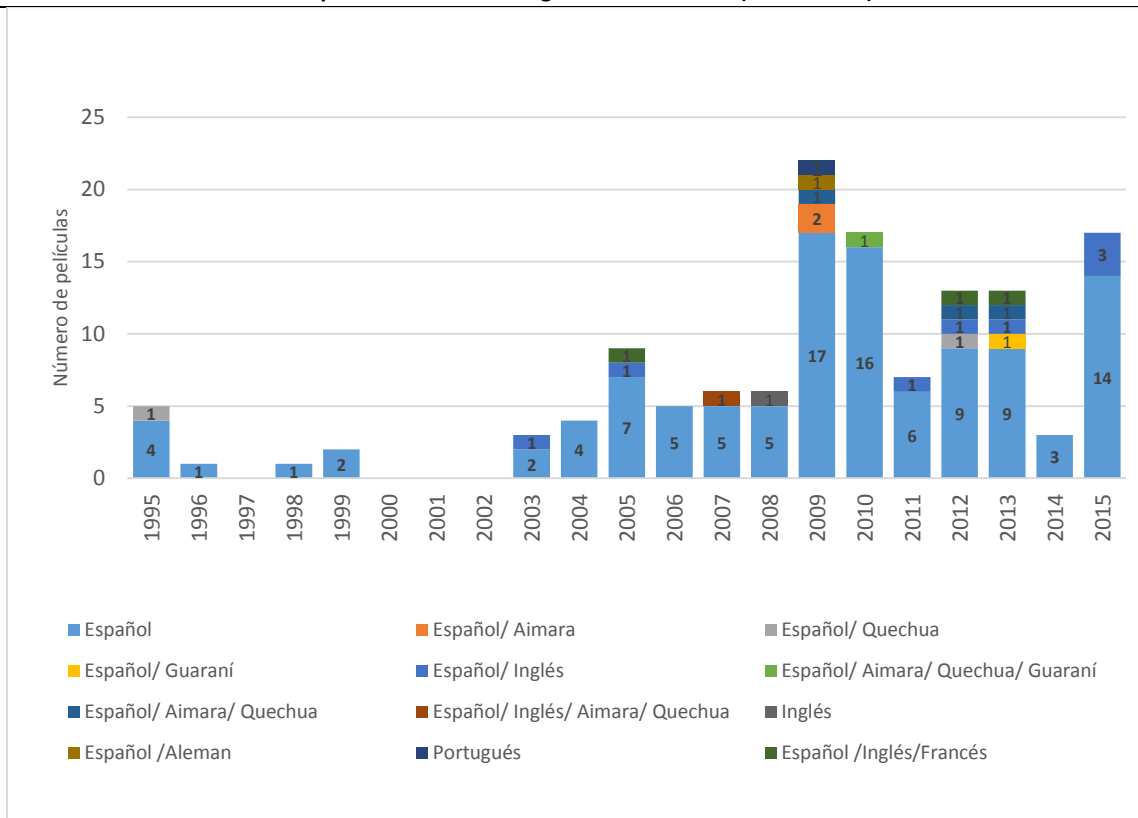
Figura 24-8.19. Combinación de idiomas hablados en películas bolivianas (1995 - 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 26-8.20 se muestra la presencia de idiomas en los filmes bolivianos a lo largo del periodo de análisis, como puede observarse el idioma español tiene una presencia mayoritaria en cada uno de los años analizados. Sin embargo, en los últimos años del periodo de análisis se observa la participación de una mayor cantidad de idiomas diferentes al español o castellano.

Figura 25-8.20. Idiomas hablados en películas bolivianas según año de estreno (1995 a 2015).



Fuente: elaboración propia.

La suma total sobre la presencia de cada idioma en las 134 películas dio como resultado que el idioma español estuvo presente en 132 películas, el idioma inglés estuvo en 13 películas, los idiomas aimara y quechua estuvieron presentes en siete películas cada uno, el francés estuvo presente en tres filmes, el guaraní, el alemán y el portugués estuvieron presentes en una película cada uno. Llama la atención que a pesar de que la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia aprobada en el año 2009 reconoce 37 lenguas oficiales contando con el español o castellano y 36 lenguas nativas, de las 36 lenguas nativas solo el aimara, el quechua y el guaraní tienen presencia en los filmes nacionales, no obstante, esa presencia es escasa. Llama también la atención la fuerte participación del inglés que está presente en 13 películas y el francés en tres filmes, superando con mucho la participación de los idiomas nativos en los filmes nacionales. Por lo expuesto anteriormente se puede concluir que la diversidad de lenguas nativas presente en las películas bolivianas es mínima o casi inexistente. Existe un claro predominio del español como idioma dominante en la gran mayoría de filmes nacionales.

En el caso de algunas películas existe una relación entre las lenguas habladas en el filme y los países coproductores del mismo. Este es el caso del filme *Escríbeme postales a Copacabana*

(2009) que tiene diálogos en alemán y se trata de una coproducción con Alemania. También se ha dado el caso de filmes como *La película de la Reina* (2009) que es una coproducción con Argentina y tiene diálogos en portugués debido a fue filmada en Brasil.

8.4. Características del sector de la distribución de cine en Bolivia.

En el presente apartado se presentan los resultados del análisis del sector de la distribución de cine en Bolivia respondiendo a dos objetivos específicos de la presente tesis. El primero de ellos es el *OE#2.1: analizar cómo está constituido el sector de la distribución de cine en Bolivia*, cuyos indicadores propuestos en el marco metodológico son los siguientes:

- ↪ Identificación y características de las empresas dedicadas a la distribución de cine nacional.
- ↪ Identificación y características de las empresas dedicadas a la distribución de cine extranjero.
- ↪ Identificación de las tendencias que se dan en el sector de la distribución de cine.
- ↪ Los efectos que tiene en el mercado cinematográfico la relación entre un filme nacional y una distribuidora internacional.

El segundo OE que se propuso en la presente tesis para el análisis del sector de la distribución de cine fue *identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y qué niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la distribución de cine en Bolivia*. Para desarrollar el objetivo mencionado se propusieron los indicadores siguientes:

- ↪ Relación de propiedad y nacionalidad de las empresas distribuidoras de cine.
- ↪ Ciudad y departamento donde están establecidas las empresas distribuidoras nacionales.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica a nivel de la propiedad de las empresas distribuidoras de cine en Bolivia.
- ↪ Existencia/inexistencia de transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria nacional al mercado mundial, particularmente a EE.UU.

El sector de la distribución de cine nacional es casi inexistente, por lo general son los mismos cineastas o las productoras de cine quienes se contactan con las empresas exhibidoras para poder distribuir y exhibir sus películas. Por otro lado, la oferta de películas extranjeras, en su mayoría producidas por EE.UU., ocupa cerca de un 90% de los espacios y ventanas de comercialización, lo cual hace que la infraestructura de exhibición y transmisión, al igual que los servicios de

distribución de cine nacional, condicionen su presencia y propósito comercial a las exigencias de esa oferta (CONACINE, 2006).

Sin embargo, durante el periodo de análisis de la presente tesis, a nivel nacional han existido diversas empresas que se dedicaron a la distribución de cine nacional. Las empresas que trabajan en la distribución de cine nacional podrían dividirse en dos tipos: empresas que se dedican a la distribución de cine nacional y cine independiente; y empresas de distribución que forman parte de grupos empresariales, que son a la vez propietarios de multisalas de exhibición de cine, y que se dedican principalmente a la distribución de cine extranjero, sin embargo, han incursionado también en la distribución de cine nacional.

Respecto al primer tipo de empresas distribuidoras de cine nacional y cine independiente, existen dos empresas. La primera de ellas es Londra Films P&D, que inicia sus actividades en el año 2000 y se ha dedicado a la producción y distribución de cine nacional, servicios de producción para películas de productoras internacionales que filman en Bolivia y distribución de cine independiente. Londra Films P&D tiene oficinas en la ciudad de Santa Cruz y continúa trabajando en la actualidad en la producción y distribución de cine en Bolivia.

La segunda empresa que se dedicaba al sector de la distribución de cine nacional y cine independiente es Yaneramai Filmes, empresa creada en el año 2002, con oficinas ubicadas en la ciudad de La Paz. Se dedica a la gestión audiovisual en las áreas de venta, distribución y exhibición de cine independiente y de autor y la distribución de cine boliviano con derechos a nivel internacional. En la actualidad Marcelo Cordero, director de Yaneramai Films, es también el director artístico del Festival Internacional Pachamama Cinema de Fronteira que se realiza en la Río Branco, Brasil. Tanto Londra Films P&D como Yaneramai Films son empresas independientes de capital económico nacional.

En el segundo tipo de empresa que trabajan en la distribución de cine nacional y extranjero están los grupos empresariales de exhibición de cine que también han creado sus propias empresas de distribución. Entre este tipo de empresas están DistriFilms, distribuidora de cine con oficinas en la ciudad de Santa Cruz y propiedad del grupo empresarial de capital español Grentidem S.A. que también es propietario de la cadena de multisalas Cine Center. DistriFilms distribuye cine extranjero principalmente, sin embargo, trabajan también en la distribución de algunas películas nacionales.

Por otro lado, la empresa exhibidora Multicine, propiedad del grupo empresarial Roduga Inversiones S. A., y que tiene multisalas de cine en las ciudades de La Paz y Santa Cruz, también trabaja como distribuidora de cine asociada a la empresa BF Distribution. Dicha empresa distribuidora es una empresa internacional que inició su trabajo en 2005 en Chile y se originó con la disolución de la empresa de distribución de videos Bazuca Films de donde provienen las iniciales de su nombre. BF Distribution en Bolivia tiene oficinas en la ciudad de La Paz y trabaja en la distribución de cine extranjero y cine nacional.

En cuanto a distribución de cine extranjero la empresa más importante es la distribuidora Manfer Films S.R.L. creada en el año 1986 y con oficinas centrales en la ciudad de Santa Cruz. Según Sergio Barrios, gerente de ventas de Manfer Films, el capital económico de dicha empresa es completamente boliviano y no está vinculada en términos de propiedad con ninguna otra empresa dentro del país. Manfer Films se dedica solo a la distribución de cine extranjero y tiene contratos de exclusividad con los sellos 20th Century Fox, Columbia Pictures, y con de IDC Films, además de distribuir también películas de Sony Pictures Entertainment.

Diamond Films es una empresa distribuidora de cine extranjero que trabaja en Bolivia desde agosto del 2016, con oficinas en la ciudad de Santa Cruz. La mencionada empresa se dedica a la distribución de películas independientes como una empresa subsidiaria en Bolivia de la distribuidora internacional Diamond Films, con sede en Argentina y con empresas subsidiarias en Perú, Colombia, Chile, España y México. Al tener subsidiarias en diferentes países, sus capitales económicos provienen de diferentes lugares. Diamond Films es una empresa independiente y no está vinculada en términos de propiedad con otras empresas del área de producción, distribución o exhibición de cine en Bolivia. Diamond Films trabaja con diferentes sellos cinematográficos independientes y tienen además un contrato de exclusividad con el sello STX Entertainment.

Andes Films es otra empresa distribuidora de cine extranjero que trabaja en Bolivia con oficinas en la ciudad de Santa Cruz. Andes Films distribuye los sellos Universal Pictures y Paramount Pictures, que antes era manejado por la empresa internacional United International Pictures (UIP). Creada en 1981 como propiedad de los sellos Paramount y Universal, UIP es una empresa internacional de distribución de cine que después de una ausencia de dos años retomó su trabajo en Bolivia en 2004 distribuyendo películas de los sellos Paramount Pictures, Universal Pictures y DreamWorks Pictures, en la actualidad sus sellos cinematográficos son manejados por Andes Films.

Otras empresas que distribuyen cine extranjero en el país son; Media Group que maneja los sellos Warner Brothers Pictures y The Walt Disney Company; y Rola Distribución y Promociones S. A. que maneja también dos sellos cinematográficos, sin embargo, no se obtuvo el dato específico de cuáles son.

Tabla 44-8.14. Cuota de espectadores en Bolivia por distribuidores del top 100 (2013-2016).

Origen/ Distribuidora	2013	%	2014	%	2015	%	2016	%
Disney	840.754	21,1	847.810	19,8	1.267.731	23,9	1.743.252	28,5
Fox	646.541	16,2	826.303	19,3	716.858	13,5	1.096.088	17,9
Warner Bros	502.018	12,6	709.018	16,6	464.071	8,7	1.576.509	25,8
Paramount	301.060	7,5	646.883	15,1	373.540	7	259.298	4,2
Universal	619.112	15,5	369.272	8,6	1.182.641	22,3	499.742	8,2
Sony Pictures	546.826	13,7	309.470	7,2	640.454	12,1	350.164	5,7
Distribution Co	153.865	3,9	167.014	3,9	198.645	3,7	135.937	2,2
Trade	130.669	3,3	159.106	3,7	208.499	3,9	10.262	0,2
DistribiFilms	23.101	0,6	97.477	2,3	41.312	0,8	138.882	2,3
Multicine	86.936	2,2	99.256	2,3	142.867	2,7	0	0
Independiente	114.080	2,9	50.467	1,2	62.704	1,2	30.428	0,5
Resto	24.059	0,6	0	0	11.912	0,2	277.463	4,5
Total	3.989.021		4.282.076		5.311.234		6.118.025	

Fuente: elaboración propia en base a los informes Panorama Audiovisual Iberoamericano (EGEDA, 2014; 2015; 2016; 2017).

En la Tabla 44-8.14 se presentan los datos de la cuota de espectadores por sellos cinematográfico y distribuidores de cine del top 100 de las películas estrenadas en Bolivia durante los años 2013 a 2016. Como se observa en la tabla, los grandes sellos cinematográficos estadounidenses Disney, Fox, Warner Bros, Paramount, Universal y Sony Pictures, son los poseen la mayor cuota de espectadores. Las películas de distribuidas nacionales como DistriFilms, Multicine/BF Distribución y otras distribuidoras independientes no llegan a ocupar ni el 3% de la cuota de espectadores y las distribuidoras más pequeñas no llegan ni al 1% de la cuota de espectadores.

Tabla 45-8.15. Espectadores por el origen de las películas de los estrenos del top 100 (2013-2016).

Origen de los filmes	2013	%	2014	%	2015	%	2016	%
EE.UU.	3.463.920	86,8	3.939.376	92	4.582.603	86,3	5.550.663	90,7
Bolivia	39.344	1	32.359	0,8	28.001	0,5	51.821	0,8
Iberoamérica	350.305	8,8	166.631	3,9	242.961	4,6	143.188	2,3
Europa	104.533	2,6	114.203	2,7	429.268	8,1	287.591	4,7
Resto de países	30.919	0,8	29.507	0,7	28.401	0,5	84.762	1,4
Total	3.989.021		4.282.076		5.311.234		6.118.025	

Fuente: elaboración propia en base a los informes Panorama Audiovisual Iberoamericano (EGEDA, 2014; 2015; 2016; 2017).

En la Tabla 45-8.15 se muestra la distribución de espectadores según el país o región de origen de los estrenos del top 100 de las películas estrenadas en Bolivia. Como se ve en dicha tabla el dominio de las películas producidas por Estados Unidos es completamente evidente llegando al 86,8% de la cuota de espectadores en 2013; el 92% en 2014; el 86,3% en 2015; y el 9,7% de los espectadores en 2016. Las películas producidas por países de Iberoamérica han llegado al 8,8% de la cuota de espectadores en 2013; el 3,9% de los espectadores de 2014; el 4,6% de los espectadores en 2015; y el 2,3% de los espectadores en 2016. En el caso de las películas europeas, han llegado al 2,6% de la cuota anual de espectadores en 2013; 2,7% de los espectadores en 2014; 8,1% de los espectadores en 2015; y 4,7 de los espectadores en 2016.

Las películas bolivianas como puede observarse en la Tabla 45-8.15, tan solo han alcanzado el 1% de la cuota anual de espectadores de 2013; el 0,8% de los espectadores en 2014; el 0,5% de los espectadores en 2015; y el 0,8 % de los espectadores en 2016. Las películas producidas por el resto de países del mundo mantienen una cuota de espectadores que fluctuó entre 0,5% y 1,4% entre 2013 y 2016.

Tabla 46-8.16 Distribución de ingresos por el origen de los estrenos del top-100 (2013-2016).

Origen	2013	%	2014	%	2015	%	2016	%
EE.UU.	25.211.562	87,3	22.735.778	92,4	25.781.400	87,5	31.117.244	90,8
Bolivia	256.060	0,9	158.826	0,6	130.589	0,4	265.160	0,8
Iberoamérica	2.399.410	8,3	865.801	3,5	1.275.310	4,3	823.794	2,4
Europa	767.869	2,7	643.991	2,6	2.126.698	7,2	1.618.104	4,7
Resto de países	228.623	0,8	189.764	0,8	134.969	0,5	446.772	1,3
Total	28.863.524		24.594.160		29.448.966		34.271.074	

Fuente: elaboración propia en base a los informes *Panorama Audiovisual Iberoamericano* (EGEDA, 2014; 2015; 2016; 2017).

La Tabla 46-8.16 se muestra la distribución de los ingresos o recaudaciones en taquilla de cine, según el país o región de origen de las películas estrenadas en Bolivia, que forman parte del top 100 de dichos estrenos. Las películas estadounidenses recaudaron el 87,3% de los ingresos de taquilla en 2013; el 92,4% de las recaudaciones en 2014; el 87,5% de las recaudaciones de 2015; y el 90,8% de las recaudaciones de taquilla del año 2016 en Bolivia. Las películas de países iberoamericanos han recaudado el 8,3% de los ingresos de taquilla de cine en 2013; el 3,5% de los ingresos de taquilla del 2014; el 4,3% de los ingresos de 2015; y el 2,4% de los ingresos de taquilla de cine en 2016. Las películas procedentes del resto de Europa han recaudado el 2,7% de los ingresos de taquilla del 2013; el 2,6% de los ingresos de 2014; 7,2% de los ingresos de 2015; y el 4,7% de los ingresos de taquilla del 2016.

Las películas nacionales han recaudado menos del 1% de los ingresos anuales de taquilla de cine en Bolivia. En 2013 tan solo recaudaron el 0,9% de los ingresos de taquilla; el 2014 recaudaron el 0,6%, el 2015 las recaudaciones del cine nacional bajaron a 0,4%; y en 2016 alcanzaron tan solo el 0,8% de las recaudaciones anuales en Bolivia. Finalmente, las recaudaciones de películas del resto de países del mundo han fluctuado entre el 0,5 % y 1,3% de las recaudaciones anuales de taquilla de cine en Bolivia entre 2013 y 2016. En el caso de Bolivia, si la cuota de mercado según espectadores ya era muy baja, se comprueba que ese mismo dato sobre recaudaciones aún es más bajo, por lo que todo indica que las sesiones de proyección de cine nacional son las mas reducidas o las de las salas más económicas del país.

Respondiendo a los indicadores propuestos para el análisis del sector de la distribución se puede afirmar que tomando en cuenta que los filmes de los grandes sellos cinematográficos de Estados Unidos llegan al 90%, tanto de la cuota anual de espectadores como de las recaudaciones anuales de taquilla en Bolivia, sí existe una transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria del cine en Bolivia al mercado mundial, principalmente a las multinacionales de Hollywood. Con respecto a las tendencias que se dan en el sector de la distribución de cine y los efectos que tiene en el mercado cinematográfico la relación entre los filmes nacionales y las empresas distribuidoras, se analiza más adelante en los apartados referentes al sector de la exhibición de cine en la presente tesis.

8.4.1. El video-home y la comercialización de copias ilegal de películas.

Como afirma Getino “existen otras ventanas de comercialización para un producto cinematográfico, como ser, vídeo hogareño, derechos televisivos y de señales satelitales, mercados externos, etc., pero totalmente insuficientes en América Latina para representar como promedio algo más del 5% u 8% del presupuesto de cada película” (2006, p. 36). En el caso boliviano, debido a la gran producción y comercialización de copias ilegales de películas, el video-home más que una oportunidad de mayores ingresos para las productoras representa un peligro. Esto hace totalmente necesaria la aplicación de políticas de fomento o protección a las cinematografías nacionales, si se aspira a que los imaginarios, las identidades culturales de cada pueblo puedan aparecer en las pantallas de sus cines o de sus hogares.

Respecto a las características de la comercialización de cine en DVD, en el caso de Bolivia, existen dos tipos de negocios que se dedican a este rubro: a) los video-home que alquilan y

venden películas; y b) negocios de venta en tiendas y puestos callejeros. En la actualidad, la totalidad de estos negocios son ilegales.

Si bien existen 1.500 registrados en el CONACINE ninguno de ellos inscribió los derechos de cada título tal cual establece la Ley de Cine. En realidad, se podría afirmar que todos los negocios de venta o alquiler de películas incursionan en la venta de copias ilegales o la llamada “piratería”. Como consecuencia de ello, muchos productores de cine boliviano tienen temor de producir DVD de sus películas puesto que, aunque el precio promedio de una película nacional en DVD es de 25 Bs, es decir unos 3,5 dólares americanos, la copia pirata cuesta 10 Bs, es decir 1,5 dólares, por lo tanto el productor corre el riesgo de que al poner a la venta el DVD de la película, al final los más beneficiados sean los productores y comercializadores de copias ilegales que en menos de 24 horas ya tienen a la venta las copias fraudulentas.

Tabla 47-8.17. Distribución de DVD originales de películas nacionales (2006).

Título	País de origen	Distribuidora	Cantidad de copias	Copias vendidas	Recaudación aprox. en dólares
Sena Quina	Bolivia	La Razón *	11.000	10400	35616
Mi Socio	Bolivia	La Razón	9000	8700	29794
Hnos. Cartagena	Bolivia	La Razón	8000	7000	25000
El Día que murió	Bolivia	La Razón	12000	10400	35616
El Atraco	Bolivia-Perú	La Razón	12000	8000	27397
American Visa	Bolivia	Los tiempos*	20.000	19400	66438
Jonás y la ballena rosada	México	Cine Nómada			
TOTAL			72.000	63900	219861

Fuente: datos proporcionados por Marcelo Cordero. *Diario Nacional que junto a sus ediciones vende películas nacionales en DVD.

En las Tablas 47-8.17 y 48-8.18 puede verse la distribución de DVD originales de películas nacionales durante los años 2006 y 2007. Se obtuvieron los siguientes datos sobre los negocios informales o ilegales de venta de DVD proporcionados por el distribuidor de cine Marcelo Cordero:

- ↪ Número total de películas (stock): de 100 a 4.000 títulos.
- ↪ Número de estrenos que ofertan al año: 300 títulos, aproximadamente.
- ↪ Cantidad de DVD vendidos mensualmente: entre 100 y 500 por puesto.
- ↪ Costo de cada película: entre 3 y 15 bolivianos (0.4 y 2 dólares).
- ↪ Recaudación mensual: entre 1.500 y 7.500 pesos bolivianos (200 y 1.000 dólares)
- ↪ Los títulos de mayor demanda por orden de preferencia son: primero el cine norteamericano, seguido del cine nacional y del cine independiente.

Tabla 48-8.18. Distribución de DVD originales de películas nacionales (2007).

Título	País de origen	Distribuidora	Cantidad de copias	Copias vendidas	Recaudación aprox. en dólares
¿Quién Mato a la Llamita?	Bolivia	La Razón*	7000	4500	15410
Carnaval 2008 La peregrinación hecha danza	Bolivia	La Razón	2400	1550	9342
Los Andes No creen en dios	Bolivia	La Razón	8000	7950	27226
Cuestión de Fe	Bolivia	La Razón	7000	4000	13698
Di Buen Día Papa	Bolivia	La Razón	7000	3500	11986
	Argentina				
	Cuba				
Cocalero	Ecuador	La Razón	4000	2900	9931
TOTAL			35400	24400	87593

Fuente: datos proporcionados por Marcelo Cordero. *Diario Nacional que junto a sus ediciones vende películas nacionales en DVD

La comercialización de copias ilegales o “piratería” es uno de los males del cine boliviano que hasta hoy no encuentra solución. En el año 2010 antes de concluir la tercera semana de exhibición de la película *Pocholo y su marida, amor a lo gorrión*, los productores denunciaron la venta de copias ilegales de la película en las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. A pesar de lograrse el decomiso de 1.000 ejemplares de copias, este delito no tuvo mayor repercusión por parte de las autoridades nacionales relacionadas con la cultura y el audiovisual. Lo mismo pasó anteriormente con el filme *Evo Pueblo* (2007) puesto que antes de su estreno en salas ya existían copias ilegales a la venta, esto sin duda afectó disminuyendo el número de espectadores en sala y las recaudaciones del filme.

Un caso totalmente lamentable es el de la película *Esito Seria* (2004) de la fallecida directora Julia Vargas que, según la propia directora del filme, fue pirateado y distribuido de manera ilegal por la alcaldesa de la ciudad Oruro, hecho que sucedió durante varios años (Julia Vargas, comunicación personal, 2018). Este vergonzoso hecho demuestra la vulnerabilidad en la que se encuentran las empresas productoras de cine en Bolivia, donde ni siquiera sus propias autoridades respetan los derechos de autores de las obras y peor aún incursionan en el delito de la piratería.

Según la cineasta Mela Márquez (2010), la llamada “piratería” es casi “seudolegal” en el país porque es un problema social puesto que miles de personas sin empleo formal se dedican a este negocio. Entonces, para el Estado es más fácil ignorar este problema y así evitar que este sector se vuelque contra el gobierno reclamando fuentes de empleo. Inclusive desde el CONACINE se propusieron medidas para legalizar este sector a través de la otorgación de carnet para los comerciantes de vídeos a sabiendas de que casi la totalidad se dedican a vender copias ilegales.

A decir del productor Gerardo Guerra (2010), actualmente no existe ninguna esperanza sobre la erradicación total de copias ilegales, sin embargo, debe ser mínimamente controlada. En Bolivia están aumentando los canales de TV que emiten películas sin haber comprado los derechos y están aumentando los puestos de venta de copias ilegales de películas. Las pocas empresas distribuidoras no pueden generar una industria en el mercado legal, ni formas de competir frente a la venta de copias ilegales.

Hechos como el que una autoridad municipal comercialice copias ilegales de películas nacionales y que empresas formales, como deben ser los canales de televisión, exhiban en su programación películas piratas, evidencian la lamentable situación de vulnerabilidad en la que se encuentran los derechos de autor en Bolivia y la falta de consciencia que tienen al respecto personas instruidas como deberían ser las autoridades políticas y los administradores de los medios de comunicación.

8.5. Características del sector de la exhibición de cine en Bolivia.

En el presente apartado se analizan las características del sector de la exhibición de cine en Bolivia respondiendo al *OG#2: analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana*. Dentro del objetivo general mencionado en las líneas precedentes, se responderá al *OE#2.3: analizar cómo está constituido el sector de la exhibición de cine en Bolivia*. Los indicadores que se propusieron en el marco metodológico para responder al objetivo específico mencionado son los siguientes:

- ↪ Cantidad de salas/pantallas comerciales de cine a nivel país, por departamento y por ciudad.
- ↪ Cantidad de butacas en sala de cine comercial a nivel país, por departamento y por ciudad.
- ↪ Cantidad de teatros o centros de exhibición de cine a nivel país, por departamento y por ciudad.
- ↪ Cantidad de salas no comerciales/alternativas de cine a nivel país, por departamento y por ciudad.
- ↪ Precio de la entrada a salas comerciales de cine a nivel país, por departamento y por ciudad.
- ↪ Precio de entrada o condiciones de acceso a salas de cine alternativas o no comerciales.
- ↪ Existencia de cinematecas nacionales, departamentales y locales.

- ↪ Cumplimiento o no del principio de excepción cultural en el sector de la exhibición de cine en Bolivia
- ↪ Espacios de exhibición de películas bolivianas que se dan a través de Internet
- ↪ Existencia o no de películas bolivianas en Netflix
- ↪ Procedimiento que realizan los productores para la exhibición de películas nacionales.
- ↪ Funcionamiento de las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores de cine en cuanto a la negociación para la exhibición de películas nacionales
- ↪ Cumplimiento o no de la cuota de pantalla
- ↪ Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las películas producidas las productoras internacionales en la actualidad.
- ↪ Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las producciones nacionales en la actualidad.

En el presente apartado se responderá además al OG#3, *identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana*. Dentro del objetivo mencionado se responderá al OE#3.3: *identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y qué niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la exhibición de cine en Bolivia*. Los indicadores propuestos en el marco metodológico para analizar los objetivos mencionados son los siguientes:

- ↪ Existencia/inexistencia de concentración económica en cuanto a la relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto al origen nacional o extranjero del capital de las empresas exhibidoras.
- ↪ Existencia/inexistencia de una transnacionalización, es decir la subordinación de la industria nacional al mercado mundial especialmente a EEUU.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a la distribución de las salas/pantallas de cine en el país.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a los lugares de estrenos y exhibición de las películas nacionales.

A continuación, se presentan los resultados obtenidos del análisis del sector de la exhibición de cine en Bolivia.

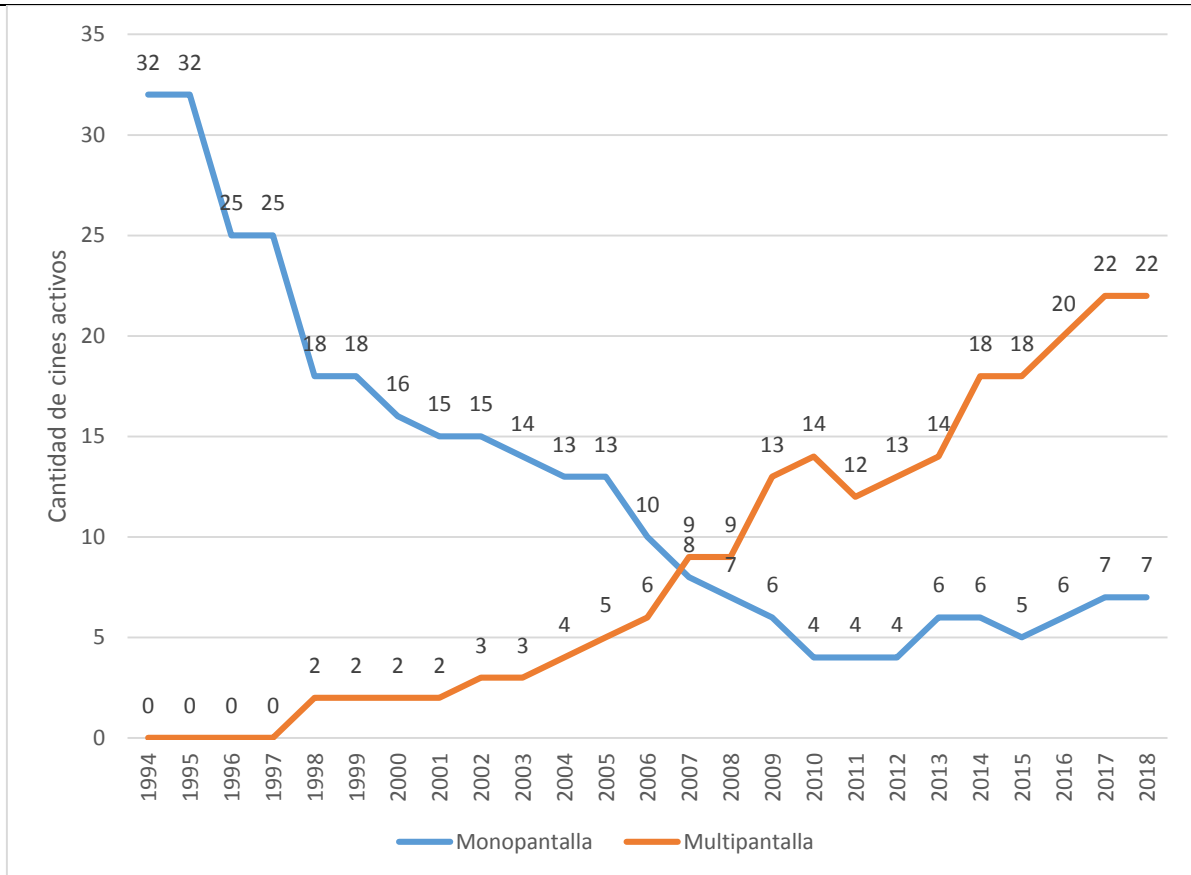
8.5.1. Cines monopantalla y multipantalla en Bolivia.

Durante el periodo analizado en la presente tesis hubo cambios importantes en cuanto al número de cines existentes en el país, cabe mencionar que en la década de los años noventa hubo una crisis del sector de la exhibición de cine debido al surgimiento de otras formas de consumo de películas a través de la televisión abierta, televisión por cable y el alquiler de vídeos. Es así, que se da una disminución de la cantidad de espectadores en las salas de cine del país y este factor provoca, en una primera instancia, el cierre de los cines más antiguos. Un segundo factor, que afectó a la cantidad de público y la rentabilidad económica de los cines monopantalla estuvo relacionado principalmente con el surgimiento de los modernos multicines que acapararon una mayor cantidad de público.

La llegada a Bolivia de los multicines o multisalas, es decir, infraestructuras para la exhibición de cine con mayor cantidad de salas de proyección, se dio por primera vez en 1998. El primer cine multisala, construido originalmente con esas características fue el cine *Bella Vista* que se inauguró en la ciudad de Santa Cruz en 1998 con dos salas de proyección de películas y con capacidad de 276 butacas en total. En el mismo año 1998, en la ciudad de La Paz se remodela un antiguo cine monopantalla, el cine *Monje Campero*, que convierte la parte superior o mezzanine en una segunda sala. Posteriormente, en 2002, se abre en la ciudad de Cochabamba su primera multisala, el *Cine Norte* con dos pantallas y dentro de un centro comercial.

Como puede observarse en la Figura 27-8.24 *Cines monopantalla y multipantalla activos en Bolivia* entre 1994 y 1995, la cantidad de cines activos en el país fueron 32, todos ellos monopantalla. En 1996 la cantidad de cines baja a 25 y se mantiene hasta 1997, igualmente todos monopantalla. En 1998 la cantidad de monopantallas baja a 18 y surgen las primeras dos multisalas. En el año 2000 los cines monopantalla bajan a 16 y se mantienen dos multisalas. A partir del año 2002 se da una tendencia en la cual los cines multisalas aumentan en cantidad casi cada año llegando a 22 multicines activos en 2018. Así también, la tendencia que se da en los cines monopantallas es su disminución brusca desde 1994 al 2000, y luego una disminución paulatina, igualmente de casi un cine menos por año, hasta llegar a siete cines activos hasta la fecha. En los siguientes puntos se describirá el proceso histórico de los cambios mencionados en cuanto a cines monopantalla y multipantalla en las principales ciudades de Bolivia.

Figura 27-8.24. Cines monopantalla y multipantalla activos en Bolivia (1994 –2018).



Fuente: elaboración propia.

Cines en la ciudad de La Paz.

La ciudad de La Paz fue desde la llegada del cine a Bolivia la ciudad que mantuvo una mayor cantidad de salas de cine en el país. Entre los años 1994 y 1997 tuvo 11 salas de cine monopantalla:

- ↪ Cine Monje Campero con 1300 butacas, 922 butacas en platea 378 en mezzanine 378.
- ↪ Cine 6 de Agosto con 690 butacas, 510 en platea y 180 en mezzanine.
- ↪ Cine 16 de Julio con 960 butacas, 644 en platea y 316 en mezzanine.
- ↪ Cine Scala con 683 butacas, 514 de ellas en Platea y 169 en mezzanine.
- ↪ Cine Esmeralda con 428 butacas.
- ↪ Cine Estelar con 420 butacas.
- ↪ Cine Madrid con 514 butacas, 436 en platea y 78 en mezzanine.
- ↪ Cine Manfer con 335 butacas.
- ↪ Cine Monumental Roby con 1321 butacas, 944 de ellas en platea 944 y 377 en mezzanine.
- ↪ Cine Plaza con 327 butacas.

→ Cinemateca Boliviana que usaba la sala del Cine San Calixto.

Entre 1998 y 2003 siguieron en funcionamiento los cines *Monje Campero*, *6 de Agosto*, *16 de Julio*, *Plaza* y la *Cinemateca Boliviana* en el cine San Calixto.

El *Cine Monje Campero* que se inauguró en septiembre de 1941, se remodeló en 1998 convirtiéndose en la primera multisala con dos pantallas de la ciudad de La Paz. En la actualidad el *Cine Monje Campero* sigue en funcionamiento. El *Cine Teatro 6 de Agosto*, es otro de los más antiguos de la ciudad, fue inaugurado en 1952. En el año 2006 fue comprado por el Gobierno Municipal de la ciudad de La Paz, institución que ahora lo administra para funciones de cine, teatro y otras actividades culturales.

El *Cine 16 de Julio*, propiedad de la Sociedad Salesiana, se remodeló en 2007 inaugurando una segunda sala, convirtiéndose también en multisala y pasó a tener 1.177 butacas en total; 967 en su sala central y 210 butacas en su segunda sala. El *Cine 16 de Julio* funcionó hasta el 31 de diciembre de 2011 y posteriormente cerró como cine y pasó a la administración del colegio Don Bosco, también propiedad de la Comunidad Salesiana para funcionar solo como teatro.

El *Cine Plaza*, ubicado en la histórica Plaza Murillo de la ciudad La Paz, propiedad de la empresa Hollywood Tv del empresario Alfredo Zambrana, funcionó por varios años, sin embargo, tuvo que cerrar en julio de 2012 debido a la pérdida de público que provocó su quiebre económico.

El resto de cines monopantalla que funcionaban en la ciudad de La Paz fueron cerrando con la aparición de las multisalas. En el año 2005 la empresa Hollywood Tv del empresario Alfredo Zambrana, inaugura *Cinemas Hollywood* con tres pantallas y 150 butacas y se mantiene en funcionamiento hasta el año 2011.

Una de las más importantes multisalas de la ciudad de La Paz es la de la *Fundación Cinemateca Boliviana*, institución que, como se ha mencionado en capítulos precedentes, es el Repositorio Nacional de los archivos fílmicos del país. La Fundación Cinemateca Boliviana se creó en Bolivia en 1976 y desde 1978 hasta 2002 exhibió sus películas en el antiguo *Cine San Calixto*, un cine monopantalla de propiedad de los sacerdotes de la Compañía de Jesús. Según el expresidente Carlos Mesa, fundador de la Cinemateca Boliviana, en 2002 cesan las actividades de difusión de películas en el cine San Calixto, sin embargo, se mantienen las actividades de archivo. Entre 2003 y 2007, mientras se construye una nueva infraestructura, la Cinemateca realiza exhibiciones periódicas en centros culturales y otros espacios como el de la Empresa

Nacional de Telecomunicaciones ENTEL (Mesa, 2016, 17 de julio). Después de 11 años de construcción del nuevo edificio, que fue financiado con ayuda de la cooperación internacional, la nueva edificación de la Cinemateca Boliviana es inaugurada el 30 de octubre de 2007 con cuatro salas de exhibición y un total de 386 butacas: sala Amalia de Gallardo con 192 butacas, sala Oscar Soria con 99 butacas, sala Velasco Maidana con 45 butacas, y sala Renzo Cota 50. El edificio de la Fundación Cinemateca Bolivia tiene otras salas, espacios, biblioteca y archivo fílmico para el estudio, conservación y difusión de la cinematografía boliviana.

En diciembre de 2009 se inauguró en la ciudad de La Paz el complejo *Mega Center*, se trata del tercer complejo de multicines que el grupo español Grentidem S.A. construye en Bolivia y al igual que los dos anteriores implementados en Santa Cruz y Cochabamba están ubicados dentro de grandes centros comerciales de la firma. *Megacenter* inició con 14 con pantallas y 4.050 butacas y posteriormente se amplió a 18 y 4.250 butacas.

Multicine es otra importante cadena de multisalas, inició como empresa exhibidora de cine en la ciudad de La Paz en 2009 con siete pantallas y posteriormente se amplió a 11 pantallas y 2.800 butacas. También en 2009 empieza a exhibir películas el *Cine Comercio* con dos pantallas y un total de 190 butacas.

Para el año 2011 se da el cierre de tres cines en la ciudad de La Paz: el *Cine 16 de Julio* de dos pantallas, *Cine Comercio* de dos pantallas y *Cine Hollywood* de tres pantallas. Al año siguiente, en 2012, otro cine cierra, el *Cine Plaza* que tenía una sola pantalla.

En 2018, en la ciudad de La Paz, se mantienen en actividad seis cines: *Monje Campero*, *Cine Teatro 6 de Agosto*, *Cinemateca Boliviana*, *Cine Comercio*, *Mega Center* y *Multicine*, sumando en total cinco cines multisalas y un cine monopantalla que juntos suman un total de 37 pantallas de cine activas y 11.447 butacas.

Cines en la ciudad de Cochabamba.

En la ciudad de Cochabamba existió también una gran variedad de antiguos cines monopantallas que fueron cerrando en la década de los noventa y que en la actualidad funcionan como salones para diversas actividades. Durante el periodo de análisis de la presente tesis los cines monopantalla que se han mantenido en funcionamiento son el *Cine Capitol*, inaugurado en 1953 y que es en la actualidad el cine más antiguo que continúa en funcionamiento. *Cine Capitol* estuvo cerrado desde el año 2000 y se reinauguró en marzo de 2012, en la actualidad cuenta con

618 butacas en total, 368 de ellas en platea y 250 en la parte alta o mezzanine. Otro antiguo cine que aún se mantiene en funcionamiento en la ciudad de Cochabamba es el *Cine Astor*, que se inauguró en 1964. El *Cine Astor* tiene en la actualidad una sala con 420 butacas. Tanto el *Cine Capitol* como el *Cine Astor* son propiedad de la empresa Hollywood Tv de Alfredo Zambrana.

Otro cine monopantalla que se mantiene en funcionamiento es el antiguo *Cine Heroínas*, que se mantuvo en funcionamiento hasta los años 2005-2006 y posteriormente cerró. En el año 2016 se reinaugura con el nombre de *Cine Luisana* y fue administrado por el cineasta Sergio Tonchy Antezana. En 2018 cambia de administración y vuelve a reinaugurarse con el nombre de *Cine Arte Premiere*, en la actualidad cuenta con una sala y 120 butacas.

Como se ha mencionado ya en párrafos precedentes, en el año 2002 se inaugura en Cochabamba el primer multicine, el *Cine Norte* con dos pantallas y 550 butacas. Posteriormente, en el año 2006 *Cine Center* abre su multicine en la ciudad de Cochabamba con diez pantallas y 2.673 butacas. El más reciente multicine que se inauguró en la ciudad de Cochabamba es *Prime Cinemas* que funciona desde julio de 2017 con cinco salas y 740 butacas.

En el año 2018, se mantienen en funcionamiento en la ciudad de Cochabamba los siguientes cines: *Cine Norte*, *Cine Center*, *Cine Arte Premiere*, y *Cine Prime* sumado entre todos, un total de 20 pantallas y 5.121 butacas.

Cines en la ciudad de Santa Cruz.

La ciudad de Santa Cruz fue una de las primeras en Bolivia que tuvo acceso al cine. Según la *Enciclopedia del Oriente Boliviano* publicada por el Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra (2010), el primer equipo cinematográfico ambulante llega al departamento de Santa Cruz en 1909 y se instaló en una sala que se llamó *Biógrafo Electra* ubicado frente a la plaza principal. La primera sala de cine fue *Cine Roma* que funcionó a partir de 1912 y en 1914 se inauguró el *Cine París* en la calle Sucre.

En 1920 se inaugura el *Palace Theatre* que funcionó como teatro y salón de fiestas propiedad de José Bruno. En 1958 fue adquirido por los empresarios Benjamín Roda y Jorge Paz y lo establecieron como Cine Teatro. A mediados de años setenta y se hizo una remodelación de la infraestructura y se instalaron butacas fijas (Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra, 2010). El Cine Teatro Palace funcionó hasta el año 2005 y permaneció cerrado por algunos años por una nueva remodelación. Se reinauguró nuevamente en el año 2010 convertido en un multicine de tres pantallas. Dicha reinauguración no duró mucho tiempo en funcionamiento

y tuvo que cerrar en 2014. En marzo de 2018 el Cine Palace es puesto en funcionamiento nuevamente y es en la actualidad el único de su época que llegó a funcionar por casi cien años desde 1920 a hasta el presente año 2018.

En la década de los años cuarenta se crearon en Santa Cruz otras salas de cine. En 1940 se construyó el *Cine Victoria*, propiedad de los hermanos Juni Balcázar, sin embargo, a los cinco años de funcionamiento sufrió un incendio y cerró. En la misma década se inauguró el *Cine Edison*, propiedad de Eduardo Velasco Franco. Con el surgimiento de nuevas salas en los siguientes años, el *Cine Édison* se convirtió en una alternativa más popular con funciones dobles, no obstante, fue demolido a finales de los años setenta. En 1948 se inauguró el *Cine Teatro Grigotá* que posteriormente se convirtió en el Paraninfo Universitario de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, como se le conoce en la actualidad. También a finales de la década de los cuarenta se inauguró el *Cine San Isidro* de los empresarios Sauto y Roda que funcionó hasta mediados de los años ochenta (Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra, 2010).

En la segunda mitad del siglo XX se inauguran, en 1951, el *Cine Santa Cruz* y en 1958, el *Cine René Moreno*, ambos de propiedad los hermanos Echazú Egües. El *Cine Santa Cruz*, ubicado en la calle 21 de Mayo, fue uno de los más grandes y modernos de la ciudad con capacidad para 1.136 butacas. Aunque la televisión en Bolivia empezó a transmitir en 1969 con el canal de televisión estatal Canal 7 Televisión Boliviana, a partir de 1984, con el surgimiento de canales privados de televisión en Bolivia, se da un decrecimiento del número de espectadores que asistían a las salas cinematográficas. Sin embargo, el *Cine Santa Cruz* logra mantenerse en funcionamiento aproximadamente hasta el año 1999, un año después de la apertura del primer cine “multipantalla”, aunque es este primer emprendimiento contaba con solo dos pantallas.

El *Cine René Moreno* fue construido con capacidad para 1.000 butacas. Sin embargo, igual como sucedió con otros cines, la llegada de la televisión privada, el surgimiento de reproductores domésticos de películas que permitían ver cine en casa, provocaron la disminución del número de espectadores. En el año 2005 el *Cine René Moreno* deja de funcionar como cine, sin embargo, su infraestructura sigue en funcionamiento en la actualidad como teatro y es la única sala de su época que se mantiene vigente en el ámbito de la cultural y el entretenimiento.

En la década de los años setenta surgen nuevas salas de cine como el *Cine Cambao*, perteneciente a Jorge Marcos Salvador e inaugurado en 1974 y con capacidad para 1.000 butacas.

El *Cine Cambao* estaba ubicado en la calle Ballivian y funcionó aproximadamente hasta 1989. Otro cine de época fue el *Cine City Hall* que se inauguró en 1975 en la calle Sucre y con capacidad para 800 personas, funcionó hasta 1992 cuando se alquiló a iglesias evangélicas. En 1977 se inauguró una nueva sala, el *Cine Florida*, con capacidad para 1.000 butacas y propiedad de la familia Heredia que también era propietaria del *Cine Capital* en la ciudad de Sucre (Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra, 2010). A mediados de los años noventa se convirtió en sala para ceremonias religiosas evangélicas, como pasó con una gran cantidad de salas de cine en todo Bolivia. Otros cines que se inauguraron en la década de los setenta fueron el *Cine Metropolitano*, el *Cine 24 de Septiembre*, el *Cine Gran Grigotá* y el *Cine Martínez*, de los cuales no se han obtenido más datos, sin embargo todos cerraron antes del periodo de análisis de la presente tesis.

En la década de los ochenta, surge en Santa Cruz una nueva sala, el *Cine Arenal*, inaugurado en 1982 en la calle Beni y con capacidad para 1.000 butacas. El *Cine Arenal* fue uno de los cines monopantalla que logró mantenerse por más tiempo, llegando a funcionar hasta el año 2005 cuando cerró, al igual que otros cines monopantalla que cerraron el mismo año como el *Cine Palace* y el *Cine René Moreno*, afectados por la pérdida de espectadores producto de la apertura del primer complejo multisalas que contó con un gran centro comercial, restaurantes y diez pantallas de cine. Este nuevo tipo de infraestructura para la exhibición de películas, ofrecía además de la comodidad de las nuevas salas, una mayor oferta de películas y otros espacios de entretenimiento dentro del centro comercial. Según diarios de la época, en la década de los ochenta estuvieron en funcionamiento otros cines como el *Cine Mau Mau* que funcionó además como salón de eventos e incluso se menciona la existencia de un autocine, sin embargo, no se obtuvo más datos sobre estos espacios de exhibición de películas.

Entre los años 1994 y 1998 se mantuvieron en funcionamiento en la ciudad de Santa Cruz los cines *René Moreno*, *Santa Cruz*, *Palace* y *El Arenal*. Como se ha mencionado ya, el primer cine multisala fue el cine *Bella Vista* inaugurado en 1998, con dos salas de proyección de películas y 276 butacas en total.

Entre 1998 y 2003 funcionaron en Santa Cruz los cines *René Moreno*, *Palace*, *El Arenal* y *Bella Vista*. En agosto del año 2004 se da un cambio importante en el sector de la exhibición cinematográfica en Santa Cruz con la apertura de *Cine Center*, el primer complejo comercial que incluía multisalas de cine y un centro comercial. En un inicio *Cine Center* abrió con diez salas de

cine y en el año 2008 *Cine Center* implementó la primera sala en 3D de Bolivia. Con el paso del tiempo el número de pantallas de Cine Center se incrementaron siendo en la actualidad 14 salas con una capacidad total de 2.670 butacas. En el año 2005, la apertura de *Cine Center* restó público a los antiguos cines monopantallas y esto provoca el cierre de los cines *René Moreno*, *Palace* y *El Arenal*, quedando en funcionamiento solo los cines multipantallas *Bella Vista* y *Cine Center*. En 2010 se reinaugura el *Cine Palace* y en 2013 se abre un nuevo cine monopantalla el *Cine CBA* con 140 butacas.

La transnacional de la exhibición de películas *Cinemark* es otra de las multisalas más importantes y tiene presencia en Bolivia desde el año 2014. *Cinemark* en Bolivia tiene un multicine de 13 pantallas y 2.470 butacas ubicado en el centro comercial *Ventura Mall* de la ciudad de Santa Cruz. La empresa paceña *Multicine* se inauguró en 2015 en la ciudad de Santa Cruz, con nueve salas de cine, ubicadas en el centro comercial *Las Brisas* y con una capacidad total de 2.000 butacas. *Multicine* es hasta el momento en 2018, el más reciente establecimiento de cine inaugurado en Santa Cruz. En la actualidad 2018 se mantienen en funcionamiento los cines *Palace*, *Bella Vista*, *Cine Center*, *Cine CBA*, *Cinemark*, y *Multicine*.

Cines en la ciudad de Potosí.

En Potosí, como en otras ciudades de Bolivia, el cine tuvo su mayor auge en las décadas de 1960, 1970 y 1980, debido a que era el único entretenimiento masivo existente en aquella época. Según una nota de prensa del diario *La Razón*, el cine más antiguo que existió en Potosí es el *Modesto Omiste*, cuya construcción original data de 1545 construido como Capilla Belén. En 1700 fue ocupado por los sacerdotes betlemitas y entre 1725 y 1753 se remodeló y fue Convento. En 1823, se convirtió en cuartel en la guerra de independencias. En 1850 el presidente de Bolivia, Manuel Isidoro Belzu, decretó la conversión de la iglesia de Belén en Teatro y ésta se desmantela inaugurándose el Teatro en 1862. Posteriormente, con el surgimiento del cinematógrafo el *Teatro Modesto Omiste* se convierte en cine en 1920 cuando se instalaron los proyectores. Varias décadas después, en 1980, el *Cine Omiste* cierra su edificio por deterioro y finalmente el cine es cerrado en 1992 para la realización de una nueva restauración. En la actualidad la edificación funciona como teatro (La Razón, 2004).

Antes de 1995, primer año del periodo de análisis de la presente tesis, existían en Potosí alrededor de ocho salas de cine:

1. Cine Modesto Omiste.

2. Cine Imperial, inaugurado el 1 de enero de 1980, ubicado en la calle Padilla y de propiedad de la empresa Lozada San Román.
3. Cine Cervantes, ubicado en la calle Bolívar. En 1997 se convierte en Hotel Coloso.
4. Cine IV Centenario, ubicado en la Av. Camacho y que cierra antes de 1995.
5. Cine América, ubicado en la calle Matos y que se convirtió en un templo evangélico.
6. Cine Hispano, ubicado también en la calle Matos.
7. Cine Opera, ubicado en la calle Bolívar, fue comprado por la Empresa Minera Unificada y se convirtió en Cine Unificada. Posteriormente, se convirtió en el Cine Universitario de la Universidad Autónoma Tomás Frías y en 2012 se construyó en su terreno El Palacio de Comunicaciones de dicha universidad.
8. Cine Litoral, ubicado en la calle Chayanta y propiedad de una familia de apellido Gutiérrez.

A partir de la década de los años ochenta surgió en Potosí, como en el resto de ciudades del país, una crisis del sector las salas cinematográficas. Es así que durante el periodo de análisis de la presente de tesis, que en caso del estudios de la exhibición de cine abarca desde 1994 a 2018, casi todos los cines monopantalla que se mencionan arriba fueron cerrando y algunos se remodelaron y tuvieron reaperturas con nuevos nombres. Según el cineasta potosino Roberto Carreño, hasta 1995 siguieron en funcionamiento los cines *Imperial*, *Cervantes*, *América*, *Hispano*, *Ópera/Unificada* y *Litoral* (comunicación personal, febrero 26, 2018). Los años siguientes, entre 1996 a 2008, siguieron en funcionamiento los cines *Imperial* y *el Universitario* que surgió en la misma infraestructura en la que funcionaron anteriormente el *Cine Ópera* y luego el *Cine Unificada*. En la ciudad de Potosí, el primer cine multisala fue el antiguo *Cine Imperial*, que fue en un principio monopantalla y posteriormente se remodeló para convertirse en multisala de tres pantallas a partir de 2009. Después de un cierre temporal en 2016 el *Cine Imperial* se reapertura con un nuevo nombre, *Multicine Universal*, con tres salas de proyección y 520 butacas, siendo en la actualidad en 2018 el único cine en funcionamiento de Potosí.

Cines en las ciudades de Tarija, Sucre, Oruro, Trinidad y Cobija.

En la ciudad de Tarija, entre los años 1994 a 1998 se mantuvieron en funcionamiento los cines monopantalla *Cine Edén* y *Cine Gran Rex*. En 1999 el *Cine Edén* cierra y el *Cine Gran Rex* se mantiene como el único en funcionamiento en la ciudad hasta el año 2007 cuando también deja de funcionar. Durante los años 2008 y 2009 la ciudad de Tarija no cuenta con ningún cine en actividad. La primer multisala en la ciudad de Tarija fue *Cine de la Torre* que inició su trabajo en

2010 con dos salas y 260 butacas. Posteriormente, en 2016, se inauguró una sucursal de *Cine Center* en Tarija con diez pantallas y 2.152 butacas en total. Ambos multicines siguen en funcionamiento y son los únicos cines activos de dicha ciudad.

En la ciudad de Sucre, entre los años 1994 y 1995 se mantuvieron en funcionamiento los cines monopantalla *Capital*, *Libertad* y *Cooperativa*. Con el paso del tiempo los tres cines mencionados cerraron. El *Cine Capital* posteriormente se convirtió en *Cine Universal* y estaba ubicado en la plaza 25 de Mayo, en la actualidad es un salón de eventos. El *Cine Libertad*, que estaba ubicado en la calle Calvo, se convirtió en un salón evangélico; y el *Cine Cooperativa*, ubicado en la calle Camargo, es en la actualidad un centro comercial. Entre los años 1996 y 2002 se mantuvieron en funcionamiento el *Cine Universal* y el *Cine Libertad*, este último cerró en 2003. Entre 2004 y 2006 quedó el *Cine Universal* como único cine activo en la ciudad. En el año 2007 se inaugura en Sucre el *Cine SAS* con tres salas de exhibición y 360 butacas, convirtiéndose en la primera multisala de Sucre. En el año 2008 el *Cine Universal*, que era el único cine monopantalla activo cierra quedando el *Cine SAS* como el único multicine activo hasta la fecha.

De la misma manera que ha ocurrido en el resto de ciudades de Bolivia, en Oruro, en las décadas de los setenta, ochenta y noventa, existía una mayor cantidad de cines activos. En el recuento de las salas de exhibición de cine que se realizó para la presente tesis, se obtuvieron los datos de que entre 1994 y 2007 estuvieron en funcionamiento los cines *Palais Concert* y *Gran Rex*. El *Cine Palais Concert*, inaugurado originalmente en 1918, en un inicio fue un salón para conciertos musicales, teatro y eventos sociales. En la década de los setenta sus propietarios, la familia Vargas, deciden convertirlo en cine. El *Cine Palais Concert* se mantuvo en funcionamiento como cine hasta el año 2008, en la actualidad es un espacio ocupado por instituciones estatales. El *Cine Gran Rex* fue inaugurado originalmente en 1947 con el nombre de *Luxor*, posteriormente se lo conoció como *Cine Gran Rex* y se mantuvo en funcionamiento hasta el año 2007. Durante el año 2009 su infraestructura fue ocupada para la habilitación de un nuevo cine llamado *Supercine*. Posteriormente, luego de unos años de inactividad es remodelado en 2012 convirtiéndose en un multicine de tres pantallas, que se mantiene en funcionamiento en la actualidad.

En el año 2009, como se menciona en el párrafo precedente, se inaugura una nueva sala llamada *Supercine* en la infraestructura del *Cine Gran Rex*. Posteriormente, a partir del año 2013, *Supercine* reinicia actividades en el edificio de una cadena de comida rápida de sus propietarios y

desde entonces continúa en actividad. En el año 2009 también inicia sus actividades el *Cine Edén*, con una pantalla y 70 butacas y ubicado dentro de la infraestructura del Hotel Edén.

El antiguo ex *Cine Oruro*, que fue construido en 1910, fue reinaugurado en septiembre de 2014, con un nuevo nombre, *Cine Hollywood* y con dos salas de proyección. La multisala más reciente en la ciudad de Oruro es *Multicines Plaza*, que se inauguró en octubre de 2017 con tres salas de proyección. En la actualidad Oruro cuenta con tres multisalas (Gran Rex, Hollywood y Multicines Plaza) y dos cines monopantalla (*Supercine* y *Cine Edén*).

Respecto a las ciudades capitales de Trinidad en el departamento de Beni y Cobija en el departamento de Pando, como se ha mencionado ya, no se ha evidenciado la existencia de cines activos, ya sean estos monopantalla o multisalas en la presente investigación.

Cines en El Alto, Quillacollo y Riberalta.

En la presente investigación se recopiló además información sobre la existencia de cines en ciudades intermedias, es decir, ciudades que no son capitales de departamento, no obstante, han tenido un alto desarrollo en el ámbito comercial lo que ha permitido el establecimiento de empresas que se dedican al entretenimiento como los centros de exhibición de cine. Las ciudades intermedias que cuentan con multicines son: El Alto, ubicado en el Departamento de La Paz; Quillacollo, ubicado en el departamento de Cochabamba; y Riberalta, en el departamento de Beni.

En El Alto, el primer y único multicine en actividad es *Cinema Gran Plaza* que abrió en noviembre de 2013 con cuatro pantallas y 760 butacas en total, está ubicado dentro de un complejo comercial que lleva el mismo nombre en el barrio Ciudad Satélite del municipio de El Alto. En de Quillacollo, el único multicine existente en el *Cine Center* que abrió su sucursal en dicha ciudad en 2015 con seis pantallas y 1.500 butacas. En Riberalta el único multicine en funcionamiento también es *Cine Center* que inauguró su sucursal en dicha ciudad en 2014 con tres pantallas y 730 butacas aproximadamente.

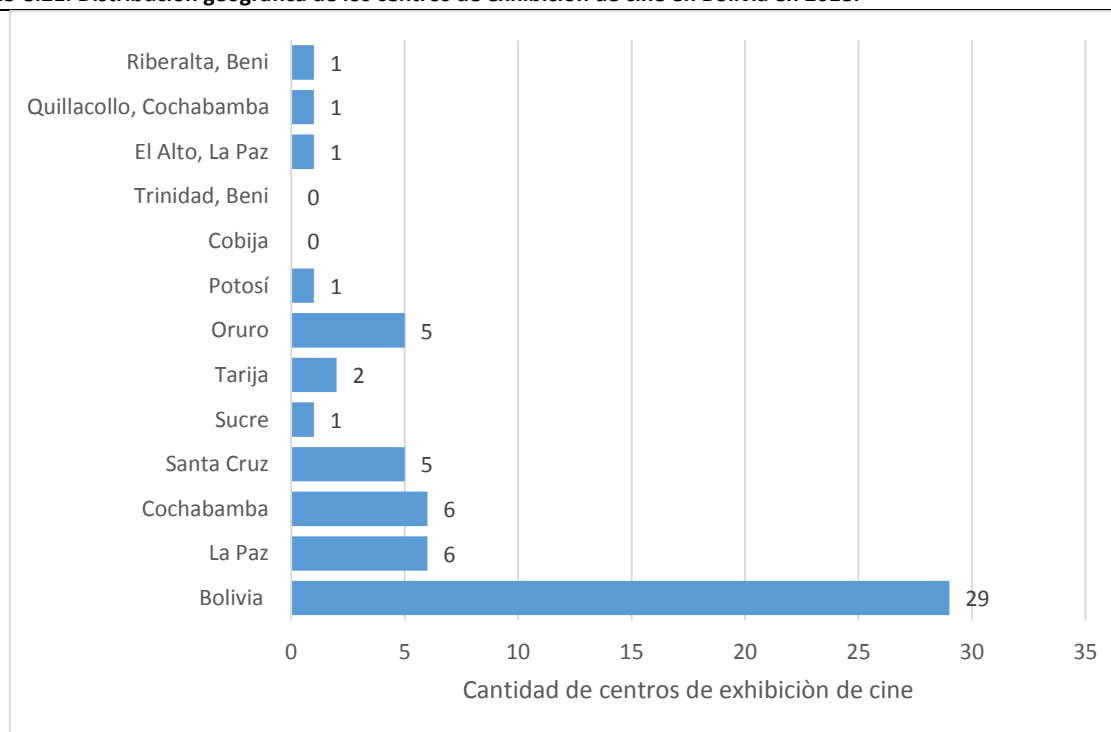
8.5.2. Distribución de las salas de exhibición de cine en Bolivia

En el año 2018, en Bolivia existen 29 centros de exhibición de cine en actividad, que están distribuidos en diez ciudades. Del total de 29 cines a nivel país, 26 se encuentran establecidos en siete ciudades capitales del departamento: la ciudad de La Paz cuenta con seis cines, la ciudad de

Cochabamba también tiene seis, Santa Cruz tiene cinco al igual que Oruro con cinco, Tarija tiene dos cines, Sucre y Potosí, cuentan cada una con un cine. En otras ciudades capitales de departamento como Trinidad en el departamento de Beni y Cobija en el departamento de Pando no existen centros de exhibición de cine activos en la actualidad. Sin embargo, en las ciudades intermedias como El Alto en el departamento de La Paz, Quillacollo en el departamento de Cochabamba, y Riberalta en el departamento de Beni se ha establecido un centro de exhibición de cine en cada una de estas ciudades y se encuentran activos hasta la fecha, como puede observarse en la Figura 28-8.21.

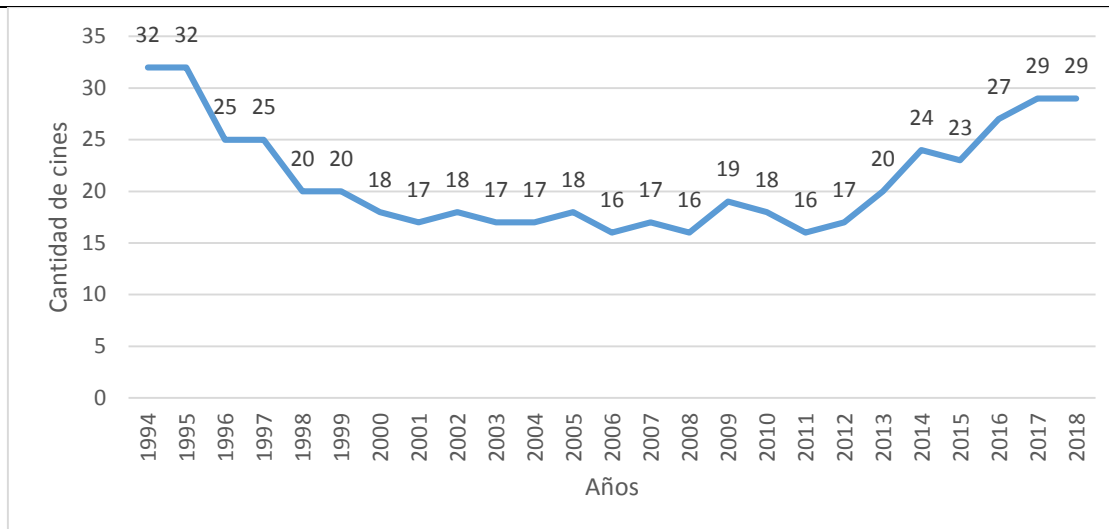
Aunque el periodo de análisis del sistema cinematográfico boliviano en la presente tesis comprende los años 1995 a 2015, debido a los cambios que se dieron en el ámbito de la exhibición de cine en los últimos tres años por la apertura de nuevos cines que cambian la distribución de salas en el país, se decidió incorporar datos desde el año 1994 al 2018. La incorporación de datos de los años mencionados permitirá la realización de un análisis más completo y actualizado del sector de la exhibición de cine en Bolivia.

Figura 28-8.21. Distribución geográfica de los centros de exhibición de cine en Bolivia en 2018.



Fuente: elaboración propia.

Figura 29-8.22. Centros de exhibición de cine en funcionamiento en Bolivia 1994-2018.



Fuente: elaboración propia.

Como se puede observar en la Figura 29-8.22, *Centros de exhibición de cine en funcionamiento en Bolivia 1994-2018*, la cantidad de cines activos en el periodo mencionado tuvo cambios importantes. Los cambios más relevantes están relacionados con la disminución de la cantidad de cines activos que se inicia en 1996, cuando baja de 32 a 25 cines activos, y tiene su punto más crítico entre los años 2003 y 2011, cuando la cantidad de cines fluctúa entre 16 y 19 cines activos.

A partir del año 2011 surge un aumento paulatino de la cantidad de cines activos hasta llegar a 29 en el año 2018. La disminución de cines activos que se da entre 1994 y 2004 se debe al cierre de antiguos cines monopantalla. A partir de 2004 se da la apertura del primer complejo comercial y multicine de diez salas en el país y esto provoca el cierre de otros cines monopantalla. Ya en la última década, la cantidad de cines va en aumento por la apertura de nuevos multicines en diferentes ciudades del país.

Cantidad y distribución de cines en funcionamiento por ciudad en Bolivia.

Durante el periodo de análisis de la presente tesis (1995-2015) se dieron cambios importantes, como puede observarse en la Tabla 49-8.19, que tienen que ver con el cierre de los diversos cines monopantalla que existieron en las diferentes ciudades y la apertura en las mismas de modernos centros de multicines. A continuación, se detallan los cambios surgidos en cada ciudad respecto al número de cines en funcionamiento por ciudad en Bolivia.

Tabla 49-8.19. Centros de exhibición de cine en funcionamiento por ciudad en Bolivia (1994-2018).

Años	La Paz	Cochabamba	Santa Cruz	Sucre	Tarija	Oruro	Potosí	Cobija	Trinidad	El Alto, La Paz	Quillacollo, Cochabamba	Riberalta, Beni
1994	11	2	4	3	2	2	8	0	0	0	0	0
1995	11	3	4	3	2	2	7	0	0	0	0	0
1996	11	2	4	2	2	2	2	0	0	0	0	0
1997	11	2	4	2	2	2	2	0	0	0	0	0
1998	5	2	5	2	2	2	2	0	0	0	0	0
1999	5	2	5	2	2	2	2	0	0	0	0	0
2000	5	2	4	2	1	2	2	0	0	0	0	0
2001	5	1	4	2	1	2	2	0	0	0	0	0
2002	5	2	4	2	1	2	2	0	0	0	0	0
2003	4	2	4	2	1	2	2	0	0	0	0	0
2004	4	2	5	1	1	2	2	0	0	0	0	0
2005	5	2	5	1	1	2	2	0	0	0	0	0
2006	5	3	2	1	1	2	2	0	0	0	0	0
2007	5	3	2	2	1	2	2	0	0	0	0	0
2008	6	3	2	2	0	1	2	0	0	0	0	0
2009	9	3	2	1	0	2	2	0	0	0	0	0
2010	9	3	3	1	1	1	0	0	0	0	0	0
2011	7	3	3	1	1	1	0	0	0	0	0	0
2012	7	4	3	1	1	1	0	0	0	0	0	0
2013	7	4	4	1	1	3	0	0	0	0	0	0
2014	7	4	5	1	1	4	0	0	0	0	1	1
2015	6	4	5	1	1	3	0	0	0	1	1	1
2016	6	5	5	1	2	4	1	0	0	1	1	1
2017	6	6	5	1	2	5	1	0	0	1	1	1
2018	6	6	5	1	2	5	1	0	0	1	1	1

Fuente: elaboración propia.

En la ciudad de La Paz, surgieron bastantes cambios durante los últimos 25 años. Entre 1994 a 1997 se mantuvieron activos 11 cines todos ellos monopantalla; entre 1998 a 2002 se mantienen activos cinco cines, entre ellos un cine se remodela convirtiéndose en el primer multisala con dos pantallas. Entre 2003 y 2004 hubo cuatro cines activos. En 2005 se reinaugura un antiguo cine convertido en multicine de tres pantallas y con este suman cinco cines activos hasta 2006. En 2007 se inaugura la nueva infraestructura de la Fundación Cinemateca Boliviana con cuatro salas, tres de ellas abierta para exhibición, además otro cine monopantalla es reconvertido en multisala con dos pantallas. Durante 2007 se mantienen activos cuatro cines multisalas y una monopantalla; en el siguiente año, 2008, estuvieron seis cines activos. En el año 2009 se inauguran dos modernos complejos de multicines, uno con 14 pantallas y el otro con siete. En ese año también se reinaugura otro cine antiguo convertido en multisala de dos pantallas, llegando a sumar nueve cines activos en 2009. Entre 2011 y 2014 estuvieron activos siete cines y desde 2015 a 2018 son seis cines activos hasta la fecha en la ciudad de La Paz.

En el caso de la ciudad intermedia de El Alto, que está ubicada junto a la ciudad de La Paz, en el periodo de la década de los ochenta y noventa funcionaron diversos cines monopantalla de los cuales no se ha obtenido más datos. En noviembre de 2013, se inaugura en dicha ciudad el primer centro comercial y multicine con cuatro pantallas, que permanece en funcionamiento hasta la fecha.

En el caso de la ciudad de Cochabamba, en la década anterior al periodo de investigación de la presente tesis se encontraban en actividad alrededor de siete cines monopantalla. Entre el año 1995 y el 2000 estuvieron en funcionamiento principalmente dos cines. En 2001 solo un cine estuvo activo. En 2002 se inaugura el primer multicine con dos salas y hasta el año 2005 se mantuvieron dos cines en funcionamiento. En 2006 se inaugura un segundo multicine con diez salas, llegando a ser tres los cines activos hasta 2011. En 2012 se reinaugura un cine antiguo monopantalla y llegan a ser cuatro los cines activos hasta 2015. En 2016 se reinaugura un antiguo cine monopantalla para la exhibición de cine nacional, llegando a ser cinco los cines en funcionamiento. En 2017 se inaugura un moderno multicine con cinco pantallas llegando a ser seis los cines activos que permanecen hasta la fecha. También en el departamento de Cochabamba está la ciudad intermedia de Quillacollo, en dicha ciudad se inauguró en 2014 un multicine con seis salas y que permanece activo hasta la fecha.

En la ciudad de Santa Cruz, si bien hubo bastantes cambios en cuanto a número de cine en funcionamiento en la ciudad, sobre todo en la décadas de los ochenta y noventa cuando la mayoría de los antiguos cines monopantalla cerraron, entre 1995 y 2015 se dan los siguientes cambios. Entre 1994 y 1997 se mantienen en funcionamiento cuatro cines, todos ellos monopantalla; entre 1998 y 1999 existían cinco cines activos incluyendo al primer multisala que apertura en 1998; entre 2000 y 2003 existen cuatro cines activos; entre 2004 y 2005 son cinco los cines activos, en este periodo se apertura un gran multisala de diez pantallas; en 2006 y 2007 los cines activos se reducen a dos, precisamente los dos únicos cines multisalas y el resto de cines monopantalla que existían tuvieron que cerrar por la reducción de sus espectadores que pasaron a los multicines. En 2010 un antiguo cine monopantalla se remodela y reapertura con tres salas, quedando en funcionamiento tres multicines hasta 2012. En 2013 abre un nuevo cine monopantalla y quedan en funcionamiento cuatro cines; en 2014 abre un nuevo multicine con 13 pantallas quedando cinco cines en funcionamiento; en 2015 abre otro multicine con nueve pantallas y cierra otro quedando en cinco cines en funcionamiento hasta el presente año 2018.

En la ciudad de Tarija entre 1994 y 1999 se mantuvieron dos cines monopantalla en funcionamiento. Entre los años 2000 y 2007 se mantiene solo un cine en funcionamiento que cierra ese último año quedando Tarija en los años 2008 y 2009 sin ningún cine activo. En 2010 se inaugura el primer multicine con dos pantallas siendo el único cine activo hasta 2015. En 2016 se inaugura el primer gran complejo de centro comercial y multicines con diez pantallas. Hasta la fecha en 2018 quedan en funcionamiento dos cine multisalas.

En la ciudad de Sucre, entre 1994 y 1995 estuvieron activos tres cines, en 1996 se reducen a dos cines en funcionamiento hasta 2003, entre los años 2004 a 2006 solo un cine se mantiene funcionado. En 2007 abre el primer multicine de la ciudad con tres pantallas y la cantidad de cines en funcionamiento suma a dos hasta 2008. A partir de 2009 hasta el presente en 2018 solo se mantiene en funcionamiento un multicine con tres pantallas.

En el caso de la ciudad de Oruro, si bien en la década de los años ochenta y principios de los años noventa hubo una variedad de cines activos, a partir de 1994 hasta el año 2007 solo se mantienen en funcionamiento dos cines, en 2008 se reduce a un cine. En 2009 se abren dos nuevos cines; entre 2010 y 2011 solo un cine permanece activo. En 2012 se reapertura un antiguo cine monopantalla convertido en multisala de tres pantallas; en 2013 se vuelven a poner en funcionamiento dos cines y quedando tres cines activos. En 2014 se abre una nueva multisala con

dos pantallas y quedan en funcionamiento cuatro cines; en 2017 se inaugura un nuevo multicine quedando en funcionamiento cinco cines hasta la fecha.

En la ciudad de Potosí, hasta antes de 1995 existieron ocho cines activos, a partir de 1995 disminuyen a siete y desde 1996 se mantienen vigentes dos hasta 2009. Entre 2010 y 2015 no hubo cines activos y desde 2016 se mantiene en funcionamiento solo un multicines.

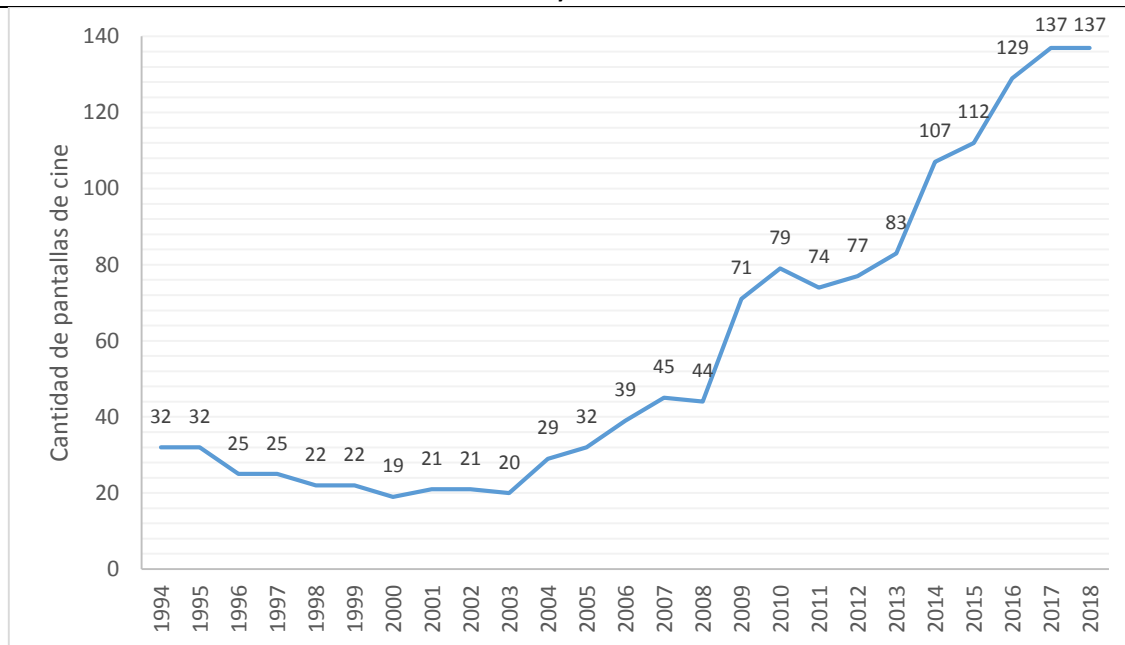
En las ciudades capitales de Cobija en el Departamento de Pando y Trinidad en el Departamento de Beni, no se ha evidenciado la existencia de cines en funcionamiento durante el periodo de análisis. Sin embargo, en la misma región en la ciudad intermedia de Riberalta ubicada también en el departamento de Beni, se ha inaugurado un multicine de tres pantallas que está en funcionamiento desde 2014 convirtiéndose en el único cine activo de esa gran región del noreste boliviano.

Según el Instituto Nacional de Estadística, la población del departamento de Beni representa el 4,19% de la población total del país, mientras que la población del departamento de Pando representa el 1,09% de la población de boliviana. Aunque la población de los departamentos de Beni y Pando es poca en comparación a los departamentos que conforman el eje troncal -el departamento de La Paz tiene el 27% de la población del país, Cochabamba posee el 17,5 % y Santa Cruz tiene el 26,4% de la población boliviana-, sin embargo, es preocupante que poblaciones que viven en ciudades capitales de departamento como Trinidad y Cobija, no cuenten con salas de cine. Esta situación muestra que dichas ciudades capitales están marginadas al no tener acceso a espacios para el estreñimiento y la cultura como son las salas de cine y en una situación inferior a algunas ciudades intermedias que sí tienen estos espacios y a su vez cuentan con mayor población.

Cantidad y distribución de pantallas/salas de cine por ciudad en Bolivia.

El número de salas o pantallas de cine existentes y en funcionamiento en Bolivia fue otro de los indicadores que se propuso en el marco metodológico de la presente tesis, para analizar el sector de la exhibición de cine y la determinar si existe concentración o diversidad geográfica en cuanto a la distribución de las salas de cine en el país.

Figura 30-8.23. Pantallas de cines activas en Bolivia entre 1994 y 2018.



Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en la Figura 30-8.23 *Cantidad de pantallas de cines activas en Bolivia 1994-2018*, durante el periodo de análisis hubo cambios significativos en cuanto al número de pantallas a nivel Bolivia. Como se ha mencionado ya en párrafos precedentes, los grandes cambios respecto al número de pantallas activas durante el periodo de análisis se deben principales a la apertura de modernos centros de multicines o multisalas que, debido a las comodidades en las nuevas infraestructuras y a la mayor diversidad de películas disponibles, lograron captar una mayor cantidad espectadores. En consecuencia, los espectadores de los cines monopantalla fueron disminuyendo considerablemente provocando el cierre de éstos espacios de exhibición. Como se observa en la Figura 29-8.23 a nivel nacional, Bolivia pasó de tener 32 pantallas en 1994 a 19 en el año 2000 que fue el año con menor número de pantallas activas. A partir del año 2004, que coincide con el año de apertura del primer gran complejo comercial y multicine de diez pantallas, la cantidad de pantallas en funcionamiento en el país va en un aumento considerable hasta llegar a 137 pantallas de cine activas en 2018.

En el análisis de la cantidad de pantallas por ciudad, como se observa en la Tabla 50-8.20 *Cantidad de salas/pantallas por ciudad en Bolivia (1994-2018)*, durante el periodo de análisis los cambios en la cantidad de salas/pantallas tendieron a un aumento considerable de pantallas de cine activas en la mayoría de las ciudades. Entre dichos cambios se mencionan los siguientes: la ciudad de La Paz pasó de tener 11 salas a 37 salas/pantallas; la ciudad de Cochabamba pasó de

Tabla 50-8.20. Pantallas de cine por ciudad en Bolivia (1994-2018).

Años	La Paz	Cochabamba	Santa Cruz	Sucre	Tarija	Oruro	Potosí	Cobija	Trinidad	El Alto, La Paz	Quillacollo, Cochabamba	Riberalta, Beni
1994	11	2	4	3	2	2	8	0	0	s/d	s/d	0
1995	11	3	4	3	2	2	7	0	0	s/d	s/d	0
1996	11	2	4	2	2	2	2	0	0	s/d	s/d	0
1997	11	2	4	2	2	2	2	0	0	s/d	s/d	0
1998	6	2	6	2	2	2	2	0	0	s/d	s/d	0
1999	6	2	6	2	2	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2000	6	1	5	2	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2001	6	3	5	2	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2002	6	3	5	2	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2003	5	3	5	2	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2004	5	3	15	1	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2005	8	3	15	1	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2006	8	13	12	1	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2007	11	13	12	4	1	2	2	0	0	s/d	s/d	0
2008	12	13	12	4	0	1	2	0	0	s/d	s/d	0
2009	35	13	14	3	0	2	4	0	0	s/d	s/d	0
2010	43	13	17	3	2	1	0	0	0	s/d	s/d	0
2011	38	13	17	3	2	1	0	0	0	s/d	s/d	0
2012	38	14	17	3	2	3	0	0	0	s/d	s/d	0
2013	37	14	18	3	2	5	0	0	0	4	s/d	0
2014	37	14	31	3	2	7	0	0	0	4	6	3
2015	37	14	37	3	2	6	0	0	0	4	6	3
2016	37	15	39	3	12	7	3	0	0	4	6	3
2017	37	20	39	3	12	10	3	0	0	4	6	3
2018	37	20	39	3	12	10	3	0	0	4	6	3

Fuente: elaboración propia. S/d Sin datos.

dos a 20 pantallas; la ciudad de Santa Cruz pasó de tener cuatro pantallas en 1994 a 39 en 2018; la ciudad de Tarija pasó de dos a 12 pantallas entre 1994 y 2018; y la ciudad de Oruro pasó de dos a diez pantallas activas.

En la ciudad de Sucre no hubo muchos cambios considerables en cuanto al número de pantallas activas durante el periodo de análisis debido a que los cines monopantalla cerraron y solo está funcionamiento un multicine de tres pantallas. En la ciudad de Potosí se dio una situación particular, puesto que hasta antes de 1995 la cantidad de cines monopantallas activos fue entre siete y ocho, sin embargo, dichos cines fueron cerrando y la cantidad de pantallas activas fue en descenso llegando incluso a estar sin ninguna pantalla de cine en funcionamiento entre los años 2010 y 2015. Recién en 2016 se inaugura un multicine con tres pantallas que se mantienen activas hasta la fecha.

En ciudades capitales de departamento como Cobija y Trinidad no se logró constatar la existencia de cines en funcionamiento durante el periodo de análisis. En el caso de las ciudades intermedias; El Alto mantiene cuatro pantallas en funcionamiento desde 2013; y las ciudades de Quillacollo y Riberalta mantienen activas seis y tres pantallas respectivamente desde el año 2014.

8.5.3. Costos de entrada al cine en salas de Bolivia.

En el presente apartado se responderá al indicador denominado precio de la entrada a salas comerciales de cine a nivel país, por departamento y por ciudad, y al precio de entrada o condiciones de acceso a salas de cine alternativas o no comerciales, ambos indicadores son parte del objetivo 2.1. que analiza cómo está constituido el sector de la exhibición de cine en Bolivia.

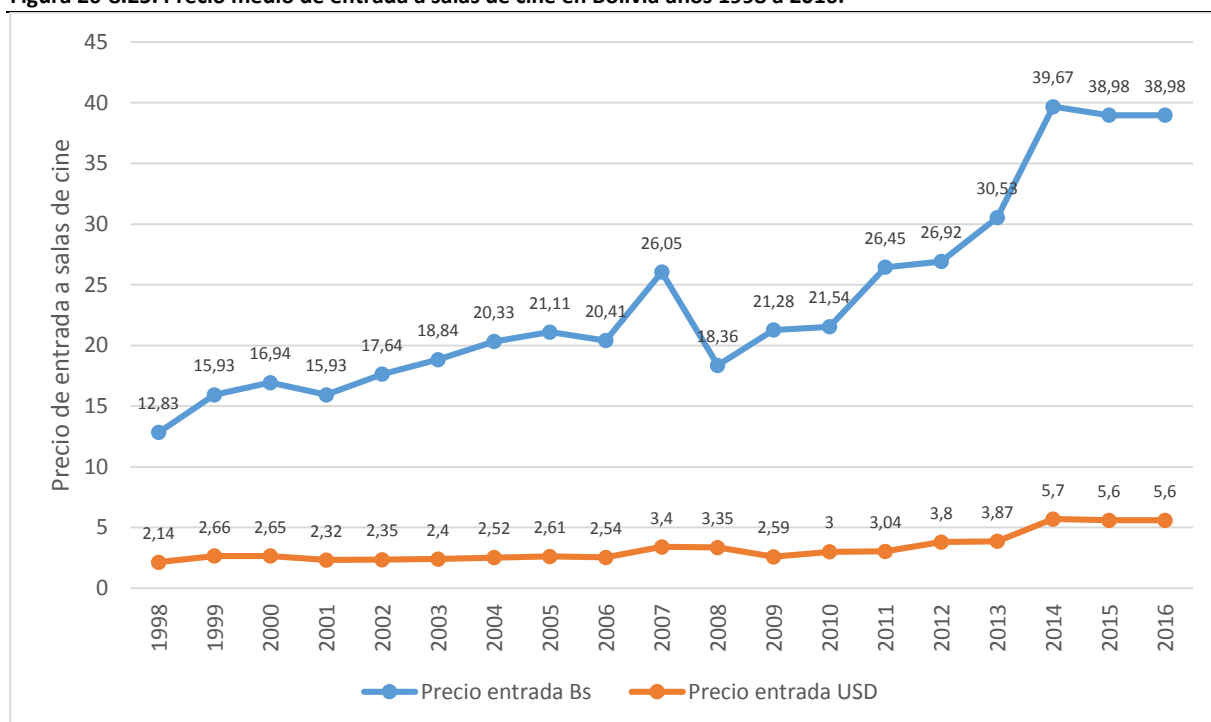
El costo o precio medio de la entrada a las salas de cine en Bolivia ha tenido un aumento paulatino durante los últimos veinte años. Durante el periodo de análisis de la presente tesis se observa que el precio de la entrada al cine a nivel nacional ha subido de 2,14 USD en 1998 a 5,6 USD en 2016, como puede observarse en la Figura 31-8.25 *Precio medio de entrada al cine en Bolivia*. No se han obtenido resultados respecto al precio medio de entrada al cine en años anteriores a 1998.

Si bien el precio medio de entrada al cine ha subido a más del doble entre 1998 y 2016, las mayores diferencias se da en los costos de entrada al cine por ciudad y por tipo de cine. Por ejemplo, el precio de entrada más bajo es de 15 pesos bolivianos (Bs) es decir unos 2,1 dólares americanos en la ciudad de Oruro, y el más alto es de 70 Bs (10,05 dólares

americanos) en salas 3D de la ciudad de Santa Cruz, y hasta de 150 Bs (21,5 dólares americanos) en entradas de butacas “VIP” o dobles en el cine Prime en Cochabamba.

Como se puede apreciar la diferencia de precios entre una ciudad y otra es bastante amplia. Si bien en ciudades como Oruro, Potosí y Tarija las entradas tienen un costo bajo, entre 15 a 25 pesos bolivianos (2 a 3 dólares americanos), en la mayoría de las ciudades capitales, incluyendo ciudades intermedias como El Alto, Quillacollo y Riberalta, el precio oscila entre 35 y 70 Bs, es decir entre 5 y 10 dólares americanos.

Figura 26-8.25. Precio medio de entrada a salas de cine en Bolivia años 1998 a 2016.



Fuente: elaboración propia en base a datos de Banegas y Quiroga (2014), CONACINE (S/año Inédito), EGEDA (2015, 2016 y 2017).

Por otro lado, existen también las salas de cine arte o cine independiente que tienen una finalidad más cultural y educativa que económica y cuyo precio de entrada es más accesible o en algunos casos, incluso gratuito. En este tipo de salas se puede citar a la *Cinemateca Bolivia* ubicada en la ciudad de La Paz, cuyo precio de entrada en el año 2018 es entre 20 y 30 pesos bolivianos (2,8 y 4,3 dólares americanos) y algunos estrenos se realizan de manera no comercial, es decir, sin costo de entrada. También están el *Cine Premiere* en la ciudad de Cochabamba que se dedica a difundir cine nacional y el costo de entrada es 20 pesos bolivianos (2,8 dólares americanos), y el *Cine CBA* en la ciudad de Santa Cruz cuyo costo de entrada es 25 pesos bolivianos (3,6 dólares americanos).

Tomando en cuenta que en 2015 en Bolivia se estipuló un salario mínimo de 1.656 pesos bolivianos, es decir, unos 237,9 dólares americanos por mes, y en 2018 el salario mínimo

aumentó a 2.060 pesos bolivianos, es decir 296 dólares americanos, no es difícil imaginar que las condiciones económicas de la población inciden significativamente en la poca afluencia de gente al cine o más bien la poca afluencia de estratos económicos medios y bajos. Sin embargo, el mayor consumo de películas en los estratos medios y bajos se da a través de otros medios como la televisión abierta, la televisión por cable, el DVD, el Internet y el cine pirata o las copias ilegales de películas.

8.5.4. Concentración económica y diversidad en el sector de la exhibición de cine en Bolivia

En el presente apartado responde al OG#3, *identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana*, y dentro de dicho objetivo general, responde además al OE#3.3, *identificar qué índices de concentración, tanto económica como geográfica, y qué niveles de representación de la diversidad cultural del país presenta el sector de la exhibición de cine en Bolivia*. Para desarrollar los objetivos mencionados, en el marco metodológico de la presente tesis se propusieron los siguientes indicadores que se analizarán en el presente apartado:

- ↪ Existencia/inexistencia de concentración económica en cuanto a la relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto al origen nacional o extranjero del capital de las empresas exhibidoras.

Relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine en Bolivia.

En Bolivia trabajan empresas que administran centros de exhibición de cine y que tienen relaciones de propiedad diversas. A continuación, se detallan las características de las empresas exhibidoras más importantes en cuanto a su infraestructura y expansión en el país.

La empresa exhibidora *Cine Center*, como se ha detallado en otros apartados del presente capítulo, es el primer centro cinematográfico perteneciente a un grupo empresarial extranjero que se asentó en Bolivia. El grupo de capital económico español Grentidem S.L. es un holding empresarial que en Bolivia tiene como sede al grupo empresarial Grentidem S.A. y administra diferentes empresas en el país además de la cadena de multisalas *Cine Center* y la empresa distribuidora de películas Distrifilm, por lo tanto habría *concentración cruzada* de la propiedad al controlar diferentes empresas del sector cinematográfico. *Cine Center* es la

primera cadena de centros de exhibición de cine en el país contando a nivel nacional con seis con centros de exhibición: cuatro en ciudades capitales de departamento en Santa Cruz (inaugurado en 2004), Cochabamba (2006), La Paz (2009) y Tarija (2016); y dos centros de exhibición de cine en ciudades intermedias, uno en Quillacollo (2014) y otro en la ciudad de Riberalta (2014), lo que permite concluir que existe *diversificación geográfica* en dicha empresa. *Cine Center* es también la mayor empresa extranjera en el país en cuanto a la cantidad de salas de exhibición y butacas a nivel nacional, sumando un total de 61 salas/pantallas y 13.975 butacas.

El Grupo Grentidem S.A. tiene contratos de concesión suscrito con algunas instituciones públicas como el Ejército Boliviano y la Alcaldía Municipal de la ciudad de Tarija, que le permiten el uso privado de terrenos públicos para la construcción de sus centros comerciales y multicines en dichos espacios. La modalidad del contrato es a través de la figura legal de “comodato” mediante el cual la institución pública otorga un “uso temporal” de sus terrenos por un periodo de tiempo. En el caso del *Cine Center* en las ciudades de Santa Cruz, Cochabamba, La Paz y Tarija, el tiempo establecido es de 25 años durante los cuales el Grupo Grentidem S.A. construye y administra sus complejos comerciales y multisalas de cine. Una vez que vence el periodo de tiempo que establece el contrato los terrenos serían devueltos a la institución pública con toda la infraestructura del complejo comercial y cinematográfico, que pasaría entonces a manos de las instituciones del Estado.

El *Cine Center Tarija* es el complejo de exhibición más reciente que creó el Grupo Grentidem en una ciudad capital de departamento, la inversión ascendió a un total de 14 millones de dólares americanos. En los casos de los *Cines Center* en las ciudades intermedias de Riberalta y Quillacollo, la inversión en dichos proyectos se realizó conjuntamente con empresarios locales. Es decir, que los propietarios de los centros de exhibición de Cine Center en estas localidades son, además del Grupo Grentidem S. A., empresarios bolivianos como la familia Alcocer que es copropietaria de *Cine Center Quillacollo*. El monto de la inversión, tanto para la implementación del *Cine Center Riberalta* como del *Cine Center Quillacollo*, fue de un millón de dólares americanos en cada una de estas dos ciudades.

Una importante empresa con expansión a nivel internacional es *CineMark*, una gran firma trasnacional que opera en Bolivia desde enero de 2014. *CineMark* es una cadena global de multicines creada en 1984 en Estados Unidos. En la actualidad maneja un total de 4.900 pantallas dentro de Estados Unidos y Latinoamérica. Según la página web de la misma empresa, *CineMark* es el segundo circuito de exhibición más grande a nivel mundial y el primero en Latinoamérica, operando en los siguientes países: Estados Unidos, Canadá,

Taiwán, México, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Honduras, Colombia, Ecuador, Brasil, Argentina, Chile, Panamá, Perú y Bolivia. Después de *Cine Center*, *CineMark* fue la siguiente empresa de exhibición cinematográfica con capital económico de origen extranjero que se asentó en Bolivia. Por su presencia a nivel global se puede afirmar también que es la más grande empresa transnacional de exhibición que tiene presencia en el país. Sin embargo, *CineMark* trabaja solo en el departamento de Santa Cruz con 13 pantallas y un total de 2.470 butacas, es decir que hasta la fecha en 2018 no se ha diversificado geográficamente en el país puesto que no ha inaugurado nuevos centros de exhibición de cine en Bolivia.

Entre las empresas bolivianas dueñas de centros de exhibición multisala está la empresa exhibidora *Multicine*. Dicha empresa pertenece al grupo empresarial boliviano Roduga Inversiones S. A., una firma familiar perteneciente a Roberto Nelkenbaum y que tiene su base en la ciudad de La Paz. En Bolivia, Roduga Inversiones tiene dos centros de exhibición de cine; el *Multicine* de la ciudad de la Paz que está ubicado dentro de un centro comercial que lleva el mismo nombre, y el *Multicine Santa Cruz*, ubicado también dentro de un centro comercial llamado Las Brisas. Dicho grupo empresarial también está vinculado en términos de propiedad con la empresa de distribución de películas *BF Distribución*, por lo que en este caso también existiría *concentración cruzada* de la propiedad y *diversificación geográfica* de la empresa en dos ciudades. Con respecto al número de salas, *Multicine* es la más grande empresa de exhibición de cine construida con capital netamente boliviano. En sus dos centros de exhibición ubicados en La Paz y en Santa Cruz suman en total 20 pantallas de cine y 6.340 butacas.

El resto de empresas exhibidoras de cine en Bolivia son empresas también netamente nacionales, es decir, de capital económico boliviano. El primer cine multisala, construido originalmente con esas características, fue el cine *Bella Vista* que se inauguró en la ciudad de Santa Cruz en 1998 con dos salas de proyección de películas y con capacidad de 276 butacas en total, 140 en la sala 1 y 136 en la sala 2. Se podría afirmar que el *Cine Bella Vista* es en la actualidad uno de los pocos multicines independientes en Santa Cruz que funciona como empresa familiar de Alfonso Saavedra Bruno y Mariela Menacho.

Entre los más recientes multicines están: *Prime Cinema* que inauguró cinco salas y 740 butacas en julio de 2017 en Cochabamba y pertenece a la corporación GOMM; *Multicines Plaza*, inaugurado en octubre de 2017 en Oruro con tres salas; *Multicine Universal*, inaugurado el 2016 con tres salas y 520 butacas en Potosí y que pertenece al empresario Julio Cesar Navia quien administra además el remodelado *Cine Gran Rex* en la ciudad de Oruro;

Gran Plaza, inaugurado en noviembre de 2013 en ciudad de El Alto con cuatro salas y 760 butacas y ubicado dentro de un centro comercial que lleva el mismo nombre perteneciente al empresario Juan Carlos Gonzales.

Existen además algunos multicines que eran antiguos cines monopantalla que se han remodelado para adaptarse a la competencia y se han convertido en multisalas. También se mantienen en funcionamiento diversos cines antiguos monopantallas, en cuyas salas se exhiben tanto películas como otro tipo de funciones artísticas, entre ellos están el *Cine Teatro Astor* y *Cine Teatro Capitol*, ubicados en la ciudad de Cochabamba, y el *Cine Hollywood*, ubicado en la ciudad de Oruro que pertenecen a la empresa Zambrana Films del ex presidente de la Cámara de Empresarios Cinematográficos de Bolivia, Alfredo Zambrana Bernal.

Resumiendo, se podría decir que la cadena más grande de cines presente en el país es *Cine Center*, cuyo capital económico es de origen español y a nivel nacional tiene 61 pantallas distribuidas en seis ciudades. La segunda empresa con capital de origen extranjero presente en el país es la multinacional *CineMark*, con presencia solo en Santa Cruz. El resto de empresas de exhibición de cine son de capital boliviano. Por lo expuesto anteriormente, en cuanto a las relaciones de propiedad de las empresas exhibidoras de cine se puede afirmar que existe diversidad de empresas y grupos empresariales que administran diversos cines en el país. Aunque existen en el país dos grandes empresas internacionales de exhibición de cine, aún permanecen en funcionamiento antiguas empresas de exhibición de cine de origen nacional, así como también nuevas empresas de exhibición de capital económico boliviano que se han creado recientemente.

Por lo tanto, se podría afirmar que la apertura de modernos multicines provocó la disminución de público de los antiguos cines monopantalla y esto posteriormente fue uno de los factores que provocaron el cierre de diversos monosalas. Sin embargo, antes de la aparición de las multisalas en Bolivia, el surgimiento en los años ochenta de otras maneras de consumo de películas como la televisión privada, la televisión por cable, o los equipos de reproducción de video contribuyeron también a la disminución del público en las antiguas salas de cine.

En cuanto a la concentración de la propiedad, se puede afirmar que existe *propiedad cruzada* en dos grupos empresariales que son dueños de multisalas de exhibición y a la vez de empresas de distribución de cine. También existe *diversificación geográfica* en dichas empresas pues han creado cadenas de multisalas en diferentes ciudades del país. Por otro lado, a excepción de dos empresas exhibidoras con capital económico extranjero, el resto de las empresas exhibidoras de cine son de capital económico de origen boliviano. Se puede afirmar

también que en Bolivia existe diversidad de empresas y grupos empresariales que administran centros de exhibición cuyos niveles de inversión económica y relaciones de propiedad son también diversos; existiendo cines que son de empresas familiares, como cines que forman parte de los muchos negocios de grandes grupos empresariales, tanto nacionales como internacionales.

8.5.5. Espacios de exhibición para películas bolivianas.

En el presente apartado se analizarán los espacios de exhibición para el cine boliviano a través del análisis de los siguientes indicadores propuestos en el marco metodológico:

- ↪ Cumplimiento o no del principio de excepción cultural en el sector de la exhibición de cine en Bolivia.
- ↪ Espacios de exhibición de películas bolivianas que se dan a través de Internet.
- ↪ Existencia o no de películas bolivianas en Netflix.
- ↪ Procedimiento que realizan los productores para la exhibición de películas nacionales.
- ↪ Funcionamiento de las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores de cine en cuanto a la negociación para la exhibición de películas nacionales.
- ↪ Cumplimiento o no de la cuota de pantalla.
- ↪ Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las películas producidas las productoras internacionales en la actualidad.
- ↪ Porcentaje del tiempo en pantalla que ocupan las producciones nacionales en la actualidad.
- ↪ Existencia/inexistencia de una transnacionalización, es decir la subordinación de la industria nacional al mercado mundial especialmente a EEUU.
- ↪ Existencia/inexistencia de concentración geográfica respecto a los lugares de estrenos y exhibición de las películas nacionales.

A continuación, se presentan los resultados obtenidos para cada uno de los indicadores mencionados anteriormente.

Cumplimiento de la cuota de pantalla.

La Ley General del Cine N° 1302 propone una definición en la que se entiende por cuota de pantalla el “porcentaje anual de tiempo que las salas de cine y canales de televisión deben destinar a la exhibición de filmes bolivianos de largo y/o cortometraje” (Congreso de la República de Bolivia, 1991a). Al respecto el Reglamento de la Ley de Cine establece las pautas siguientes: a) el tiempo obligatorio destinado a películas nacionales, para las salas y canales de televisión, podrá ser cubierto indistintamente por cortos, medios o largometrajes;

b) los filmes producidos de acuerdo con el régimen de coproducción boliviana gozan de los mismos derechos que los filmes nacionales y, en consecuencia, pueden ser incluidos en el cómputo de tiempo anual de la cuota de pantalla obligatoria; c) de la misma manera pueden ser incluidos aquellos filmes iberoamericanos protegidos conforme con lo dispuesto en el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (Congreso de la República de Bolivia, 1991b).

Así como se ha descrito ya en el capítulo de resultados del análisis del Marco Legal – Institucional de la presente tesis, de acuerdo con el Reglamento de la Ley del Cine, la tabla de tiempo anual mínimo obligatorio para las salas de exhibición ha ido aumentando progresivamente cada año. La cuota de pantalla para las salas de cine varía según la cantidad de población de cada lugar, y en el caso de la televisión la cuota de pantalla varía de acuerdo al número de ciudades donde las televisoras tienen cobertura. Es así, que en el caso de las salas de cine la cuota de pantalla varía de 3,5 a 36 horas por año, y en el caso de la televisión la cuota varía de 15 a 70 horas al año para la difusión de cine nacional. El incumplimiento de la cuota de pantalla es sancionado con multa económica y clausura del medio.

En la investigación realizada para la presente tesis se consultó a representantes de empresas exhibidoras de cine, de empresas distribuidoras de cine y a directores de cine boliviano respecto al cumplimiento de la cuota de pantalla establecida en la ley del cine. Las respuestas proporcionadas en las entrevistas realizadas fueron muy variadas. Entre los representantes de empresas exhibidoras se entrevistó a Alfredo Zambrana, ex presidente de la Cámara de Empresarios Cinematográficos de Bolivia quien afirma que “la cuota de pantalla ha existido siempre, las salas se han visto obligadas a dar películas nacionales” (Zambrana, comunicación personal, 2018). Sin embargo, Zambrana destaca la existencia de un gran problema que afecta al cine nacional:

El problema que existía es que las (empresas) transnacionales tenían una programación anual con la que te daban películas por todo el año, pero tu cuando querías exhibir una película nacional justo estaba una (película de) *Batman*, o *Superman*, entonces ellos nos exigían que la nacional solamente esté una semana porque se tiene que dar obligado a *Batman* 6 semanas, sino, no te daban películas. Ellos te daban y te obligaban a que pases películas todo el año de ellos. Si tu querías abrir espacios para exhibir una nacional, te exigían a que solamente des una semana por más buena que sea la película ¿Y qué pasaba? Mataba al distribuidor y mataba al cine. Por eso, cuando estaba de presidente de la Cámara de Empresarios Cinematográficos de Bolivia y representante ante el CONACINE tengo los datos de que muchos directores nacionales han fracasado, debido a que se han endeudado porque pedían mucho dinero para hacer sus películas y el CONACINE les prestaba y luego no podían recaudar (Zambrana, comunicación personal, 2018).

Zambrana afirma que la presión de las empresas transnacionales de distribución, que realizan su programación anual copando todas las salas, provoca que se le dé poco espacio, de

tan solo una o dos semanas de exhibición al cine nacional. Lo dicho anteriormente, según las palabras de Zambrana “ha matado el cine nacional”. Para Zambrana, los exhibidores se ven presionados a tener que disminuir la exhibición en salas del cine nacional para poder acceder a las películas de los grandes sellos cinematográficos de las empresas transnacionales de distribución durante todo el año:

Un ejemplo, ahora está dando una película taquillera *Pantera Negra*, entonces ellos dicen, tienes que darme 5 cines, y dices, pero tengo esta película nacional, ah, pero dala pues una semana o dala dos semanas y la sacas (responden). Es la presión, ellos tienen presión, tienen para dar todo el año que abastecen de material, entonces, es como la materia prima, al buscar algo ellos te dan el material y tienes que dar para que tu fábrica no se cierre. Si tú tienes material para todo el año, entonces trabajan con la mente de abastecer el cine todo el año y no con el cine nacional que hay una película. Así podemos ver ese poderío que tienen (Zambrana, comunicación personal, 2018).

Sobre el cumplimiento de la cuota de pantalla que establece la Ley General del cine se consultó también a Esteban Morgado, presidente de la Cámara de Empresarios Cinematográficos de Bolivia y jefe de adquisiciones del grupo Grentidem S.A, empresa propietaria de la cadena de exhibición *Cine Center*. Para Morgado, la cuota de pantalla no existe y no hay un manejo especial respecto al cine nacional en relación con el mantenimiento de las salas para la exhibición de las películas realizadas en el país. Afirma que las películas salen de las salas dependiendo de las ventas que tenga en una semana. Cuando se le consultó sobre el cumplimiento de la cuota de pantalla en el país afirmó lo siguiente:

No existe una cuota en pantalla, la película se estrena y obviamente tiene un manejo, no te voy a decir que especial, pero sí un manejo favorable, en relación a la manutención de sala, porque normalmente una película sale dependiendo de la venta que tenga en una semana. Normalmente las películas bolivianas, aunque no hayan vendido la media, se mantiene una segunda semana. Obviamente, por el respeto al producto boliviano tiene un trato diferente, no beneficioso, pero sí diferente. Es dependiendo del estreno que venga, si tengo cinco estrenos en la semana siguiente, tengo que ver cuáles son las cinco películas que vendieron menos o las seis películas que vendieron menos, para abrir el espacio para los estrenos (Morgado, comunicación personal, 2017).

Dentro del sector de la distribución de cine se consultó sobre el cumplimiento de la cuota de pantalla a Sergio Barrios, gerente de ventas de la empresa distribuidora *Manfer Films*. Al respecto Barrios afirmó que “el cumplimiento a la cuota de pantalla que establece la Ley del Cine se cumple a cabalidad porque es la ley y los cines se esfuerzan por hacerlo de tal manera que incluso hay un día que se ha establecido que es el Día del Cine Boliviano, donde todos los cines dan películas locales, obviamente ellos tratan de dar en las que les ha ido mejor como: *El Atraco*, *Olvidados*, *Engañó a primera vista*, *Quién mató a la llamita blanca*, para que la gente pueda ir a ver” (Barrios, comunicación personal, 2017).

También se consultó sobre el tema a Ramiro Valenzuela, jefe de programación de la empresa internacional de distribución *Diamond Films Bolivia* que tiene una de sus sedes en el país. Valenzuela afirma que la cuota de pantalla es un tema que “está en discusión, también

nosotros estamos esperando una respuesta, entonces esperamos a ver cómo se da a ver que se define en su debido momento” (Valenzuela, comunicación personal, 2017).

En este sentido, por las declaraciones de los representantes de las empresas exhibidoras y distribuidoras no existe un consenso respecto al cumplimiento de la cuota de pantalla para el cine nacional. Por un lado, los mismos exhibidores afirman que no se cumple e incluso que no existe, mientras que los representantes de empresas distribuidoras, afirman por un lado que sí se cumple a cabalidad, y por otro, que es un tema que está aún en discusión en el proyecto de la nueva Ley de Cine, que hasta la fecha en 2018 no se ha aprobado.

Desde el sector de los directores de cine se manifiestan posiciones bastante críticas respecto al cumplimiento de la cuota de pantalla por parte de las empresas exhibidoras. Sobre las condiciones de acceso para las producciones bolivianas a las salas de cine, el cineasta Roberto Carreño afirma lo siguiente:

Los cineastas nacionales para exhibir su película en las salas comerciales tienen que pagar USD 600 por el flete de las proyectoras, tienen que pagar el porcentaje de ganancia de la sala y pagar además por la publicidad. Esas tres cosas ya hacen que vos te acobardes, puesto que además vas a estar una semana en sala de cine, vas a estar en una sola sala, generalmente la peor, y en un solo horario. No puedes competir con una película que viene de afuera como *Avengers* que está en cuatro salas, que está en 3D, en cuatro horarios y demás. Entonces tienes todas la perder contra todo eso que te está avasallando (Carreño, comunicación personal, 2017).

El pago de un monto de dinero que menciona el cineasta Roberto Carreño por el alquiler de proyectoras en las salas de cine en Bolivia es un dato lamentablemente real. Según Ariel Vocal, especialista en la conversión al cine digital en Bolivia, afirma que hasta antes del 2009 todo el cine boliviano que se proyectaba en salas estaba en formato de 35 mm. Sin embargo, el transformar las copias de las películas al formato de 35 mm. suponía un alto costo para los cineastas bolivianos. Posteriormente, se da la digitalización de las modernas multisalas en el país y en la actualidad trabajan con el formato *Digital Cinema Package* (DCP). A decir de Vocal “para que una película pueda ser exhibida en una sala profesional de cine tiene que pasar por ese proceso de convertir su película a DCP, tiene que cumplir ciertos formatos técnicos de calidad que están normados por *Digital Cinema Initiatives DCI*²¹” (Ariel Vocal, comunicación personal, 2017).

²¹ Según Antonio Casado y José Boza, *Digital Cinema Initiatives* cuyas siglas son DCI, son normas creadas en 2002 con el apoyo de los sellos cinematográficos *Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures, Universal y Warner*, que se unieron para crear unas especificaciones o normas llamadas DCI que deben cumplir todos los servidores digitales para que las películas puedan ser reproducidas. El formato DCP o *Digital Cinema Package*, en palabras sencillas es una versión digital de una película de 35mm. El formato se originó en 2005 y a partir de ahí empieza la digitalización de los cines a nivel global. Entre las ventajas del nuevo formato están: el tamaño físico, puesto que una película puede caber en un disco duro y ser transportada de manera más fácil que una copia en 35 mm; y el precio, puesto que al ser digital se eliminaría el coste del *transfer* a 35 mm. (Casado y Boza, 2012).

Según Ariel Vocal, con la digitalización de las salas de cine se creó un modelo de negocio, una gestión de procesos de negocio o *Business Process Management* o B.P.M. en sus siglas en inglés. La gestión de procesos de negocio se refiere al cambio operacional de la empresa con el nuevo formato digital para la proyección de películas. Antes de la digitalización “los distribuidores asumían el costo de las copias en 35 mm., entonces, para un estreno nacional que se debía realizar en las 118 salas que había en ese entonces, tenían que hacer 118 copias y cada una costaba como 2.000/2.500 dólares americanos. Entonces, la inversión de los distribuidores era alta” (Vocal, comunicación personal, 2017). Para Vocal, con la digitalización de los cines se eliminó el costo que suponían las copias de películas en 35 mm., lo que significó un gran ahorro de dinero para las empresas distribuidoras, puesto que con la digitalización “lo único que necesitabas era un disco duro y hacerlo circular por todos los cines porque solo copiaban la película a su servidor y el disco duro quedaba libre” (Vocal, comunicación personal, 2017). La digitalización conllevó además a el debate respecto a quien asumiría el costo de implementar la proyección digital en los cines:

(...) los cines decían que las distribuidoras paguen parte del costo de la digitalización porque nosotros estamos asumiendo un costo de digitalización para que ellos se ahorren con todas las copias (de películas en 35 mm.). Entonces, *Cinemark* y *Cine Center*, sobre todo *Cine Center* ha implementado este modelo de negocio. *Multicine* y demás han asumidos esos costos. Entonces esto implicada que el distribuidor dictaba qué películas se proyectaban en esas salas. Para exhibir una película nacional en DCP en el *Cine Center* (los distribuidores y productores de cine nacional) tenían que pagar ese *Virtual Print Fee* (VPF), que es más o menos un impuesto de entre 500 a 2.500 dólares americanos que deben pagar los distribuidores por la copia digital (Vocal, comunicación personal, 2017).

Además del pago por el alquiler de las proyectoras, los distribuidores o los productores de películas nacionales deben pagar el porcentaje de los ingresos de las entradas que le corresponde a la empresa exhibidora que puede ser el 50% de las recaudaciones y a medida que se mantiene en salas por semanas, dicho porcentaje sube a favor de la empresa exhibidora. A decir de Vocal; “por eso la cantidad de estrenos en el *Cine Center* de películas nacionales e independientes ha bajado, después hubo la opción de que podían presentarlo en multimedia. Este sistema (modelo de negocio) se ha extendido hasta Europa, pero ya muchos gobiernos hasta la Unión Europea han decidido que esto no tiene que ir porque causa discriminación en cine independiente. Ahora, ya no hay ninguna integradora (empresa que se encarga de intermediar la distribuidora y la exhibidora) que no maneja este sistema a nivel mundial” (Vocal, comunicación personal, 2017). Según Vocal, otro costo que se aumenta para los productores con el sistema DCP es el encriptado de sus películas:

Una vez que ya está en DCP tiene opción de encriptarlo que generalmente lo hacen los grandes sellos para que se exhiba su película después. La película viene encriptada, entonces para el estreno se manda una llave digital que es un XML que le dice al servidor de que fecha a que fecha

puede proyectar esa película. Una vez que se acaba la fecha se vuelve a encriptar, pero eso tiene un costo, generalmente es USD 15 por llave. Muchos productores independientes no encriptan sus películas por no asumir esos costos, pero corren el riesgo de sufrir de piratería (Vocal, comunicación personal, 2017).

Para el cineasta Roberto Carreño el trato de las empresas exhibidoras con los directores nacionales es malo y hasta discriminatorio, en palabras del mismo director: “para mí es hasta discriminante el hecho de que te traten así (...) es doloroso el hecho de que en tu país te estén haciendo eso y le den más apertura a los de afuera. No puedes ni regularles a ellos ni el costo de entrada, ni exhibición, son libres y señores de lo que ellos hacen y nadie les dice nada, y eso es doloroso” (Carreño, comunicación personal, 2017).

Por las opiniones expresadas en las entrevistas realizadas a empresarios exhibidores, distribuidores y a directores de cine nacional se puede concluir que no se cumple el principio de excepción cultural para el cine boliviano en el sector de la exhibición de cine en el país. El cine producido en el país no tiene un tratamiento especial por parte de las salas de cine, o al menos algunas salas, que le permita una mayor promoción y mayor permanencia de tiempo en pantalla. Al priorizarse los estrenos internacionales en desmedro del cine nacional, se puede concluir también que sí existe una transnacionalización, es decir la subordinación de la industria nacional al mercado mundial especialmente a los grandes sellos cinematográficos de Hollywood en EE.UU.

La cuota de pantalla definida en la Ley General de Cine se establece por horas, según el Reglamento de la Ley de Cine, en ciudades de más de 100.000 habitantes se estableció para 1997 y años posteriores una cuota de pantalla de 36 horas por año en salas de cine y en el caso de los canales de televisión, se estableció una cuota de pantalla de 70 horas al año, que obligatoriamente se deberían cumplir como mínimo. Como se ha expresado ya en el capítulo de resultados del Marco Legal – Institucional de la presente tesis, el cómputo por horas para la cuota de pantalla no es el más beneficioso para los productores de cine nacional, puesto que teniendo las películas una duración variable, se hace difícil el seguimiento del número de horas que cada película estuvo en pantalla.

Por otro lado, es necesario mencionar que cuando se promulga el Reglamento de la Ley de Cine y se estable el cálculo del número de horas para los años 1991 a 1997, no se toman en cuenta los cambios que se dan con el tiempo en los ámbitos de la producción de cine nacional y el de las empresas de distribución y exhibición de cine en el país. Por lo tanto, en la actualidad, el computo de horas de cuota de pantalla quedaría totalmente obsoleto.

Por ejemplo, si se aplica el Reglamento de Ley General de Cine, para ciudades de más de 100.000 habitantes se aplican como mínimo tan solo las 36 horas de cuota de pantalla como

se lo ha establecido para 1997. Si tomamos en cuenta que una película al estrenarse tiene cinco pases diarios en una multisala y que multiplicado por 1,5 horas que suele dura la película y por siete días que es la duración mínima que tiene un estreno en las salas, todo esto da un resultado un total de 52,5 horas en una semana. Es decir, con una sola película que se exhiba en cinco sesiones diarias por una semana ya se cumpliría con el total de la cuota de pantalla anual.

En este sentido, la manera en que se ha establecido y calculado la cuota de pantalla no es en la actualidad favorable para el cine boliviano. No se tienen datos oficiales sobre el cumplimiento de la cuota de pantalla debido a que ninguna institución realiza seguimiento. Sin embargo, por lo expuesto en párrafos precedentes se puede afirmar que la cuota legal establecida es irrisoria, puesto que aún sin datos respecto a su cumplimiento por salas, se puede afirmar que las políticas cinematográficas bolivianas no fomentan ni apoyan la exhibición del cine nacional.

Tiempo en pantalla de cine que ocupan las películas nacionales y extranjeras.

Los porcentajes de tiempo en pantalla de cine que ocuparían las películas nacionales y las películas extranjeras es otro de los temas que se consultó, tanto con los empresarios exhibidores y distribuidores, como con los directores de cine nacional. Para Esteba Morgado, de la multisala *Cine Center*, el tiempo en pantalla que ocupan las películas, varía de acuerdo a la calidad de la película y pone el ejemplo de la película boliviana *Engaño a primera vista* (Benavides, 2016) que estuvo 15 semanas en cartelera y otras que llegan a dos, tres o cuatro semanas. Según el empresario cinematográfico “todo va dependiendo de la calidad de la película, no hay una media para las películas”, “hay otras que están dos, hay otras que no deberían estar ni una pero igual se la mantiene” (Morgado, comunicación personal, 2017).

Al respecto, Sergio Barrios de la distribuidora *Manfer Films*, afirma: “Obviamente el cine comercial extranjero es el que ocupa el mayor porcentaje de salas y el tiempo que ocupa depende de lo bien que le va. Una película extranjera, si es mala, dura lo mismo que una película boliviana si es mala, una semana es lo mínimo que va. El estreno es una semana de duración y dependerá de la cantidad de gente que vaya a ver la película” (Barrios, comunicación personal, 2017). Barrios menciona además películas bolivianas que han tenido poco tiempo en pantalla como el caso de *La mujer de mi prójimo* (Elías Serrano, 2016), *Actividades para anormales* (Nelson Serrano, 2013), *Reverdecer en otoño* (Paz Padilla, 2016), que han durado solo una semana en cartelera y otras como *Mi prima la sexóloga* (Miguel Chávez, 2016) que ha durado cinco semanas en cartelera, o *Engaño a primera vista*

(Johanán y Yecid Benavides, 2016) que duró tres meses en cines. Para Barrios, como distribuidor de una de las empresas grandes del país, la permanencia en pantallas depende de la calidad de la película (Barrios, comunicación personal, 2017).

La cantidad de sesiones diarias en pantalla de cine para el cine nacional y el extranjero fue otra de las consultas que se realizó a los empresarios cinematográficos. Al respecto, Barrios afirma que las sesiones diarias dependen de la duración y de la demanda de la película. Da como ejemplo que películas largas, por ejemplo, la estadounidense *Kong: La isla la calavera* (Jordan Vogt-Roberts, 2017) que dura 140 minutos y la mayor cantidad de funciones que se podrían dar son cinco por día. En el caso de las películas que duran 90 minutos se les puede dar hasta seis funciones por día. Para Barrios, lo mismo sucede con las películas nacionales, que en el caso de *Engañó a primera vista* se le dieron cinco funciones diarias. El distribuidor afirma que la cantidad de sesiones diarias depende más de la cantidad de gente que quiera ver la película, que de si es nacional o extranjera (Barrios, comunicación personal, 2017).

Sobre este mismo punto, el empresario de exhibición de cine Esteban Morgado afirma: “Todos los estrenos en el *Cine Center* se estrenan en sala completa, todos, y la cantidad de sesiones depende de la duración de la película, (...) una película de 100 minutos tiene seis vueltas en la semana y siete vueltas los fines de semana, las bolivianas y las extranjeras tienen exactamente las mismas” (Morgado, comunicación personal, 2017).

El distribuidor de cine Ramiro Valenzuela coincide en el criterio de que la permanencia de una película en las salas la miden los exhibidores a partir del público generado por el filme: “ese parámetro lo miden los cines, los exhibidores, dependiendo de la cantidad de público que ingresa. Ellos van viendo, depende del rendimiento que tiene la película para que continúe, o no en la cartelera. Hay películas nacionales que a veces se han mantenido bastante tiempo, pero todo depende también de la calidad y la promoción de la película” (Valenzuela, comunicación personal, 2017). Respecto a la cantidad de días o semanas que suelen durar las películas nacionales, Valenzuela afirma que el tiempo es variable “generalmente es una semana que es lo normal del estreno y de ahí, dependiendo qué cantidad de público haya tenido, la programan para dos, tres, cuatro semanas (Valenzuela, comunicación personal, 2017).

En este sentido, todos los entrevistados coinciden en afirmar que la permanencia en pantalla de las películas, ya sean bolivianas o extranjeras, la determinan los exhibidores según la cantidad de público que genera en una semana. Por lo tanto, se puede afirmar también que el éxito de películas como *Engañó a primera vista* (Benavides, 2016), además de la excelente calidad del filme y ser de un género como la comedia que atrae a más público, el hecho de

que haya sido producida con el apoyo de una multisala como *Cine Center* ha permitido también que tenga un mejor trato por parte del centro de exhibición y mucho mayor tiempo en cartelera, cosa que no ocurre con el resto de los filmes nacionales que carecen de este apoyo.

Funcionamiento de las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores para la exhibición de cine nacional.

En la investigación de la presente tesis se analizaron también las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores de cine, es decir, las maneras de negociación existentes para la exhibición de películas nacionales en los cines comerciales. En las entrevistas realizadas a representantes de empresas distribuidoras y exhibidoras de cine se consultó sobre el procedimiento que realizan los productores o directores nacionales para la exhibición de películas nacionales en las salas de cine. Al respecto, el empresario exhibidor Esteban Morgado afirma lo siguiente:

Hay dos posibilidades: normalmente nosotros hemos distribuido muchas películas por lo cual nosotros ayudamos a la venta del cine, porque manejamos la campaña publicitaria, distribución a nivel nacional; o si el productor quiere manejarla directamente él viene negocia con nosotros los porcentajes semanales y va directamente a todos los cines a hacer exactamente lo mismo. Cuando nosotros distribuimos, nosotros hacemos todo lo que es el manejo a nivel nacional de distribución, con todo el resto de los cines. Del productor depende si quiere que lo manejamos nosotros o lo maneje directamente él. (Morgado, comunicación personal 2017).

Por su parte, Sergio Barrios de la empresa de distribución Manfer Films, afirma también que existen dos maneras de negociar la exhibición de una película boliviana. Una de ellas es contando con el apoyo de un distribuidor, que puede ser una empresa que se dedica solo a la distribución o contratando la empresa de distribución que tienen algunos cines como es el caso de *Cine Center* y *Multicine* que también distribuyen y promocionan las películas a través de sus propias empresas de distribución. La segunda manera, es cuando el director o productor negocia directamente con los diferentes cines la exhibición de su película. En este caso, es el director o productor quien se hace cargo de la promoción y publicidad del filme. Al respecto Barrios afirma: “si ellos se ponen en contacto con distribuidores negocian los porcentajes y ellos lo distribuyen, pero si son independientes tienen que hacer el trabajo personalmente de ir. El director personalmente va cine por cine y ciudad por ciudad con su material para tratar de promocionar y conseguir un espacio” (Barrios, comunicación personal, 2017).

Respecto a los porcentajes de recaudaciones que se negocian para la exhibición de películas nacionales entre el exhibidor, distribuidor-productor, según el cineasta Roberto Carreño, los porcentajes varían de acuerdo a número de semanas que se mantienen en cartelera, siendo la primera semana los porcentajes de 50% para el productor y 50% para el

exhibidor, la segunda semana el porcentaje cambia a 40% para el productor y 60% para el exhibidor, la tercera es 30% para el productor y 70% para el exhibidor. Entonces, si una película es exitosa y se mantiene por mayor cantidad de semanas, según las palabras del director “quien gana es el cine” (Carreño, comunicación personal, 2017).

El director de cine nacional Juan Carlos Soto, al ser consultado sobre los porcentajes de recaudación en la exhibición de su película *Los jucus ninjas: Por el metal del diablo* (2013), afirmó que en las primeras tres semanas se mantuvo en 60% para el director y 40% para el cine, y luego fue 50% y 50% para ambos, sin embargo, en algunos casos, los porcentajes han llegado a 40% para el director y 60% para el cine (Soto, comunicación personal, 2018).

Para el empresario cinematográfico Alfredo Zambrana, la recaudación en salas de cine de las películas extranjeras se maneja también por porcentajes según el acuerdo con la empresa distribuidora. Según Zambrana “la primera semana 70% es para la distribuidora y 30% para el cine, la segunda semana es 60% para el distribuidor y 40% para el cine y después 50% y 40%”. Para Zambrana, según avanzan las semanas de exhibición de un filme, el porcentaje de recaudaciones aumenta a favor del exhibidor. En este sentido, “cuando mantienen más semanas una película quiere decir que les está yendo bien y cuando sacan rápido a la película de cartelera, sea boliviana o extranjera, es porque ha ido mal en recaudaciones” (Zambrana, comunicación personal, 2018).

Desde el punto de vistas de directores de cine, el realizador René Ortuño al consultársele sobre las relaciones entre los exhibidores y productores nacionales afirma, “siempre dan más cabida al cine del extranjero, no a nosotros (...) siempre ven su conveniencia y siempre van a preferir películas extranjeras, no van a querer películas bolivianas, no hay respaldo para difundir nuestro cine boliviano” (Ortuño, comunicación personal, 2018). Por su parte, Roberto Carreño manifiesta que las condiciones de exhibición para las películas nacionales son poco favorables:

Todos dicen que el mayor problema es que no hay financiamiento (para la producción de películas nacionales), pero realmente si uno quiere hará la película contra todo, con o sin financiamiento. Y lo doloroso es que una vez que ya la has hecho no tengas ninguna condición para poder exhibir. Primero, no puedes distribuir las porque el hecho de usar un distribuidor te está cortando las ganancias, tienes que tratar de hacer, conocer cómo se maneja la distribución. Es más, las mismas distribuidoras que antes distribuían cine boliviano ya no quieren distribuir porque es problemático para ellos lidiar con los dueños de las salas (...) chocan con los empresarios exhibidores o entran en pérdidas. Entonces, tú (como director) tienes que distribuir tu película, hacer tu publicidad, no hay ninguna ayuda. El gobierno dice que hay una cuota de pantalla, la televisión está obligada a pasar tu publicidad gratuitamente, pero quien va a hacer cumplir esas leyes. Igualmente, con la piratería, los piratas tienen sindicatos y están más protegidos que nosotros. (Carreño, comunicación personal, 2017).

Para Carreño, las especificaciones técnicas que exigen los modernos multicines y la falta de apoyo de los diferentes niveles de gobierno para hacer cumplir las normas relacionadas a la cinematografía como cuota de pantalla, está obligando a que los cineastas busquen otros medios de exhibición alternativos a las salas de cine comercial. Sin embargo, a decir del distribuidor Sergio Barrios, “como todo producto, los cines cuando quieren presentar una película siempre tienen que buscar la utilidad para ambas partes, tanto para el que ha producido la película como para el que la va exhibir. No es que no tengan tanto el apoyo de la empresa, sino que depende del producto. Es mucho más fácil distribuir películas que tienen premios internacionales como *Viejo calavera* (Russo, 2016), que una filmada de manera amateur” (Barrios, comunicación personal, 2017).

Aspectos positivos y negativos de la exhibición y distribución de cine en la actualidad.

En las entrevistas realizadas a exhibidores y distribuidores de cine en Bolivia se consultó sobre los aspectos positivos y negativos que observan en los sectores de la exhibición y distribución de cine en el país. A decir del distribuidor Sergio Barrios, como aspectos positivos del sector de la exhibición en la actualidad menciona que “los cines ahora están más abiertos, porque las mismas distribuidoras nacionales como *BF Distribución* y *DistriFilms* están dispuestas a recibir productos nacionales y ofertarlos, eso ayuda a que las personas que producen cine, si tienen un nivel de calidad básico, tengan acceso a dar películas. (...) he visto películas bolivianas de todo tipo desde las más chiquititas a las más grande, que han tenido una aceptación en todo” (Barrios, comunicación personal, 2017).

También desde el ámbito de la distribución, Ramiro Valenzuela destaca como aspectos positivos del sector de la exhibición que existen bastante variedad de películas, porque hay bastantes distribuidoras. Sin embargo, señala que “lo ideal sería que hubiera más cines, para que las películas estén más tiempo en cartelera, porque muchas veces por tanta cantidad de estrenos las películas rápidamente salen de exhibición, lo negativo es que hay poca cantidad de cines” (Valenzuela, comunicación personal, 2017).

Para Sergio Barrios, entre los aspectos negativos del sector de la exhibición está “que es difícil para los productores (nacionales) conseguir una mayor cantidad de exposición previa de la película. Obviamente, me refiero de que ellos tienen un presupuesto de producción para filmar, pero una película necesita publicidad, generalmente eso se coordina con la distribuidora, pero si no tiene una distribuidora que le ayude entonces están solos, tienen que tratar de ir a la televisión, a las noticias, a las revistas, para tratar de obtener la mayor publicidad” (Barrios, comunicación personal, 2017).

Entre los aspectos positivos que destaca el empresario exhibidor Alfredo Zambrana sobre la exhibición de cine en el país, es que con la tecnología digital se logran realizar los estrenos de cine comercial al mismo tiempo que ocurre en Estados Unidos o a nivel global: “antes tenías que esperar, primero las películas salían en EE.UU. y luego llegaban (a Bolivia) porque se manejaban en copias de 35 mm. que demoraban en llegar. Ahora, lo positivo es que con el sistema digital programan directamente desde EE.UU., te dan claves los distribuidores y mediante claves lo estrenas a nivel mundial en todo el país y lo pueden ver en cualquier lado con el sistema digital” (Zambrana, comunicación personal, 2018). Sobre el sector de la distribución de cine en el país, como aspectos positivos los entrevistados mencionaron que el sector de la distribución de cine en Bolivia está creciendo y que “el cine es un negocio que va a durar para siempre, el medio nunca va cambiar, porque la tecnología cambia, avanza, pero la gente sigue yendo al cine desde los 1900 y hasta la actualidad seguimos yendo al cine. Las tecnologías del cine cambian y ofrecen experiencias nuevas” (Barrios, comunicación personal, 2017).

El distribuidor Ramiro Valenzuela, consultado sobre el mismo aspecto, afirma que las empresas distribuidoras están actualizadas en relación con el estreno de los filmes a nivel mundial. Menciona que esto es en parte “porque hay que lidiar con la piratería, ese es un problema muy grande que existe en Bolivia. Entonces, todas las distribuidoras están haciendo el esfuerzo de traer las películas lo antes posible de su estreno en Estados Unidos, algunas al mismo tiempo o simultáneamente, algunas incluso antes que en Estados Unidos” (Valenzuela, comunicación personal, 2017).

Para los empresarios cinematográficos, el sector de la exhibición y distribución de cine está en crecimiento y ha logrado entre 2015 y 2016 un aumento de 17% de espectadores. Según Sergio Barrios, la población está yendo más al cine “porque es una tendencia, una moda”. Afirma que antes la manera de ir al cine empezaba escogiendo una película que se publicaba en la sección de cartelera en los periódicos. La gente veía el horario y decidía ir. Sin embargo, en la actualidad, no es así, puesto que los cines se han convertido en actividades para los jóvenes. A decir de Barrios, “aparte de ser cines tienen mall, patios de comida, centros de entretenimiento. La gente va a seguir yendo por la experiencia de ver una película, ir de compras y luego almorzar. Van al cine a ver la película que quieran y a la hora que quieran, pues existe una gran variedad y las multisalas ofrecen eso” (Barrios, comunicación personal, 2017).

La exhibición de cine boliviano.

En el análisis de la exhibición de cine boliviano se les consultó a los empresarios cinematográficos cuáles consideran que son las razones para que los filmes nacionales no tengan una gran cantidad de público. Algunos, como el distribuidor Ramiro Valenzuela, mencionan que la falta de público puede deberse a la falta de promoción de la película, a aspectos técnicos y también a la calidad de las películas (Valenzuela, comunicación personal 2017). El distribuidor Sergio Barrios coincide con el criterio de que la calidad de los filmes afecta en la cantidad de espectadores: “los filmes nacionales no tienen mucho público, fácilmente porque no son buenos, no tiene nada que ver los aspectos de que sean discriminados por los cines, es porque no son buenas películas” (Barrios, comunicación personal, 2017).

Por su parte, el empresario exhibidor Esteban Morgado afirma que en los últimos años se han estrenado películas de muy buena calidad como el caso concreto de *Engaño a primera vista* (Benavides, 2016) que logró recaudar USD 200.000. Según Morgado, la película mencionada superó a la mayoría de películas extranjeras en recaudación, puesto que la mitad de los estrenos anuales no llegan a recaudar dicho monto. Para Morgado, este tipo de películas son muy diferentes en relación a las películas nacionales de hace años atrás que eran, a su parecer, bastante deficientes: “han aprendido los productores que no tienen que hacer las películas para ellos, tienen que hacer películas para el público, o sea, del gusto del público. Lamentablemente es un negocio lucrativo y tienen que acomodarse a lo que le gusta al público” (Morgado, comunicación personal, 2017).

Desde el punto de vista de los directores, Roberto Carreño afirma que el problema es la falta de conocimiento tanto de cuestiones técnicas como de los procesos siguientes a la producción de un filme, como lo son el proceso de distribución y exhibición: “el cineasta tiene que saber hacer publicidad, marketing, distribuir, tiene que conocer toda la cadena. En Bolivia, no es como en otros lugares que el director se aboca a dirigir. Aquí, el director, no es solo director, tienes que saber (hasta) de *gaffer* de luces. Los directores latinoamericanos deben ser los que más conocen de todo el proceso, puesto de que tienen que aprender de todo al momento de construir su obra” (Carreño, comunicación personal, 2017).

En este sentido, son varios los aspectos que han mencionado, tanto distribuidores, exhibidores como directores de cine, respecto a las causas del poco público que asiste a las salas a ver cine nacional. Entre dichos aspectos, muchos coinciden en la baja calidad de algunas películas que provocan, posteriormente, un menor interés de los espectadores a asistir

a nuevos estrenos. La baja calidad de algunos filmes está relacionada a los pocos espacios de formación especializada en producción audiovisual en el país. Cabe mencionar que la única carrera de cine en una universidad pública boliviana recién se iniciará en el presente año 2018. Los espacios de formación cinematográfica que han existido en Bolivia hasta ahora son cursos a nivel técnico en escuelas privadas que no ofrecen títulos a nivel de licenciatura. Muchos cineastas han estudiado comunicación social en las universidades del país y otros, con más posibilidades económicas o a través de becas, han accedido a la formación en cine en universidades y centros de formación en el exterior del país.

Por otro lado, otro aspecto que afecta en la calidad de los filmes bolivianos es el económico. Como se ha mencionado en otros capítulos de la presente tesis, si bien se han abaratado los costos de la tecnología de filmación con el cine digital y esto ha permitido que se estrenen más producciones nacionales, la calidad de dichos estrenos ha disminuido. Dado que los cineastas bolivianos solo pueden postular a ayudas como las del Programa Ibermedia y que no existen por parte del Estado otro tipo de ayudas a la producción, la mayoría de los cineastas no logran conseguir presupuestos más holgados para la realización de sus filmes. EL financiamiento para la producción de gran mayoría de películas nacionales se realiza a través de fondos propios de los productores y en algunos casos con pequeños apoyos de instituciones públicas y privadas. La falta de presupuestos dignos, que incluyan el financiamiento de todas las áreas de la producción, distribución y exhibición, tiene obviamente efectos negativos en la calidad de las producciones nacionales.

Ciudades de exhibición de las películas bolivianas.

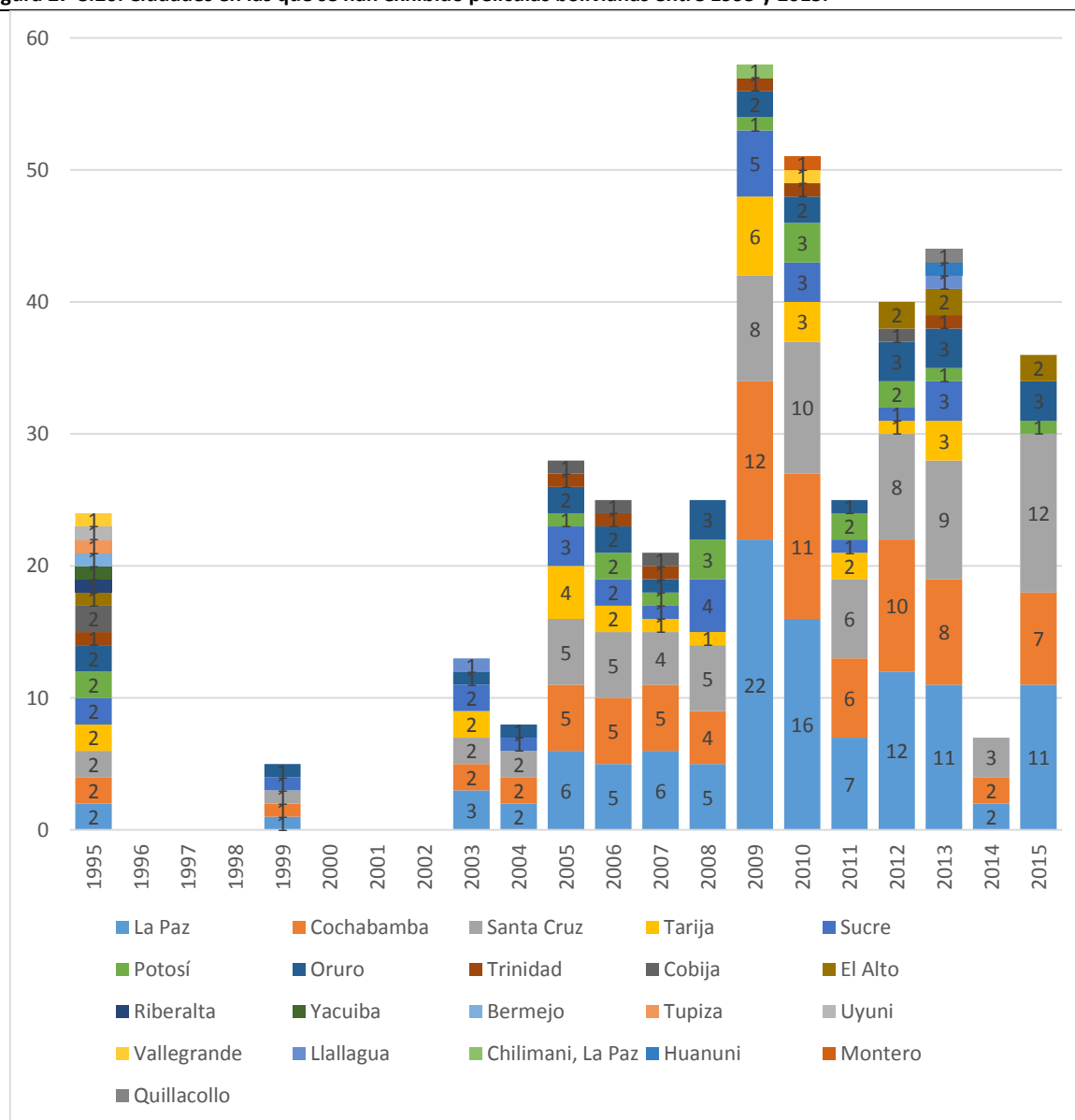
Un factor importante al analizar el sector de la exhibición de cine en Bolivia es el alcance de exhibición que tiene el cine nacional, es decir, la cantidad de ciudades en las que logra estrenarse una película producida en el país. Debido a la falta de estadísticas oficiales sobre el desarrollo de la cinematografía en Bolivia, en la presente tesis se han elaborado datos propios sobre las ciudades de exhibición de los filmes nacionales. Dichos datos se obtuvieron a través de la revisión de archivos de prensa nacional y a través de comunicaciones directas con los directores y productores de cine boliviano.

Del total de 134 filmes nacionales estrenados en salas comerciales, 19 películas fueron estrenadas en salas de manera no comercial. Durante el periodo de 1995 a 2015, un total de 30 películas se estrenaron en el eje troncal del país, conformado por las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. Otros 30 filmes fueron estrenados solamente en la ciudad de La Paz, siete películas se estrenaron simultáneamente en La Paz y Cochabamba, cinco solamente

en Santa Cruz, cuatro filmes fueron estrenados simultáneamente en La Paz y Santa Cruz, y otros cuatro filmes se estrenaron en La Paz, Cochabamba, Santa Cruz y Oruro.

Por lo general, los filmes bolivianos que cuentan con el apoyo de una distribuidora de cine o que realizan directamente la negociación con un centro de exhibición multisala y que tiene mayores posibilidades de atraer más público, se estrena en las tres ciudades del eje troncal del país. Los filmes que cuentan con menos apoyo económico o que por su calidad o contenido son considerados por los distribuidores o exhibidores como menos atractivos para un público a nivel nacional son estrenadas generalmente en las ciudades donde fueron producidos. En algunas ocasiones, estos filmes llegan a exhibirse también en otras ciudades dependiendo de la negociación a la que lleguen con la empresa exhibidora de cine.

Figura 27-8.26. Ciudades en las que se han exhibido películas bolivianas entre 1995 y 2015.

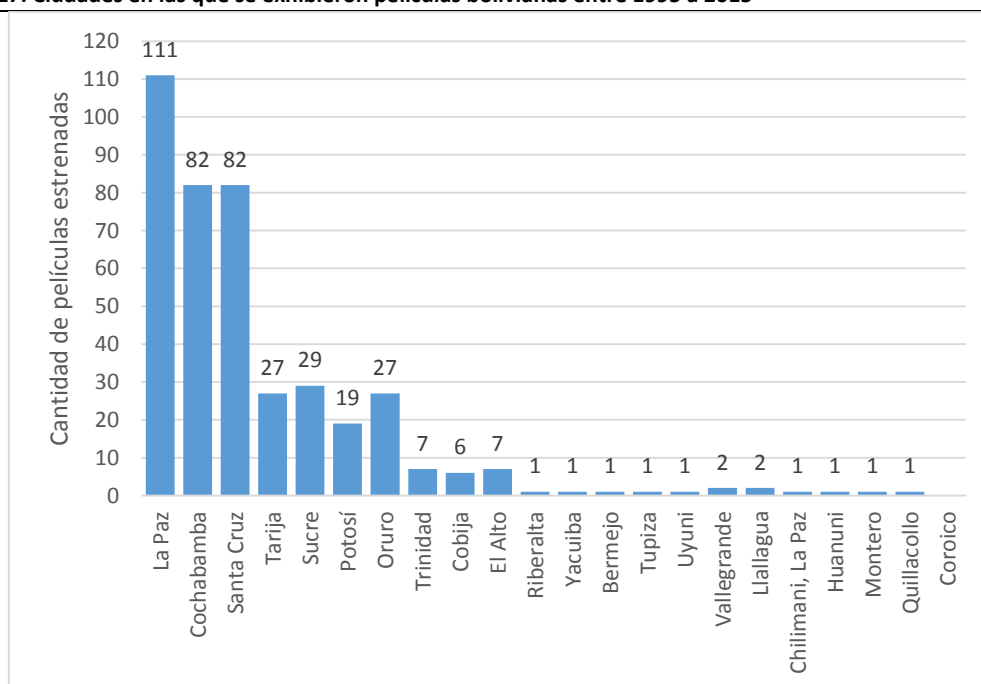


Fuente: elaboración propia.

Durante el periodo de análisis de la presente tesis, 1995 a 2015, se pueden observar algunos cambios significativos en cuanto a la cantidad de ciudades bolivianas en las que se exhiben los filmes nacionales. Como puede verse en la Figura 32-8.26 *Ciudades en las que se han exhibido películas bolivianas entre 1995 y 2015*, existen diferencias considerables en cuanto a la diversidad de ciudades de exhibición durante el periodo de análisis. Debido a la falta de datos oficiales y a la falta de información disponible sobre las ciudades de estreno de las películas, en algunos años como 1996, 2004 y 2005 no se obtuvieron datos sobre las ciudades de estreno de las películas. En el caso de los años 1997, 1998, 2000, 2001, y 2002, como se puede observar en la Figura 32-8.26, no hubo estrenos nacionales y por lo tanto no existe datos de ciudades de exhibición.

En la suma total de las ciudades en las que se han exhibido filmes nacionales por todo el periodo de análisis se obtuvo como resultado que en los 21 años que comprende la investigación de la presente tesis, 111 películas (27% de la muestra) se estrenaron en la ciudad de La Paz, 82 películas (20%) se estrenaron en Cochabamba, y la misma cantidad en Santa Cruz, como puede observarse en la Figura 33-8.27 *Ciudades en las que se exhibieron películas bolivianas entre 1995 a 2015*. Siendo las ciudades del eje troncal del país La Paz, Cochabamba y Santa Cruz en las que se concentran los estrenos de los filmes nacionales.

Figura 28-8.27. Ciudades en las que se exhibieron películas bolivianas entre 1995 a 2015



Fuente: elaboración propia.

Otras ciudades con mayor cantidad de estrenos de filmes nacionales son Sucre, en la que se estrenaron 29 películas (7%), Tarija y Oruro en las que se estrenaron 27 películas (7%) en

cada una, y Potosí en la se estrenaron 19 filmes (5%). En ciudades como Trinidad y El Alto, se estrenaron siete, y en Cobija seis películas nacionales. El resto de ciudades que tuvieron estrenos de películas bolivianas son Riberalta, Yacuiba, Bermejo, Tupiza, Uyuni, Vallegrande, Llallagua, Chilimani, Huanuni, Montero, Quillacollo y Coroico. Todas las ciudades anteriormente mencionadas son ciudades intermedias y contaron cada una con una película estrenada. Sin embargo, no es posible precisar si los estrenos fueron comerciales o si fueron exhibiciones realizadas de manera gratuita.

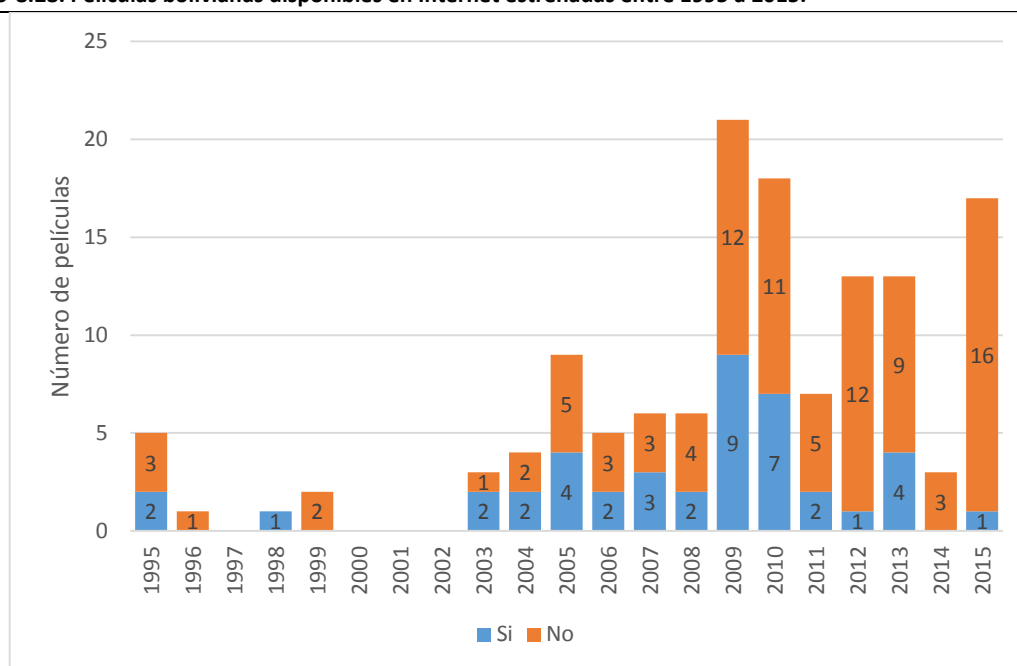
Por lo expuesto anteriormente, sí se puede llegar a concluir que la exhibición de las películas nacionales presenta una concentración geográfica en las ciudades del eje troncal del país conformado por La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. Son pocas las películas nacionales que llegan a otras ciudades capitales de departamento como Sucre, Tarija, Oruro y Potosí, y menos aún la cantidad de películas estrenadas en otras capitales de departamento como Trinidad y Cobija. Por otro lado, la exhibición en ciudades intermedias del país es mínima y casi inexistente.

Exhibición de cine boliviano a través de Internet.

Los espacios para la difusión de filmes bolivianos en Internet están principalmente en la plataforma YouTube. Los filmes bolivianos presentes en esta plataforma son en una mayoría subidos de manera ilegal por los usuarios, sin embargo, existen también películas que fueron puestas en YouTube por sus mismos productores. Este es el caso de la productora de cine La Divina Comedia Producciones de los directores Elías y Nelson Serrano quienes confían en YouTube como una nueva plataforma para la exhibición de sus filmes y han logrado alcanzar una gran cantidad de visualizaciones. Otro director que ha subido todas sus películas en dicha plataforma es Rodrigo Ayala a través de la cuenta de su productora Toborocho Films.

De las 134 películas bolivianas que se estrenaron entre 1995 y 2015, un total de 42 (31,3%) están disponibles para su visualización gratuita en Internet a través de las plataformas YouTube y Vimeo. Sin embargo, 92 filmes nacionales (68,7%) no está disponible para su visualización gratuita en Internet. En la Figura 34-8.28 puede observarse la cantidad de películas disponibles en Internet y su año de estreno comercial en Bolivia.

Figura 29-8.28. Películas bolivianas disponibles en Internet estrenadas entre 1995 a 2015.



Fuente: elaboración propia

También se analizó la existencia de películas bolivianas en plataformas de pago como Netflix. Sin embargo, hasta la fecha en que se redacta el presente capítulo, en marzo de 2018, no se ha encontrado ningún filme o película de nacionalidad boliviana, ya sea ficción o documental, en dicha plataforma.

8.6. La investigación sobre el mercado cinematográfico boliviano.

Una gran deficiencia en el sector cinematográfico boliviano es que no existen estadísticas oficiales sobre el mercado. Las escasas investigaciones sobre el cine hecho en Bolivia no ofrecen datos sobre el mercado cinematográfico debido a que el CONACINE no realiza estadísticas, ni registro de datos. La ley de cine establece que las producciones beneficiadas con el FFC tienen que rendir cuentas y se debe hacer seguimiento sobre la taquilla para la posterior devolución del préstamo, sin embargo, los productores no registran sus películas en el CONACINE, ni brindan información sobre la taquilla (Nina, 2012 p. 100).

Cada película hecha en el país debe registrarse en el CONACINE para que sea reconocida como un filme nacional. La ruptura de relaciones entre los cineastas y el CONACINE por las deudas al FFC y por la imposibilidad de nuevos financiamientos, ha provocado que los realizadores no registren sus filmes. Según el ex director del CONACINE, Demetrio Nina, los productores no registran sus filmes porque para ellos “no tienen ningún beneficio” (Nina, 2012, p. 108). Esto, y la falta de personal investigador en el CONACINE, contribuye a que no existan datos sistematizados sobre el mercado.

Al no existir estadísticas oficiales realizadas por instituciones públicas ni elaborados por el mismo sector, los datos proporcionados en la presente tesis fueron construidos desde cero a partir de comunicaciones directas con directores, productores, distribuidores y exhibidores de cine en Bolivia, de la revisión de informes del CONACINE y bibliografía especializada sobre el mercado cinematográfico a nivel global, y de datos publicados por la prensa boliviana. Sin embargo, es imprescindible que en el CONACINE o la futura institución que gestione las actividades cinematográficas del país conjuntamente con el Ministerio de Culturas del Estado boliviano, se conforme un área de investigación sobre las industrias culturales que incluya el análisis de los diferentes medios de comunicación, y particularmente de la incipiente industria cinematográfica boliviana. Para que dicha área de investigación sobre las industrias culturales sea estable es totalmente necesario que cuente con investigadores especializados en el área y además con presupuestos propios y recursos que garanticen la mayor confiabilidad en las investigaciones, las bases de datos y análisis que se vayan a realizar.

La elaboración de investigaciones, la construcción de bases de datos oficiales sobre el mercado y el análisis del sector de la cinematografía boliviana es totalmente necesaria y útil para diferentes sectores como: a) la academia, que necesita dicha información, tanto para la formación de estudiantes, como para la generación de mayores investigaciones y publicaciones sobre el área; b) los productores, distribuidores y exhibidores, que como miembros de la industria necesitan datos del mercado completamente fiables, para el establecimiento de estrategias de producción, publicidad, distribución y exhibición, que garanticen una mayor cantidad de público para las películas nacionales y a la vez una mayor rentabilidad de las mismas; c) las autoridades políticas, que necesitan conocer cada sector de la industrias culturales para la planificación de proyectos, programas y políticas públicas acordes a las necesidades y demandas, tanto de los diversos sectores de las industrias culturales, en este caso el cinematográfico, como de la población en general.

Capítulo 9

Resultados del análisis de la dimensión cultural del cine boliviano

En el presente capítulo se exponen los resultados obtenidos del análisis de la *dimensión cultural* del cine boliviano. El análisis de la *dimensión cultural* del cine en Bolivia propuesto en la presente tesis tiene como objetivo general (OG#4) *analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015*. Para alcanzar dicho objetivo general se elaboraron 11 objetivos específicos, cada uno de ellos con sus correspondientes indicadores. Se desarrollaron en total 108 indicadores que se midieron a través de un análisis de contenido el cual fue aplicado por la autora de la presente tesis a un total de 18 películas bolivianas.

La muestra de películas seleccionadas para la aplicación del análisis de contenido realizado en la presente tesis se muestra en la Tabla 51-9.1. Entre los años del periodo de análisis (1995 a 2015) hubo algunos años, como el caso de 1997, 2000, 2001 y 2002, en los que no se estrenaron largometrajes nacionales y por lo tanto no hubo películas de dichos años en el análisis de contenido. La película más vista de 1999 fue *El triángulo del lago*, sin embargo, no existen copias en DVD de dicho filme y tampoco está disponible para su visionado en la Cinemateca Boliviana. Se trató de contactar al director de la película para conseguir una copia, no obstante, no hubo una respuesta. Es por ello, que dicho filme no pudo ser analizado.

Surgió además el caso de algunos filmes como *Jonás y la ballena rodada* y *Cuestión de Fe*, ambas de 1995, y *Pocholo y su marida* y *En busca del paraíso*, ambas de 2010, que, al principio de la investigación sus productores afirmaban tener un número de espectadores muy

similar y ante la inexistencia de datos oficiales sobre espectadores en el momento de realización del análisis, se decidió incluir en la muestra a ambas películas de dichos años. Posteriormente, se obtuvieron datos más específicos sobre el número de espectadores, sin embargo, se decidió mantener los cuatro filmes respetando la diversidad de datos existentes y las fuentes de los mismos. Por las razones expuestas anteriormente, fueron 18 filmes nacionales los que se incluyeron en el análisis de contenido realizado en la presente tesis.

Tabla 51-9.1. Películas bolivianas más vistas en Bolivia desde 1995 a 2015.

N°	Estreno	Película	Director	Espectadores
1	1995	Jonás y la ballena rosada	Juan Carlos Valdivia	167.820
2	1995	Cuestión de Fe	Marcos Loayza	102.766
3	1996	La oscuridad radiante	Hugo Ara	s/d
(SEN)	1997	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
4	1998	El día que murió el silencio	Paolo Agazzi	13.000
5	1999	El triángulo del lago	Calderón Mauricio	21.300
(SEN)	2000	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
(SEN)	2001	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
(SEN)	2002	(Sin estrenos nacionales)	(Sin estrenos nacionales)	(SEN)
6	2003	Dependencia sexual	Rodrigo Bellott	33.722
7	2004	El Atraco	Paolo Agazzi	105.000
8	2005	Américan Visa	Juan Carlos Valdivia	60.000
9	2006	Quién mató a la llamita blanca	Rodrigo Bellot	150.000
10	2007	Los andes no creen en dios	Antonio Eguino	26.000
11	2008	Día de boda	Rodrigo Ayala	33.000
12	2009	Zona Sur	Juan Carlos Valdivia	32.000
13	2010	En busca del paraíso	Paz Padilla	27.700
14	2010	Pocholo y su marida	Guery Sandoval	59.056
15	2011	Blackthorn	Mateo Gil	7.159
16	2012	Las bellas durmientes	Marcos Loayza	14.313
17	2013	La huerta	Rodrigo Ayala	12.712
18	2014	Olvidados	Carlos Bolado	33.745
19	2015	Boquerón	Tonchy Antezana	30.780

Fuente: elaboración propia. (SEN) Sin estrenos nacionales. (S/d) Sin datos.

El análisis de contenido se aplicó a dos unidades de análisis: la unidad de análisis personajes y la unidad de análisis película. En total fueron analizados 228 personajes de 18 películas bolivianas. En los siguientes apartados se presentan los resultados obtenidos para cada objetivo específico y sus correspondientes indicadores que fueron desarrollados en el capítulo 6, Marco Metodológico, de la presente tesis.

9.1. Análisis de los personajes de las películas bolivianas.

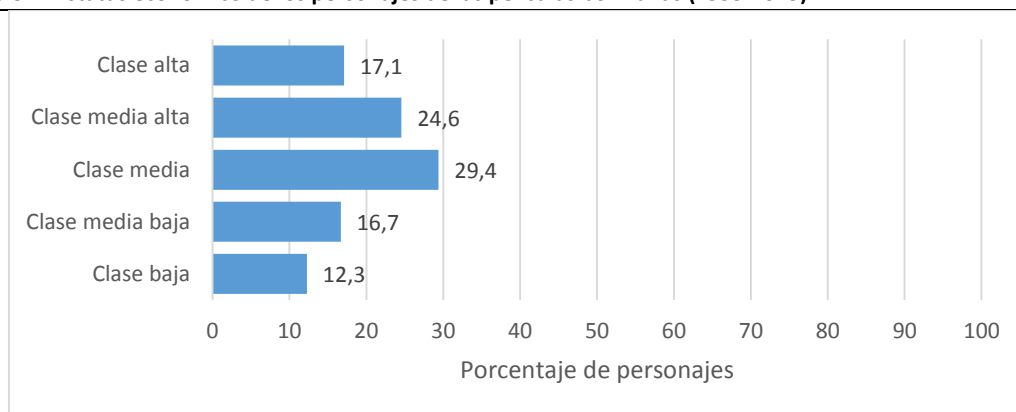
El primer objetivo específico de la dimensión cultural es el OE#4.1 *Describir las características formales y sociodemográficas, el tipo, función, roles y atributos de los personajes de los filmes bolivianos*. Los indicadores que se midieron para desarrollar este primer objetivo son las características sociodemográficas y formales de los personajes, estos son indicadores de situación que nos dan las pautas para ubicar las características generales del personaje, como; nombre del personaje, tipo de nombre, tipo de personaje según su existencia, sexo y edad del personajes, estatus socioeconómico, nivel de educación, nacionalidad, departamento y zona de procedencia y tipo de personaje según la imagen, es decir, si es real, animación o síntesis. A continuación, se presentan los resultados obtenidos.

9.1.1. Características sociodemográficas y formales de los personajes.

Las características sociodemográficas y formales de los 228 personajes analizados son las siguientes: todos los personajes corresponden según su existencia al tipo humano, es decir, no existen personajes del tipo animal, objeto, espiritual o imaginario. En este sentido, el tipo de imagen de todos los personajes corresponde a una imagen real, no existiendo personajes del tipo de imagen de animación, ni síntesis entre real y animación. Respecto al tipo de nombre del personaje, la mayoría (65,4%) fueron identificados por un nombre propio, el 15,4% fueron identificados por un nombre institucional o por la ocupación profesional del personaje, un 11% se identificaba por un apodo y un 8,3% fueron personajes anónimos, es decir que no tuvieron un nombre o algún tipo de identificación en los filmes.

Respecto al género de los personajes, el 61,8% eran hombres, un 36,4 % eran mujeres, y un 1,8 % se clasificó como mixto, al ser personajes colectivos del tipo figuración. A partir del aspecto físico y actividades que desarrolla el personaje, se determinó que la composición etaria de los personajes era la siguiente: de los 228 personajes analizados, 192 (84,2 %) tenía una edad adulta; 17 personajes (7,5 %) eran adolescentes; 13 personajes (5,7%) eran ancianos; y 6 personajes (2,6%) eran niños de entre 3 y 12 años.

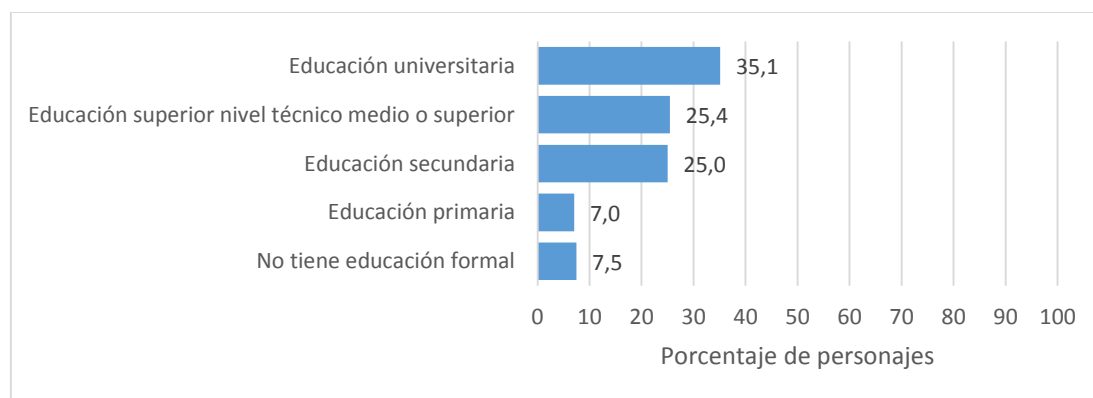
Figura 30-9.1. Estatus económico de los personajes de las películas bolivianas (1995-2015).



Fuente: elaboración propia.

A partir de las características sociológicas e historia de los personajes, en cuanto a sus estatus socioeconómicos, se determinó que la mayoría de ellos, 67 (29,4%) eran de clase media; 56 (24,6 %) eran de clase media alta; 39 (17,1%) eran de clase alta; 38 (16,7%) eran de clase media baja; y la minoría, 28 (12,3) eran de clase baja., como se observa en la Figura 35-9.1.

Figura 31-9.2. Nivel de educación de los personajes de las películas bolivianas (1995-2015)



Fuente: elaboración propia.

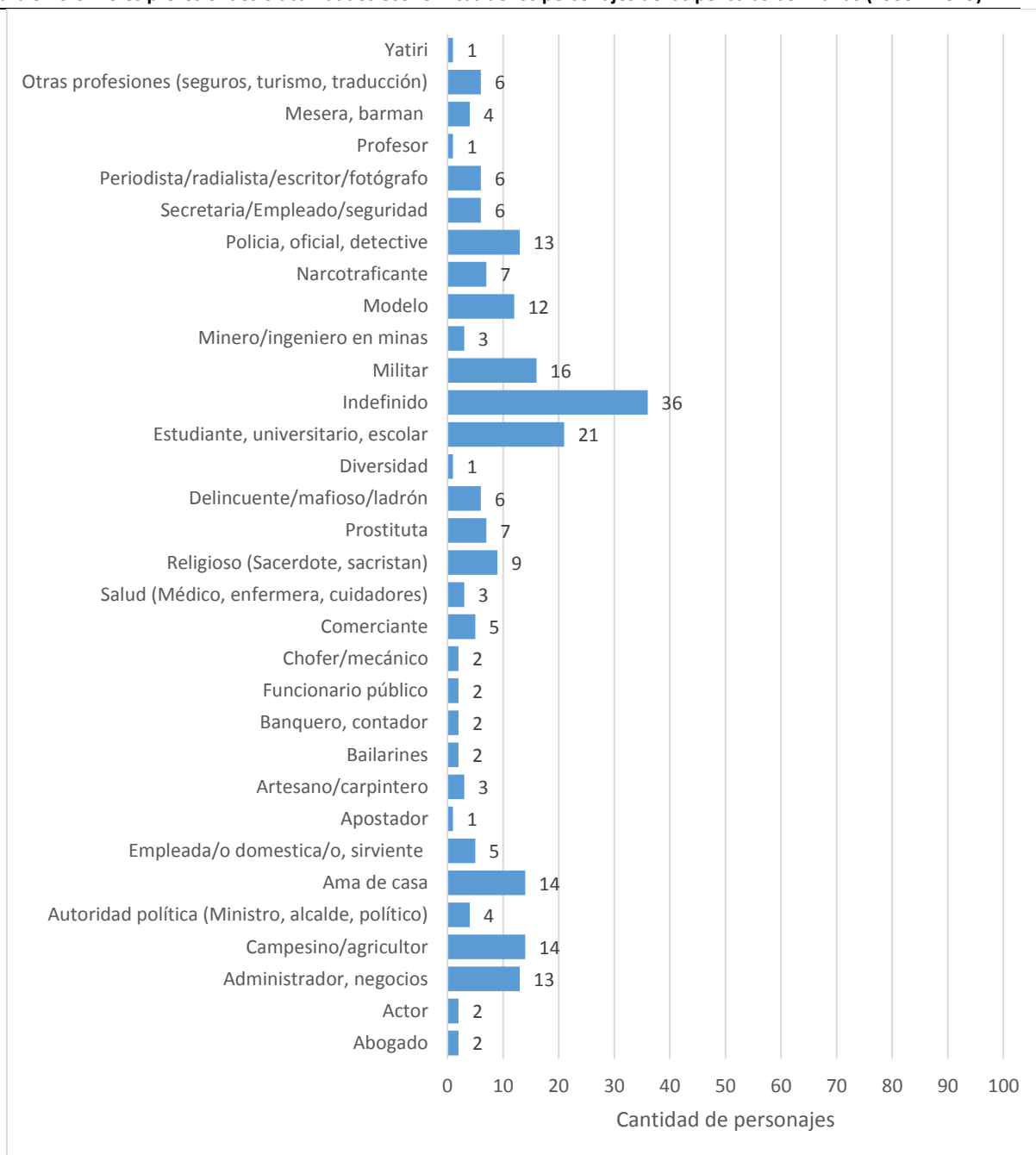
Respecto a nivel de acceso a la educación, igualmente a partir de las características sociológicas e historia del personaje, se determinó que 80 personajes (35,1%) tenían una educación universitaria; 58 personajes (25,4%) tenían una educación superior a nivel técnico medio o técnico superior; 57 personajes (25%) tenía educación secundaria; 17 personajes (7,5 %) no tenían educación formal; y 16 personajes (7,0%) tenían educación primaria. En la Figura 36-9.2. se presentan los resultados mencionados respecto al nivel de educación de los personajes.

9.1.2. Indicadores de tipo, función y roles del personaje.

En el presente apartado se presentan los resultados de un análisis formal del personaje. José Patricio Pérez en su artículo *Metodología de análisis del personaje cinematográfico* (2016), afirma que “los análisis formales, es decir, del personaje como rol, posibilitan el reconocimiento de la función y la actividad del personaje o de sus posiciones morales, positiva como la del héroe o negativa como la del antagonista, pero más allá de esta identificación y categorización no permitirán la obtención de conclusiones más profundas” (Pérez, 2016, p. 540). Las profesiones u ocupaciones de los personajes en los filmes son bastante diversas, como puede verse en la Figura 37-9.3. A continuación, se detallan las ocupaciones que aparecen con mayor frecuencia entre los 228 personajes analizados dentro de las 18 películas que componen la muestra determinada para la presente investigación.

Más de la sexta parte de los personajes, 36 en total (15,7%), no tenían una actividad económica definida o al menos no se evidenciaba en la narración del filme. Las actividades de estudiante o universitario fueron las que estuvieron presentes en una mayor cantidad de personajes, 21 en total (9,1%). Películas como *Dependencia Sexual* (Bellot, 2003) y *Olvidados* (Bolado, 2014) tienen a personajes universitarios o estudiantes como protagonistas; la primera película muestra a los estudiantes en su entorno social y sus relaciones y construcciones identitarias individuales; en el segundo filme se muestra a los estudiantes a partir de su participación política en los movimientos contra las dictaduras militares. Precisamente, en segundo lugar, la actividad profesional que aparece en las películas con mayor frecuencia es la de militar, con un total de 16 personajes (7%). Cabe mencionar que en películas que narran episodios de la historia política de Bolivia, como el caso *Olvidados* (Bolado, 2014) que trata sobre la Operación Cóndor en Sudamérica, y *Boquerón* (Antezana, 2015), que trata sobre la Guerra del Chaco, los personajes militares tienen roles importantes en dichos filmes. La visión de las Fuerzas Armadas en los filmes mencionados es totalmente contrapuesta, en el primer filme se retrata a los militares como opresores del pueblo en el contexto de las dictaduras militares, mientras que, en el segundo filme, se destaca el heroísmo de las Fuerzas Armadas al defender a la patria en el conflicto bélico contra Paraguay. En este sentido, los militares representan roles negativos en un filme y positivos en otro.

Figura 32-9.3. Roles profesionales o actividades económicas de los personajes de las películas bolivianas (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

Otras actividades como agricultor o campesino tuvieron una frecuencia importante con 14 personajes (6,2%) en dicha actividad. Las labores de hogar o ama de casa fue una actividad que estuvo presente en 14 personajes. Policía, oficial y detective fueron actividades con las se caracterizaron a 13 personajes (5,7%). Así también, profesiones en el área de administración de negocios estuvo presente también en 13 personajes.

Las actividades relacionadas al modelaje o los concursos de bella estuvieron presentes en la caracterización de 12 personajes en total (5,2 %), en filmes como *Dependencia Sexual*

(Bellot, 2003), *Quien mató a la llamita blanca* (Bellot, 2006), y *Las bellas durmientes* (Loayza, 2012). En los filmes, todos los personajes que representan a modelos son mujeres originarias del departamento de Santa Cruz, lo cual muestra en los filmes cierta relación entre dicha actividad y la región del país.

Otro indicador analizado en el presente apartado se refiere al *tipo de personaje según su presencia en el filme* y se clasificaron en: *Personaje Principal*, se refiere a los personajes que tienen más peso en la narración y que sostienen la orientación del relato en el caso del protagonista, o manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa en el caso del antagonista (Casetti & di Chio, 2007, p. 161); *Secundario*, son protagonistas de pequeñas historias que surgen de la historia principal o personajes que colaboran a los principales en el desarrollo de la historia principal; *Pequeñas Partes*, se refiere a personajes que no aparecen en todo el filme, sino en partes específicas de la película; *Figuración*, se refiere a grupos sociales por ejemplo manifestantes, bailarines, periodistas, puesto que en las películas se ve amenudo a estos grupos que cumplen una función de arquetipos de grupos sociales. El personaje de figuración puede tener texto o diálogo, sin embargo, el punto importante es que representan a un grupo y su participación individual no tiene tanta importancia como su participación como arquetipo de un grupo.

El análisis de contenido respecto *al tipo de personajes según su presencia en el filme* dio como resultado que 65 personajes (28,5 %) tenían un rol principal, 74 (32,5 %) tenían un rol secundario, 81 personajes (35,5%) tenían un rol de pequeñas partes, y 8 personajes (3,5 %) tenían un rol de figuración.

Al cruzar la variable de tipo de personaje según su presencia con el rol profesional u ocupación del personaje, dio como resultado que los personajes principales tenía ocupaciones como estudiantes o universitarios (5 personajes), policía (5 personajes), ladrón o delincuente (5 personajes), militar (4 personajes), sirvientes o empleados domésticos (2 personajes), narcotraficante (2 personajes), ingeniero de minas (2 personajes) y artesano (2 personajes), entre los roles más frecuentes.

9.1.3. Atributos funcionales y morfológicos de los personajes.

Los atributos del personaje fueron analizados en dos grupos: *atributos morfológicos*, que son las características externas del personaje, los rasgos físicos y complementos que cada personaje lleva consigo; y *atributos funcionales*, que son las características internas del personaje y se dividen en atributos funcionales visuales y verbales. Las características

visuales son las que se pueden ver en el personaje a través de sus acciones. Las características verbales son aquellas que el personaje dice sobre sí mismo y las que los demás personajes dicen sobre el personaje analizado.

Atributos morfológicos de los personajes

Dado que se están analizando la/s identidad/es que se otorga al personaje a través de su caracterización, es muy importante el aspecto exterior con el que la narración reviste al personaje y es por ello que se analizan los elementos que el personaje lleva consigo como la vestimenta y accesorios. Los atributos morfológicos visuales se clasificaron en las siguientes categorías: descripción física; vestimenta (genérica, típica occidental, típica oriental, típica fiesta folklórica); complementos (accesorios de la vestimenta); e instrumentos que el personaje lleva consigo.

Los resultados del análisis de la descripción física de los personajes fueron los siguientes: con respecto a la estatura de los personajes, 116 personajes (50,9%) tenían una estatura mediana, 87 personajes (38,2%) tenían una estatura alta, y 25 personajes (11%) tenían una estatura baja. En cuanto al color de cabello de los personajes; 134 personajes (58,8 %) tenían el pelo negro o moreno, 57 personajes (25 %) tenían el cabello color castaño, 20 personajes (8,8 %) tenían el cabello blanco o canoso y 15 personajes (6,6%) tenían el cabello rubio. El último indicador que se analizó con respecto a la descripción física de los personajes fue la contextura física. Los resultados mostraron que 106 personajes (47%) tenían contextura delgada, 87 personajes (38 %) tenían una contextura mediana, y 35 personajes (15%) tenían una contextura corpulenta.

Dentro de los atributos morfológicos, otros elementos que se analizaron fueron la vestimenta y complementos que los personajes llevaban consigo. Con respecto a la vestimenta, como puede observarse en la Tabla 52-9.2, la mayoría de los personajes 83%, usaron vestimenta tipo genérica, es decir, aquella que no tiene que ver con vestimentas típicas y folklóricas del país. La vestimenta típica identitaria de las personas de la región del occidente de país fue el segundo tipo de vestuario que usaron los personajes con mayor frecuencia 10,5%. El tercer tipo de vestimenta más frecuente en los personajes fue vestimenta simbólica nacional, que se refiere a vestimenta tipo uniforme policial o militar que contienen elementos identitarios como la bandera nacional y otros símbolos patrios. La vestimenta típica de las personas de la región oriental de Bolivia, la vestimenta usada en fiestas folklóricas y la vestimenta con elementos simbólicos extranjeros; aunque sí fueron usadas por algunos personajes, no obstante, la frecuencia de uso de dichos tipos de vestimentas fue mucho menor.

Tabla 52-9.2. Tipos de vestimenta de los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015).

Tipos de vestimenta	Nº Personajes*	%
Vestimenta genérica	189	83
Vestimenta típica oriental	4	2
Vestimenta típica occidental	24	10,5
Vestimenta de fiesta folklórica	4	1,8
Vestimenta simbólica identitaria nacional	20	8
Vestimenta simbólica identitaria extranjera	5	2
Vestimenta religiosa	14	6,1

Fuente: elaboración propia. *Se refiere al total de personajes analizados en las películas y estos pueden usar diferentes tipos de vestimenta o no, por lo tanto, la frecuencia de número de personajes hace referencia a las veces que los personajes usaron los diferentes tipos de vestimenta.

En la Tabla 53-9.3 puede observarse las categorías que se usaron respecto al tipo de vestuario de los personajes y los porcentajes que se obtuvieron en cada categoría. Los Jeans y la ropa de oficina fueron en primer (31%) y segundo lugar (17%) los tipos de ropa genérica más usada por los personajes. La ropa clasificada como típica del occidente boliviano fue muy poco usada por los personajes, sin embargo, el traje de chola fue el que apareció con mayor frecuencia (5,3%). Con respecto a la ropa que se clasificó como simbólica identitaria, aquella con marbetes identitario nacional usado por policías y militares fue la que tuvo mas frecuencia (5,7%). En cuanto a la ropa religiosa, la túnica de sacerdote vistió al 3,5% de los personajes.

Tabla 53-9.3. Tipos de vestimenta de los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015).

Genérica	%	Típica oriental	%	Típica occidental	%	Fiesta folclórica	%	Simbólica identitaria	%	Religiosa	%
Ninguno de los anteriores	17,1	Ninguno	98,2	Ninguno	89,5	Ninguno	98,2	Ninguno	89,0	Ninguno	93,9
Jeans/pantalón informal	31,1	Tipoy	,9	Traje de Cholita	5,3	Traje de morenada hombre	,4	Marbete institucional	3,1	Vestido de novia	,9
Falda/informal	13,6	Camisa y pantalón blanco	,9	Poncho, pantalón, gorro	3,9	Traje de diablada mujer	,4	Marbete identitario nacional	5,7	Túnica de sacerdote	3,5
Traje de oficina de pantalón formal	17,1	Total	100,0	Saya	,4	Saya	,4	Marbete identitario extranjero	2,2	Traje de novio	,4
Traje de oficina de falda formal	2,2			Varios de los anteriores	,9	Varios de los anteriores	,4	Total	100,0	Otro tipo de traje religioso	1,3
Traje de fiesta (vestido de noche/saco y pantalón)	3,1			Total	100,0					Total	100,0
Traje de baño	,9										
Varios de los anteriores	14,5										
Lencería	,4										
Total	100,0										

Fuente: elaboración propia.

Tabla 54-9.4. Complementos y objetos que acompañan a los personajes de filmes bolivianos (1995 – 2015).

Complementos	Frecuencia	%	Objetos para movilizarse	Frecuencia	%	Objetos religiosos	Frecuencia	%	Objetos culturales	Frecuencia	%	Instrumentos mágicos	Frecuencia	%
Ninguno	105	46,1	Ninguno	168	73,7	Ninguno	203	89	Ninguno	203	89	Ninguno	222	97,4
Complementos de lujo (Joyas, collares, adornos, relojes, gafas, celular)	55	24,1	Automóviles oficiales del estado	15	6,6	Objetos de la religión católica	20	8,8	Objetos culturales andinos	20	8,8	Amuletos de la suerte (mundanos)	3	1,3
Complementos de artesanales típicos del país (lazo, aguayo, etc.)	13	5,7	Automóviles particulares (automóviles de uso particular)	32	14	Objetos de creencias andinas prehispánicas	2	,9	Objetos culturales amazónicos	4	1,8	Instrumentos religiosos cristianos	3	1,3
Complemento típicos de culturas extranjeras (bolsos hippie)	3	1,3	Animales	13	5,7	Mezcla de objetos del cristianismo con objetos de creencias prehispánicas	2	,9	Objetos culturales de culturas extranjeras	1	,4	Total	228	100
Complementos genéricos (mochila, bolso)	2	,9	Total	228	100	Objetos de otras religiones	1	,4	Total	228	100			
Complementos para ejercer violencia (armas)	31	13,6				Total	228	100						
Complementos de distinción de autoridad o representante (Banda de distinción honorable)	1	,4												
Varios de los anteriores	18	7,9												
Total	228	100												

Fuente: elaboración propia. .

Respecto a los complementos y objetos que llevaban consigo los personajes en las películas analizadas, el mayor porcentaje de personajes (24%) llevaba complementos de lujo como joyas, gafas, entre otros. Un segundo grupo de complementos usados con mayor frecuencia por los personajes (13,6%) fueron los objetos para ejercer violencia, como el caso de armas. En tercer, lugar están los complementos artesanales típicos del país que fueron usados por el 5,7% de los personajes.

Con respecto a los objetos para movilizarse, los automóviles de uso particular fueron los más frecuentes y estuvieron acompañando al 14% de los personajes. En segundo lugar estuvieron los automóviles oficiales del Estado que fueron usados por el 6,6% de los personajes y el tercer lugar los animales que transportaron al 5,7% de los personajes.

En cuanto a objetos religiosos, los más frecuentes fueron los objetos relacionados a la religión católica que acompañaron al 8,8% de los personajes. Con respecto a los objetos culturales, los más frecuentes fueron aquellos objetos relacionados a las culturas andinas que acompañaron al 8,8% de los personajes. Los instrumentos mágicos, es decir, objetos a los que se les atribuya algún poder sobrenatural, tuvieron una mínima presencia como complementos de los personajes en los filmes en solo el 1,3% de ellos. En la Tabla 54-9.4 pueden observarse los diferentes tipos de complementos y objetos que acompañaron a los personajes.

Atributos funcionales de los personajes.

Como se mencionó en párrafos precedentes, los *atributos funcionales* son las características internas del personaje y se dividen en *atributos funcionales visuales* y *atributos funcionales verbales*. Los *atributos funcionales visuales* se refieren a las características visibles en el personaje a través de sus acciones. Para analizar las características mencionadas se elaboró una lista cualitativa de las acciones cotidianas que realiza el personaje en el filme y una segunda lista cualitativa de las acciones no cotidianas que realiza el personaje. Al tratarse de un análisis bastante extenso, debido a la cantidad de personajes que llegan a 228, las listas cualitativas se presentan en el Apéndice D²² de la presente tesis.

Las características verbales son aquellas que dice el personaje sobre él mismo y aquellas que los demás personajes dicen sobre el personaje analizado. Igualmente, como se hizo para el análisis de los *atributos funcionales visuales*, para el análisis de los *atributos funcionales verbales* se realizó una lista cualitativa de los dichos o frases del personaje con respecto a sí mismo y una segunda lista cualitativa de los dichos o frases de otros personajes con respecto

²² Ver listas cualitativas de atributos funcionales visuales de los personajes en Apéndice D.

al personaje analizado. Así también, al tratarse de un análisis extenso, las listas cualitativas de los atributos funcionales verbales se presentan en el Apéndice D²³ de la presente tesis.

El *tipo de personajes según su misión en el relato* fue otro de los indicadores que se midieron en el análisis de contenido y que forman parte de los *atributos funcionales* de los personajes. Los resultados sobre dicho indicador dieron que, de los 228 personajes en total, 45 tenían un rol de protagonista, 31 personajes eran antagonistas, 53 personajes eran ayudantes de protagonista, 32 personajes eran ayudantes de antagonista, 13 personajes era enemigos del protagonista, 15 personajes eran enemigos del antagonista y 39 personajes tenían otro tipo de roles.

Así también, al cruzar la variable *rol profesional* con *tipo de personajes según su misión en el relato*, se obtuvo como resultado que los personajes protagonistas desempeñaban roles profesionales u ocupacionales bastante diversos, sin embargo, los roles más frecuentes en protagonistas fueron: estudiantes (4 personajes), delincuente (3 personajes), policía (3 personajes), artesano (2 personajes), narcotraficante (2 personajes) y sirviente (2 personajes).

Otro *atributo funcional* de los personajes que se analizó fue el *tipo de personaje según su función en el relato*. Para el análisis de dicho indicador se plantearon dos categorías: *presenta un modelo positivo*, cuando el personaje desarrolla acciones y atributos funcionales positivos (es honrado, bueno, honesto, etc.); y *presenta un modelo negativo*, cuando el personaje desarrolla acciones y atributos funcionales negativos (es ladrón, mentiroso, asesino, etc.). El análisis general dio como resultado que, del total de 228 personajes, 132 representaban un modelo positivo y 96 personajes representaban un modelo negativo.

9.2. Análisis de las culturas representadas en el cine boliviano a través de sus personajes.

El presente apartado responde al OE#4.2. *Analizar qué culturas y grupos étnicos, regiones bolivianas y nacionalidades son representadas en el cine boliviano a través de la caracterización de los personajes que figuran en las narraciones de las películas nacionales.* Para el desarrollo del objetivo específico mencionado, en el Capítulo Marco Metodológico se propusieron los siguientes indicadores:

- ↪ Representación de culturas y grupos étnicos a través de los personajes. Para medir este indicador se analizaron las categorías características étnicas del personaje y la actitud del personaje respecto a su condición étnica.

²³ Ver listas cualitativas de atributos funcionales verbales de los personajes en Apéndice D.

- ↪ Representación de regiones bolivianas a través de personajes. Para medir este indicador se contabilizaron los departamentos o regiones bolivianas de procedencia de los personajes.
- ↪ Representación de nacionalidades a través de personajes. Este indicador se midió a partir de la nacionalidad de los personajes de las películas analizadas.

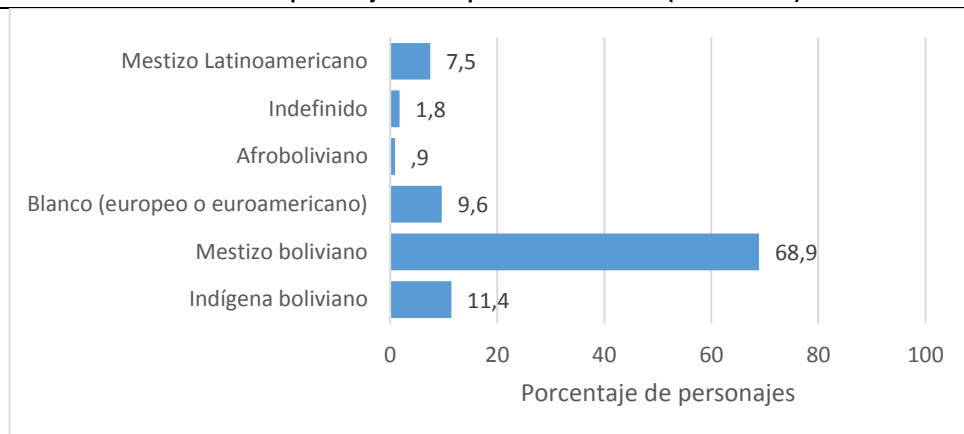
Aunque las clasificaciones “raciales” son un tema bastante discutido en las ciencias sociales, en la presente tesis se considera de gran importancia el estudio de la representación étnica y de la diversidad de culturas en el cine. En su estudio sobre el multiculturalismo en el cine, Shohat y Stam (2002) han denominado “política racial del reparto” a la forma de representación de la diversidad étnica y cultural en el cine dominante de Hollywood. Al respecto afirman: “Como forma inmediata de representación, la selección de actores y el reparto de papeles en el cine y el teatro constituye una especie de delegación de la voz y tiene pues, un trasfondo político. Aquí también los europeos y los euroamericanos han desempeñado el papel dominante, relegando a los no europeos al papel de comparsa. Dentro del cine de Hollywood, los euroamericanos han gozado históricamente de la prerrogativa de actuar con la cara pintada de negro, rojo, marrón y amarillo, mientras que lo contrario apenas se ha dado” (Shohat & Stam, 2002, p. 196). En este sentido, en un país tan diverso culturalmente como lo es Bolivia se hace necesario analizar cuanta de dicha diversidad cultural es representada en su cine nacional.

En el análisis de contenido aplicado a las películas bolivianas más vistas entre el periodo de 1995 a 2015, la etnicidad de los personajes se definió a partir de las características físicas, factores socioculturales visibles y la historia del personaje. Con respecto a las características étnicas de los personajes presentes en los filmes analizados, los resultados mostraron que 157 personajes, que representan el 68,9% del total, pertenecían a la población mestiza boliviana; 26 personajes, el 11,4%, representaban a la población indígena boliviana; 22 personajes, es decir el 9,6% representaban a la población blanca; 17 personajes, el 7,5%, representaban a la población mestiza latinoamericana, excluyendo a bolivianos; y 2 personajes que representan tan solo el 0,9% del total eran afrobolivianos, como puede observarse en la Figura 38-9.4.

Según el censo nacional 2012 elaborado por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) el total de la población boliviana para ese año fue de 10.059.856 habitantes, de los cuales el 27,8% se identifican con uno de los 36 pueblos indígenas reconocidos por la CPE y un 69% de la población del país son bolivianos que dicen no pertenecer a ninguno de los 36 pueblos indígenas, es decir que se consideraban mestizos. Sin embargo, la categoría mestizos que estuvo presente en censos anteriores fue eliminada como categoría de autoidentificación y

fue reemplazada con la categoría “no perteneciente a un pueblo indígena” y esto ocasionó críticas hacia el gobierno de Evo Morales que cuestionaban la manipulación de la autoidentificación étnica en el censo con la finalidad de aumentar la población indígena del país.

Figura 33-9.4. Características étnicas de los personajes de las películas bolivianas (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

En este sentido, por los resultados obtenidos en el análisis de contenido, se concluye que existe una mayor representación de personajes mestizos bolivianos. En segundo lugar, en cuanto a grupos étnicos representados está la población indígena boliviana, sin embargo, con bastante margen de diferencia con respecto al primer grupo. La población blanca, es decir europeos o europeos americanos o sus descendientes en Bolivia, son el tercer grupo étnico representado en los filmes nacionales. Por otro lado, la población afroboliviana tiene una representación mínima que no llega al 1% de los personajes.

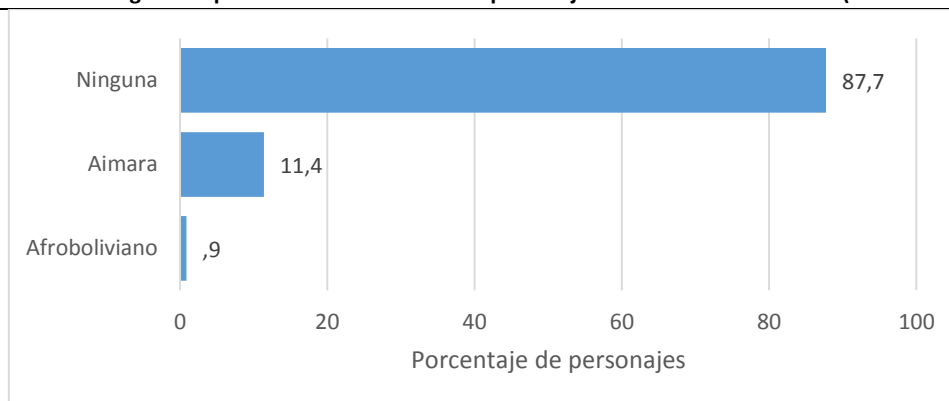
Comparando los resultados respecto a los personajes que representaban a la población indígena y mestiza en los filmes y el porcentaje de estas poblaciones en el país, se puede afirmar que existe muy fuerte relación entre las poblaciones mestizas y afroboliviana puesto que se presentan casi los mismos porcentajes: 68,9% de mestizos en los filmes y 69% en el censo nacional 2012, y por otro lado, el 0,9% de afrobolivianos en los filmes y el 0,16% en el país según los datos del censo. Sin embargo, en cuanto a la representación de la población indígena, en los filmes se muestra menos personajes con estas características (11,4%) que la población real de indígenas en el país (27,8%).

En el análisis de contenido se elaboró además una lista abierta en la que se agregó la cultura indígena específica de los personajes, en el caso de que pertenecieran a alguna cultura indígena boliviana. Como se puede ver en la Figura 39-9.5, las únicas culturas indígenas bolivianas representadas fueron la aimara en un 11,4 % de los personajes y la población afroboliviana, con el 0,9% de los personajes. En las películas bolivianas analizadas, que son

las más vistas en el país por año de estreno, no existen personajes que representen a otras culturas o poblaciones indígenas del país. En conjunto, los personajes no indígenas representaron el 87,7% del total de los personajes. Comparados con lo datos de la realidad poblacional del país, se tiene que según el censo de población y vivienda 2012, en Bolivia el pueblo indígena con mayor población es el quechua con un 12,7% de la población total, le sigue el pueblo aimara con un 11,8%, el pueblo chiquitano con 0,87%, el pueblo guaraní con 0,58% y el pueblo afroboliviano con 0,16% siendo estos los 5 pueblos indígenas con más representación en Bolivia. Como se puede constatar en los datos presentados, se puede concluir que existe una muy estrecha relación entre los porcentajes de personajes de las poblaciones aimara y afroboliviana representados en los filmes y los porcentajes reales de esas poblaciones en el país, puesto que los porcentajes son casi los mismos.

Sin embargo, se puede concluir además que, en cuanto a las características étnicas de los personajes, o la “política racial del reparto” en palabras de Shohat & Stam (2002), en las películas bolivianas más vistas en el periodo de 1995 y 2015, no existe diversidad en cuanto a los grupos étnicos o culturas indígenas bolivianas representadas debido a que en su gran mayoría los personajes son mestizos y la representación de culturas indígenas bolivianas es bastante baja, tomando en cuenta que de las 36 naciones o pueblos indígenas solo se representa a los aimaras y afrobolivianos.

Figura 34-9.5. Culturas indígenas representadas a través de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).

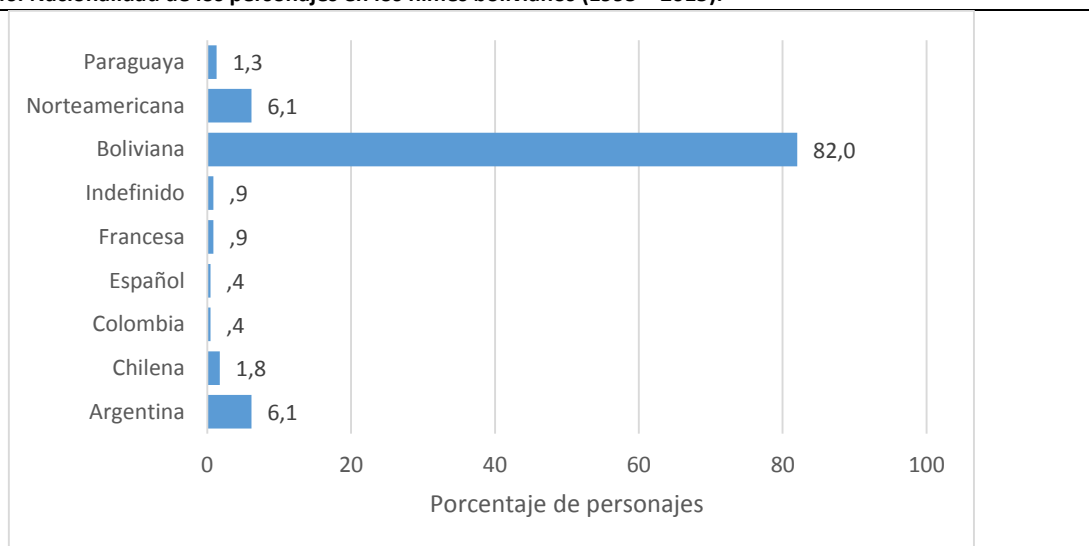


Fuente: elaboración propia.

La actitud o posicionamiento de los personajes sobre su condición étnica fue otro aspecto que se analizó con relación a la etnicidad. Para dicho análisis se elaboró una escala de magnitud sobre la actitud que manifestaba el personaje, a través de diálogos o acciones, con respecto a su etnicidad. La escala de magnitud comprende desde el rechazo y negación, hasta la sobreestima de la condición étnica de los personajes. Los resultados obtenidos fueron que en el 89% de los personajes no se manifestaban actitudes de estima, ni rechazo o negación

respecto a su identidad étnica. Es decir, que el tema de la etnicidad no era un tema importante en los filmes y las actitudes o posiciones de los personajes al respecto eran en su gran mayoría neutrales.

Figura 35-9.6. Nacionalidad de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

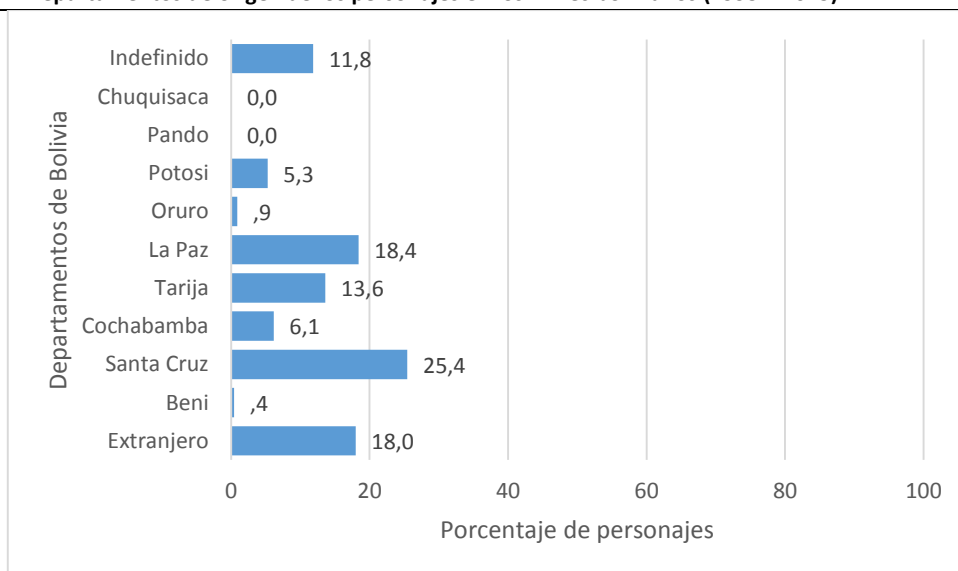
Otras características sociodemográficas que se estudiaron en los personajes para analizar el nivel de diversidad representado en los filmes, fueron la nacionalidad, el departamento de procedencia en caso de ser el personaje boliviano y la zona rural o urbana de procedencia, según la historia de vida del personaje y su caracterización. En cuanto a la nacionalidad de los personajes; 187 (82%) eran bolivianos y 41 (18%) eran de nacionalidad extranjera. Del 18 % de los personajes que representaban a ciudadanos extranjeros, 14 de ellos (6,1% del total) representaban a ciudadanos argentinos; otros 14 (6,1%) representaban a ciudadanos norteamericanos; 4 personajes (1,8% del total) representaban a ciudadanos chilenos. Hubo también una minoría de personajes que representaban a ciudadanos paraguayos, franceses, colombianos y españoles, como puede observarse en la Figura 40-9.6.

Según los resultados obtenidos en el análisis del marco industrial, los países con los que Bolivia realizó mayor cantidad de películas en coproducciones son: Estados Unidos, México y Argentina con los cuales se filmaron seis películas con cada uno; Perú con el que se han filmado cinco películas; España con la que se filmaron cuatro películas; Chile, Venezuela y Alemania con los que se coprodujeron tres filmes con cada país; Noruega, Francia e Inglaterra, países con los que se coprodujeron dos películas con cada país; Canadá, Cuba, Colombia, Brasil, Suiza, Italia y Australia países con los que se coprodujo una película con cada uno. Si se compara a los países representados en los filmes a través de personajes extranjeros y los países con los que se han filmado coproducciones, se ve que existe cierta

relación en referencia a algunos país como Argentina, Estados Unidos, España, Chile y Francia.

Por otro lado, al analizar si los resultados de la representación de países extranjeros, a través los personajes de los filmes nacionales, tienen alguna relación con los países con los cuales Bolivia mantiene acuerdos comerciales, se obtuvo que según el Instituto Boliviano de Comercio Exterior (IBCE), el país tiene acuerdos bilaterales con México, Chile, Cuba y Venezuela. Sin embargo, al comparar resultados se observa que solo habría relación en el caso de Chile, los demás países que tienen acuerdos de relaciones comerciales con Bolivia, no se muestran representados en los filmes a través de sus personajes.

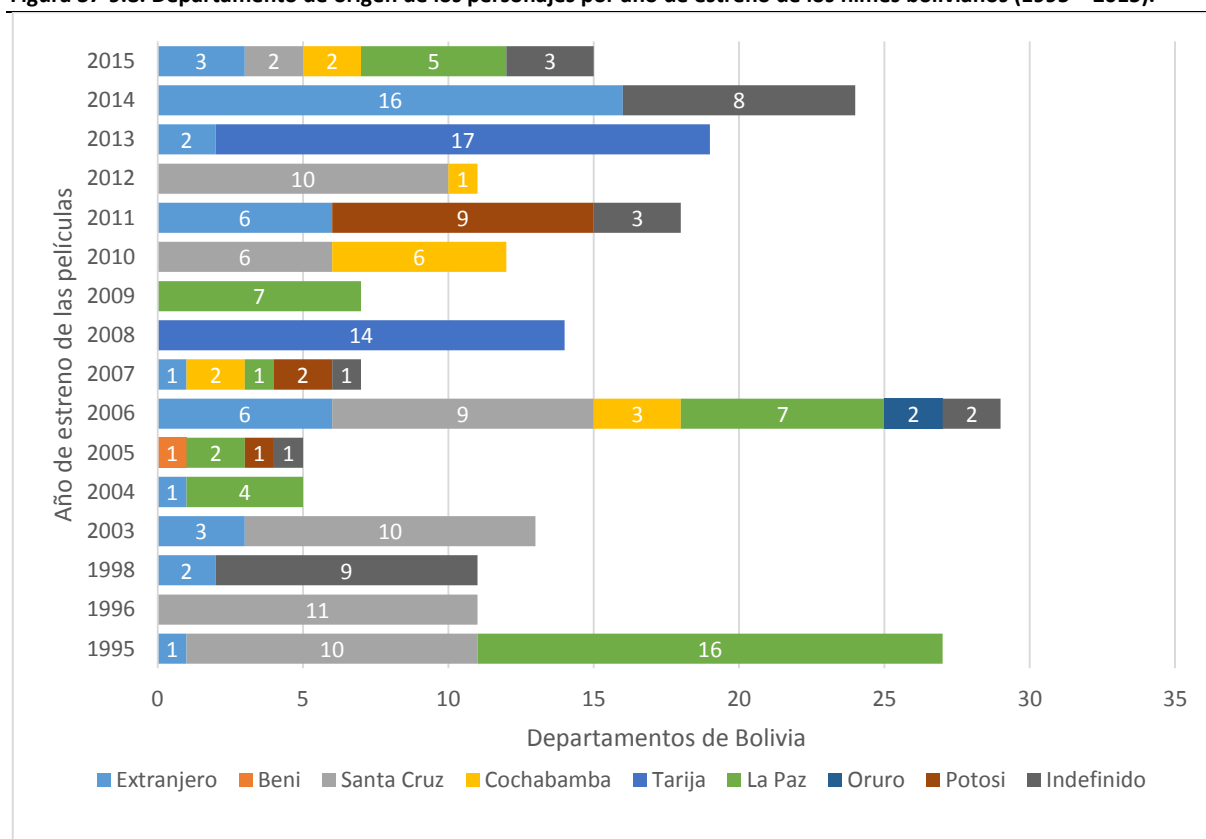
Figura 36-9.7. Departamentos de origen de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

En cuanto al departamento de procedencia o de origen de los personajes bolivianos los resultados muestran que la mayor cantidad de personajes, 58 (25,4 %) representaban a ciudadanos del departamento de Santa Cruz; 42 personajes (18,4%) representaban a ciudadanos de La Paz; 31 personajes (13,6%) eran del departamento de Tarija; 14 personajes (6,1%) del departamento de Cochabamba; 12 personajes (5,3%) de departamento de Potosí; 2 personajes (0,9%) del departamento de Oruro; y 1 personaje (0,4%) del departamento de Beni. No hubo en la muestra de películas analizadas personajes de los departamentos de Pando y Chuquisaca, o al menos no se evidenció dicha identidad. Por otro lado, hubo 27 personajes (11,8%) que se marcaron como de origen indefinido al no poderse evidenciar el departamento boliviano de procedencia, como se muestra en la Figura 41-9.7.

Figura 37-9.8. Departamento de origen de los personajes por año de estreno de los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 42-9.8 se muestra la diversidad de departamentos de origen de los personajes bolivianos en los filmes analizados. Como puede observarse en la figura mencionada, entre 1995 y 2004 no existía una diversidad de departamentos o regiones del país representados a través de los personajes, siendo los departamentos de La Paz y Santa Cruz los únicos representados. El hecho de que exista un porcentaje importante de personajes que representan a ciudadanos de Tarija a partir del año 2008 está muy relacionado con la reciente expansión de la producción nacional a ciudades fuera de La Paz y del eje troncal y que está contribuyendo a que haya una mayor diversidad en la producción cinematográfica nacional. A partir del año 2005 se ve una mayor diversidad de regiones del país representados como Beni, Cochabamba, Potosí, entre otros, y esto tiene relación con la expansión de las producciones a otras regiones. A esto ha contribuido también el uso de tecnología digital que abarata los costos de producción permitiendo que más cineastas puedan realizar sus películas.

Finalmente, otro de los indicadores propuestos para analizar el nivel de diversidad presente en los filmes fue tipo de zona de origen de los personajes, en los parámetros rural y urbano. Sobre el mencionado indicador, en el análisis de contenido se obtuvo como resultado que la mayoría de los personajes, el 66,7%, provenían de una zona urbana; y el 33,3% provenían de una zona rural.

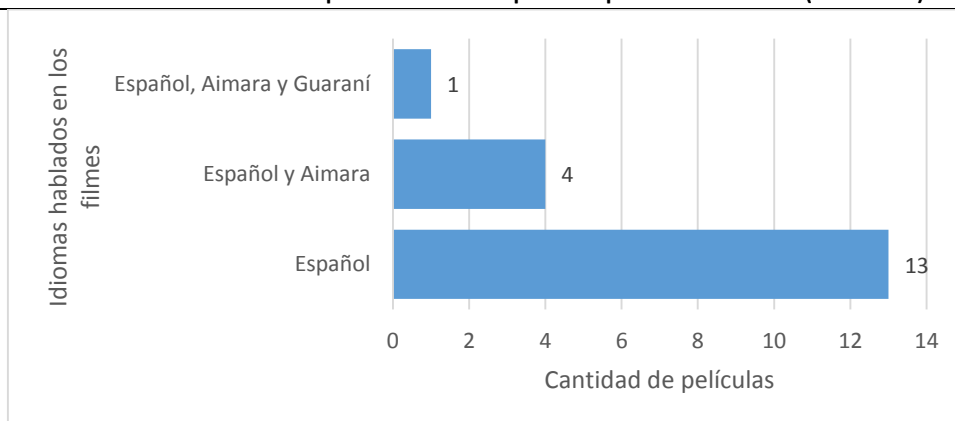
9.3 Representación de la lengua y la religión como elementos primarios de la identidad cultural.

El tercer OE#4.3 de la dimensión cultural es analizar cómo se representan la lengua y la religión como elementos primarios de la identidad cultural, en los personajes de las películas nacionales. Para desarrollar este objetivo, en el análisis de contenido se buscó identificar qué idiomas, acentos y modos de hablar se presentan en los personajes, así como también qué peso tiene en la construcción del personaje el factor religioso. En el análisis se trató de identificar qué lenguas y religiones son las más y las menos representadas en las narraciones de los filmes nacionales. En los siguientes apartados se presentan los resultados obtenidos en el análisis de contenido respecto a la representación del factor lingüístico y el factor religioso en los personajes.

9.3.1. Representación del factor lingüístico.

Para analizar la representación de las lenguas se analizaron los idiomas reconocidos en Bolivia que se hablan en la película; los idiomas que habla cada personaje; el supuesto idioma materno del personaje, es decir, el idioma que le fue inculcado en su infancia según sus características étnicas y culturales. Además, se analizará el idioma que tiene mayor peso en el personaje; y los idiomas extranjeros que habla el personaje.

Figura 38-9.9. Idiomas reconocidos en Bolivia que se habla en las películas bolivianas (1995-2015).

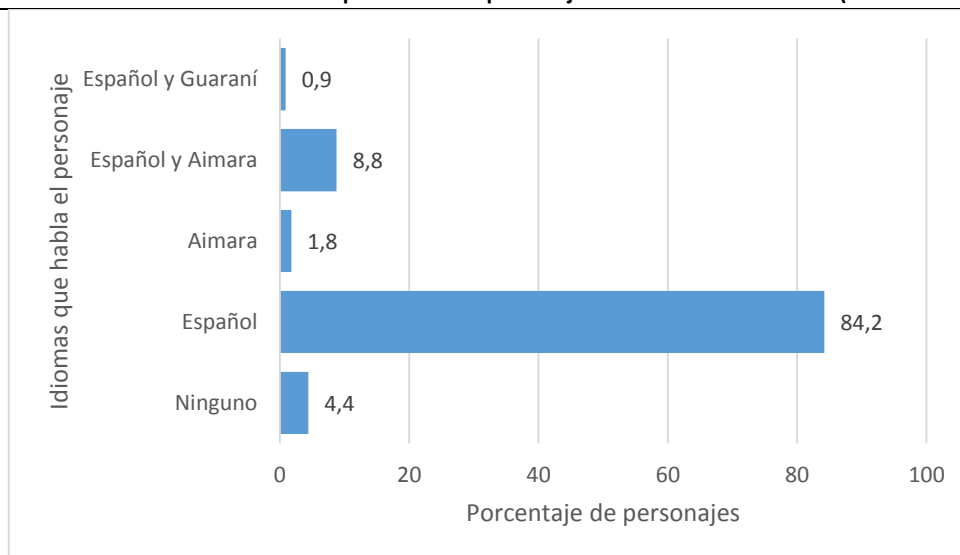


Fuente: elaboración propia.

El análisis del factor lingüístico se plantea en diferentes niveles. El primer indicador trató de responder a la pregunta ¿qué idiomas reconocidos en Bolivia se hablan en la película? Para analizar este primer indicador se realizó una lista excluyente tomando en cuenta sólo los idiomas reconocidos en Bolivia y se excluyeron los idiomas extranjeros. En los resultados del

análisis el factor lingüístico a nivel película, se evidenció que, de los 37 idiomas reconocidos en Bolivia, en las 18 películas analizadas sólo se emplean los idiomas español, aimara y guaraní: en 13 filmes se hablaba solo el idioma español o castellano, en 4 filmes se hablaba español y aimara, y en 1 película se hablaba en español, aimara y guaraní, como se puede observar en la Figura 43-9.9.

Figura 39-9.10. Idiomas reconocidos en Bolivia que hablan los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).

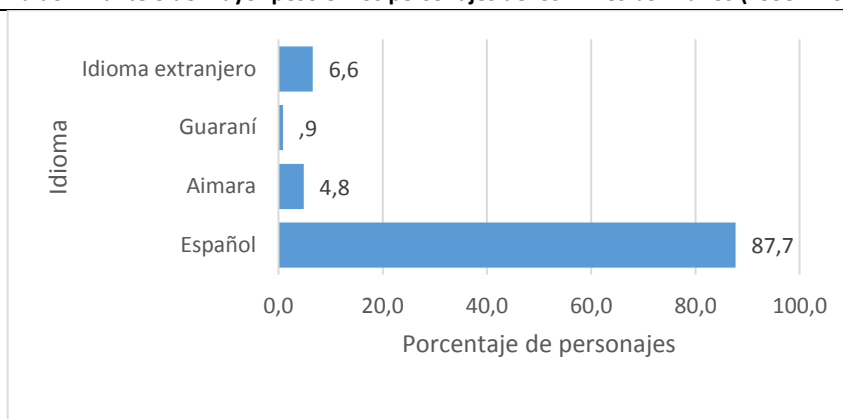


Fuente: elaboración propia.

Un segundo indicador para el estudio del factor lingüístico analizó los idiomas reconocidos en Bolivia que hablan los personajes. Para el análisis del factor lingüístico a nivel de los personajes, igualmente, se tomaron en cuenta sólo los idiomas reconocidos en Bolivia y se excluyeron los idiomas extranjeros. Como se puede observar en la Figura 44-9.10, de los 228 personajes analizados en total, 192 personajes, es decir, el 84,2% hablaba solo en español o castellano; 20 personajes (8,8%) hablaban en español y aimara; 10 personajes (4,4%) hablaban solo idiomas extranjeros, es decir ninguno reconocido en Bolivia; 4 personajes (1,8%) hablaban solo en aimara; y 2 personajes (0,9%) hablaban español y guaraní.

En el Capítulo Marco Metodológico de la presente tesis se propusieron además otros dos indicadores para analizar el peso que tiene los idiomas en el personaje. Para el análisis se tomó en cuenta la relación entre la lengua materna del personaje, que vendría a ser la lengua que se le fue inculcada en la infancia, y la lengua dominante o aquella que tiene mayor peso en el personaje, es decir, el idioma que habla con mayor frecuencia en la película, en el caso de que hable varios idiomas.

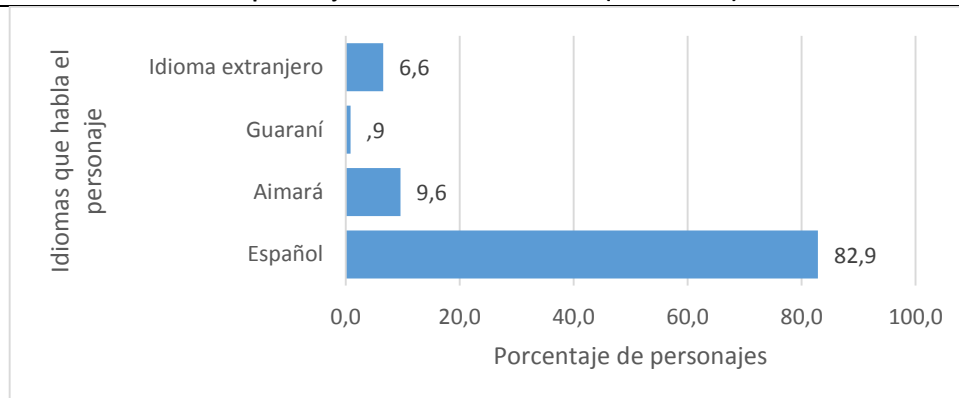
Figura 40-9.11. Idioma dominante o de mayor peso en los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Los resultados del análisis demostraron que en las películas se presenta una frecuencia alta del español como lengua dominante en el 88 % de los personajes, el aimara como lengua dominante en el 5 % de los personajes, el guaraní es la lengua dominante en el 0,9% de los personajes, y el 6,6% de los personajes tenían un idioma extranjero como lengua dominante o con mayor peso, como puede observarse en la Figura 45-9.11.

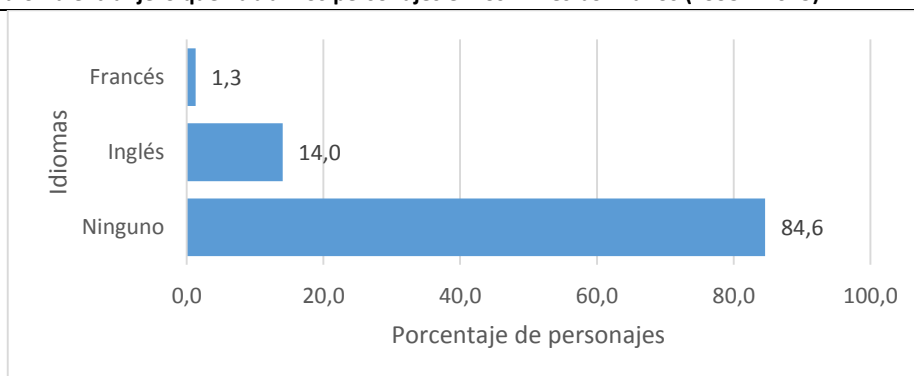
Figura 41-9.12. Idioma materno de los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Con respecto al supuesto idioma materno del personaje como se muestra en la Figura 46-9.12, los resultados fueron que el 83% de los personajes tienen al idioma español como idioma materno, el 9,6% de los personajes tiene al idioma aimara como lengua materna, el 6,6% de los personajes tiene el inglés como lengua materna, y el 0,9% de los personajes tenía al guaraní como lengua materna.

Figura 42-9.13. Idioma extranjero que hablan los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



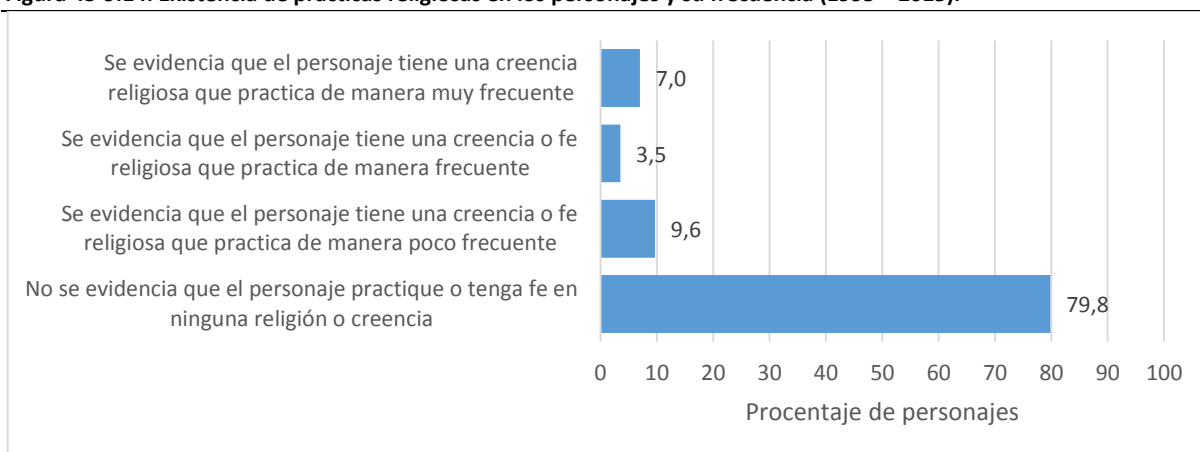
Fuente: elaboración propia.

Finalmente, en cuanto a los idiomas extranjeros hablados en los filmes analizados, los resultados mostraron que el 84,6% de los personajes no hablaba ningún idioma extranjero en los filmes; el 14% de los personajes hablaba inglés; y el 1,3% de los personajes hablaba francés. En la Figura 47-9.13 se muestran los resultados obtenidos respecto a los idiomas extranjeros hablados por los personajes.

9.3.2. Indicador: representación del factor religioso.

Para el análisis de la representación del factor religioso se analizó la existencia/inexistencia de prácticas religiosas en los personajes; la creencia religiosa que practican los personajes en las películas; y la importancia y función de la temática religiosa en el personaje. Para el análisis del primer indicador que trata de determinar la existencia de prácticas religiosas en el personaje y su frecuencia se evaluó si el personaje practicaba alguna creencia religiosa y la frecuencia con que aparecen estas prácticas en el filme. Para el análisis de la frecuencia de las prácticas religiosa realizadas por el personaje se elaboraron preguntas según una escala de magnitud.

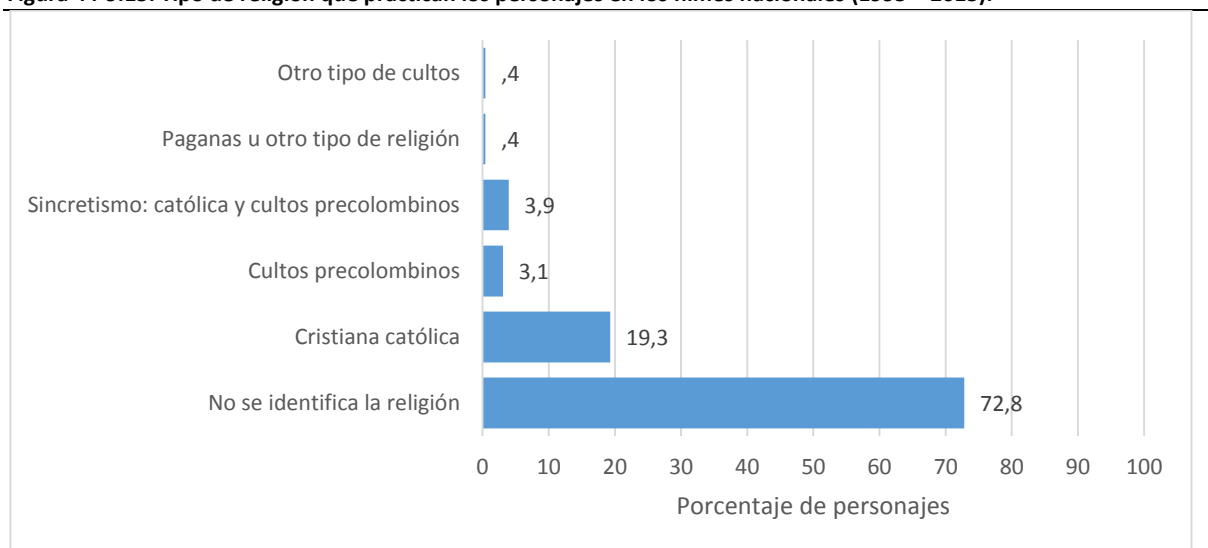
Figura 43-9.14. Existencia de prácticas religiosas en los personajes y su frecuencia (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Los resultados obtenidos se muestran en la Figura 48-9.14; como se puede observar, el 80% de los personajes no se evidencia que practiquen alguna religión o creencia. En el 9,6% de los personajes se evidencia que tienen una creencia religiosa que practican de manera poco frecuente; en el 7% de los personajes se evidencia que tienen una creencia religiosa que practican en el filme de manera muy frecuente; y en el 3,5% de los personajes se evidencia que tienen una creencia religiosa que practican de manera frecuente.

Figura 44-9.15. Tipo de religión que practican los personajes en los filmes nacionales (1995 – 2015).

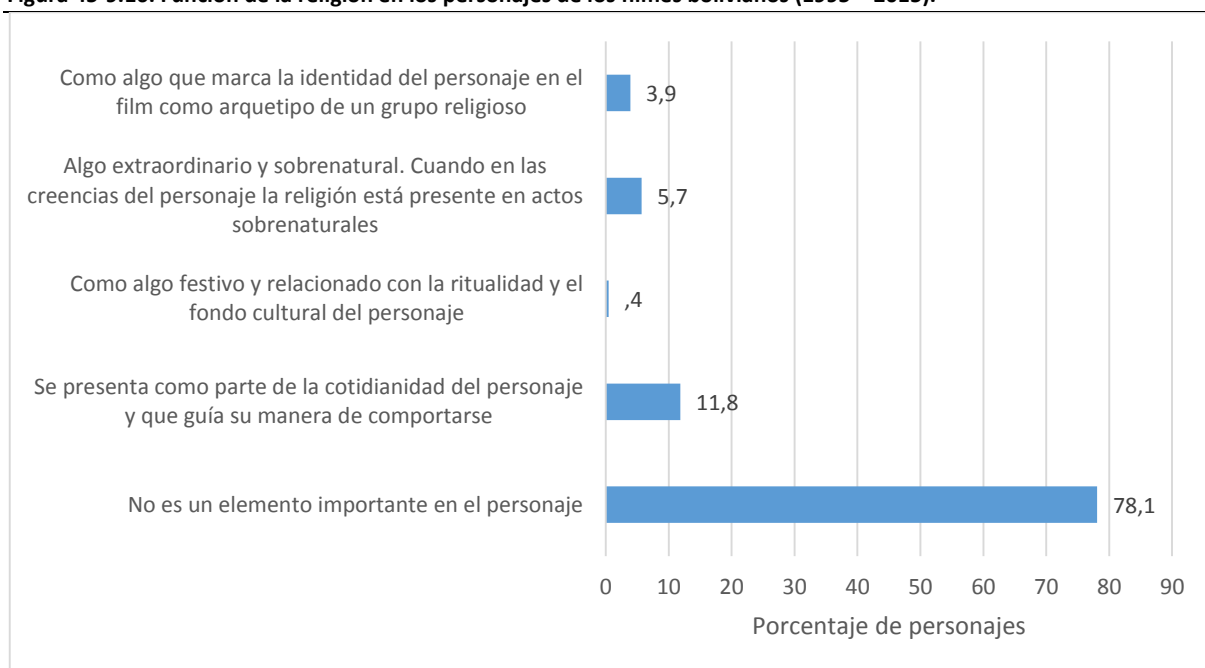


Fuente: elaboración propia.

Un segundo indicador que se aplicó en el análisis del factor religioso fue el tipo de creencia religiosa que practica personaje en el filme. Al respecto, los resultados dieron que en el 73% de los personajes no se identificaba ninguna religión; el 19,3% de los personajes tenían una creencia religiosa católica; el 4% de los personajes practicaban el sincretismo religioso entre religión católica y cultos precolombinos; y el 3% de los personajes practicaba solo cultos precolombinos, como puede verse en la Figura 49-9.15.

El tercer indicador que se aplicó en el análisis del factor religioso en los personajes fue la importancia y función que cumplía la temática religiosa o el sistema de creencias en el personaje. Al respecto, los resultados obtenidos se muestran en la Figura 50-9.16; como puede observarse, en el 78% de los personajes la temática religiosa no fue un elemento importante. En el 12% de los personajes la temática o el factor religioso se presenta como parte de la cotidianidad del personaje y guía su manera de comportarse.

Figura 45-9.16. Función de la religión en los personajes de los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

En el 6% de los personajes la religión se muestra como algo extraordinario y sobrenatural, es decir, que en las creencias del personaje la religión está presente en actos sobrenaturales, mágicos y extraordinarios. En el 4% de los personajes la religión se muestra como algo que marca la identidad del personaje en el filme, como en el caso de que el personaje sea un sacerdote, una monja, un yatiri –clarividente aimara-, un pastor evangélico, etcétera. Finalmente, hubo un mínimo porcentaje de personajes, 0,4% en los que el factor religioso se mostraba como algo festivo y relacionado con la ritualidad y el fondo cultural del personaje.

9.4. Roles y características socioeconómicas de los personajes de acuerdo a su etnicidad, región y nacionalidad.

En el presente apartado se responderá al *OE#4.4. Analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes de las películas nacionales de acuerdo con su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.* Los indicadores a medirse dentro de este objetivo son precisamente los roles de los personajes, las características socioeconómicas y el nivel de educación de cada personaje según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.

9.4.1. Roles de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.

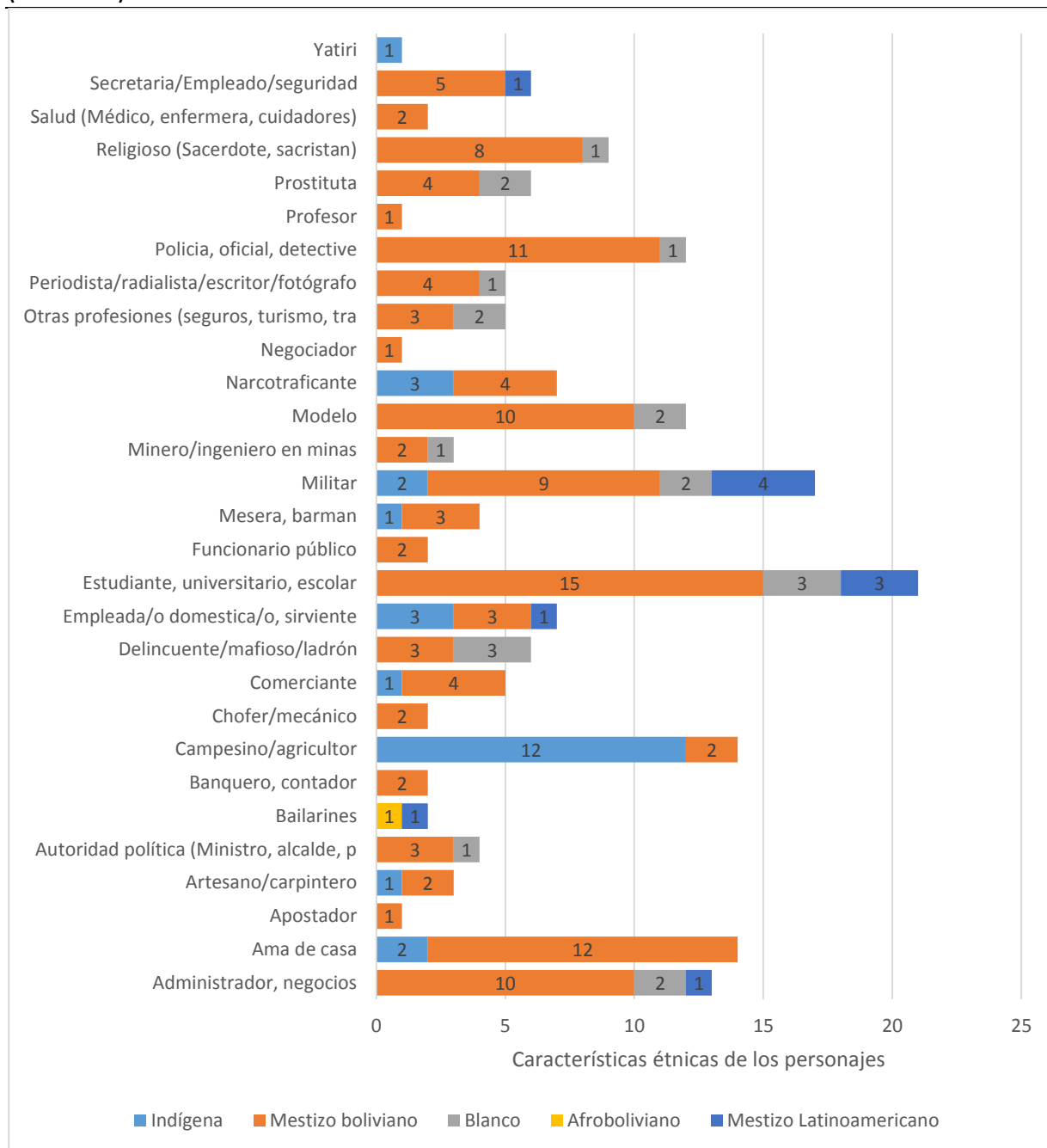
En el presente apartado se muestran los resultados obtenidos al cruzar las variables de origen del personaje como ser etnicidad, región boliviana de procedencia y nacionalidad con los roles profesionales de los personajes. Al cruzar las variables de etnicidad del personaje con rol profesional los resultados fueron los siguientes: los 26 personajes indígenas presentes en las 18 películas analizadas desempeñaron como roles profesionales más frecuentes el de campesinos agricultores (12 personajes), en segundo lugar, están los roles de narcotraficante (3 personajes), empleada/o domestica/o o sirviente (3 personajes), militares (2 personajes) y ama de casa (2 personajes).

De los 157 personajes mestizos, la mayoría de los roles profesionales que realizaron fueron: estudiante universitario o escolar (15 personajes); ama de casa (12 personajes); policía, oficial o detective (11 personajes); administrador de negocios (10 personajes); actividades relacionadas con el modelaje y concursos de belleza (10 personajes); religioso o sacerdote (8 personajes); secretaria, empleados, guardias de seguridad (5 personajes); periodistas, escritores, fotógrafos (4 personajes); trabajadoras sexuales (4 personajes); narcotraficantes (4 personajes); autoridad políticas, ministros, alcalde (3 personajes) y militar (3 personajes). Fueron pocos los personajes mestizos que realizaron actividades económicas de rangos más bajos como artesano, agricultor, chofer, mesera o empleada/o doméstica/o.

Los personajes blancos, europeos, europeos norteamericanos o sus descendientes fueron en total 22 y los roles desempeñados con mayor frecuencia fueron: administradores de negocios (2 personajes), delincuentes (3 personajes), estudiantes universitarios (3 personajes), autoridades políticas (1 personajes), militares (2 personajes), modelos (2 personajes), otras profesiones (2 personajes) y trabajadoras sexuales (2 personajes).

Los roles profesionales desempeñados personajes identificados como mestizos latinoamericanos, es decir, mestizos extranjeros, fueron; 4 personajes en roles de militares y 3 personajes en roles de estudiantes. De los 2 únicos personajes afrobolivianos presentes en las 18 películas analizadas solo uno de ellos tuvo un rol o actividad que fue la de bailarín folclórico y para el segundo personaje afroboliviano no se pudo identificar su actividad. En la Figura 51-9.17 se muestran los resultados obtenidos al cruzar las variables de características étnicas del personaje y rol profesional.

Figura 46-9.17. Roles desempeñados por los personajes según sus características étnicas en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

En el presente apartado se analizaron también los roles profesionales o actividades económicas realizadas por los personajes según el departamento o región boliviana de procedencia de dichos personajes. Al cruzar las se obtuvo los siguientes resultados:

Los roles profesionales que desarrollaron los personajes que personificaban a ciudadanos del departamento de La Paz fueron: militar (4 personajes), estudiante o universitario (4 personajes), ama de casa (3 personajes), artesano o carpintero (3 personajes), campesino o agricultor (3 personajes), empleada doméstica o sirviente (3 personajes), narcotraficante (3

personajes), y policía (2 personajes). También hubo roles de administradores, bailarines, chofer, funcionario público, mesera, minero, sacerdote, yatiri o chamán aimara, y otras actividades profesionales como vendedores de seguros, agente de turismo que tuvieron 1 personaje en cada rol.

Los roles profesionales desempeñados por los personajes del departamento de Cochabamba fueron administrador de negocios (2 personajes), comerciante (2 personajes), delincuente o ladrón (2 personajes). Otros roles desempeñados por personajes que representaban al departamento de Cochabamba son ama de casa, banquero, empleada doméstica, militar y policía, con 1 personaje en cada rol. Los personajes que según la historia de los filmes eran del departamento de Tarija, desempeñaron con mayor frecuencia los roles de administrador de negocios (7 personajes), amas de casa (2 personajes), estudiante (2 personajes), policía (2 personajes), y empleos como el de secretaria, o guardia de seguridad (2 personajes).

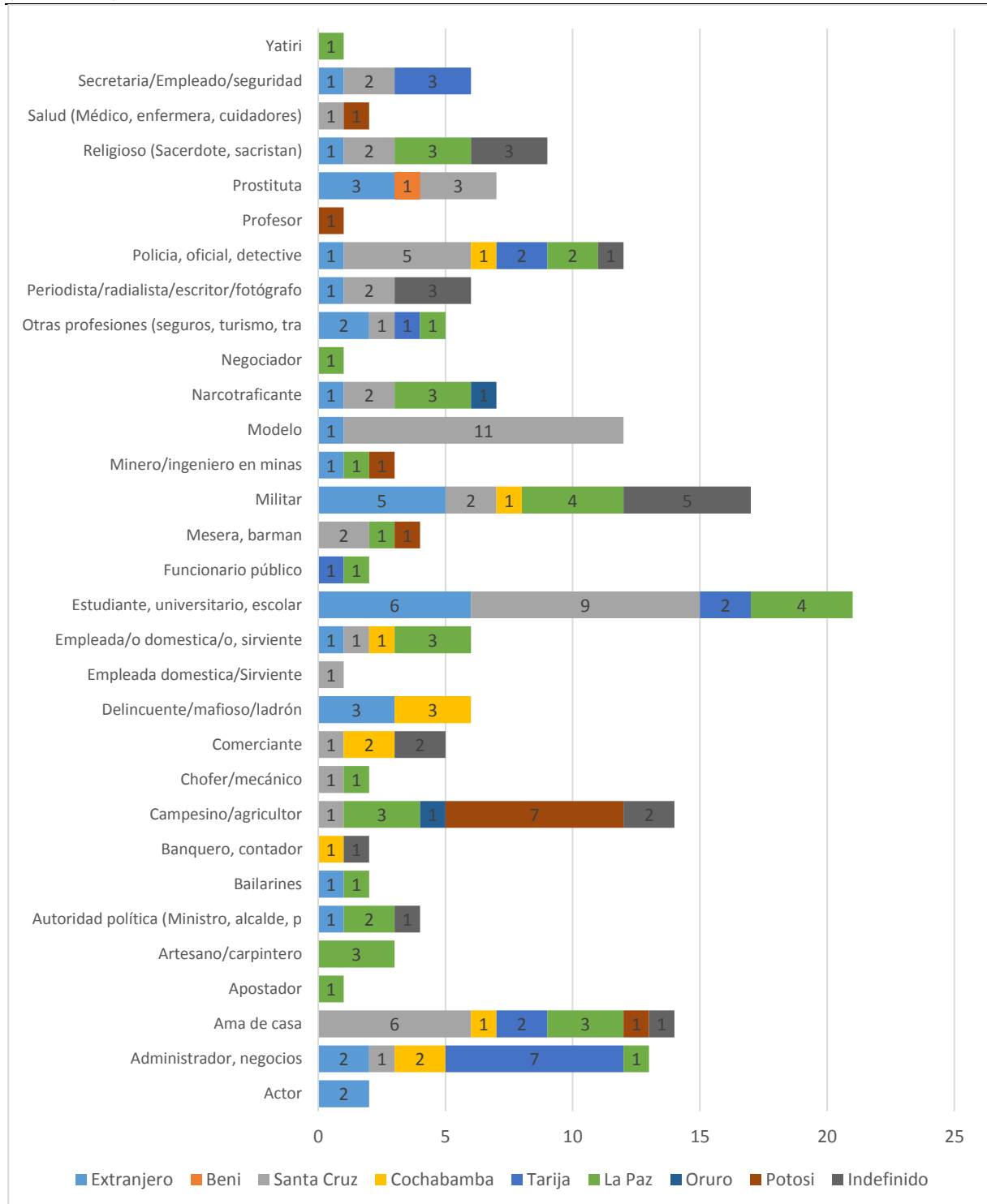
Los personajes que según la narración de los filmes eran originarios del departamento de Santa Cruz desempeñaron en su mayoría los roles de modelo o concursante de belleza (11 personajes), estudiante o universitario (8 personajes), ama de casa (6 personajes), policía (5 personajes), trabajadora sexual (3 personajes), y otras actividades como mesera, militar, narcotraficante, periodista, sacerdote y empleados, tuvieron 2 personajes en cada rol. Llama la atención que en los filmes bolivianos se limiten a los personajes mujeres del departamento de Santa Cruz con los roles de modelos, amas de casa y trabajadora sexual y que no existan roles de mujeres líderes, profesionales o mujeres con mayor formación o actividades más sobresalientes.

Por otro lado, de los 228 personajes analizados en los 18 filmes, solo 1 era originario del departamento de Beni y desempeñaba el rol de bailarina exótica y trabajadora sexual. Los resultados mencionados demuestran que existen estereotipos negativos que relacionan a las mujeres de la región de las tierras bajas de Bolivia con actividades como el modelaje, los reinados de belleza, el trabajo sexual y las labores de casa.

De los 228 personajes analizados, los personajes procedentes del departamento de Oruro fueron solo 2. El primero de ellos desempeñó el rol de campesino agricultor y el segundo el rol de narcotraficante. Los personajes que representaban a ciudadanos del departamento de Potosí fueron en total 12. Los roles que realizaron fueron en su mayoría el de campesinos agricultores (7 personajes). También hubo personajes que desempeñaron roles de ama de casa, mesera, minero, profesor y otros trabajos relacionados con la medicina que tuvieron 1

personaje en cada rol. Es importante mencionar que no hubo personajes que representen a ciudadanos de los departamentos de Chuquisaca y Cobija.

Figura 47-9.18. Roles profesionales de los personajes según su departamento de origen en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

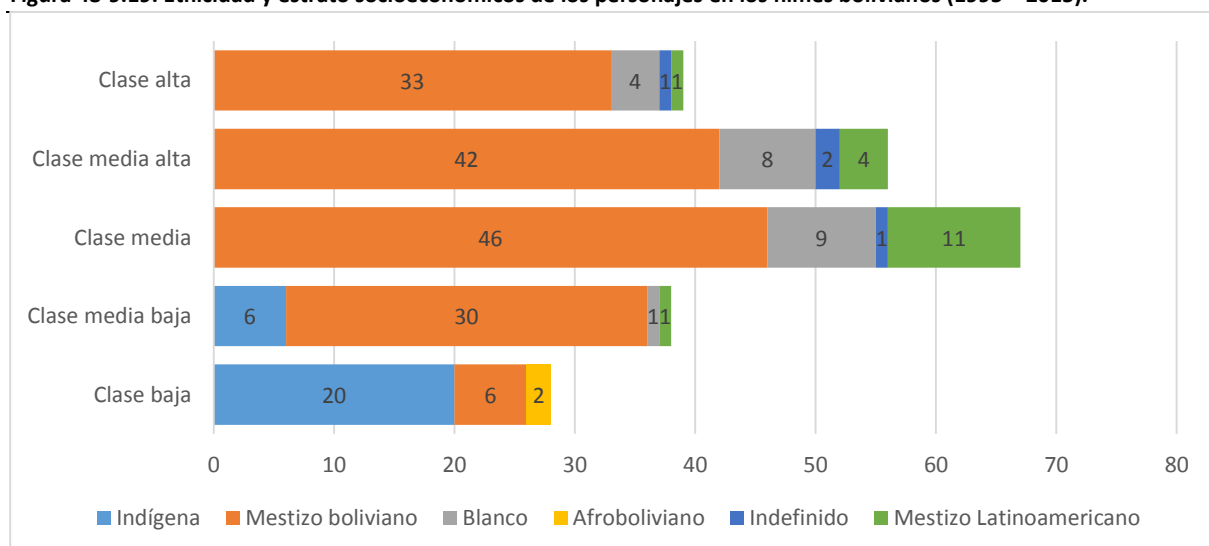
Finalmente, en el presente apartado se analizaron además cuáles eran los roles profesionales asignados en los filmes bolivianos a los personajes extranjeros. Los resultados

mostraron que los personajes extranjeros desempeñaron en su mayoría roles de estudiantes (6 personajes), roles de militares (5 personajes); roles de trabajadoras sexuales (3 personajes), roles de delincuentes (3 personajes), roles de hombres de negocios o administradores (2 personajes) y roles de actores (2 personajes). En la Figura 52-9.18 se muestran los resultados obtenidos al cruzar las variables de características departamento de origen del personaje y rol profesional.

9.4.2. Características socioeconómicas y de nivel de educación de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.

Los resultados del análisis de las características socioeconómicas y nivel de educación de los 228 personajes analizados según su etnicidad, departamento o región boliviana de procedencia de dichos personajes, y según su nacionalidad, se muestran en el presente apartado. En la Figura 53-9.19 se muestran los resultados obtenidos al cruzar las variables de características étnicas de los personajes y estrato socioeconómicos de los mismos. Como puede observarse en la figura, los personajes indígenas se presentan en los filmes nacionales como parte de estratos socioeconómicos bajos (20 personajes) y como parte de la clase media baja (6 personajes). No se muestran en los filmes personajes indígenas de estratos económicos más altos. Los personajes mestizos bolivianos se presentan en los filmes bolivianos analizados, en primer lugar, en cuanto a frecuencias, como parte de la clase media (46 personajes); en segundo lugar, como parte de la clase media alta (42 personajes); en tercer lugar, como parte de la clase alta (33 personajes); en cuarto lugar, como parte de la clase media baja (30 personajes); y con una mínima frecuencia como parte de la clase baja (6 personajes).

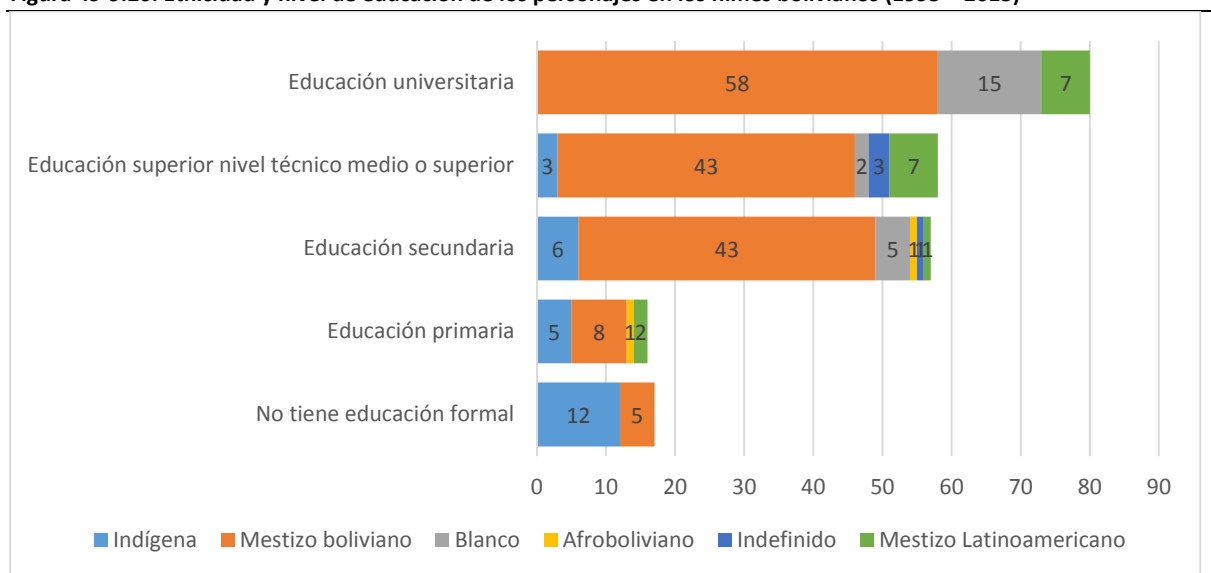
Figura 48-9.19. Etnicidad y estrato socioeconómicos de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Los personajes blancos se presentan en los filmes, en primer lugar, como parte de la clase media (9 personajes); en segundo, lugar como parte de la clase media alta (8 personajes); y, en tercer lugar, como parte de una clase social alta (4 personajes). No se muestran en los filmes personajes blancos de estratos sociales más bajos. Los 2 personajes afrobolivianos se muestran como parte de un estrato socioeconómico bajo. Se agregó la categoría de mestizo latinoamericano para personajes extranjeros de características mestizas y estos se presentaron en los filmes con mayor frecuencia como parte de la clase media (11 personajes) y como parte de la clase media alta (4 personajes).

Figura 49-9.20. Etnicidad y nivel de educación de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



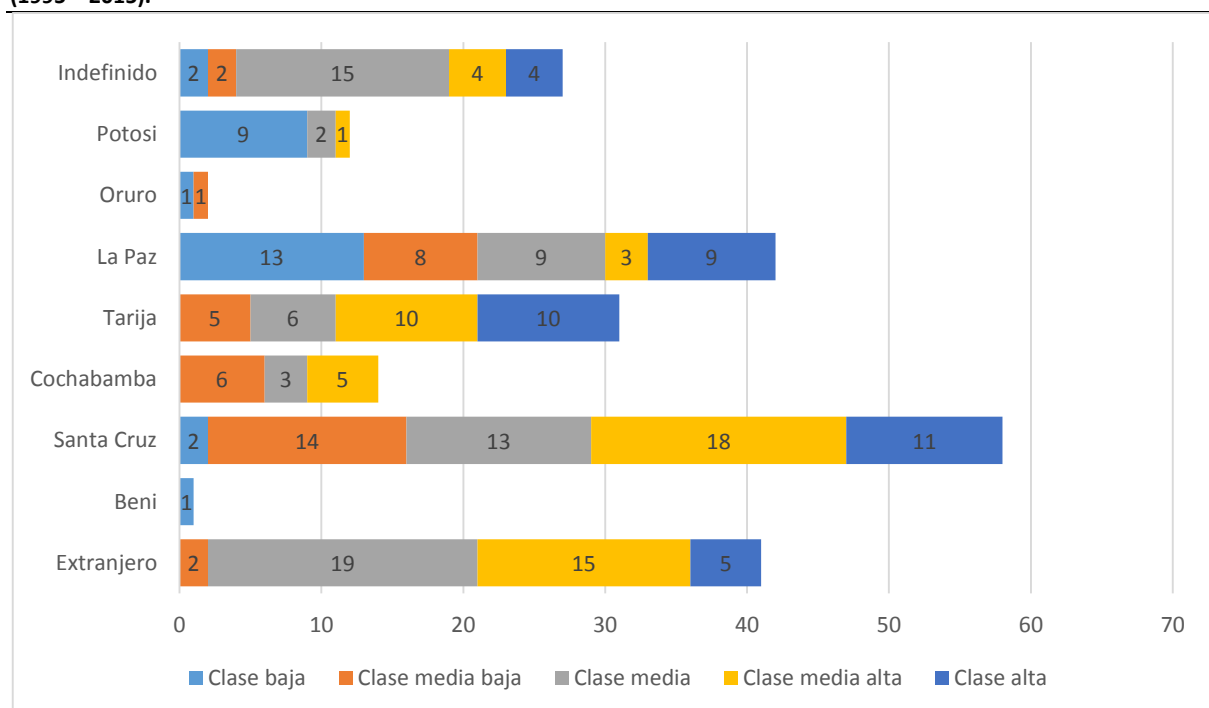
Fuente: elaboración propia.

Con respecto a la relación entre las características étnicas de los personajes y el nivel de educación que tienen según la propia historia del personaje, al cruzar las dos variables mencionadas en el análisis de contenido se obtuvieron los siguientes resultados: los personajes indígenas son caracterizados en los filmes con un menor nivel de educación que los personajes mestizos y blancos. En el análisis de contenidos se estableció la siguiente escala de categorías respecto al nivel de educación de los personajes: sin educación formal, educación primaria, educación secundaria, educación superior a nivel técnico medio o superior, y educación universitaria.

Como puede observarse en la Figura 53-9.20, los resultados mostraron que los niveles de educación de los personajes indígenas son: en primer lugar, sin educación formal (12 personajes); en segundo lugar, educación secundaria (6 personajes); en tercer lugar, educación primaria (5 personajes); y educación superior a nivel técnico (3 personajes). No se muestran

en los filmes analizados personajes indígenas con altos niveles de educación universitaria. Los niveles de educación de los personajes mestizos según su frecuencia fueron: en primer lugar, educación universitaria (58 personajes); en segundo lugar, educación a nivel técnico y educación secundaria (43 personajes cada uno); en tercer lugar, educación primaria (8 personajes); y, en cuarto lugar, sin educación formal (5 personajes). Los personajes blancos se caracterizaron con mayor frecuencia con niveles de educación universitaria (15 personajes); educación secundaria (5 personajes); y educación a nivel técnico medio o superior (2 personajes). Los personajes afrobolivianos se mostraron en los filmes solo con educación primaria (1 personaje). Los mestizos latinoamericanos se mostraron en las películas con un nivel de educación técnico medio o superior y educación universitaria (7 personajes en cada uno).

Figura 50-9.21. Estrato socioeconómico y departamento de origen de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

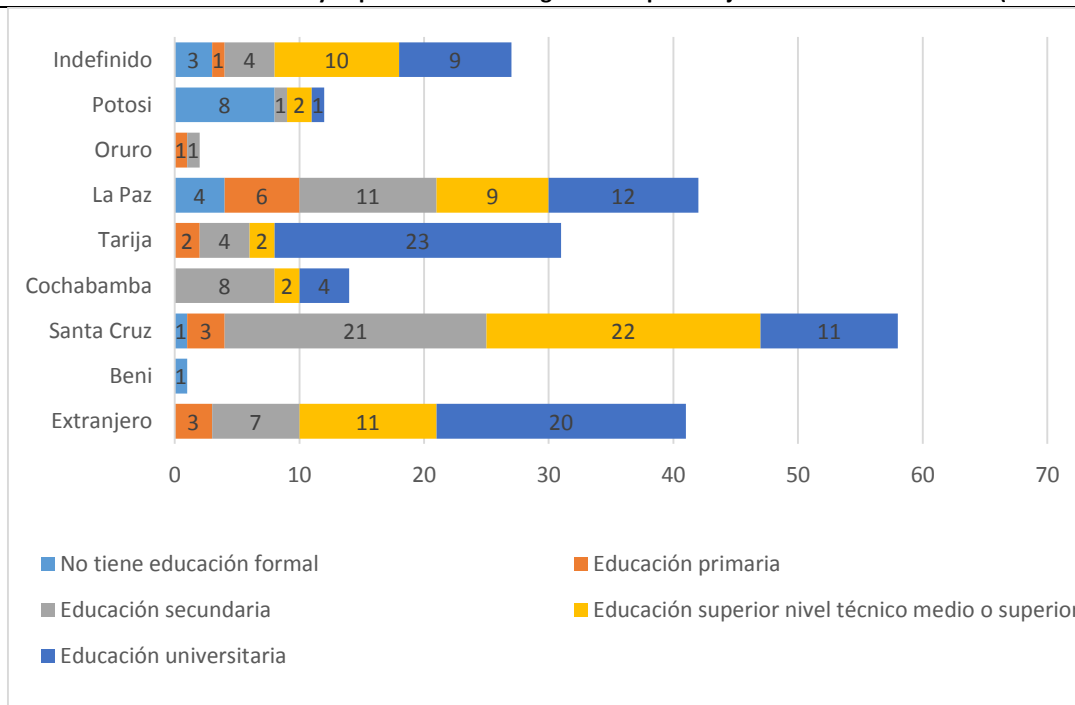
Al cruzar las variables estrato socioeconómico con departamento de origen y nacionalidad de los personajes se obtuvieron los resultados que se muestran en la Figura 55-9.21. Los resultados mostraron que los personajes extranjeros son presentados, según su frecuencia, como parte de la clase media (19 personajes) y de estrato socioeconómico alto (15 personajes). En cuanto a los personajes que representaban a ciudadanos bolivianos, los resultados obtenidos, según la frecuencia de aparición, fueron: los personajes del departamento de La Paz fueron en su mayoría de estrato socioeconómico bajo (13

personajes), le siguen en cantidad los personajes de clase media y clase alta (9 personajes cada uno), clase media baja (8 personajes), y clase media alta (3 personajes). Los dos personajes del departamento de Oruro son 1 de clase baja y 1 de clase media baja. Los personajes del departamento de Potosí son en su mayoría de estrato socioeconómico bajo (9 personajes), de clase media (2 personajes) y clase media alta (1 personaje).

Los personajes del departamento de Cochabamba están enmarcados en los estratos medios; son de clase media baja (6 personajes), clase media alta (5 personajes) y clase media (3 personajes). Los personajes tarijeños son en su mayoría de clase media alta y clase alta (10 personajes en cada estrato socioeconómico), clase media (6 personajes), y clase media baja (5 personajes). No existen en la muestra, personajes tarijeños de estratos socioeconómicos bajos.

Los personajes que representan a ciudadanos del departamento de Santa Cruz están en su mayoría en las categorías de los estratos medios: clase media alta (18 personajes), clase media baja (14 personajes) y clase media (13 personajes); los personajes de clase alta tienen también un número importante (11 personajes); y son menos los personajes caracterizados como de estratos socioeconómicos bajos (2 personajes). Finalmente, el único personaje del departamento de Beni es de estrato económico bajo.

Figura 51-9.22. Nivel de educación y departamento de origen de los personajes en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Al cruzar las variables de nivel de educación de los personajes con el departamento boliviano de origen y nacionalidad de los personajes, se obtuvieron los resultados que se muestran en la Figura 56-9.22. Como puede observarse en la figura mencionada, los

personajes extranjeros fueron caracterizados en su mayoría como personas con educación universitaria (20 personajes), en segundo lugar, personajes con educación superior a nivel técnico (11 personajes), y en tercer lugar personajes con educación secundaria (7 personajes).

El análisis de los personajes nacionales dio como resultado que los personajes del departamento de La Paz son caracterizados con los siguientes niveles de educación: 12 personajes con educación universitaria, 11 personajes con educación secundaria, 9 personajes con educación superior a nivel técnico, 6 personajes con educación primaria y 4 sin educación formal. Los dos personajes del departamento de Oruro tienen, 1 educación primaria y 1 educación secundaria. Los personajes de Potosí son caracterizados en su mayoría como personajes sin educación formal (8 personajes), con educación a nivel técnico (2 personajes), y 1 personajes con educación superior y otro con educación secundaria.

Los personajes de las películas analizadas, que representan a ciudadanos del departamento de Cochabamba, tenían los siguientes niveles de educación: 8 personajes con educación secundaria, 4 personajes con educación superior, y 2 personajes con educación a nivel técnico medio o superior. Con respecto a los personajes del departamento de Tarija, tenían en su mayoría educación universitaria (23 personajes), educación secundaria (4 personajes) y educación secundaria y a nivel técnico medio o superior (2 personajes en cada caso).

Con respecto a los personajes que representaban a ciudadanos de Santa Cruz, los resultados al analizar los niveles de educación fueron: 22 personajes con educación a nivel técnico medio o superior, 21 personajes con educación secundaria y 11 personajes con educación universitaria. También hubo 3 personajes con educación primaria y 1 sin educación formal. Finalmente, el único personaje del departamento de Beni estaba caracterizado como una persona sin educación formal.

9.5. Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes.

El OE#4.5 de la presente tesis es analizar si en la caracterización de los personajes se muestran o no estereotipos negativos o discriminatorios respecto a las diferentes culturas nacionales y extranjeras presentes en los filmes bolivianos. Para responder a dicho objetivo se identificarán los atributos morfológicos y funcionales con los que se califica a las diferentes culturas bolivianas a través de los diálogos de las películas. A continuación, se exponen los resultados para cada uno de los indicadores propuestos.

9.5.1. El factor étnico y las relaciones entre los personajes.

Siguiendo lo propuesto en el marco teórico sobre la relación dialéctica de la identidad, se analizó la imagen y contraimagen de las culturas de los personajes a través del estudio sobre la existencia de estereotipos con respecto a las diferentes culturas presentes en los filmes bolivianos. El primer indicador propuesto para el análisis de los estereotipos en los filmes es el factor étnico y las relaciones entre los personajes. La primera pregunta planteada en el análisis de los personajes en el marco de dicho indicador fue, ¿el personaje expresa en los diálogos o en sus acciones algún tipo de discriminación respecto de alguna cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social? Los resultados obtenidos fueron que, del total de 228 personajes analizados, 178 personajes (78% del total) no expresaban, en sus diálogos o acciones, discriminación con respecto a alguna cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social, mientras que 50 personajes (22%) sí expresaban algún tipo de discriminación.

La segunda y tercera pregunta dentro del mismo análisis fueron: ¿qué expresión o acción de discriminadora dice o realiza el personaje? y ¿a qué cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social ha discriminado el personaje? Para la obtención de resultados se describió literalmente la expresión o acción discriminadora realizada por cada personaje y la cultura o grupo social al que se hace referencia y posteriormente se agruparon en expresiones o acciones comunes para determinar qué tipo de expresiones o acciones discriminatorias eran las más frecuentes y a qué cultura o grupo social se hace referencia.

Las expresiones discriminatorias que fueron más frecuentes en los diálogos de las películas fueron “cholos”, que se expresó un total de 8 veces y “colla” expresado 5 veces. Dichos términos, que hacen referencia a ciudadanos originarios de la región del altiplano boliviano u región del occidente del país, se han utilizado de manera peyorativa y su uso ha aumentado en la época de confrontación política regional entre el oriente y occidente de Bolivia. Otros términos relacionados que utilizaron los personajes para referirse a los ciudadanos del altiplano, particularmente a la población indígena, es “indio” que se ha usado 2 veces de manera peyorativa. También se evidenció en los filmes analizados el uso del término “camba” que hace referencia a los ciudadanos del oriente boliviano. Dicho término se usó 3 veces a manera de insulto en las películas acompañado de otros términos peyorativos.

En los filmes también se expresaron frases discriminatorias contra otras nacionalidades. Las expresiones discriminatorias fueron en su mayoría dirigidas a extranjeros norteamericanos con frases como “gringolandia”, “gringos hijos de puta”, “gringa de mierda”,

“gringas caimas”²⁴. Otros términos usados contra nacionalidades fueron “bolitas” en referencia a los bolivianos; “pilas”²⁵ en referencia a los paraguayos; y expresiones que relacionan a los peruanos con delincuentes.

Se usaron además expresiones contra las mujeres como “negra puta”, “imilla”²⁶ te querés meter con cualquier hombre de la familia”, “gringas caimas”, que relacionan un término sobre el origen étnico, regional o de nacionalidad de la mujer con otros términos que hacen referencia a la vida sexual de la mujer. Es así que de dichos términos expresan un supuesto libertinaje sexual de la mujer negra de color; una supuesta ambición social de la imilla que quiere escalar socialmente a través de la relación con un hombre de familia adinerada; o que las norteamericanas son mujeres insípidas. Así también, se hicieron referencias despectivas contra clases sociales como “jailona de mierda”, el término jailón o jailona es derivado del término inglés “high class” que hace referencia a la “clase alta” o sector social con mayores recursos económicos. En los filmes analizados también hubo actos de violencia y discriminación por motivos políticos ideológicos, principalmente contra jóvenes partidarios de una ideología de izquierda a quienes se les llamó “comunistas”, “zurdos”, “maricas de mierda” a manera de insulto.

9.5.2. Representación de las identidades de referencia.

En segundo indicador propuesto para el análisis de los estereotipos culturales presentes en los filmes bolivianos es la representación de las identidades de referencia. Es decir, los atributos con que se califica a las diversas identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando hay una referencia a ellas. Las preguntas que se plantearon en el análisis de contenido respecto al indicador mencionado fueron, ¿con qué atributos se califica a las diferentes identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando se hace referencia a esos grupos sociales?, y ¿cuál es la cultura o grupo social boliviano o extranjero al que se hace referencia? De la misma manera como se realizó para el anterior indicador, para la obtención de resultados se describió literalmente la expresión o acción discriminadora realizada por cada personaje y la cultura o grupo social al que se hace referencia y posteriormente se agrupó en expresiones o acciones comunes para determinar qué

²⁴ El término “caima” en lengua quechua significa sin saber, sin gusto.

²⁵ El término “pilas” viene de “patas pilas” que significa sin zapatos. Dicho término se usó en la Guerra del Chaco que se dio entre Bolivia y Paraguay para referirse a los soldados paraguayos que combatían descalzos. A partir de ese momento, en Bolivia se empezó a llamar “pilas” a los paraguayos.

²⁶ En lengua aimara se refiere a una niña o joven indígena.

tipo de expresiones o acciones discriminatorias y respecto a qué culturas eran las más frecuentes.

Como resultado se obtuvo que la mayor cantidad de expresiones calificativas son las referidas a los ciudadanos del occidente del país, es decir, a las culturas andinas aimara y quechua y ciudadanos bolivianos originarios del altiplano boliviano. Las frases que hacen referencia a estas culturas son negativas: “parecen dos cholos del mercado”, “indio de mierda”, “me encanta patear collas”, “chola”, “¡eso es comida de cholos!”, “¡qué cholo!”, “cholo”, “malditos indios”, “¿por los indios, por un montón de tontos?”.

En segundo lugar, la cultura, grupo social o nacionalidad a la que se hizo mayores referencias en los filmes nacionales fue a la nacionalidad estadounidense con expresiones con connotaciones negativas como: “boligringo”, “gringo cochino”, “gringas de mierda”, “gringos hijos de puta”, “gringos de mierda”, “¿qué te dicen los yankis a vos?”, “payasos yanquis”. También se usaron otras expresiones con connotaciones positivas como “los americanos son criaturas del cielo” y otras a manera de chistes como “estos gringos con lo mal que hablan el castellano, su inglés debe ser pésimo”. Hubo además referencias con connotaciones negativas a personajes que representaban otras nacionalidades como españoles, paraguayos y expresiones neutrales hacia colombianos como relacionarlos con el olor a café.

En tercer lugar, en cuanto a la cantidad de expresiones referidas a una cultura o grupo social en los filmes, están las frases referidas a las personas del oriente boliviano, particularmente a los ciudadanos de Santa Cruz. Las expresiones usadas fueron: “Vos no me vas a andar con cunumis²⁷”, “peladingas²⁸” con relación a las mujeres de la región y “santa cruz es joda y trago²⁹” y “cambas cabrones” como otras expresiones con connotaciones negativas. Con respecto a otras regiones o departamentos del país, en una de las películas analizadas se describe a los ciudadanos del departamento de Tarija como bailadores, graciosos y con habilidades musicales.

En lo referente a las diferencias de clase social, hubo referencias negativas hacia las mujeres de estrato socioeconómico alto de la ciudad de La Paz a los que se llamó “jailona” y “eres una originaria jailona”, y también a las personas sin recursos económicos del departamento de Santa Cruz a través de la expresión “yo no me meto con yescas³⁰”.

²⁷ El término “cunami” es usado en la región del oriente de Bolivia para referirse a personas del campo.

²⁸ La palabra “peladinga”, “pelada”, “pelado” se usa en el oriente boliviano en referencia a una persona joven.

²⁹ Los términos joda y trago hacen referencia a juerga y alcohol.

³⁰ El término “yescas” se usa en Bolivia para hacer referencia a la persona con falta de liquidez económica o sin dinero.

Se hace necesario comentar que debido a que los indicadores que se presentaron en el anterior apartado titulado *El factor étnico y las relaciones entre los personajes* y los indicadores del presente apartado titulado *Representación de las identidades de referencia* están muy relacionados, puesto que, en uno de los indicadores del primer apartado se responde a la pregunta ¿qué expresión o acción de discriminadora dice o realiza el personaje? Y en el segundo apartado uno de sus indicadores responde a la pregunta ¿con qué atributos se califica a las diferentes identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando se hace referencia a esos grupos sociales? Es por ello, que los resultados obtenidos y que se exponen en ambos apartados son muy similares y en algunos casos los mismos.

9.5.3. Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes.

La presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes fue otro de los puntos estudiados en el análisis de contenido aplicado a los filmes bolivianos. Partiendo de la idea de que “un estereotipo es una construcción social que tenemos las persona acerca del otro. Un constructo de lo que la otra persona es o no es siempre en visión de uno mismo” (Núñez, Bethel citada en Página Siete 31/05/2015), se analizó si en la caracterización de los personajes existían estereotipos, entendiéndose éstos como la imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.

La primera pregunta que se planteó en el análisis de contenido fue si existían o no estereotipos culturales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen ya sea étnico, de región boliviana de procedencia o su nacionalidad. Los resultados obtenidos a nivel de la unidad de análisis película fue que en 14 filmes (78% del total de películas) sí existían estereotipos, y en 4 filmes (22%) no se evidenció la presencia de estereotipos.

La segunda pregunta planteada en el análisis de contenido fue ¿cuál es la idea central de los estereotipos con el que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen ya sea étnico, de región boliviana de procedencia o su nacionalidad. Para la obtención de los resultados se describió de manera cualitativa todos los estereotipos que se identificaban en las películas y posteriormente se los agrupó en ideas comunes para ver su frecuencia a aparición en los filmes. Algunas de las ideas con respecto a los estereotipos encontrados en los filmes bolivianos fueron los siguientes.

Con respecto a los estereotipos según los parámetros rural y urbano, las personas originarias de zonas rurales o del campo fueron caracterizados como personas religiosas y

católicas. También fueron retratadas como personas que no saben manejarse muy bien en las ciudades. En cuanto a las características físicas se los presentó como personas de tez morena y ropa descuidada. Por otro lado, a las personas que son originarias de zonas urbanas se las describió en los filmes como personas con niveles de educación más altos, con formación universitaria.

A las personas indígenas se las describió, con respecto a su personalidad, como serios y callados y en cuanto a la apariencia y vestimenta, se caracterizó a las mujeres con el traje de pollera. Con respecto a las actividades laborales, los personajes indígenas realizaron roles de sirvientes en casas de familias de estratos socioeconómicos altos. También se los describió como ciudadanos que sufren discriminación laboral por el origen de su apellido indígena. En cuanto a acciones se los mostró como que hablan en aimara y con un fuerte acento cuando hablan en español. También hubo personajes como los de la película *¿Quién mató a la llamita blanca?* de Rodrigo Bellot (2006) que representaban a indígenas bolivianos del occidente del país y a mestizos bolivianos de la región de oriente como del occidente del país, que fueron caracterizados de manera satírica y caricaturizada en las cuales los estereotipos étnicos y regionales se explotan al máximo.

En cuanto a los estereotipos con respecto a regiones bolivianas, a la gente que reside en la zona andina o el occidente del país, en la apariencia física se los caracterizó con una vestimenta abrigada, en el caso de los varones con traje de sastre y sombreros o gorros. A las cholos mestizas se las caracterizó con vestimenta de pollera y trenzas y con respecto a sus actividades laborales, generalmente, se las describió en los filmes como amas de casa y cocineras. En el caso de los hombres dedicados a la minería se los caracterizó con trajes sucios y descuidados. En cuanto a sus personalidades por lo general se describió a los bolivianos de la zona andina como personas calladas e introvertidas.

Las personas del oriente boliviano, principalmente del departamento de Santa Cruz, fueron caracterizadas como personas coquetas, con pensamientos superficiales. A las mujeres de dicha región, en lo físico, se las caracterizó como altas y de buena presencia, y en el carácter como personas soberbias. Los ciudadanos del departamento de Tarija fueron caracterizados como bohemios, graciosos, que disfrutaban del baile y del chisme.

Con respecto a los estereotipos sobre nacionalidades, a los ciudadanos de Estados Unidos, principalmente a los afroamericanos y a los latinos, se les describió como personas que sufren discriminación por parte de los ciudadanos blancos. A los norteamericanos y trabajadores en la Embajada de Estados Unidos se les caracterizó con un fuerte acento al hablar en idioma español. También se los mostró como partidarios de la guerra y como violentos. Otra

nacionalidad a la que hizo referencia es a la chilena. En este caso se caracterizó a la mujer chilena como traicionera, como una mala influencia y enemiga de los bolivianos. Por otro lado, a los ciudadanos argentinos se les caracterizó como personas bulliciosas, alegres, cantantes.

Se consultó además sobre la existencia de estereotipos con respecto al estrato socioeconómicos de los personajes. Los resultados mostraron que en 14 filmes (78%) sí había estereotipos en los personajes con respecto a su estrato socioeconómico mientras que en 4 filmes (22%) no se evidencio la presencia de estereotipos. Los estereotipos típicos que se usaron para describir a los estratos sociales altos fueron los artículos lujos y la vestimenta, la participación en actividades y fiestas de lujo, que su dinero proviene de negocios ilícitos como el narcotráfico, que tratan mal o abusan de sus empleadas domésticas.

En cuanto a la forma de ser se describió a los jóvenes como personas dedicadas a los placeres, exigentes, desconsiderados y sin apego al trabajo. A las mujeres mayores y solteras se las caracterizó como chismosas y a mujeres jóvenes como atractivas y que se dedican a actividades como el modelaje. Por otro lado, a la familia de clase media alta se la caracterizó con un mayor grado de educación y con acciones que se basan en la ética y moral. En el caso de los personajes de estratos sociales bajos, se los caracterizó como trabajadores de la calle, como delincuentes o ladrones, como sirvientes en casa de personas de clase alta, con poca formación y como personas propensas a los vicios como el alcohol.

Así también se consultó sobre la existencia de estereotipos relacionados al género y/o identidad sexual de los personajes, el análisis de contenido dio como resultados que en 10 películas (56%) no se percibieron estereotipos de género mientras que en 8 filmes (44%) sí se encontraron este tipo de estereotipos. Entre los estereotipos de género encontrados se mencionan los siguientes.

Se caracterizó por lo general a los personajes que tienen roles de mujer madre como personas buenas. A las mujeres jóvenes como personas coquetas y atractivas. En la película *La huerta* de Rodrigo Ayala (2013), llamó la atención que todas las mujeres del filme representan roles negativos como la promiscua, la infiel, la chistosa, la superficial e interesada sólo en su belleza, la ambiciosa, y que no haya personajes con roles más positivos. En algunos filmes se definió como función principal de la mujer el apoyar a sus maridos. Y en otros se definió el rol de la mujer como símbolo sexual. Por otro lado, en muchos filmes a los hombres se los caracterizó como mujeriegos y que deben probar su virilidad o hacerse “hombres” a través de lo sexual o a través de actividades violentas como la guerra.

A los hombres homosexuales se los caracterizó como personas que sufren discriminación, que son abusados sexualmente, que deben ocultar su homosexualidad y sus relaciones amorosas a sus familias y su entorno. En cuanto a su personalidad se caracterizó a algunos hombres homosexuales como personas tímidas y víctimas de violencia. A las mujeres lesbianas se las caracterizó con vestimentas alternativas, inteligentes y con actitud rebelde. En cuanto a los roles profesionales, a los travestis se los caracterizó como dedicados a la prostitución.

9.6. Características de los momentos de encuentro y comunicación intercultural.

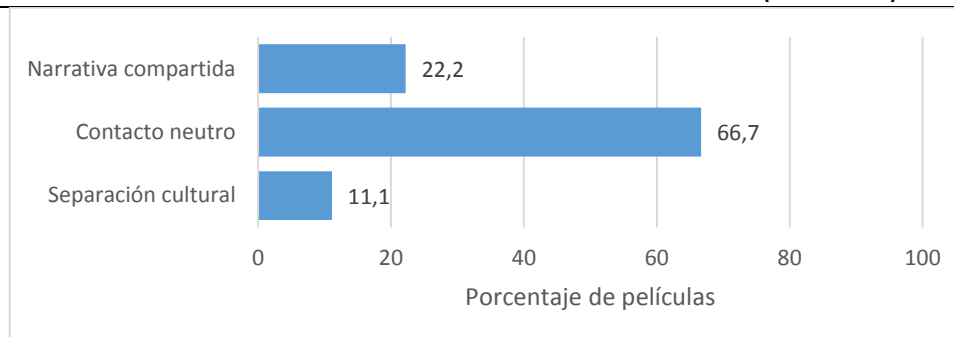
En el presente apartado se responderá al OE#4.6. Analizar cómo se presentan en las narraciones de los filmes y qué características tienen los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes que representan diferentes culturas bolivianas y extranjeras. Para el análisis de los momentos de encuentro y comunicación intercultural en los filmes se propuso en el capítulo Marco Metodológico de la presente tesis tres indicadores: el nivel de articulación del encuentro intercultural en la narración del filme; la frecuencia de los encuentros multiculturales en el filme; y los lugares o espacios en los que ocurren los encuentros interculturales según la narración de los filmes bolivianos analizados. En base a la propuesta metodológica de Fuertes (2002) para analizar el nivel de articulación de la interculturalidad o el encuentro intercultural en las películas se propuso en el libro de códigos para el análisis de contenido la siguiente escala de categorías:

- ↪ *Separación cultural.* “Identidades que se ignoran recíprocamente: No existen protagonistas ni episodios que introduzcan varias nacionalidades o culturas” (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ *Contacto neutro.* Existen personajes y escenas en las que intervienen varias culturas y/o nacionalidades, “pero no se manejan elementos narrativos comunes previos” (Fuertes, 2002, p. 470).
- ↪ *Narrativa compartida.* Existen personajes y escenas en las que intervienen diferentes culturas y/o nacionalidades. Así también se han mostrado previamente elementos narrativos comunes como la historia compartida del país, la migración de occidente/oriente o del campo/ciudad, así como también características culturales de las diversas identidades representadas en las narraciones.

Los resultados obtenidos respecto al nivel de articulación del encuentro intercultural se muestran en la Figura 57-9.23. Como puede observarse en la figura mencionada en el 66% de los filmes el nivel de articulación del encuentro intercultural es neutro, es decir, que existen

personajes y escenas en las que intervienen varias culturas y/o nacionalidades, sin embargo, no se manejan previamente elementos narrativos comunes entre las culturas y nacionalidades.

Figura 52-9.23. Nivel de articulación del encuentro intercultural en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

El segundo indicador que se planteó en el marco metodológico para el análisis de los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes es la frecuencia de los encuentros multiculturales en el filme. Al respecto, los resultados que se obtuvieron del análisis de contenido fueron que en la mayoría de los filmes (10 de un total de 18) los encuentros interculturales estuvieron constantes a lo largo de las películas; en 4 filmes se dieron encuentros interculturales únicos; y en otros 4 filmes se sucedieron encuentros interculturales ocasionales o frecuentes.

El tercer indicador que se analizó con respecto a los momentos de encuentro y comunicación intercultural fueron los lugares o espacios en los que ocurren los encuentros interculturales. Para analizar dicho indicador se elaboró una lista cualitativa que posteriormente se agrupó en categorías por tipo de lugares o espacios. Los resultados fueron que 10 de un total de 39 momentos de encuentros interculturales se dieron en lugares de trabajo o negocios; 6 momentos de encuentro intercultural se dieron en bares y restaurantes; 4 momentos de encuentro intercultural se dieron en eventos sociales públicos como fiestas religiosas, fiestas de pueblos y eventos públicos. Otros 4 encuentros interculturales se dieron en los espacios privados de casas familiares; y otros 4 en lugares públicos como universidades, mercados, aeropuertos, trenes. Hubo 2 encuentros en hoteles y otros 2 en lugares como celdas y trincheras de guerra.

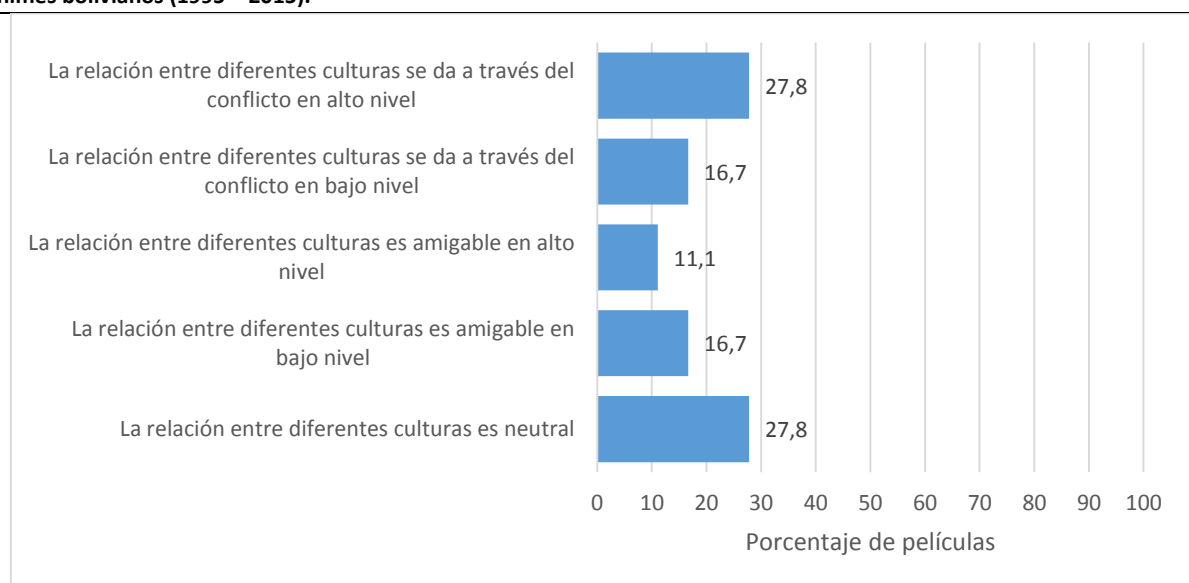
9.6.1 Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) que se presenta en el encuentro y comunicación interculturalidad en los filmes bolivianos.

Siguiendo lo propuesto en el marco teórico sobre la relación dialéctica de la imagen y contraimagen de la identidad, se analizó la imagen y contraimagen de las culturas presentes en

las películas a través del análisis de la relación de amistad o enfrentamiento entre las diferentes culturas que forman pares contradictorios, por ejemplo, cultura boliviana y cultura extranjera, cultura oriental y cultura occidental, cultura indígena y cultura mestiza. En la medición se tomó en cuenta la frecuencia de las relaciones de amistad o de enfrentamiento con cada grupo y se determinó con qué grupos tienen los personajes mayor amistad, mayor enemistad o si las relaciones en la película se muestran neutrales.

Se identificó si se muestra en las narraciones de la película: una articulación cultural armónica entre las diversas culturas existentes en Bolivia; si se muestra que la relación entre las culturas bolivianas existe confrontación y rechazo hacia determinadas culturas; o si la relación entre las culturas es neutra, es decir, que no se evidencia en el filme una relación ni amistosa ni conflictiva o no se hace énfasis en ello. Para el análisis se elaboró una escala de categorías en base a la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002). Los resultados obtenidos se muestran en la Figura 58-9.24.

Figura 53-9.24. Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) que se presenta en los encuentros interculturales en los filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse en la figura, en 5 películas (27,8 % del total) la relación entre diferentes culturas es neutral; en otras 5 películas la relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en alto nivel; en 3 filmes (16,7%) la relación entre diferentes culturas es amigable en bajo nivel; en otros 3 filmes la relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en bajo nivel; y en 2 películas (11,1%) la relación entre diferentes culturas es amigable en alto nivel. En este sentido, si se suman las películas donde las relaciones interculturales se dan a través del conflicto da como resultado 8 filmes (44,4%), si sumamos

los filmes en los que las relaciones interculturales son amigables da como resultado 5 (27,8%), y tomando en cuenta que las películas donde las relaciones interculturales son neutras son 5 (27,8%); se puede afirmar que el 44,4% de los filmes analizados los encuentros interculturales entre los personajes se dan a través del conflicto ya sea en bajo nivel como en alto nivel de conflictividad.

Otra de las preguntas que se planteó en el análisis de contenido fue ¿qué culturas o grupos sociales se muestran en una relación conflictiva en los filmes analizados y cuál es el motivo de las dificultades en el encuentro intercultural? Como resultado de dicha pregunta se obtuvo que 10 de las relaciones que se mostraron en conflicto dentro de la narración de los filmes analizados estaban conformadas por una cultura boliviana y una cultura extranjera. Tres de dichas relaciones interculturales en conflicto involucran a bolivianos en una situación de conflicto con extranjeros norteamericanos por motivos de migración, negocios y diferencias raciales; otras 3 situaciones de conflictos en las películas involucraban a bolivianos contra extranjeros argentinos por motivos de relaciones amorosas y nacionalidad; 1 situación de conflicto se daba entre bolivianos aimaras y un personaje español por motivos de intereses económicos; también hubo 1 situación de conflicto entre mujeres bolivianas y chilenas por críticas respecto al estilo de vida. En los filmes analizados estuvieron también presentes historias que narraban el conflicto racial, entre afroamericanos y norteamericanos blancos; y entre latinoamericanos y norteamericanos también por conflictos raciales, además de discriminación por orientación sexual y por nacionalidad.

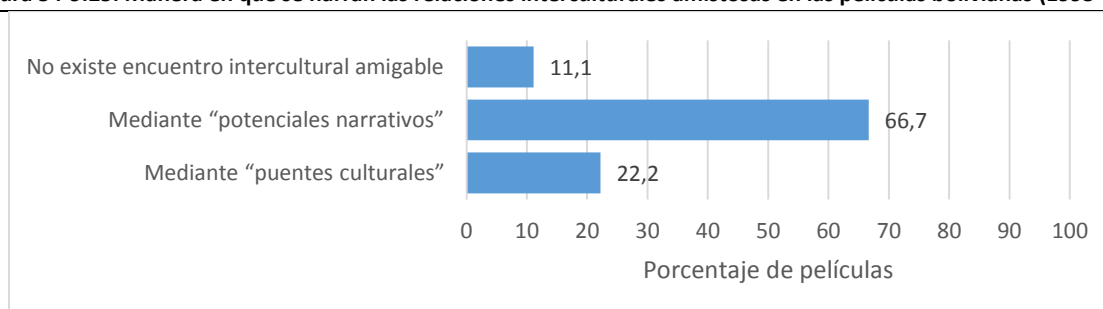
La polarización regional boliviana entre *cambas* y *collas* y los conflictos entre indígenas y mestizos bolivianos también estuvieron presente en los filmes analizados. Estos tipos de conflictos regionales se mostraron en 4 películas y los motivos fueron diferencias culturales, diferencias en la forma de ser entre ciudadanos cochabambinos y cruceños, problemas por negocios y situaciones socioeconómicas. En los filmes se presentaron además conflictos entre mujeres de los departamentos de Cochabamba y Potosí por motivos de diferencias respecto al estilo de vida.

En la narración de los filmes se dieron también conflictos entre los mismos grupos socioculturales, al no tener diferencias culturales o nacionales marcadas se los clasificó como mestizos contra mestizos. En estos casos los motivos del conflicto fueron: conflictos ideológicos que se dio en dos casos, conflictos por relaciones amorosas, conflictos por estilos de vida diferentes, conflictos por acciones como el robo, conflictos familiares, conflictos económicos y conflictos bélicos entre países. En los filmes además hubo conflictos internos entre personajes que representaban a la cultura aimara por motivos de diferencia de intereses.

En los filmes también se vieron enfrentadas los sectores socioeconómicos, como la clase media y clase alta, por temas relacionados a la educación.

En el análisis de contenido aplicado a los filmes nacionales, otro de los indicadores que se analizó fue la cultura o grupos socioculturales que se presentan en una relación intercultural constructiva o amistosa. La pregunta que se planteó al respecto en el libro de códigos para la aplicación del análisis fue ¿en base a todas las relaciones interculturales o momentos de encuentros interculturales presentes en la película, mencione qué culturas o grupos sociales se muestran o presentan en una relación intercultural constructiva o amistosa en el filme? Como resultado se ha obtenido que existe una gran diversidad en cuanto a las culturas y grupos sociales que se narran en relaciones de amistad y se trata de los mismos tipos de grupos socioculturales que se han mostrado también en conflicto en las películas. Por ejemplo, en 4 filmes se muestran relaciones amistosas entre personajes de las regiones de oriente y occidente del país, así como también entre personajes de diferentes departamentos. También se muestran relaciones amistosas entre indígenas bolivianos y mestizos bolivianos, o entre indígenas bolivianos y extranjeros. Las relaciones de amistad entre bolivianos y extranjeros se muestran en 7 filmes en los cuales los personajes bolivianos entablan relaciones amistosas con personajes que representan a ciudadanos brasileños, colombianos, chilenos, estadounidenses, españoles y paraguayos.

Figura 54-9.25. Manera en que se narran las relaciones interculturales amistosas en las películas bolivianas (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Con respecto a las relaciones constructivas o amistosas entre los personajes, en el análisis de contenido se planteó además la pregunta ¿cómo se narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas en las películas? Se propusieron tres categorías de respuesta en base a la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), que son las siguientes: a) mediante "puentes culturales" (se facilitan anclajes para familiarizar ambas culturas y resaltar aspectos comunes); b) mediante "potenciales narrativos" (se explotan narrativas que permiten articular las versiones constructivas de ambas culturas sin falsear la historia ni los hechos, pero

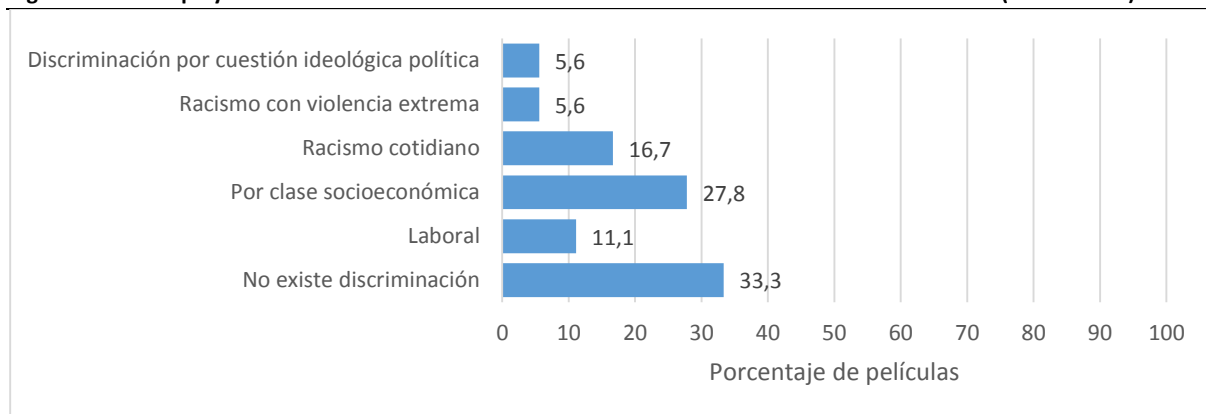
encontrando soluciones imaginativas para una reconstrucción de “encuentro”) (Fuertes, 2002, p. 470); y c) no existe encuentro intercultural amigable.

Los resultados obtenidos se muestran en la Figura 59-9.25. Como puede observarse en la figura mencionada, el 66,7% de las películas narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas mediante los mencionados “potenciales narrativos”; el 22,2% de los filmes narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas mediante “puentes culturales”; y en el 11% de los filmes no existen encuentros interculturales amigables.

9.6.2. Presencia de discriminación en los encuentros interculturales.

La presencia o no de discriminación en los encuentros interculturales que se dan en las películas bolivianas fue otro de los aspectos analizados con respecto a las relaciones interculturales. Los indicadores propuestos en el marco metodológico fueron: la existencia o no de discriminación en los encuentros interculturales; el tipo y el nivel de discriminación que se dan dentro de los encuentros interculturales; qué culturas son discriminadas y qué culturas ejercen la discriminación; y la evolución que tienen las relaciones interculturales a lo largo de los filmes bolivianos analizados.

Figura 55-9.26. Tipo y nivel de discriminación en los encuentros interculturales en filmes bolivianos (1995 – 2015).



Fuente: elaboración propia.

Los resultados del primer indicador del presente apartado, que determinaba la existencia o no de discriminación en los encuentros interculturales en las películas analizadas, fueron que en 12 filmes (66,7% del total) si existía discriminación en los encuentros interculturales, mientras que en 6 filmes (33,3% del total) no existía discriminación. Con respecto al tipo y nivel de discriminación que se daba en los encuentros interculturales, los resultados se ven en la Figura 60-9.26. Como puede observarse en la figura mencionada, entre los tipos y niveles de discriminación más frecuentes en los encuentros interculturales que se dan en las películas bolivianas están: la discriminación por motivos de clase socioeconómica (27,8%), el racismo

cotidiano (16,7%), la discriminación laboral (11,1%), el racismo con violencia extrema (5,6%), y la discriminación por cuestión ideológica política (5,6%).

Otras de las preguntas planteadas para en análisis de la discriminación en los encuentros interculturales que se narran en las películas bolivianas fueron ¿qué cultura es la que discrimina? y ¿qué cultura es discriminada? Para responder a dichas preguntas se realizaron listas cualitativas que luego se agruparon en respuestas comunes para ver su frecuencia. Los resultados mostraron que en 7 películas nacionales se dieron 9 encuentros interculturales con discriminación entre personajes bolivianos que ejercieron discriminación contra personajes extranjeros. Las nacionalidades extranjeras discriminadas fueron en 5 casos estadounidense y en 1 caso las nacionalidades argentina, francesa, chilena española. En 3 filmes se dieron también otros 4 casos de discriminación ejercidos por personajes estadounidenses. En 2 de dichos casos se trató de norteamericanos blancos que discriminaban a afroamericanos y latinoamericanos y 2 casos en los que estadounidenses discriminaban a bolivianos mestizos y a aimaras. En 2 filmes se mostraron otros 2 momentos de encuentros interculturales con discriminación en los que personajes extranjeros de nacionalidad francesa y española ejercían discriminación contra bolivianos aimaras. Es importante mencionar, que, en la mayoría de los casos de discriminación mostrados en los filmes entre bolivianos y extranjeros, dichas expresiones discriminatorias se han expresado desde ambas partes a manera de discusiones.

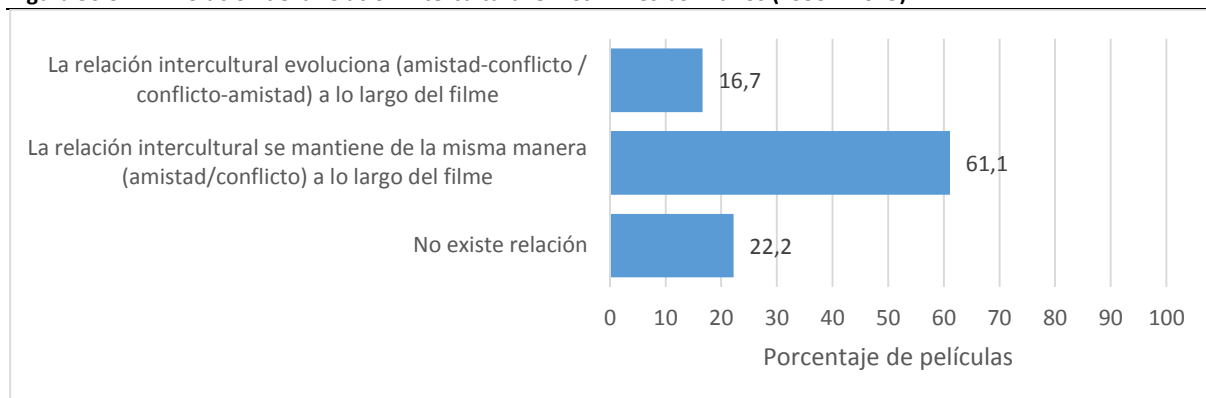
En 5 filmes nacionales se dieron 7 momentos en los que hubo expresiones o acciones discriminatorias de personajes bolivianos hacia otros bolivianos. Los personajes que ejercieron la discriminación fueron en 2 ocasiones personajes que representaban a ciudadanos mestizos del departamento de Santa Cruz, en 2 ocasiones personajes mestizos del departamento de La Paz, en 1 ocasión personaje aimara de La Paz, en 1 ocasión personajes mestizo de Tarija y en otra ocasión un personaje mestizo de Cochabamba.

Por otro lado, los personajes que sufrieron las expresiones o acciones discriminatorias fueron en 3 ocasiones aimaras del departamento de La Paz, y en 1 ocasión personaje mestizo de Santa Cruz, personaje de Potosí, personaje de Cochabamba, y personaje de Tarija. Al igual como ocurrió en los casos de discriminación entre bolivianos y extranjeros, en la mayoría de los casos de discriminación entre bolivianos de distintas regiones, las expresiones discriminatorias se dieron desde ambas partes a manera de discusión o peleas.

El último indicador que se planteó en el marco metodológico para el análisis de los momentos de encuentro y comunicación intercultural fue la evolución de las relaciones interculturales en los filmes nacionales. Se plantearon dos opciones de respuesta: a) la relación intercultural se mantiene de la misma manera (amistad/conflicto) a lo largo del filme;

y b) la relación intercultural evoluciona (amistad-conflicto / conflicto-amistad) a lo largo del filme.

Figura 56-9.27. Evolución de la relación intercultural en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

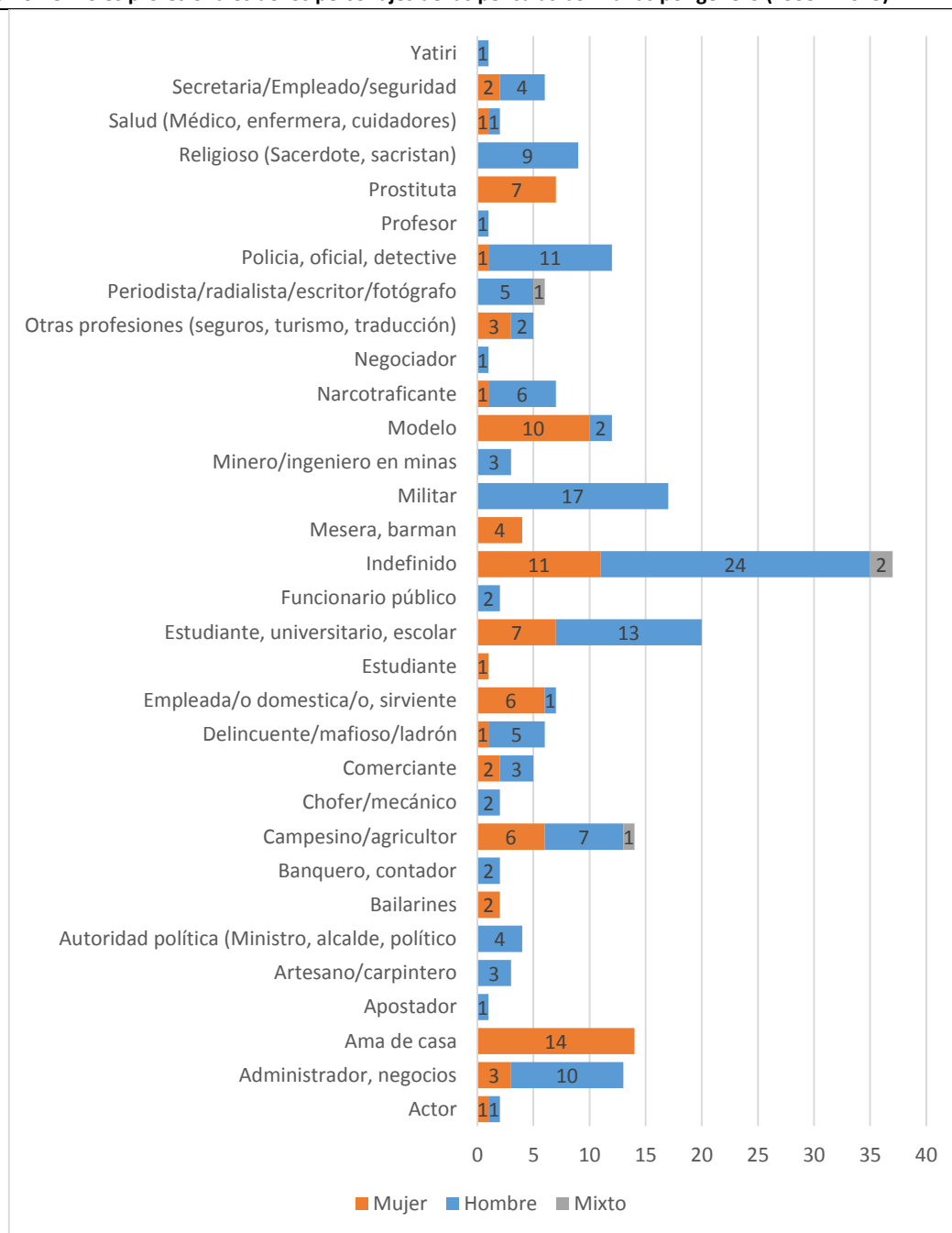
Los resultados obtenidos se muestran en la Figura 61-9.27. Como puede observarse, en 11 películas (61% del total) las relaciones interculturales se mantienen de la misma manera, ya sea de amistad o conflicto a lo largo del filme, no habiendo una evolución o cambio. En 3 películas (17% del total) las relaciones interculturales evolucionan, ya sea de la amistad al conflicto o del conflicto a la amistad a lo largo del filme dándose una transformación en las relaciones interculturales.

9.7. Roles de los personajes mujeres y las relaciones entre los géneros en los filmes.

El presente apartado responde al OE#4.7. Analizar qué roles son asignados a los personajes interpretados por mujeres en los filmes nacionales y cómo se representan las relaciones entre los géneros en las películas. Para el desarrollo del mencionado objetivo específico se propusieron en el marco metodológico los siguientes indicadores: los roles que desempeñan las mujeres en el filme; los tropos y temas comunes a través de los cuales se representan los roles de las mujeres en el filme; tipo de relación entre los géneros que se evidencia en las narraciones de los filmes bolivianos, es decir, si se presenta una relación de equidad, una relación machista o una relación neutral donde no se evidencia o profundiza respecto al tipo de relación en cuanto a los géneros; y los temas de vida³¹ de las mujeres en los personajes principales.

³¹ Según Fuertes (2002) los temas de vida basados en la propuesta de (Schank y Abelson, 1987, 1977) son la posición u objetivo general que el personaje tiene en la narración del filme. “Afectan con carácter general a lo que hace el individuo y no se obtienen de situaciones en las que se implica a otro personaje concreto, pues en este último caso estaríamos ante temas interpersonales” (p. 530).

Figura 57-9.28. Roles profesionales de los personajes de las películas bolivianas por género (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

El primer indicador que se analiza en el presente apartado son los roles que son asignados a los personajes mujeres en las películas bolivianas analizadas. Al respecto, los resultados obtenidos fueron que del total de 83 personajes mujeres que participaron en las 18 películas analizadas, 14 personajes desarrollaron roles de ama de casa o cuidados del hogar, 10 personajes desarrollaron roles de modelo o reina de belleza, 7 personajes tuvieron roles de trabajadora sexual, otros 7 personajes mujeres realizaron roles de estudiantes, 6 personajes con roles de campesinas, otros 6 personajes con roles de empleada doméstica o sirvienta, 4

personajes mujeres fueron meseras o cantineras, 3 personajes mujeres tuvieron otras profesiones como venta de seguros o turismo, otros 3 personajes mujeres desempeñaron roles de administradoras de negocios, 2 personajes mujeres bailarinas, 2 fueron comerciantes y otras 2 fueron secretarias. El listado de roles ocupados por los personajes por género en las películas bolivianas más vistas estrenadas entre 1995 y 2015 y su frecuencia puede verse en la Figura 62-9.28.

Llama la atención que los roles destinados a personajes mujeres sean con mayor frecuencia el de ama de casa o cuidadora del hogar, reina de belleza o modelo, trabajadora sexual, campesina, empleada doméstica, mesera, y que los personajes de mujeres en roles de profesionales exitosas o líderes en cualquier área sean casi inexistentes. La cantidad de roles relacionados, por un lado, con el cuidado de hogar y el servicio doméstico, y por otro, roles relacionados a los concursos de belleza, el modelaje, el trabajo sexual, provocan una reflexión sobre ¿qué espacios sociales se le atribuyen a la mujer en las películas? El recuento de la frecuencia en la que los personajes mujeres desempeñan los roles mencionados en los filmes lleva a concluir que los roles femeninos están en su mayoría destinados a dos espacios: el espacio del hogar y el destino de la mujer como cuidadora, y el espacio de la sexualidad y el destino de la mujer como objeto sexual.

El segundo indicador o pregunta planteada para el análisis de la temática de género en los filmes nacionales fue ¿a través de qué “tropos”, estereotipos o temas comunes se representan los roles de las mujeres en el filme? Los resultados fueron agrupados en temas relacionados para analizar su frecuencia, como puede verse en la Tabla 55-9.5.

Los temas comunes que representan los roles de las mujeres en los filmes fueron en primer lugar en cuanto a su frecuencia (19 casos) el de *mujer como cuidadora del hogar*, en este grupo de temas se han incluido tropos referentes a roles de mujeres como ama de casa, madre, esposa, también a mujeres que ejercen de cuidadoras del hogar como las empleadas domésticas y mujeres a las que se les restringe su libertad por parte de familiares o parejas varones. En segundo lugar, igualmente en cuanto a frecuencia (17 casos), estuvo el tema de *mujer como objeto sexual*, en este tropo o figura sobre las mujeres se ven personajes que son caracterizados como mujeres coquetas, mujeres que son consideradas como un premio, mujeres en situación de prostitución, mujeres que sufren violencia sexual, mujeres como figuras eróticas, mujeres a las que se describe a partir de su sexualidad y se las encasilla como infieles, promiscuas.

Tabla 55-9.5. Estereotipos que representan los roles de las mujeres en las películas bolivianas (1995 – 2015).

Nº	Mujer como cuidadora de hogar	Mujer como objeto sexual	Mujer religiosa	Mujeres con algún tipo de liderazgo	Mujer superficial/ambiciosa	Otros defectos
1	Mujer como ama de casa	Las mujeres en la chichería o bares son coquetas	Mujeres que van frecuente mente a la iglesia	Mujer como dueña de una tienda del barrio	Mujer "camba" es superficial e interesada	Mujeres chismosas
2	Se preocupa y cuida al sacerdote	Adolescentes no pueden tener relación con chicos por órdenes de su padre	Mujer que se preocupa y cuida al sacerdote de la iglesia	Mujer aimara luchadora	Mujeres como organizadoras de eventos y fiestas	Mujeres frías
3	Mujer como madre de tercera edad que teje como pasatiempo	Violencia física por la forma de vestir	Mujeres fieles y devotas de la iglesia	Mujer activa en la participación en su comunidad	Mujeres como acompañantes de los hombres a eventos informales	Mujeres vengativas
4	Mujeres como amas de casa	Mujeres como "premio" u objeto sexual	Las mujeres del hogar como religiosas y devotas de la iglesia católica	Policía mujer es más responsable y atenta que los hombres	Mujeres como animadoras de fiestas	
5	Mujeres madres como oficio	Mujeres en prostitución		Mujer como exitosa profesional	Mujer con vestimenta formal y elegante	
6	Mujeres como esposas que sirven a los esposos en los negocios o tratados	Mujer forzada a tener relaciones sexuales en la relación de pareja			Mujer preocupada por encontrar una pareja	
7	Mujeres en la cocina para servir a la familia	Mujeres víctimas de abuso sexual			Mujer preocupada por el aspecto físico (peso)	
8	Mujeres como madre y ama de casa	Mujeres como prostitutas			Mujeres abusadoras del hombre por la economía del hogar	
9	Mujer como cocinera que atiende un restaurante	Mujeres como cantante, figura erótica de un bar			Mujeres modelos como personas superficiales y soberbias	
10	Las mujeres del hogar como religiosas y devotas de la iglesia católica	Mujeres en la prostitución			Mujeres superficiales	
11	Mujer como ama de casa	Mujeres con dinero interesadas en las relaciones sexuales			Mujer ambiciosa	
12	Mujer como madre de la familia que educa a sus hijos	Mujeres trabajadoras en burdel/prostitución			Mujer que gasta todo el dinero del esposo, es dependiente del hombre	
13	Mujeres trabajadoras de casa/ mesera/ niñeras	Prostitución de latinoamericanas en países extranjeros				
14	Mujeres que son engañadas por esposos mientras que no está en el país	Mujeres interesadas en la vida nocturna				
15	Mujeres indefensas dependientes de los hombre	Mujeres infieles				
16	Ama de llaves atenta y desprendida	Mujeres promiscuas				
17	Las mujeres deben esperar a sus novios/esposos que van a la guerra	La mujer como objeto para la satisfacción del hombre				
18	Esposa que apoya incondicionalmente a su esposo					
19	Mujeres privadas de libertad por el padre y/o figura masculina en el hogar					

Fuente: elaboración propia.

En tercer lugar (12 casos), estuvo el tema común de mujer *superficial y/o ambiciosa por el dinero* que se refiere a la caracterización de mujeres como superficiales, como accesorio decorativo de los hombres, como mujeres que se obsesionan con su aspecto físico, mujeres ambiciosas e interesadas en el dinero de los hombres, entre otras características encontradas en los filmes.

En cuarto lugar, según su frecuencia estuvieron los temas sobre *mujeres con algún tipo de liderazgo*, es decir, mujeres económicamente independientes que luchan por su comunidad o que sobre salen en el ámbito profesional. Este tipo de roles lamentablemente fue muy poco frecuente, solo se dio en cinco casos.

En quinto lugar (cuatro casos), otro tema común en lo referente a los roles de personajes mujeres fue el de *mujer religiosa*, es decir, mujeres devotas católicas, que van constantemente a la iglesia.

Un sexto grupo de temas (tres casos) se agrupó con los términos *otros defectos* y se refiere a otros estereotipos que se atribuyeron a mujeres en las películas como el ser mujeres que gustan del chisme, mujeres frías y vengativas.

Por lo expuesto anteriormente, se puede concluir que la mayoría de los “tropos”, estereotipos o temas comunes relacionados a los personajes mujeres en los filmes analizados, encasillan a la mujer en los roles de cuidadora del hogar y mujer como objeto sexual. También sobresalen los estereotipos negativos como el de mujer superficial y ambiciosa y otros como mujer devota de la iglesia en el caso de las mujeres con mayor edad. Son escasos los personajes mujeres que son caracterizados con roles sobresalientes como líderes políticas o profesionales destacadas.

En base al modelo de Schank y Abelson (1987, 1977), un tercer indicador que se planteó en el marco metodológico fueron los temas de vida de los personajes mujeres. Según Fuertes “estos temas de vida describen la posición u objetivo general que una persona tiene en la vida, sus aspiraciones. Una vez captado el tema de vida se comprende lo que una persona realmente quiere, así como lo que es probable que haga para conseguirlo. De este modo tenemos que son muy importantes para la comprensión de historias en las que se establezcan predicciones a largo plazo sobre las acciones de los personajes” (Fuertes, 2002, p. 530). Como afirma la autora “los temas de vida son los que afectan con carácter general a lo que hace el individuo y no se obtienen de situaciones en las que se implica a otro personaje concreto, pues en este último caso estaríamos ante temas interpersonales” (Fuertes, 2002, p. 530).

Tabla 56-9.6. Temas de vida de los personajes mujeres en las películas bolivianas (1995 – 2015).

Nº	El amor	Estatus social	Familia	Superación profesional y mejora de la situación económica	Valores positivos	Valores negativos
1	El amor	Estatus social	Recuentro familiar	El éxito de su negocio	Servir	Temas sociales, disfrute de las drogas
2	El amor	Estatus social	Libertad de su padre	Negocio	Madurez e independencia	Apoderarse del dinero de la familia
3	El amor	Estatus social	Vida familiar	Profesión	Dignidad personal	Vengar la traición de su novio
4	El amor	Estatus social	Bienestar de su familia	Valorar el trabajo y la familia	Salir adelante	Ir en contra de la revolución
5	El amor	Estatus social	Bienestar de su familia	Sustento económico	Busca su lugar en el mundo, pertenecer a una sociedad	
6	El amor	Estatus social	Valorar el trabajo y la familia	Estabilidad económica	Lucha contra la inmoralidad en base a la religión católica	
7	El amor	Estatus social	Vida familiar	Negocios	Ser buena amiga	
8	El amor	Estatus social	Vida Familiar	Recuperar el dinero de su comunidad	Independencia y aceptación de su orientación sexual	
9	El amor	Estatus social	Dignidad personal y familiar	Recuperar el dinero de su comunidad	Dignidad personal	
10	El amor	Estatus social	Dignidad familiar	Recuperar el dinero de su comunidad		
11	Familia y amor	Estatus social	Familia negocios	Vida profesional		
12	El amor	Estatus social	Familia y amor	Vida profesional		
13	El amor	Estatus social	Familia esposo	Vida profesional		
14		Estatus social alto	Familia trabajo	Vida profesional		
15		Casarse con un Vásquez	La familia	Vida profesional		
16		Mantener la apariencia de clase alta	Cuidado de su hija	Vida profesional		
17				Vida profesional como bailarina		
18				Trabajo como ama de llaves		
19				La familia y el trabajo		

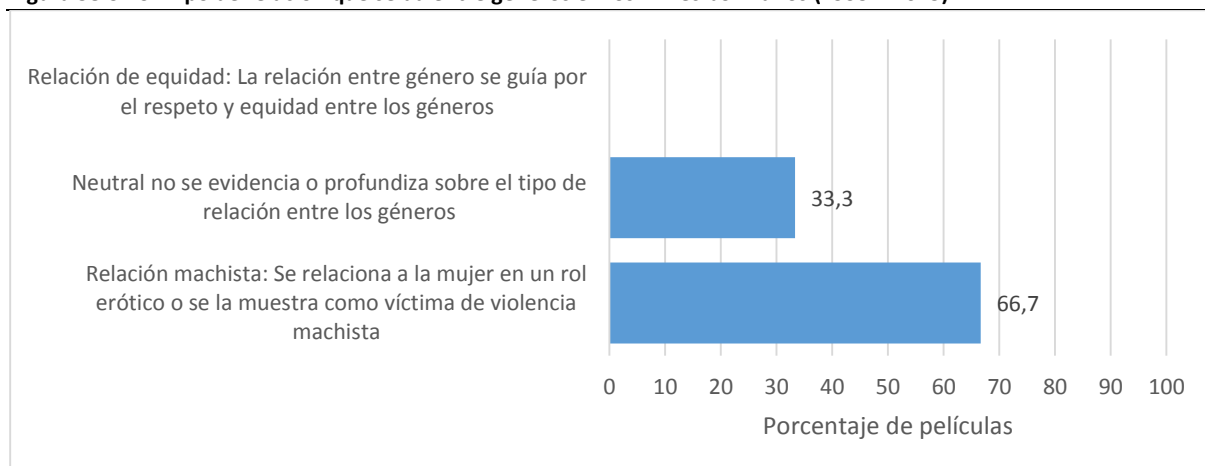
Fuente: elaboración propia.

Los resultados obtenidos en el análisis de contenido con respecto a los temas de vida de los personajes mujeres en los filmes analizados se encuentran en la Tabla 56-9.6. Como puede verse en la tabla mencionada, los temas de vida de los personajes mujeres se agruparon en temas comunes con el objetivo de analizar su frecuencia de aparición en películas bolivianas. Los temas de vida que fueron más frecuentes y estuvieron presentes en 19 personajes (22,8% del total de mujeres) son los relacionados con la superación profesional y mejora de la situación económica. Otros temas de vida que fueron muy comunes son el recuento familiar o protección de la familia, que estuvo presente en 16 personajes (19,2% del total de mujeres). El mantenimiento de estatus social o ascender socialmente fue otro de los temas de vida comunes en los personajes mujeres. Dicho tema estuvo presente también en 16 personajes (19,2%). El amor hacia una pareja fue otro tema de vida de los personajes mujeres que estuvo presente en 13 personajes (15,6%).

Otros temas de vida que eran bastante diversos estuvieron relacionados con valores positivos, entre ellos estuvieron la madurez e independencia, la dignidad personal, buscar su lugar en el mundo, la amistad, ser servicial, entre otros. Dichos temas de vida se agruparon en la categoría valores y estuvieron presentes en 9 personajes mujeres (10,8%). El último grupo de temas de vida estuvo compuesto por objetivos o aspiraciones negativas, como por ejemplo las drogas, robar dinero de la familia, vengarse de una traición, o ir en contra de una revolución social. Estos diversos temas de vida se los agrupó como valores negativos y estuvieron presente en 4 personajes mujeres (4,8% del total de mujeres).

Un cuarto indicador se propuso en el marco metodológico para el análisis del tipo de relación entre los géneros que se muestra en las narraciones de los filmes bolivianos. En el libro de códigos realizado para el análisis de contenido se plantearos tres opciones de tipos de relación entre los géneros:

- ↪ a) Relación de equidad. Cuando la relación entre géneros se guía por el respeto y equidad entre hombres y mujeres.
- ↪ b) Relación machista. Cuando se relaciona a la mujer en un rol erótico o se la muestra como víctima de violencia machista.
- ↪ c) Neutral. Cuando no se evidencia o profundiza con respecto al tipo de relación entre hombres y mujeres.

Figura 58-9.29. Tipo de relación que se da entre géneros en los filmes bolivianos (1995 – 2015)

Fuente: elaboración propia.

Los resultados con respecto al tipo de relación entre los géneros (relación de equidad/relación machista/neutral no se evidencia o profundiza el tipo de relación) pueden verse en la Figura 63-9.29. Como se observa en la gráfica, en 12 películas (66,7% del total) el tipo de relación que se da entre hombres y mujeres es una relación machista en la que la mujer está encasillada en un rol erótico, como víctima de violencia machista o en un rol pasivo de cuidadora del hombre. En 6 películas (33,3% del total) las relaciones entre hombres y mujeres se muestran de manera neutral, es decir, que en el filme no se analiza o reflexiona con respecto a la relación de los géneros. No hubo filmes bolivianos en los que se muestren relaciones de equidad entre hombres y mujeres.

9.8. Marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes.

En el presente apartado responde al OE#4.8. Analizar el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Para desarrollar este objetivo se analizó el entorno socio-cultural, los lugares, el espacio y la época histórica en la que transcurren las narraciones de las películas analizadas.

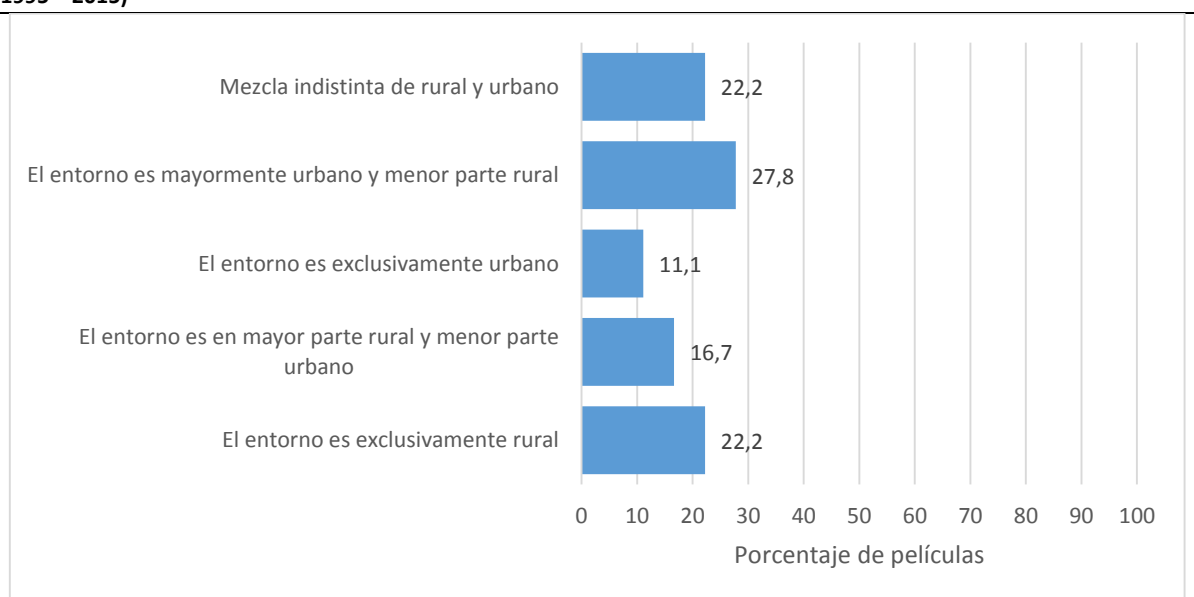
Los indicadores desarrollados para analizar la representación del espacio son: el entorno rural/urbano donde transcurren las narraciones; los lugares reales/imaginarios que se muestran en los filmes; el país y/o regiones bolivianas donde transcurre la acción; y el lugar donde transcurre el mayor peso de la narración. Para analizar la representación del tiempo se propusieron los siguientes indicadores: la época histórica en la que transcurre la narración de los filmes; el tiempo narrativo del filme en cuanto a la duración de la historia y la del relato;

la estructura narrativa del filme y características del montaje. Otros indicadores que se desarrollaron dentro del objetivo es el análisis de las formas realistas o irrealistas y el género cinematográfico a través del cual se muestra el mundo representado en el filme.

9.8.1. Representación del espacio donde se desarrollan los filmes.

El primer indicador que analiza la representación del espacio fue el entorno donde transcurren las narraciones en los parámetros rural/urbano. En el libro de códigos para el análisis de contenido se propusieron seis opciones de respuesta: a) el entorno es exclusivamente rural; b) el entorno es en mayor parte rural y menor parte urbano; b) el entorno es exclusivamente urbano; d) el entorno es mayormente urbano y menor parte rural; e) mezcla indistinta de rural y urbano; y f) ninguna de las anteriores/otro tipo de entorno.

Figura 59-9.30. Entorno donde transcurren las narraciones en los parámetros rural/urbano en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



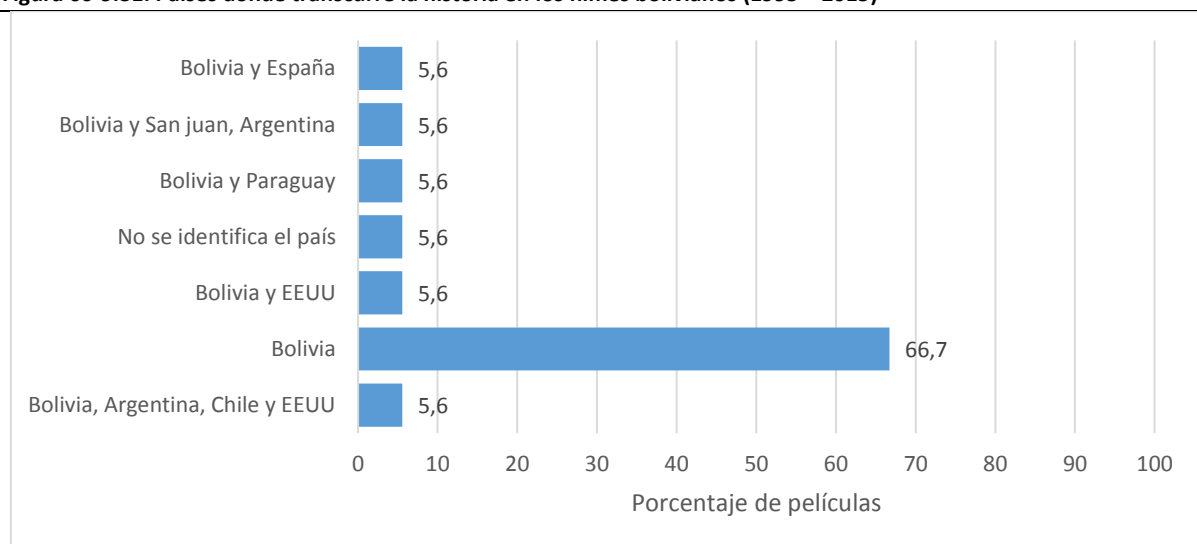
Fuente: elaboración propia.

Los resultados obtenidos se muestran en la Figura 64-9.30. Como se observa en la figura mencionada los resultados han sido bastante diversos y no es posible identificar una tendencia hacia lo urbano o lo rural. En 5 películas (27,8% del total) el entorno es mayormente urbano y menor parte rural. En 4 filmes (22,2%) el entorno es exclusivamente rural y en otras 4 películas existe una mezcla indistinta de rural y urbano. En 3 filmes (16,7%) el entorno es en mayor parte rural y menor parte urbano y en 2 películas (11%) el entorno es exclusivamente urbano. Resumiendo, se podría afirmar que en los filmes analizados se han usado tanto entornos urbanos como entornos rurales en la realización de dichas películas.

El segundo indicador planteado en el marco metodológico para el análisis de la representación del espacio fue si los lugares donde transcurre la acción en los filmes bolivianos son lugares reales o lugares imaginarios. En el libro de códigos se elaboraron varias opciones de respuesta: a) lugar imaginario, b) lugar real, c) lugar imaginario inspirado en lugar real, y d) lugar real y lugar imaginario. Al respecto, los resultados mostraron que 17 filmes (94,4 % del total) se desarrollaron en lugares reales y solo una película (5,6% del total) se desarrolló en un lugar imaginario inspirado en un lugar real. Este último es el caso de la película *El día que murió el silencio* (Agazzi, 1998) en el cual la historia se narra desde un lugar imaginario llamado Villa Serena, sin embargo, las locaciones fueron filmadas en el pueblo real de Tarata en el departamento de Cochabamba en Bolivia.

Se propuso un tercer indicador para el análisis del espacio y es el país o países donde transcurre la acción o la historia en los filmes analizados. Las opciones de respuesta fueron: a) exclusivamente Bolivia, b) exclusivamente otros países y en ese caso, qué países, c) Bolivia y otros países y en ese caso, qué otros países, y d) no es posible identificar el país. Los resultados dieron que en 12 películas (66,7% del total) las historias de los filmes transcurren exclusivamente en Bolivia. En 5 filmes (27,8% del total) las historias transcurrieron en Bolivia y otros países y en 1 filme (5,6%) no se identifica el país en las historias o en la narración de la película.

Figura 60-9.31. Países donde transcurre la historia en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



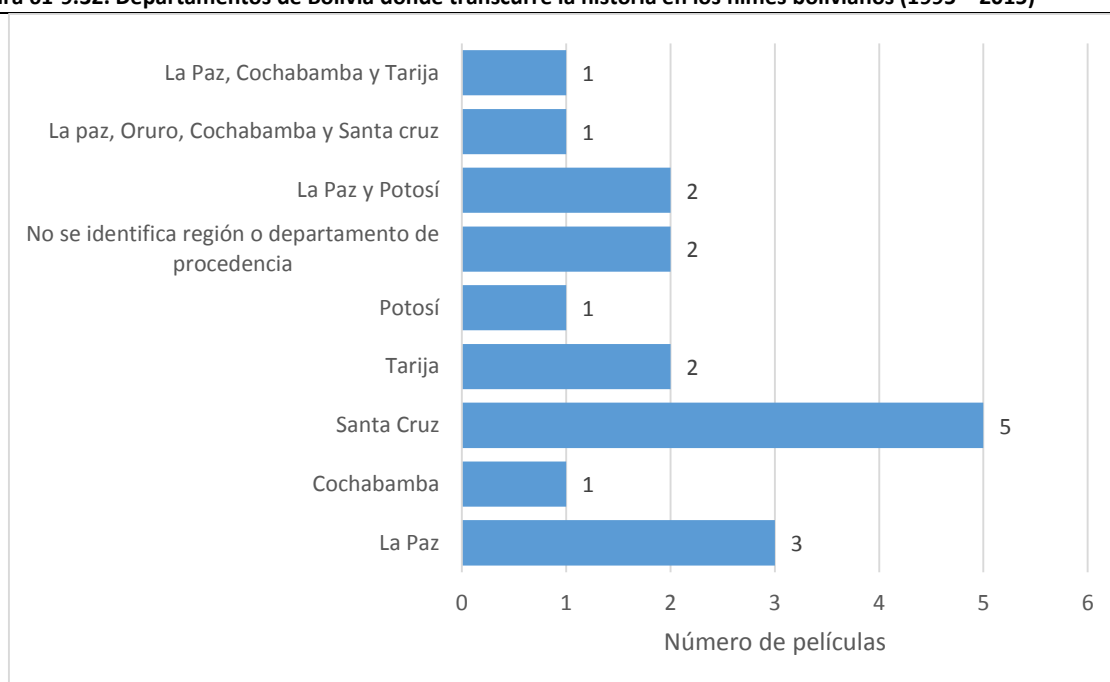
Fuente: elaboración propia.

En la Figura 65-9.31 se muestran los países donde transcurre la historia en los filmes bolivianos analizados. Como se ve en la figura, en 12 películas (66,7% del total) la historia del filme transcurre solo en Bolivia, en 5 películas las historias transcurren en Bolivia y en

otros países como España, Argentina, Paraguay, Chile y Estados Unidos. En 1 película, como ya se mencionó, no se identifica el país en la historia.

De las cinco películas que presentan locaciones en Bolivia y otros países, tres fueron filmadas en coproducción: *¿Quién mató a la Llamita blanca?* (Rodrigo Bellott, 2006) es una triproducción en la que participan Bolivia, Reino Unido y España; *Blackthorn* (Mateo Gil, 2011) es una multiproducción en la que participan España, Bolivia, Francia y Reino Unido; y *Olvidados* (Carlos Bolado, 2014) es una coproducción entre Bolivia y México. Las otras dos películas que tuvieron locaciones tanto en Bolivia como otros países son *En busca del paraíso* (Paz Padilla y Miguel Chavez, 2010) y *Boquerón* (Tonchy Antezana, 2015), sin embargo, se trata de producciones netamente bolivianas. En este sentido, se podría decir que existe cierta relación entre las películas bolivianas con locaciones en el exterior y la coproducción y esto puede estar relacionado también con que estos filmes, al ser coproducciones, hayan contado con mayores recursos económicos en sus presupuestos.

Figura 61-9.32. Departamentos de Bolivia donde transcurre la historia en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

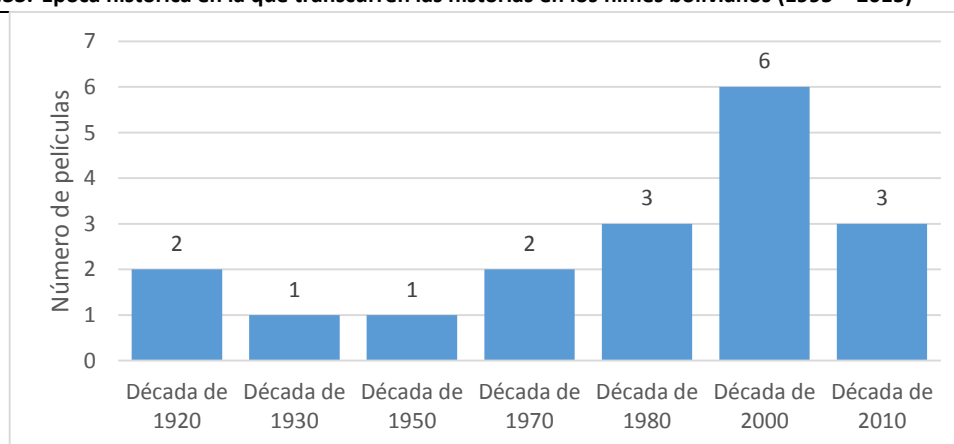
El cuarto indicador para el análisis de la representación del espacio en los filmes nacionales fue determinar los departamentos o regiones bolivianas donde transcurre la historia de las películas. Para el análisis se realizó una lista cerrada que incorporaba todos los departamentos del país. En la Figura 66-9.32 se muestran los resultados sobre los departamentos de Bolivia donde transcurre la historia de las películas analizadas. Como se puede observar en la figura, en 5 películas la historia transcurre solo en Santa Cruz, en 3 la

historia transcurre solo en La Paz, en 2 películas la historia transcurre solo en Tarija, en 1 solo en Potosí y en otra película solo la historia transcurre solo en Cochabamba. Se dio también el caso de 4 filmes que narraron historias que transcurren en diversos departamentos en los que se incluyen locaciones en La Paz, Cochabamba, Tarija, Oruro, Santa Cruz y Potosí.

9.8.2. Representación del tiempo en el desarrollo de los filmes.

El primer indicador propuesto para analizar la representación del tiempo en las películas bolivianas es la época histórica en la que transcurre la narración de los filmes. Se elaboró una lista cualitativa de las épocas históricas, décadas o años específicos en los que transcurren las historias narradas en las películas bolivianas, posteriormente, se agrupó en décadas para ver sus frecuencias. En la Figura 67-9.33 se muestran los resultados obtenidos, siendo la década de 2000 la que inspiró una mayor cantidad de películas nacionales (6) estrenadas en el periodo de análisis. Las décadas de los años 1980 y de 2010 también fueron retratadas con mayor frecuencia (3 películas sobre cada década) entre el conjunto de filmes que se analizaron para la presente tesis.

Figura 62-9.33. Época histórica en la que transcurren las historias en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

El segundo indicador que analiza la representación del tiempo en las películas bolivianas planteaba la pregunta ¿en qué tiempo (presente, pasado, futuro o en una combinación de los anteriores) está narrada la historia o historias del filme? Los resultados dieron que 13 películas (72,2% del total) estaban narradas en tiempo presente, mientras que 5 filmes (27,8% del total) estaban narrados en una combinación de diferentes modos de tiempo.

El tiempo narrativo de las películas bolivianas fue el tercer indicador propuesto en el marco metodológico para el análisis de la representación del tiempo en los filmes. Se plantearon tres opciones de respuesta: a) la duración de la historia es igual que la duración del

relato de la película, b) la duración de la historia es mayor que la duración del relato de la película, y c) la duración de la historia es menor que la duración del relato de la película. Los resultados dieron que en 16 filmes (89% del total) la duración de la historia es mayor que la duración del relato de la película y en 2 filmes (11% del total) la duración de la historia es igual que la duración del relato de la película.

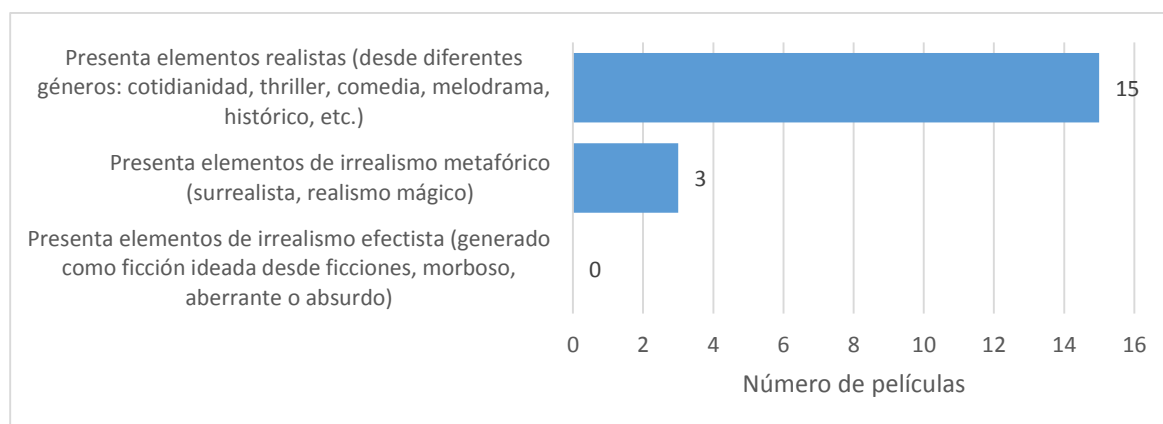
La puesta en serie, es decir, la estructura narrativa del filme, fue el cuarto indicador propuesto para el análisis de la representación del tiempo en los filmes analizados. Los resultados del análisis de contenido respecto a la estructura narrativa de los filmes fueron que 8 películas nacionales presentaron una estructura lineal o clásica, 5 filmes tuvieron una estructura narrativa lineal alterada o intercalada y otros 5 filmes tuvieron una estructura narrativa de rupturas temporales con uso de *flashback*, *forward*, o estructura cíclica. No se ha evidenciado en los filmes analizados el uso de otras estructuras narrativas como de contrapunto, de fresco, o la estructura coral, en su gran mayoría las estructuras narrativas fueron lineales o clásicas.

9.8.3. Representación del mundo social en las películas.

Dentro del objetivo de analizar el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes se planteó en el marco metodológico el indicador de análisis de las formas (o géneros) en las que se presenta el mundo social en las películas. Dentro de dicho indicador se plantearon dos sub-indicadores: la representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas, y el género cinematográfico a través del cual se desarrolla el filme.

Para en análisis de la representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas, en base a la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), se propusieron tres opciones de respuesta: a) presenta elementos de irrealismo efectista (generado como ficción ideada desde ficciones, morboso, aberrante o absurdo); b) presenta elementos de irrealismo metafórico (surrealista, realismo mágico); y c) presenta elementos realistas (desde diferentes géneros: cotidianidad, thriller, comedia, melodrama, histórico, etcétera.) (Fuertes, 2002, p. 467).

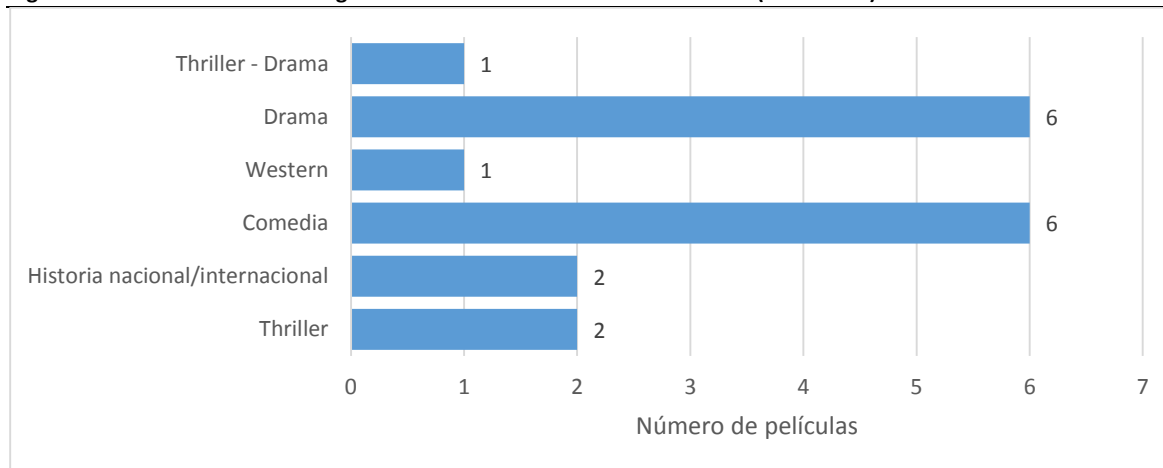
Figura 63-9.34. Representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas en filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 68-9.34 se muestran los resultados obtenidos: en 15 filmes (83 % del total) se presentan elementos realistas desde diferentes géneros cinematográficos; y 3 películas (17% del total) presentan elementos de irrealismo metafórico; este es el caso de los filmes *El día que murió el silencio* (Agazzi, 1998) enmarcada en el género del realismo mágico, *Quien mató a la llamita blanca* (Bellot, 2006) que a partir de hechos de la realidad boliviana crea una comedia surrealista y *Pocholo y su marida, amor a lo gorrión* (Sandoval, 2010) que se presenta como una comedia surrealista. En la muestra de películas seleccionadas para el análisis de contenido no hubo filmes con elementos de irrealismo efectista, es decir, aquellas ficciones que parten desde la ficción, el morbo, lo aberrante o lo absurdo. Aunque sí es posible encontrar dichos elementos del irrealismo como el absurdo en algunas películas de comedia, sin embargo, no son elementos que sobresalgan o sean los más importantes en los filmes.

Figura 64-9.35. Género cinematográfico de los filmes bolivianos más vistos (1995-2015)



Fuente: elaboración propia.

Con respecto a los géneros cinematográficos a través de los cuales se presentan los filmes bolivianos, los resultados obtenidos se muestran en la Figura 69-9.35. De las 18 películas a las que se les aplicó el análisis de contenido en la presente tesis, 6 eran del género comedia, 6 eran dramas, 2 del género histórico, 2 eran del género thriller o de suspenso, y también hubo una película del género westerns y una que era una mezcla de thriller y drama.

9.9. Relación entre las temáticas de los filmes y las temáticas de la realidad boliviana.

El presente apartado responde al OE#4.9. Analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas más importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio. Se analizó qué relaciones existen entre el contexto histórico, cultural, social y político boliviano y las temáticas que se proponen en las películas y si éstas abordan los temas de la agenda de actualidad boliviana. En este sentido, los indicadores desarrollados dentro del objetivo específico mencionado son los hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico presentes en los filmes analizados y presentes en los anuarios de la prensa boliviana.

Otros indicadores que se elaboraron en este punto son el grado de representación de la realidad en los filmes nacionales, es decir, si las historias son en mayor o menor medida extraídas de la realidad o si de lo contrario son completamente ficciones; y si las temáticas presentes en el filme corresponden con temáticas locales, nacionales o universales.

El primer indicador propuesto en el marco metodológico para el análisis de la relación entre las temáticas de los filmes nacionales y las temáticas de la realidad boliviana es el de anclaje histórico-social, es decir, los hechos históricos, culturales, políticos y sociales de la realidad nacional boliviana presentes en los filmes analizados. Para el análisis de dicho indicador se compararon las temáticas históricas, culturales, políticas y sociales presentes en el filme con las temáticas que fueron incorporadas en los anuarios de la prensa nacional por ser los temas considerados por la prensa como los más importantes del año. El indicador de anclaje histórico- social se propuso con la idea de determinar qué temáticas de la realidad boliviana propone el cine en su representación de realidad y analizar qué tipo de temáticas son más frecuentes en el cine boliviano.

En el análisis de contenido aplicado a los filmes nacionales se realizó una lista abierta de los temas de la realidad boliviana que aparecen en cada película. Posteriormente, se agruparon las temáticas encontradas en las siguientes categorías: temáticas históricas, temáticas

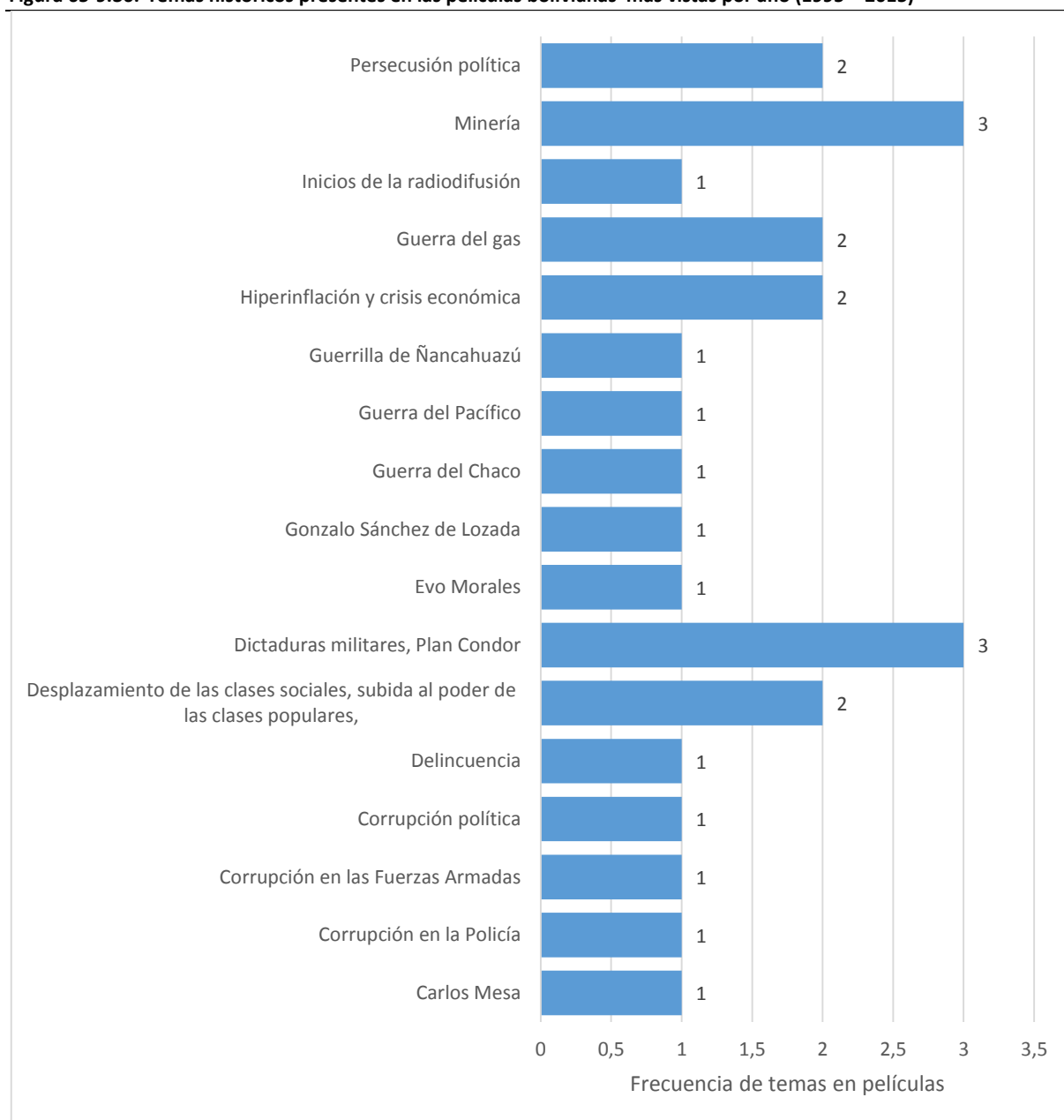
culturales, temáticas sociales, y temáticas políticas. Posteriormente, se evaluó cuan frecuente fue cada temática durante el periodo de análisis que comprende los años 1995 a 2015.

Para el análisis de las temáticas presentes en los anuarios de la prensa nacional, se acudió a las hemerotecas municipales de las ciudades de Santa Cruz y Cochabamba y se elaboró un listado de las temáticas presentes en los anuarios de prensa de los diarios nacionales El Deber y Los Tiempos, publicados en los años 1990 a 2015. Se elaboró el listado de temas de los anuarios de prensa desde cinco años antes al periodo de investigación de la presente tesis, debido a que es preciso considerar que para que un tema de la realidad influya en la temática de un filme se debe tomar en cuenta el tiempo del proceso de pre-producción, producción, y postproducción de una película.

En la Figura 70-9.36 se presentan los resultados respecto a los temas históricos presentes en las películas bolivianas más vistas entre los años 1995 y 2015. Temas de la historia nacional como el periodo de auge de la minería del estaño y la nacionalización de minas estuvo presente en tres películas. Otros temas que tuvieron mayor frecuencia fue el periodo de gobiernos y dictaduras militares que se llevó a cabo en Bolivia entre los años 1964 y 1982; el Plan Cóndor que se instauró en Sudamérica en el mismo periodo de dictaduras militares; y la persecución política realizada por dichos gobiernos de facto fueron temas que aparecieron en tres filmes.

Otros temas históricos como el periodo de hiperinflación y crisis económica que se dio en el país en 1984 fueron mencionados en los filmes en al menos dos películas. Otros de los temas políticos que son ahora parte de la historia boliviana, como la llamada Guerra del Gas que se trató de las movilizaciones sociales llevadas a cabo en 2003 en contra de la exportación de gas a Chile, estuvo presente también en dos filmes. Otros temas que se mencionaron en una película fueron la Guerra del Pacífico entre Bolivia y Chile (1879- 883); la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932- 1935); la Guerrilla de Ñancahuazú comandada por Ernesto “Che” Guevara en Bolivia (1966-1967); personajes políticos como el expresidente de Bolivia Daniel Salamanca en cuyo gobierno se desarrolló la Guerra del Chaco; el expresidente Gonzalo Sánchez de Lozada; el expresidente Carlos Mesa; el presidente de Bolivia Evo Morales. Además, se mencionaron problemáticas políticas que se han convertido en temas que han trascendido a la historia del país como la corrupción política, la corrupción en el ejército o Fuerzas Armadas. También se incluyeron en el listado de temas históricos la historia del delincuente estadounidense Butch Cassidy que vivió y murió en Bolivia en la primera década de 1900 y que se narra en la película *Blackthorn* de Mateo Gil (2011).

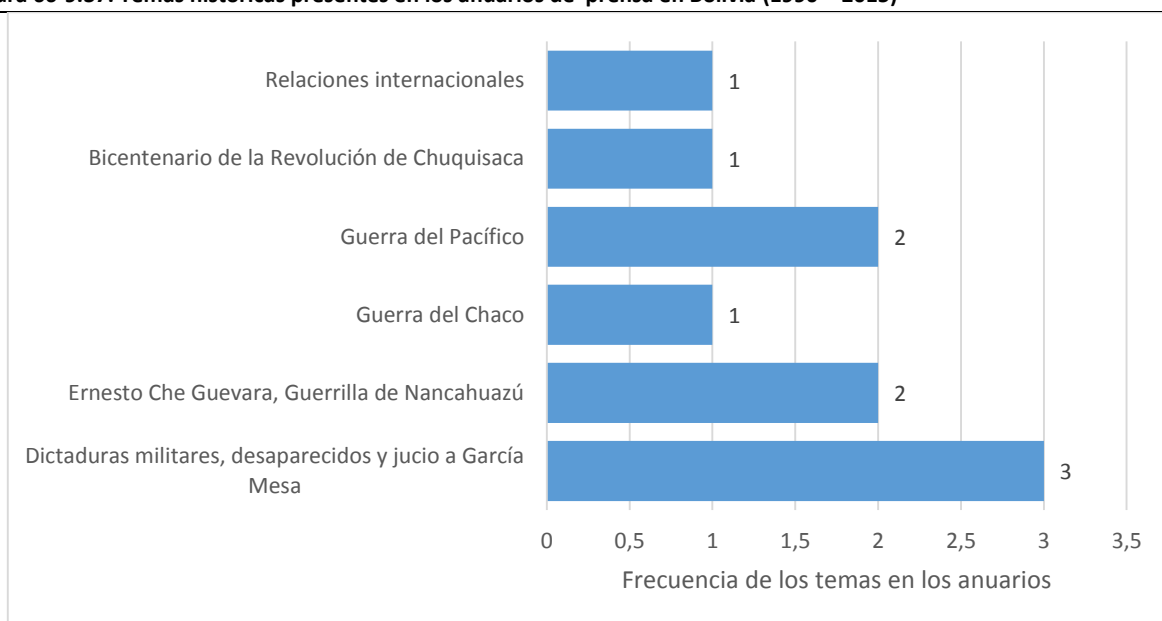
Figura 65-9.36. Temas históricos presentes en las películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 71-9.37 se muestran los resultados de las temáticas históricas que se presentaron en los anuarios de la prensa boliviana entre los años 1990 y 2015. En los anuarios de prensa los temas relacionados al periodo de dictaduras militares en Bolivia; la Guerra del Pacífico entre Bolivia y Chile; y la Guerrilla de Ñancahuazú comandada por Ernesto Che Guevara fueron los más frecuentes, y además, dichos temas coinciden con temas históricos presentes en los filmes bolivianos analizados. El tema de la Guerra del Chaco fue también mencionado en los anuarios de prensa y este tema estuvo también presente en los filmes nacionales. Incluso una de las películas, *Boquerón* de Tonchy Antezana (2015), trata principalmente sobre la Guerra del Chaco.

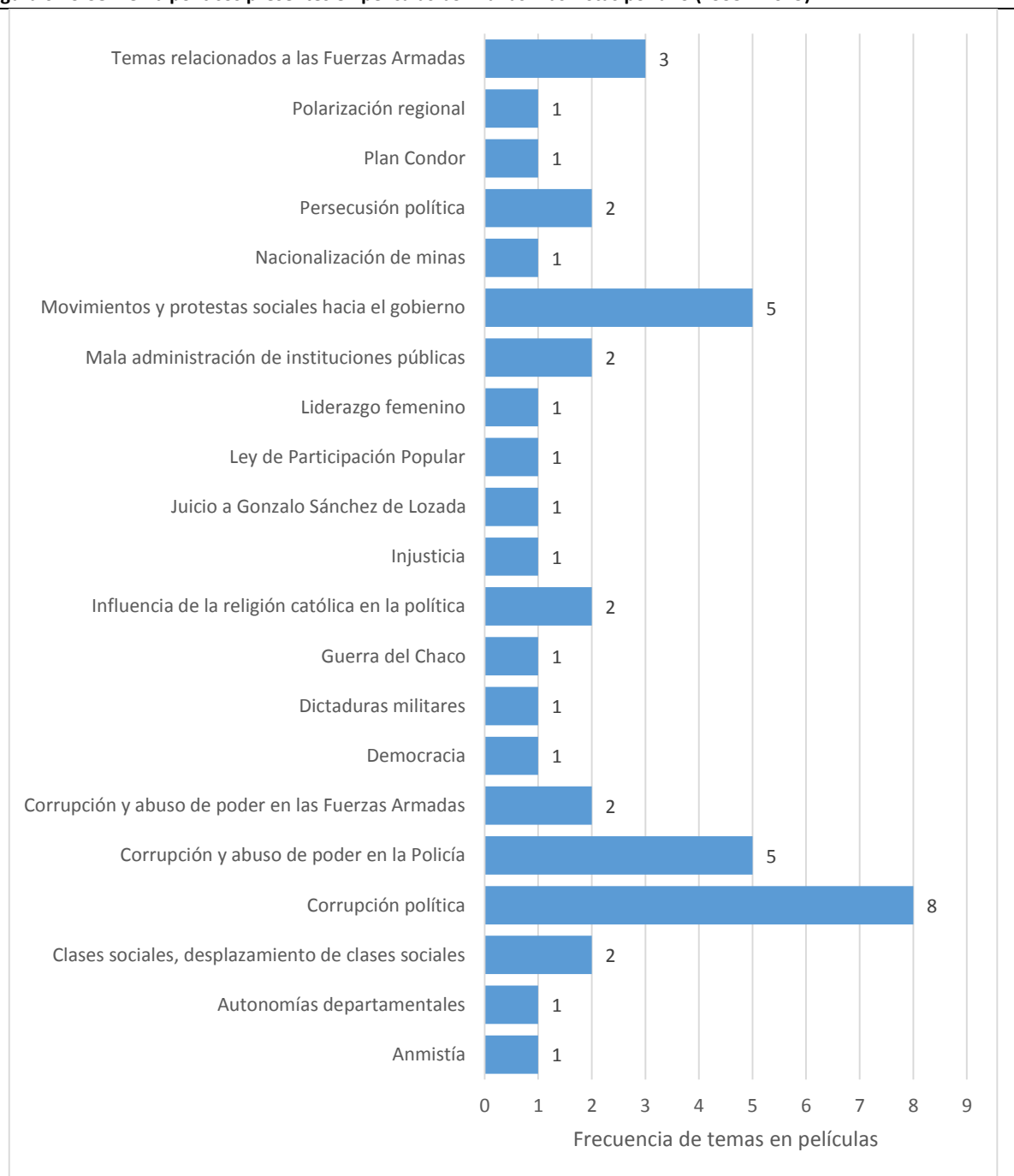
Figura 66-9.37. Temas históricos presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015)



Fuente: elaboración propia. Temas extraídos de los anuarios de prensa de los diarios bolivianos El Deber y Los Tiempos.

En la Figura 72-9.38 se muestran los resultados de las temáticas políticas presentes en las películas bolivianas más vistas entre los años 1995 y 2015. La corrupción política fue la temática con mayor presencia en los filmes nacionales, dicho tema se mencionó en ocho películas. La corrupción y abuso de poder de la policía; y los movimientos y protestas sociales hacia el gobierno fueron otras de las temáticas que se trataron con mayor frecuencia, en cinco películas. Otros temas presentes en los filmes analizados fueron la corrupción y abuso de poder por parte de las Fuerzas Armadas o ejército; la mala administración de instituciones públicas; las relaciones entre las clases sociales y el desplazamiento de clases sociales que en el último periodo político ha llevado a dirigentes de los sectores populares al poder; la persecución política fue otro de los temas que estuvo presente en dos películas. Otros temas políticos mencionados fueron los históricos Guerra del Chaco, las dictaduras militares y el Plan Cóndor; la nacionalización de minas. Otros temas más actuales como la polarización política regional; el liderazgo político femenino; leyes y proyectos políticos como la Ley de Participación Popular, las Autonomías Departamentales; personajes políticos como el ex presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y el presidente Evo Morales; y temas como la injusticia, la amnistía a guerrilleros y la democracia.

Figura 67-9.38. Tema políticos presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015)

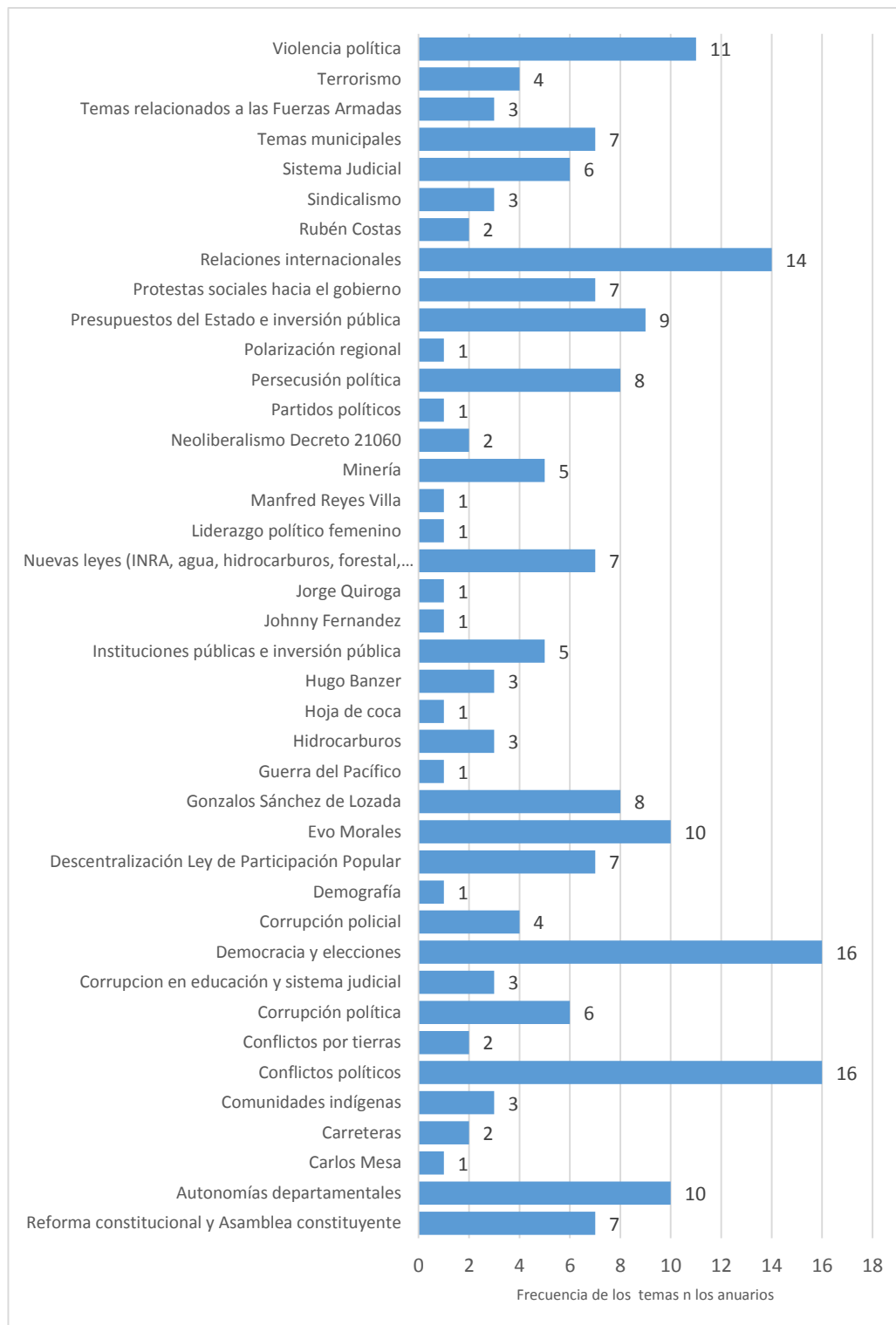


Fuente: elaboración propia.

En la Figura 73-9.39 se muestran los temas políticos presentes en los anuarios de prensa en Bolivia durante los años 1990 a 2015. Como se observa en la figura mencionada los temas son muy diversos puesto que se trata de temáticas de diarios. Los temas más frecuentes son en primer lugar los relacionados con la democracia y los temas electorales, los conflictos entre los partidos políticos, y temas sobre relaciones internacionales. En segundo lugar, en frecuencia de aparición en los anuarios de prensa están temas relacionados con la violencia política, el presidente de Bolivia Evo Morales, el presupuesto del Estado e inversión pública,

el expresidente Gonzalo Sánchez de Lozada, la persecución política, las protestas sociales hacia el gobierno, la descentralización municipal y la Ley de Participación Popular, otras nuevas leyes que se promulgan en el país, temas municipales, y la corrupción política, entre otros.

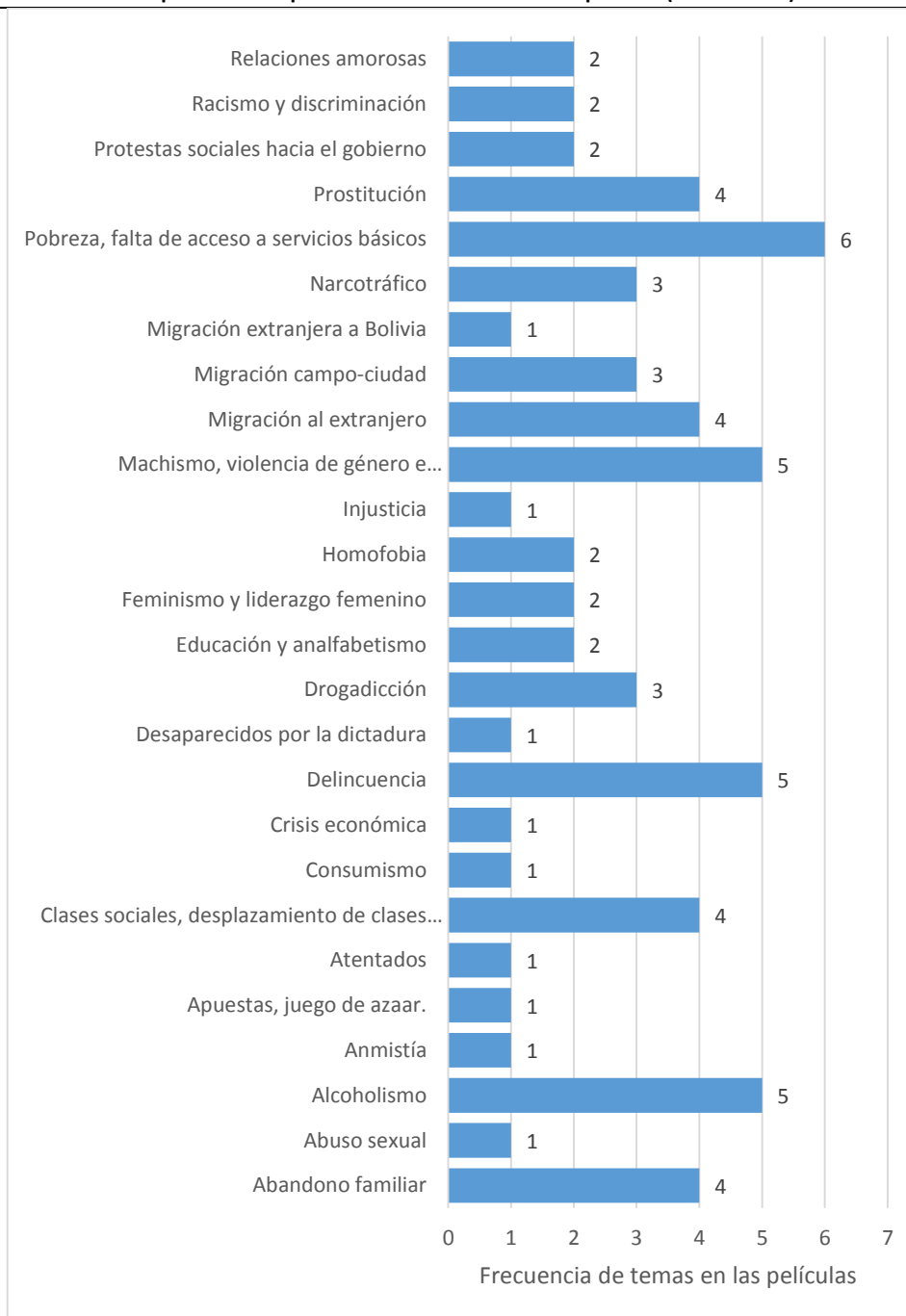
Figura 68-9.39. Temas políticos presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015)



Fuente: elaboración propia. Temas extraídos de los anuarios de prensa de los diarios bolivianos El Deber y Los Tiempos.

Como puede observarse en la Figuras 72-9.38 y 73-9.39, son muchos los temas políticos, prácticamente todos, los que están presentes en los filmes nacionales y que también han tenido presencia en los anuarios de la prensa nacional. En este sentido, se puede afirmar que todos los temas políticos presentes en los filmes nacionales son extraídos de la realidad social boliviana como puede ser constatado a través de las noticias más importantes que han sido publicadas en los anuarios de los periódicos El Deber y Los Tiempos.

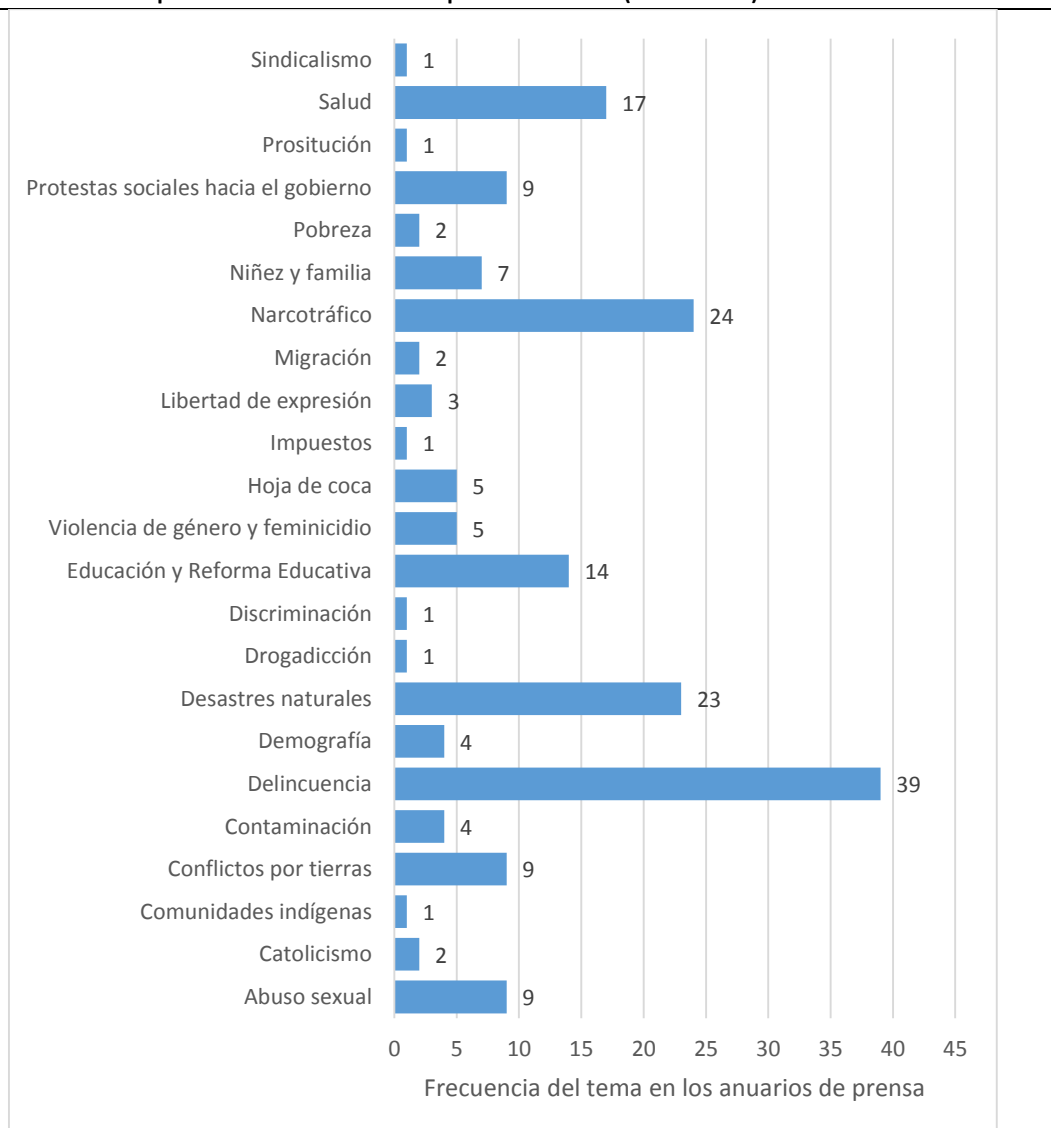
Figura 69-9.40. Temas sociales presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 74-9.40 se presentan los resultados respecto a las temáticas sociales presentes en los filmes bolivianos analizados, entre los temas más frecuentes están la pobreza, el machismo y violencia de género, la delincuencia, el alcoholismo, la prostitución, la migración al extranjero, las relaciones entre las clases sociales y el desplazamiento de clases sociales, el narcotráfico, la migración campo-ciudad y la drogadicción, entre otros.

Figura 70-9.41. Temas sociales presentes en los anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015)

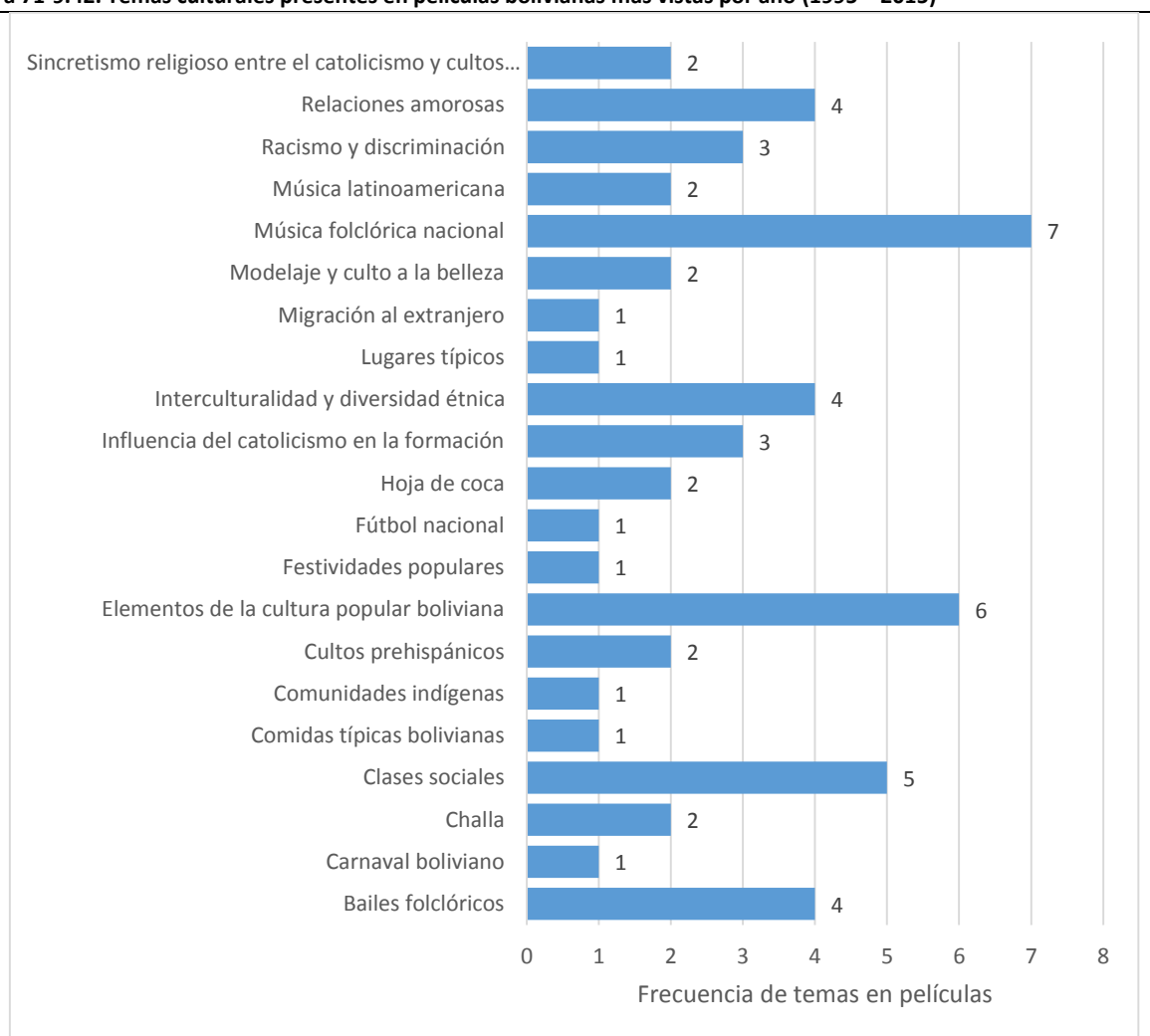


Fuente: elaboración propia. Temas extraídos de los anuarios de prensa de los diarios bolivianos El Deber y Los Tiempos.

En la Figura 75-9.41 se muestran los resultados respecto a las temáticas sociales presentes en los anuarios de prensa en Bolivia durante el periodo de 1990 a 2015. Como puede observarse temas como la delincuencia, el narcotráfico, los desastres naturales, temas relacionados a la salud, la educación, las protestas sociales, los conflictos por tema de tierras y el abuso sexual son los más frecuentes en los diarios.

Sin embargo, como se puede constatar en ambas figuras son muchas las temáticas sociales que coinciden en las películas y en los anuarios de prensa como las siguientes: discriminación y racismo, protestas sociales hacia el gobierno, prostitución, pobreza, narcotráfico, migración, violencia de género, educación, drogadicción, delincuencia, abuso sexual, y temas relacionados a la niñez y familia y el abandono familiar. En este sentido, se puede afirmar que las temáticas sociales relatadas en los filmes nacionales están también muy inspiradas en la realidad social boliviana.

Figura 71-9.42. Temas culturales presentes en películas bolivianas más vistas por año (1995 – 2015)

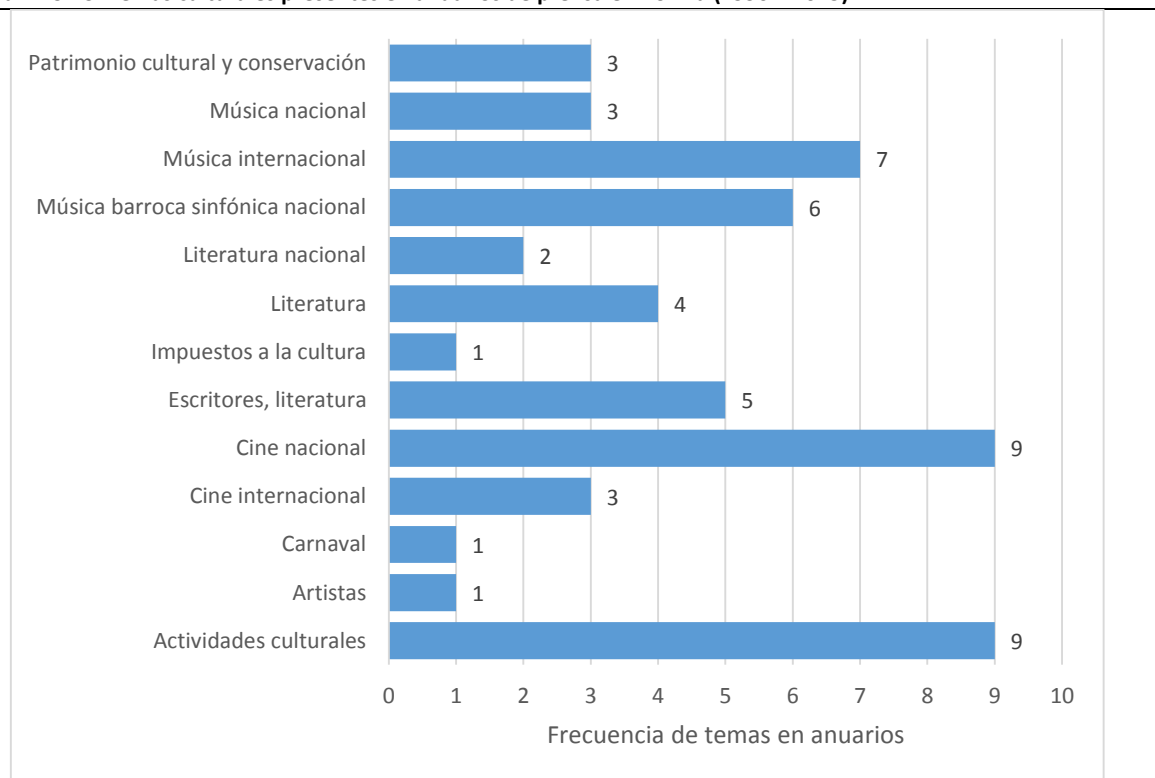


Fuente: elaboración propia.

Los resultados con respecto a las temáticas culturales presentes en las películas analizadas pueden observarse en la Figura 76-9.42. Como se muestra en la figura mencionada la música folclórica nacional, elementos de la cultura popular (como las prácticas sociales, los festejos), las relaciones entre las clases sociales, las maneras en que se desarrollan las relaciones afectivas en diferentes regiones del país, la interculturalidad y diversidad étnica, los bailes

folclóricos, el racismo y discriminación, la influencia del catolicismo en la población, entre otros, son los temas culturales más frecuentes en los filmes nacionales.

Figura 72-9.43. Temas culturales presentes en anuarios de prensa en Bolivia (1990 – 2015)



Fuente: elaboración propia. Temas extraídos de los anuarios de prensa de los diarios bolivianos El Deber y Los Tiempos.

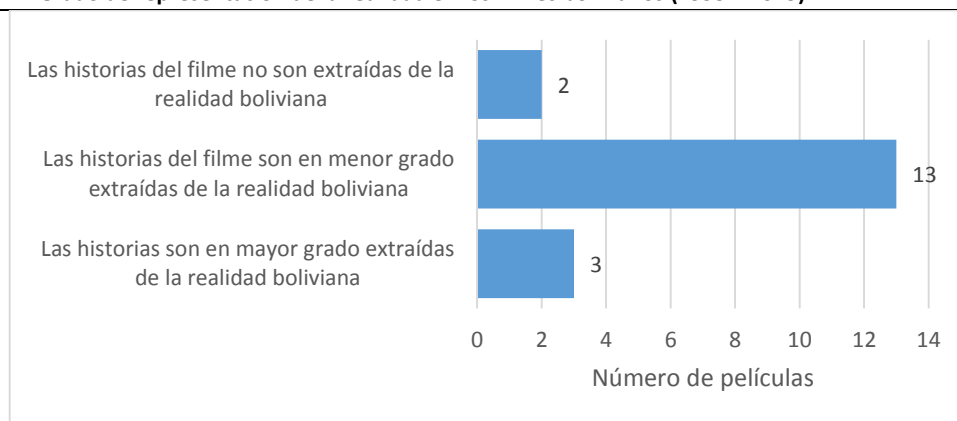
Los temas relacionados a la cultura presentes en los anuarios de prensa en Bolivia se muestran en la Figura 77-9.43. Como puede observarse los temas más frecuentes en los mencionados anuarios son las noticias sobre diversas actividades culturales, noticias sobre cine nacional, sobre música internacional, música de las orquestas sinfónicas nacionales, noticias sobre escritores y literatura. Al ser los anuarios de prensa un resumen o recuento de las noticias más importantes del año, no sorprende que las temáticas presentadas allí difieran de las temáticas culturales de las películas, puesto que mientras el cine puede profundizar o recurrir a temas culturales diversos y más profundos o abstractos como las relaciones entre clases sociales, el periódico prioriza el relato de noticias que tratan sobre hechos o sucesos recientes y de interés masivo. Por lo tanto, los temas culturales o relacionados a la cultura presentes en una película y los temas culturales presentes en un periódico pueden ser muy distintos como se observan en las figuras mencionadas. Sin embargo, también se han encontrado temas culturales que coinciden tanto en las películas nacionales como en los anuarios de prensa como la música folclórica nacional y el carnaval.

El segundo indicador que aplicó dentro del OE#4.9 Analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas

más importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio, fue el grado de representación de la realidad existente en los filmes nacionales. Para analizar el mencionado indicador se utilizaron las listas de temas extraídas de los filmes para determinar el grado de representación de la realidad boliviana en los filmes nacionales y se propusieron en el libro de códigos para el análisis de contenido las siguientes tres opciones de respuesta:

- ↪ Las historias son en mayor grado extraídas de la realidad. Se prioriza la veracidad y autenticidad de los hechos históricos y de actualidad de la realidad boliviana. Realismo tipo documental o docu-ficción.
- ↪ Las historias son en menor grado extraídas de la realidad. Se basa en hechos de la realidad, pero crea sobre ellos una ficción.
- ↪ Las historias no son extraídas de la realidad boliviana. Los hechos que se narran corresponden completamente a la ficción.

Figura 73-9.44. Grado de representación de la realidad en los filmes bolivianos (1995 – 2015)

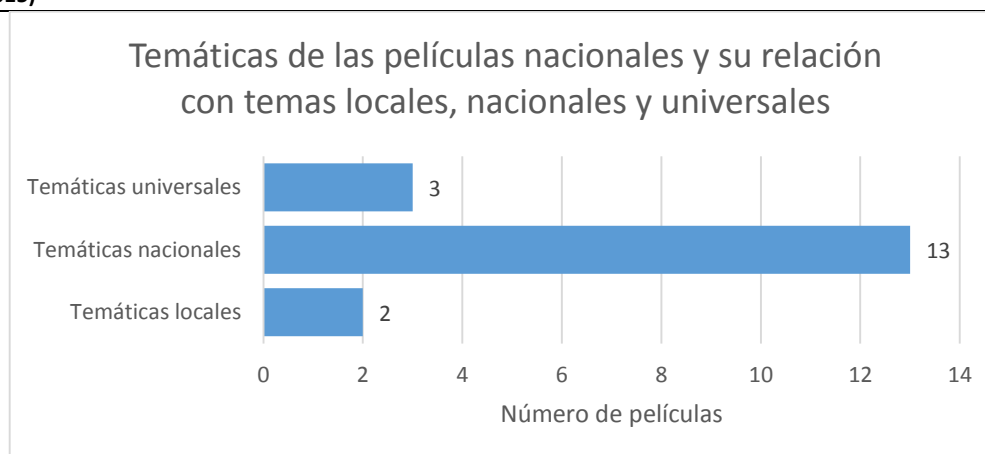


Fuente: elaboración propia.

En la Figura 78-9.44 se muestran los resultados respecto al grado de representación de la realidad que se han encontrado. Como se puede observar en la figura la gran mayoría de las películas, 13 de un total de 18 películas analizadas, presentan historias que son en menor grado extraídas de la realidad boliviana, es decir, se basan en temáticas de la realidad boliviana, creando sobre dicha realidad una ficción. En tres películas se observa que las historias son en mayor grado extraídas de la realidad boliviana, es decir, que se prioriza en la veracidad y autenticidad de hechos históricos y de actualidad de la realidad boliviana. Este es el caso de filmes como *El Atraco* de Paolo Agazzi (2004), *Olvidados* de Carlos Bolado (2014), y *Boquerón* de Tonchy Antezana (2015), cuyas historias se basan en hechos concretos que han ocurrido en la historia boliviana, como: el atraco ocurrido en la localidad de Calamarca en el altiplano boliviano en 1961; el Plan Cóndor u Operación Cóndor que llevaron a cabo las dictaduras militares en Sudamérica en la década de 1970; y la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay que se desarrolló entre 1932 a 1935.

En dos de los filmes analizados se determinó que las historias no son extraídas principalmente de la realidad boliviana, sino que se podría decir que sus historias se corresponden completamente con la ficción. Este es el caso de *El día que murió en silencio* de Paolo Agazzi (1998) y *Pocholo y su marida: amor a lo gorrión* de Guery Sandoval (2010). La primera de ellas por tratarse de una comedia que puede ser ambientada en cualquier país latinoamericano y en la que no se hace referencias o no se identifica ningún elemento de la cultura boliviana. En el caso de la segunda película, se trata de una comedia que, si bien está ambientada en la ciudad de Cochabamba, conlleva un grado de elementos de ficción que hace difícil clasificarla como basada en elementos de la realidad o en hechos concretos de la realidad boliviana.

Figura 74-9.45. Temáticas de las películas bolivianas y su relación con temáticas locales, nacionales y universales (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

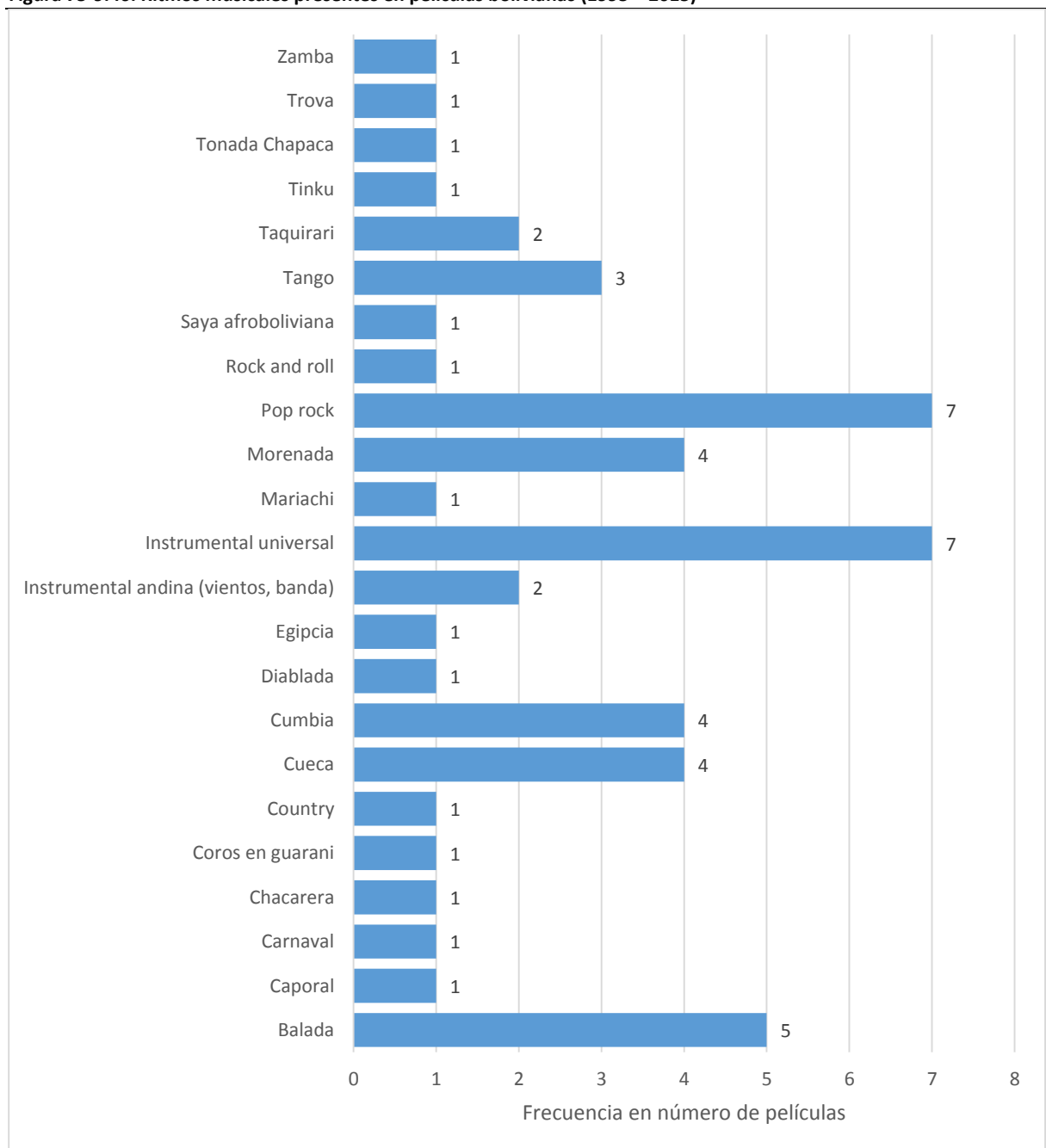
El tercer indicador aplicado dentro del OE#4.9 fue analizar si las temáticas presentes en el filme se corresponden con temáticas locales, nacionales o universales. En la Figura 79-9.45 se muestran los resultados obtenidos con respecto a si las temáticas presentes en las películas bolivianas se corresponden con temáticas locales, nacionales o universales. Como se observa en la figura mencionada en 13 de los filmes analizados se evidencia que sus temáticas se corresponden con temáticas nacionales; en tres películas se evidencia que sus temáticas se corresponden con temas universales; y en dos filmes se evidencia que sus temas se corresponden con temáticas locales o regionales.

9.10. Géneros musicales presentes en los filmes bolivianos.

En el presente apartado se responderá al OE#4.10. Identificar qué géneros musicales nacionales o extranjeros se emplean como música diegética y extradiegética en la banda sonora de los filmes nacionales. El propósito de dicho objetivo específico es analizar cómo la

música, que forma parte de la banda sonora de las películas seleccionadas para la presente tesis, es portadora de identidad. Los indicadores propuestos dentro del objetivo específico mencionado son los siguientes: los ritmos musicales nacionales y extranjeros presentes en los filmes nacionales; la cultura, región o país de origen de los ritmos musicales del filme; si la música del filme mantiene correspondencia con los elementos que aparecen en cuadro en las películas; la existencia o inexistencia de música como leitmotiv con algún personaje; y la situación en la que aparece el leitmotiv.

Figura 75-9.46. Ritmos musicales presentes en películas bolivianas (1995 – 2015)

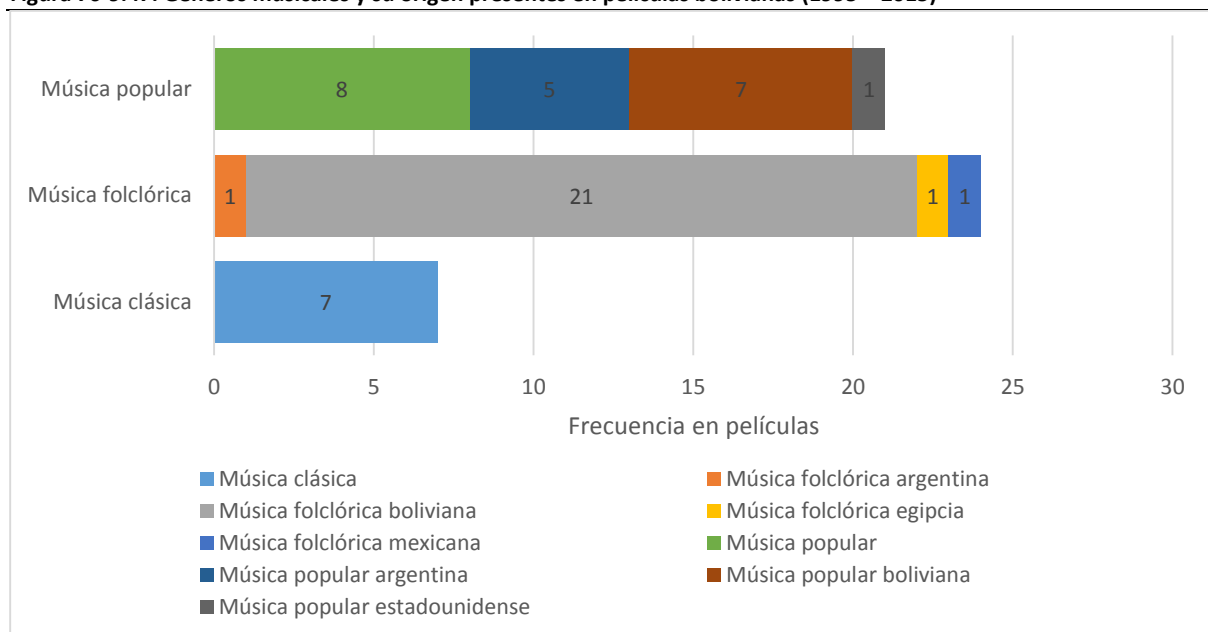


Fuente: elaboración propia.

El primer indicador para el análisis de la música en los filmes nacionales son los ritmos musicales nacionales y extranjeros presentes en dichas películas. En la Figura 80-9.46 se muestran los resultados sobre los ritmos musicales presentes en los filmes nacionales. Como se observa en la figura existe una gran diversidad de ritmos musicales, se contaron en total 23 ritmos musicales diferentes. Los ritmos como el pop rock y la música instrumental clásica o universal son los más frecuentes en las películas; en segundo lugar, en cuanto a frecuencia de aparición en los filmes están las baladas; en tercer lugar, ritmos bolivianos como la morenada y la cueca, y ritmos latinoamericanos como la cumbia y el tango.

Los ritmos musicales encontrados en los filmes nacionales analizados se agruparon posteriormente en tres grandes géneros musicales: la música culta, llamada también música clásica o académica, es decir, aquella que lleva una gran tradición como música escrita y con estudios teóricos, estéticos y estructurales; la música popular o llamada también música moderna, es decir, aquellos géneros relacionados con la cultura urbana y que llegan a un público masivo a través de los medios masivos de comunicación; y la música folclórica o música tradicional, que se refiere a aquella que se transmite de manera oral de generación a generación y que forma parte de los elementos culturales de una etnia, cultura o pueblo.

Figura 76-9.47. Géneros musicales y su origen presentes en películas bolivianas (1995 – 2015)

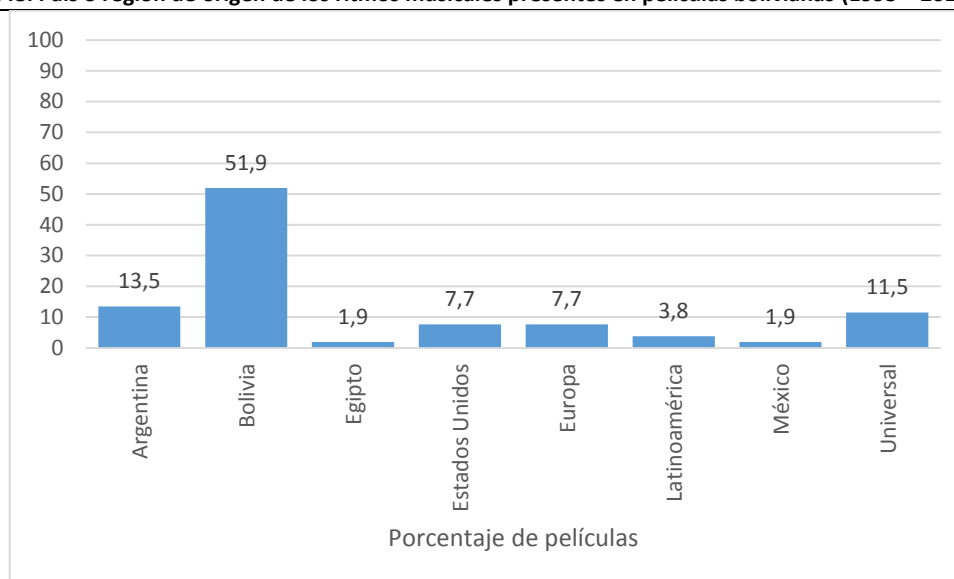


Fuente: elaboración propia.

En la Figura 81-9.47 se han agrupado los ritmos musicales en los grandes géneros musicales mencionados líneas arriba y además se ha incluido el país de procedencia en los casos donde se lo ha podido precisar. Como se observa en la figura mencionada, música folclórica fue el género musical que tuvo mayor presencia en los filmes nacionales. Dentro de

la música folclórica, la música folclórica nacional fue la más frecuente y además hubo una presencia mínima de música folclórica de países como Argentina, México y Egipto. El segundo gran género musical con mayor frecuencia es la música popular. Dentro de dicho género la música popular en general fue la más frecuente, le siguen en frecuencia la música popular boliviana, la música popular argentina y la música popular estadounidense. El tercer gran género musical que tuvo menor frecuencia fue el de la música clásica o instrumental universal.

Figura 77-9.48. País o región de origen de los ritmos musicales presentes en películas bolivianas (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 82-9.48 se muestran los resultados respecto a los países de origen de la música presente en los filmes analizados. Como se observa en la figura, la música boliviana fue la que tuvo mayor presencia en un 51,9 % de las películas; le sigue la música argentina en el 13,5 % de las películas; luego la música universal por lo general clásica instrumental en el 11,5% de las películas; la música estadounidense estuvo en el 7,7% de los filmes al igual que la música europea; la música latinoamericana estuvo en el 3,8% de los filmes y en el 1,9 % de las películas hubo música de México y Egipto.

Otro tema que se analizó fue la región boliviana de origen de la música nacional presente en los filmes. Los resultados mostraron que el 27% de los ritmos musicales nacionales utilizados eran de la región del occidente del país, es decir, las tierras altas del altiplano boliviano o zona andina que comprende los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí; el 14% de la música boliviana era música popular, por lo tanto, se identificó solo como música boliviana sin relacionarla con alguna región del país; el 8% de la música nacional boliviana era de la región del oriente boliviano, es decir, las tierras bajas que comprenden los

departamentos de Santa Cruz, Beni y Pando; y el 6% de la música nacional era de la región de sub-andina o valles bolivianos.

El tercer indicador propuesto para el análisis de la música en los filmes bolivianos era determinar si la música del filme mantiene correspondencia con los elementos que aparecen en cuadro en las películas. Al respecto, los resultados mostraron que toda la música presente en los 18 filmes analizados tenía relación con las imágenes a las cuales acompañaba. El cuarto indicador hacía referencia a la existencia o inexistencia de música como leitmotiv, entendiendo como tal cuando la música de fondo desempeña un papel importante para generar ambientación y que está relacionada a un personaje o personajes importantes de la trama. Y el quinto indicador, propuesto en el marco metodológico para el análisis de la música en los filmes, hace referencia a la situación en la que aparece el leitmotiv. Como resultados se obtuvo que en seis de los filmes se evidenció la existencia de leitmotiv y en las 12 películas bolivianas restantes no se identificó la existencia de leitmotiv. El uso de leitmotiv en los filmes bolivianos se presentaba al relacionar un tipo particular de música cuando hacía su aparición un personaje específico o cuando dicho personaje realizaba alguna actividad importante dentro de su rol.

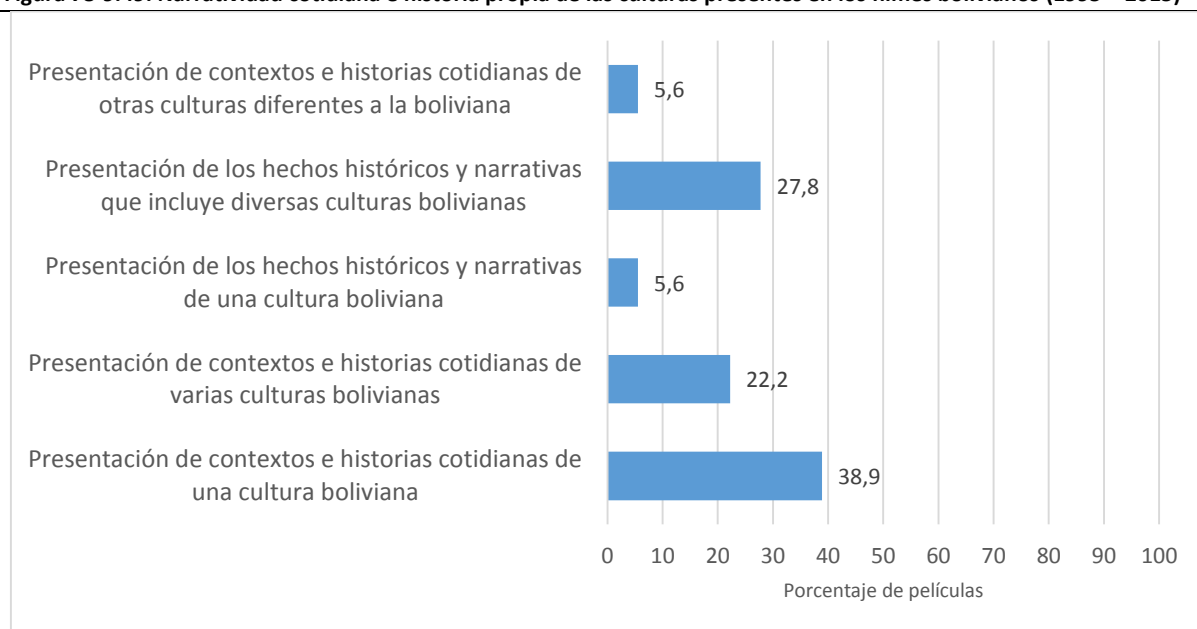
9.11. Imaginario sobre las identidades nacionales y la diversidad cultural presente en los filmes bolivianos.

En el presente apartado se responderá al OE#4.11. Analizar hasta qué punto en las narraciones presentes en los filmes bolivianos se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y condición plurinacional de la identidad nacional boliviana. En el marco de dicho objetivo específico se buscó determinar la existencia o inexistencia de un marco retórico respecto al imaginario sobre las identidades nacionales y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia, en las narraciones de las películas bolivianas más vistas entre los años 1995 a 2015. Dentro de dicho objetivo se elaboraron seis indicadores que se aplicaron a las películas bolivianas a través del análisis de contenido. A continuación, se detalla cada uno de los indicadores aplicados y los resultados obtenidos.

El primer indicador propuesto en el marco metodológico dentro del OE#4.11 es el de narratividad cotidiana e historia propia de las culturas bolivianas u otras culturas presentes en los filmes nacionales. Basado en la propuesta metodológica de Fuertes (2002), este indicador se refiere, por un lado, a la presentación en los filmes de contextos e historias cotidianas o a la

presentación de hechos históricos. Por otro lado, el indicador también evalúa si dichas historias presentadas en los filmes pertenecen a una sola cultura boliviana, a diversas culturas bolivianas, o a otras culturas diferentes a la cultura boliviana. Se analizó el anclaje histórico-social presente en el filme, es decir, determinar la existencia/inexistencia de hechos históricos político-sociales o “gran historia”. Para ello se seleccionó qué tipo de historias se narran en el filme, es decir, si son *historias cotidianas* hechos comunes o *hechos históricos reales o basado en hechos reales*, ya sean éstos de una sola cultura boliviana, de varias culturas existentes en Bolivia o si se trata de historias de hechos de culturas diferentes a la cultura boliviana. En el libro de códigos para la aplicación del análisis de contenido a las películas, se ofrecieron seis opciones con todas las combinaciones posibles de respuestas.

Figura 78-9.49. Narratividad cotidiana e historia propia de las culturas presentes en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



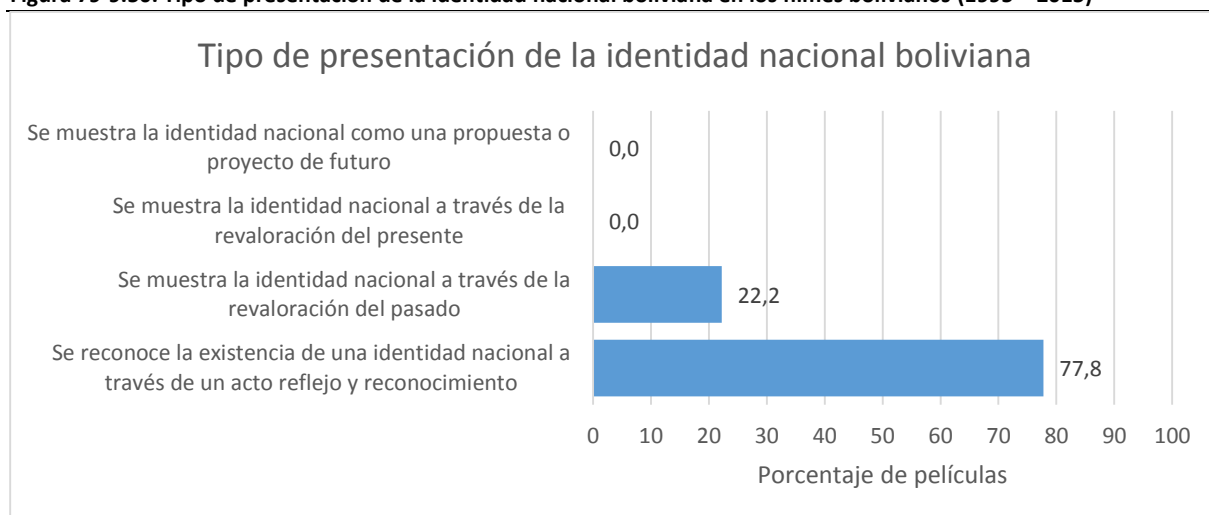
Fuente: elaboración propia.

En la Figura 83-9.49 se muestran los resultados obtenidos, siendo la opción que aparece con mayor frecuencia en los filmes la presentación de contextos e historias cotidianas de una cultura boliviana en el 39% de las películas analizadas. En el 28% de las películas se presentan hechos históricos y narrativas de diversas culturas bolivianas. En el 22% de los filmes se presentan contexto e historias cotidianas de varias culturas bolivianas. En un 6% de las películas analizadas se presentan hechos históricos y narrativas de una sola cultura boliviana y en otro 6% se presentan contextos e historias cotidianas de otras culturas diferentes a la boliviana. En este sentido, se puede afirmar que en la mayoría de las películas se presentan contextos e historias cotidianas, ya sean éstos de una o varias culturas bolivianas.

En segundo lugar, estaría la presentación de hechos históricos reales o basados en hechos reales, de diversas culturas bolivianas.

Basado también en la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), el segundo indicador dentro del OE#4.11 es el tipo de presentación de la identidad nacional boliviana. Se trató de identificar cómo se presenta el imaginario de la identidad nacional boliviana en los filmes bolivianos: si la identidad nacional se presenta a través del reconocimiento, es decir a través de hechos de la vida cotidiana de la/s cultura/s boliviana/s como un acto reflejo y reconocimiento. Si en la presentación de la cultura boliviana, la identidad nacional se muestra a través de una revalorización de un pasado idílico. Si la identidad cultural se muestra en los filmes a través de una revalorización del presente. O si se muestra el tema de la identidad nacional como una propuesta o proyecto futuro, algo que hay que construir o algo en construcción.

Figura 79-9.50. Tipo de presentación de la identidad nacional boliviana en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

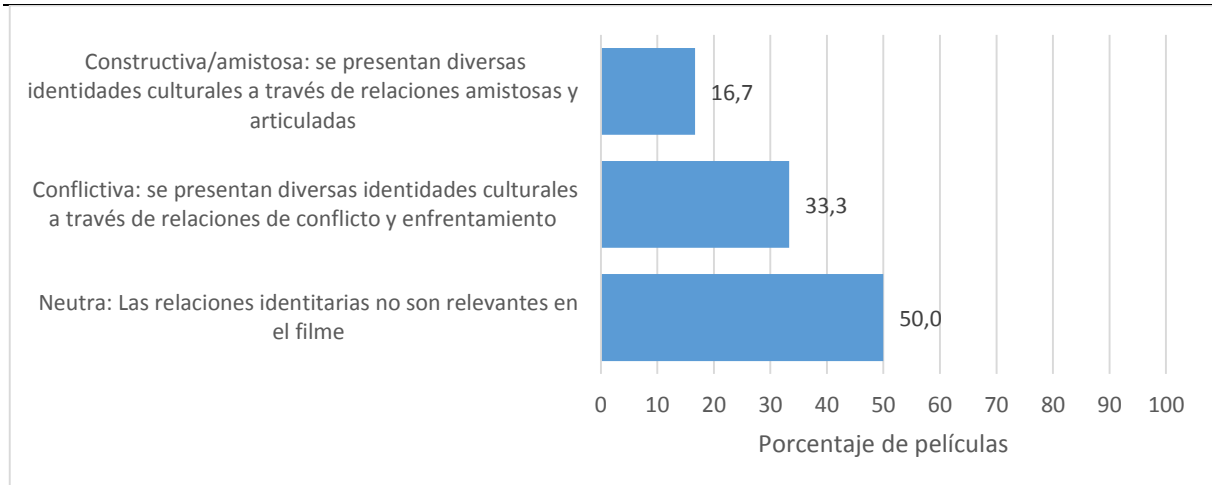
En La Figura 84-9.50 se muestran los resultados obtenidos con respecto al indicador de tipo de presentación de la identidad nacional en los filmes bolivianos. Como se observa en la figura mencionada, de las cuatro opciones de respuesta que se ofrecieron en el libro de códigos, en los filmes bolivianos se encontraron resultados relacionados con dos de ellas: en el 78% de los filmes bolivianos analizados se reconoce la existencia de una identidad nacional o imaginario de lo nacional a través de un acto reflejo y reconocimiento, es decir, a través de la presentación de la vida cotidiana de la cultura propia; y en el 22% de las películas nacionales se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del pasado. No se ha encontrado en los filmes analizados que se muestre la identidad nacional a través de la

revaloración del presente y tampoco que se muestre la identidad nacional como una propuesta o proyecto a futuro.

El tercer indicador que se midió dentro del OE#4.11 es la construcción de la interculturalidad. En el mencionado indicador se analizó ¿cómo se ha mostrado la construcción de las relaciones interculturales o las relaciones identitarias entre culturas y grupos sociales diferentes en los filmes analizados?. En base a la propuesta de análisis de contenido de Fuertes (2002), en el libro de códigos para el análisis de contenido se ofrecieron tres opciones de respuesta:

- ↪ Neutra: se presentan diversas identidades culturales que se narran en la cotidianidad sin propuestas argumentales respecto a las relaciones identitarias entre ellas. Las relaciones identitarias no son relevantes en el filme.
- ↪ Conflictiva: se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones de conflicto y enfrentamiento. Relaciones interculturales conflictivas.
- ↪ Constructiva/amistosa: se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones amistosas y articuladas (Fuertes, 2002). Relación identitaria intercultural construida y articulada de manera armónica.

Figura 80-9.51. Construcción de la interculturalidad en las películas bolivianas (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 85-9.51 se muestran los resultados obtenidos respecto a la construcción de la interculturalidad en los filmes bolivianos analizados. Como se observa en la figura mencionada, en el 50% de las películas la construcción de la interculturalidad se muestra como neutra, es decir, que las relaciones identitarias, la interculturalidad, no son temas relevantes en los filmes analizados. En el 33% de las películas la construcción de la interculturalidad se muestra como conflictiva, es decir, se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones de conflicto y enfrentamiento. En el menor porcentaje de

películas, el 17%, se muestran relaciones interculturales articuladas de manera constructiva y amistosa. En las películas se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones amistosas y articuladas, es decir, que la relación identitaria intercultural es construida y articulada de manera armónica.

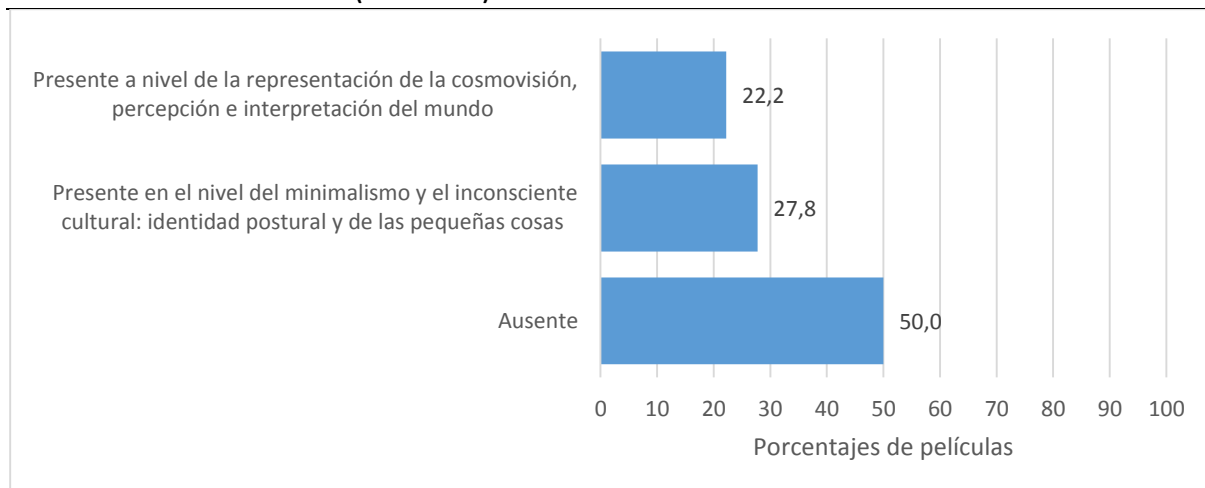
El cuarto indicador propuesto en el OE#4.11 para el análisis de la diversidad de las identidades culturales y la condición plurinacional del estado boliviano es la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas a través de lo que Servaes (2002) llama *marco de referencia*. Dicho *marco de referencia* tiene, según Servaes, diferentes dimensiones: la visión del mundo, el sistema de valores, los sistemas de representación simbólica (ritos, mitos, danzas ceremoniales, etcétera), y la organización social. El propósito del indicador mencionado es determinar si en las películas nacionales se presentan representaciones de la cosmovisión de las culturas bolivianas. En el libro de códigos para el análisis de contenido, se propusieron las siguientes categorías como opciones de respuesta respecto a la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas en los filmes nacionales:

- ↪ Ausente.
- ↪ Presente en el nivel del minimalismo y el inconsciente cultural: identidad postural y de las pequeñas cosas (Fuentes, 2002, p. 468).
- ↪ Presente a nivel de la representación de la cosmovisión, percepción e interpretación del mundo, a través de la existencia de alguna o varias de las siguientes dimensiones del marco de referencia (Servaes, 2002):
 - Visión del mundo.
 - Sistema de valores.
 - Sistema de representación simbólica (ritos, mitos, danzas ceremoniales, etcétera).
 - Organización social.

Los resultados del indicador representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas a través de las dimensiones del marco de referencia se muestran en la Figura 86-9.52. Como se observa en la figura, en el 50% de las películas analizadas se determinó que la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas está ausente. En el 28% de los filmes se observó que la representación de la cosmovisión está presente en el nivel del minimalismo y el inconsciente cultural, es decir, se muestra una identidad postural y de las pequeñas cosas, sin hacer mucha referencia explícita a una cosmovisión de las culturas bolivianas. El menor porcentaje de películas, el 22 %, muestra que la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas está presente a nivel de la representación de la cosmovisión, percepción e

interpretación del mundo, a través de la existencia de alguna o varias de las dimensiones del marco de referencia, que son la visión del mundo, el sistema de valores, el sistema de representación simbólica, y la organización social.

Figura 81-9.52. Representación de la cosmovisión de las culturas nacionales a través de las dimensiones del marco de referencia en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

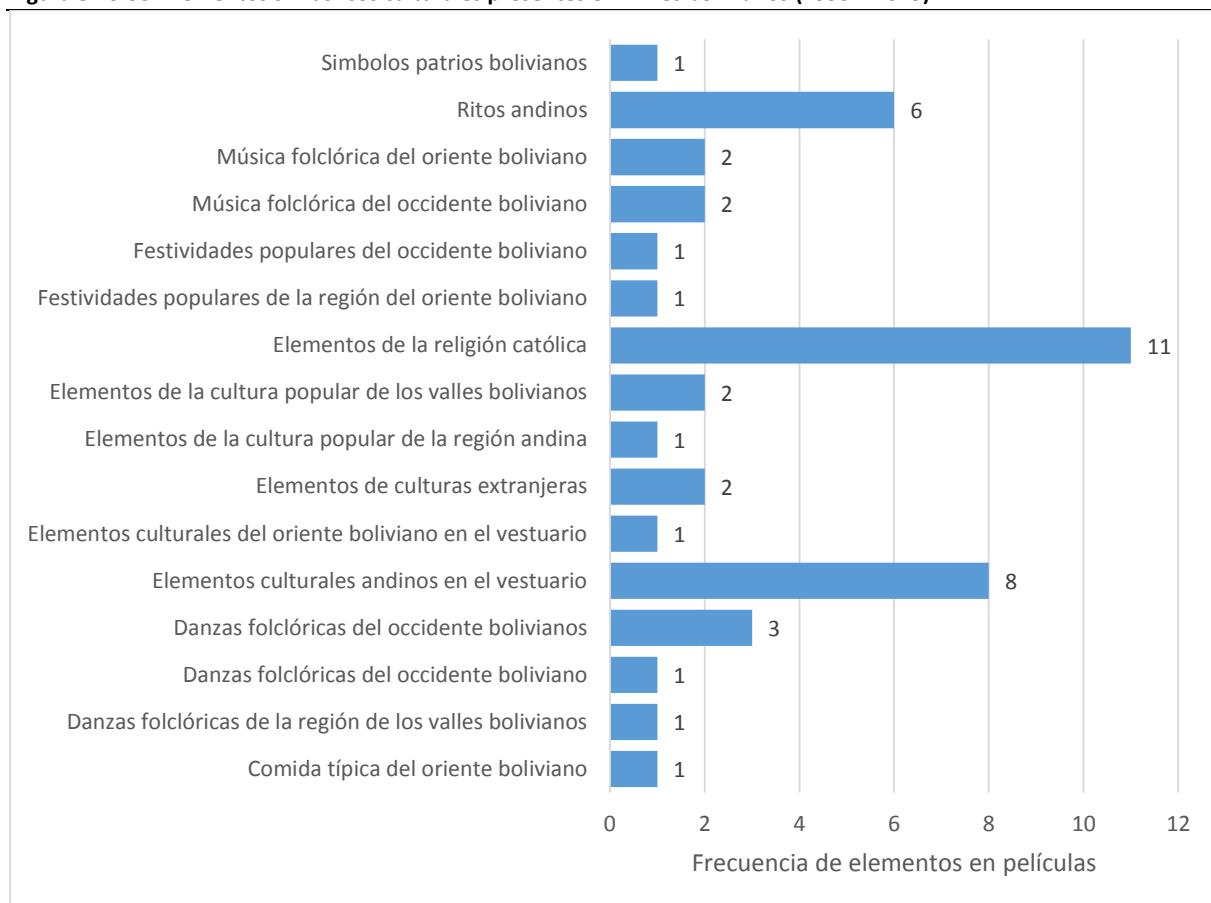
El quinto indicador aplicado dentro del OE#4.11 son los elementos simbólicos de las culturas presentes en la puesta en escena de las películas. Se analizó qué culturas son representadas a través de los elementos simbólicos culturales que se muestran en los filmes. En el análisis de contenido se realizó una lista por apartados de elementos simbólicos de las culturas que aparecen en la película. En la lista se incluyeron elementos relacionados con las tradiciones culturales como, por ejemplo:

- ↪ Representación de danzas rituales.
- ↪ Festividades representadas.
- ↪ Mitos narrados.
- ↪ Representación de dioses.
- ↪ Representación de ritos.
- ↪ Representación de la cosmovisión.
- ↪ Presencia de elementos simbólicos culturales en la puesta en escena (vestuario, objetos para rituales, objetos simbólicos culturales, artesanías, santos, cruces, máscaras, hoja de coca, testimonios arquitectónicos y lugares simbólicos nacionales y regionales, entre otros).

En el análisis además se evaluó la frecuencia con la que aparecía cada elemento y su región boliviana de procedencia. Para la clasificación se agruparon los elementos culturales como pertenecientes a tres bloques culturales según las grandes regionales bolivianas: la región occidental conocida también como región andina o de tierras, la región sub-andina o de los

valles, y la región oriental o de los llanos. Cuando se dio la presencia de elementos culturales que no son exclusivos de una región boliviana se los clasificó como elementos pluriculturales. Así también se clasificó como elementos de culturas extranjeras a aquellos elementos culturales de otros países.

Figura 82-9.53. Elementos simbólicos culturales presentes en filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

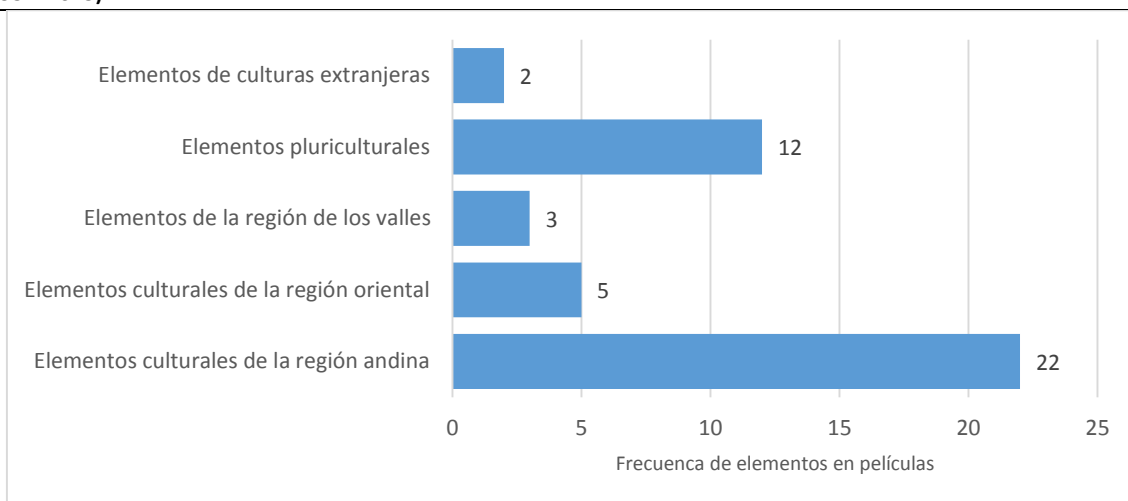
En la Figura 87-9.53 se muestran los resultados obtenidos con respecto a los elementos simbólicos de las culturas presentes en la puesta en escena de las películas bolivianas analizadas. Como se observa en la figura mencionada los elementos simbólicos relacionados con la religión católica, como las imágenes de vírgenes, santos, rituales como la misa, funerales, son los que aparecen con mayor frecuencia en los filmes bolivianos.

En segundo lugar, en cuanto a frecuencia de aparición en los filmes bolivianos está el vestuario y accesorios con elementos de las culturas andinas como polleras, aguayos, vestimentas indígenas.

En tercer lugar, está la presencia de algunos rituales de las culturas indígenas andinas como k’oa y la Cha’lla, que son ritos de ofrenda a la Pachamama o Madre Tierra en agradecimiento por los frutos recibidos de la tierra o por la adquisición de bienes. Entre los rituales andinos se

incluyó también el consumo de hoja de coca. Las danzas folclóricas de la región andina, la música folclórica tanto de la región del oriente como del occidente de Bolivia son otros de los elementos simbólicos culturales que se han presentado con frecuencia en los filmes nacionales.

Figura 83-9.54. Región de origen de los de los elementos simbólicos culturales presentes en los filmes bolivianos (1995 – 2015)

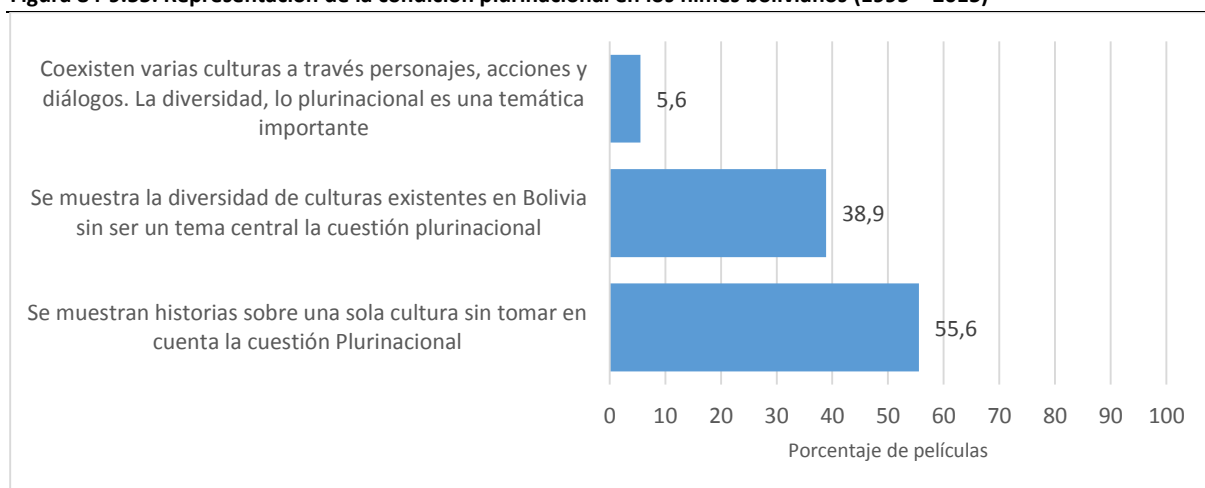


Fuente: elaboración propia.

Los elementos simbólicos culturales que se encontraron en los filmes nacionales fueron agrupados según la región boliviana de origen con el objetivo de analizar cuanta diversidad cultural se muestra en los filmes y cuáles son las regiones más representadas. En la Figura 88-9.54 se muestran los resultados obtenidos. Como se observa en la figura mencionada los elementos culturales de la región andina son los que aparecen con mayor frecuencia en los filmes bolivianos. En segundo lugar, están los elementos que se han denominado como elementos plurinacionales, es decir, aquellos que no son propios de una sola región o cultura boliviana, como es el caso de los elementos simbólicos y rituales de la religión católica. En tercer lugar, están los elementos culturales de la región del oriente boliviano y en cuarto lugar los elementos culturales de la región de los valles bolivianos.

El sexto y último indicador desarrollado dentro del OE#4.11 es la representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos, es decir, si en el filme se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la condición Plurinacional del Estado Boliviano; si en el filme se muestra la diversidad de culturas existentes en Bolivia sin ser un tema central la cuestión plurinacional; o si en las narraciones, coexisten varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, y la cuestión plurinacional es una de las temáticas centrales del filme.

Figura 84-9.55. Representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos (1995 – 2015)



Fuente: elaboración propia.

En la Figura 89-9.55 se muestran los resultados obtenidos sobre el indicador de representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos. Como se observa en la figura mencionada, en el 56% de las películas se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la cuestión plurinacional. En el 39% de los filmes se muestra la diversidad de culturas existentes en Bolivia sin ser un tema central en la trama la condición plurinacional del país. En un mínimo porcentaje del 6% de las películas, en sus narraciones coexisten varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, y la cuestión de la diversidad, lo plurinacional es una temática importante en el filme.

La única película de la muestra en la que coexisten varias culturas y en la que la diversidad y lo plurinacional son temáticas importantes en el film es *¿Quién mató a la llamita blanca?* (Rodrigo Bellot, 2006), este filme es precisamente el segundo con mayor cantidad de espectadores después de *Jonás y la ballena rosada* (Juan Carlos Valdivia, 1995), del total de las películas analizadas. Este dato provoca una reflexión entorno a si existe una relación entre el nivel de representación de las culturas nacionales, la diversidad del país que muestran los filmes y el nivel de éxito que logran en el público boliviano. Por ahora, solo se puede afirmar que en caso del único filme que aborda lo plurinacional en esta muestra, sí existe una relación con el éxito de taquilla.

Con respecto al resto de películas analizadas, por lo expuesto en párrafos precedentes, se puede concluir que el tema de la diversidad y condición plurinacional del Estado boliviano, no ha sido un tema central o importante en la mayoría de las películas nacionales con mayor éxito de público estrenadas durante el periodo de estudio que abarca la presente tesis.

QUINTA PARTE - CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La quinta y última parte de la presente tesis doctoral se compone de dos capítulos. En el capítulo diez se presentan las conclusiones a las que se ha llegado a partir de los resultados generados en esta investigación. Por la extensión de la tesis y de sus conclusiones se decidió incorporar en un último capítulo, el capítulo once, en el que se plantean las recomendaciones, que a partir de los resultados y conclusiones de la presente investigación, se proponen.

Capítulo 10

Conclusiones

Al inicio de la presente investigación se formuló la siguiente pregunta a modo de hipótesis o pregunta general de investigación: *¿cómo se ha representado la diversidad de las identidades culturales/nacionales del Estado Plurinacional de Bolivia en la cinematografía boliviana desde las dimensiones institucional, industrial y cultural durante el periodo comprendido entre los años 1995 a 2015?* Este problema, así planteado propone el estudio de la representación de la diversidad de las identidades nacionales desde tres dimensiones del sistema cinematográfico boliviano: la dimensión legal-institucional, la dimensión industrial y

la dimensión cultural. Por ello, en el diseño de investigación se planteó un gran objetivo general que se corresponde con la pregunta de investigación anteriormente mencionada, y se plantearon además cuatro objetivos generales.

El primer Objetivo General es *analizar cómo está constituido el marco legal e institucional de la cinematografía en Bolivia, su impacto en el desarrollo del cine nacional y su relación con los cambios políticos del país durante el periodo comprendido entre 1991 y 2018*. El marco legal e institucional del cine en Bolivia está normado por la Ley General del Cine 1302 de 1991 que se enmarca en cuatro áreas de acción y competencia: 1) el fomento a la producción nacional en todos los ámbitos del audiovisual; 2) la puesta al día del sistema educativo; 3) la salvaguarda de nuestro patrimonio nacional de imágenes en movimiento; y 4) el ordenamiento legal del mercado. En la actualidad, ninguna de estas cuatro acciones se está cumpliendo, aunque alguna de ellas se ha desarrollado sin éxito, con medidas contraproducentes para el desarrollo de la cinematografía nacional.

Se podría afirmar que uno de los logros más importantes e inmediatos de la Ley de cine fue la dinamización del sector cinematográfico con la creación del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) y el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC). Aunque a esta dinamización también colaboraron otros factores como la inserción de Bolivia, en 1995, a la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) y sobre todo, a partir de 2001, la participación en Ibermedia, así como la inserción de jóvenes cineastas en las labores de la producción audiovisual activando y renovando este sector.

El FFC estuvo activo de 1995 a 2006 y logró reactivar el sector cinematográfico, pero lo hizo a través de préstamos realizados a los cineastas para el financiamiento de sus películas; la consecuencia positiva fue que esta política se convirtió en la responsable de la mayor cantidad de estrenos en un año que había ocurrido hasta 1995, hasta el punto que se habla del *boom del cine boliviano*; la negativa, que el sistema de préstamos endeudó a las productoras, que por las características del mercado boliviano son en su mayoría pequeñas empresas comandadas por los propios directores/as.

El FFC se creó con un monto global y único de 1.000.000 USD y con la idea de ser un fondo rotatorio en el cual las ayudas a la financiación de los filmes se otorgaban a través de créditos reembolsables y con intereses. Por tanto, las ayudas del FFC nunca contemplaron el fondo perdido, ni para los casos excepcionales, así como tampoco se dio el principio de reinversión en otro proyecto de la misma productora. Dada la escasa taquilla que obtenían las películas, junto a que los intereses de retorno eran muy similares a los de los bancos, las productoras no consiguieron reembolsar los préstamos ni los intereses, y como la Ley no

contemplaba otras formas de nutrirlo, el dinero del FFC se extinguió después de otorgar los últimos préstamos en el año 2006.

El Decreto Supremo 21060 de 1985, que prohíbe las subvenciones en Bolivia, es el motivo por el que el que el FFC asume un sistema de crédito característico de una economía neoliberal, alerta de la importancia de un estudio global de las políticas culturales. Por otro lado, las incongruencias en la redacción de la ley de cine en este sentido hace que se enciendan las alarmas sobre la desorientación de los legisladores de su propio sistema legislativo y su consecuente fracaso como política cultural cinematográfica.

El artículo 15 de la Ley de Cine establece que el FFC puede ser financiado por donaciones de organismos internacionales, y el 17 dispone que estos recursos serán otorgados en condiciones de préstamo, que nada tiene que ver con una donación. Después de que en 2008 el Estado boliviano llevara a juicio a catorce cineastas deudores del FFC y de que éstos ofrecieran sus películas en subasta en el mercado internacional para saldar lo adeudado, se tuvo la propuesta de compra de la deuda de los cineastas bolivianos por parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID. Sin embargo, este hecho permitió observar que un organismo internacional no puede entregar una donación, para que ésta a su vez sea administrada por un banco en calidad de préstamo que incluya además el cobro de los intereses tal como está establecido en la Ley. Este fracaso político-financiero y la demanda que ha hecho el Estado, a través del CONACINE, a los cineastas deudores ha generado el empeoramiento de las relaciones entre este sector cultural y el organismo público que los representa.

En este contexto, las coproducciones en Bolivia han funcionado de manera favorable permitiendo que haya mayores fondos para la cinematografía hecha en el país. Después del quiebre del FFC, las coproducciones han sido el único apoyo institucional a la producción cinematográfica boliviana y en la actualidad el Fondo del Programa Ibermedia es el apoyo institucional más importante al que pueden acceder los cineastas bolivianos. Según el Informe Anual del Programa Ibermedia (2014), desde 1998 a 2014, Bolivia ha aportado al Programa Ibermedia un total de 1.399.980 USD y ha recibido un total de 2.582.103 USD. Es decir, que el país ha recibido casi el doble de lo que ha aportado al fondo, lo cual ha significado un gran beneficio a la cinematografía nacional. Entre los años 2001 y 2016 el Programa Ibermedia ha financiado un total de 84 proyectos bolivianos, entre fondos para coproducción, desarrollo de proyectos, proyectos de formación y la modalidad Delivery. El fondo de Ibermedia es la única ayuda económica institucional a la cinematografía en la que colabora el Estado, en este

sentido, sin la ayuda de Ibermedia, la cinematografía nacional estaría sin ningún apoyo estatal.

La Ley General del Cine en sus artículos N° 11 y N° 12 establece las condiciones para otorgar la nacionalidad boliviana a las películas y coproducciones realizadas en Bolivia. Sin embargo, si se toma en cuenta lo establecido por la Ley de Cine, algunas producciones y coproducciones nacionales no serían legalmente bolivianas debido a que las empresas productoras no tramitan el certificado de nacionalidad que extiende el CONACINE. Esto último se debe a los diversos trámites burocráticos que tienen que realizar las empresas productoras para obtener el certificado de nacionalidad. En este sentido, una gran cantidad de las coproducciones realizadas en Bolivia son, como afirma la directora Mela Márquez, “más coproducciones de hecho que de derecho” (Márquez, comunicación personal 2018), puesto que, para que sea una coproducción legalmente establecida, también deberían existir contratos firmados y previos acuerdos de coproducción homologados por los Estados. En este contexto, las condiciones legales de las productoras, la falta de legislación o la difícil aplicación de la misma, vuelve complicado el poder definir qué películas y qué coproducciones son realmente bolivianas o “legalmente bolivianas”.

Por otro lado, según el artículo 21 de la Ley del General del Cine en Bolivia, todo filme, para ser exhibido o comercializado en el territorio nacional, deberá estar legalmente registrado en el CONACINE y aquel que no cumpla con esta condición, se considerará de internación o producción clandestina. En el caso de las películas y coproducciones producidas en Bolivia, aunque muchas no tengan el certificado de nacionalidad o no estén registradas en el CONACINE, se las exhibe y se las reconoce de hecho como películas bolivianas por la nacionalidad del director, del equipo de producción o de la empresa productora. El 28% de las 134 películas nacionales estrenadas de manera comercial entre 1995 y 2015 fueron coproducciones en las que llegaron a participar un total de 18 países de los cuales Estados Unidos, México y Argentina son los que han coproducidos una mayor cantidad de películas con Bolivia, seis cada uno. Otros países que han coproducido con Bolivia son Perú, con el que se filmaron cinco películas, y España, con el que se filmaron cuatro largometrajes.

Además, del impacto de la coproducción en el desarrollo de la industria cinematográfica, a través de un mayor financiamiento y, por lo tanto, presupuestos más acordes con un cine de calidad, el sistema de coproducción tiene impactos a nivel de la interculturalidad. Esto último se da a través de la representación de la diversidad de las identidades culturales de los países participantes en la coproducción, en cuyas narraciones se representan las diferentes culturas, historias e imaginarios propios. Por otro lado, el sistema de coproducción permite la

exhibición de las cinematografías locales fuera de sus propias fronteras, lo cual aporta al conocimiento de la “otredad”, el acercamiento a la cultura de las “otras naciones” a través de historias narradas por ellas mismas, y no a través de las narraciones del cine dominante que reduce las culturas minoritarias a simples estereotipos.

Otro gran problema que presenta la Ley de Cine 1302 es la manera en la que se ha definido la cuota de pantalla para el cine nacional. El cómputo por horas, de tan solo 36 horas anuales para el cine nacional como cuota de pantalla en ciudades de más de 100.000 habitantes, no beneficia a los productores bolivianos. En primer lugar, porque teniendo las películas una duración variable, la realización de seguimiento al cómputo por horas se torna complicado. En segundo lugar, porque cuando se promulga el Reglamento de la Ley de Cine y se establece el cálculo del número de horas para los años 1991 a 1997, no se toman en cuenta los cambios que se producirían con transcurrir del tiempo en el desarrollo de los sectores de la producción y la exhibición de cine en el país, como el aumento del número de producciones nacionales por año y el surgimiento de centros de exhibición multisalas que a su vez ha aumentado la cantidad de salas disponibles. Por ejemplo, en la actualidad en un centro de exhibición multisala con la exhibición de una sola película nacional que se pase en cinco sesiones diarias por tan solo una semana suma 52,5 horas, por lo tanto, el centro de exhibición ya cumpliría con la cuota de pantalla anual. En este sentido, la manera en que se ha establecido y calculado la cuota de pantalla no es favorable para el cine boliviano, puesto que es totalmente obsoleto para la realidad actual del sector cinematográfico del país.

Lo obsoleto del reglamento de la ley de cine ha permitido que, desde el sector de los empresarios distribuidores y exhibidores de cine, se ignore o no se tome en cuenta a la cuota de pantalla como la medida de protección que debería ser para la cinematografía nacional. Si bien es muy fácil para los cines cumplir con el mínimo de horas anuales que establece la cuota de pantalla, no se cumple con el principio de excepción cultural para el cine boliviano. Se afirma lo anterior puesto que, si bien, las salas comerciales sí exhiben cine nacional y con una semana en cartelera ya se cumple con la cuota de pantalla, sin embargo, el cine producido en el país no tiene un tratamiento especial por parte de las salas de cine que le permita una mayor promoción y mayor permanencia de tiempo en pantalla. La permanencia en pantalla de las películas, ya sean éstas bolivianas o extranjeras, la determinan los exhibidores según la cantidad de público que genera en una semana, sin que tenga el cine nacional un trato preferente o mayor apoyo por parte de las salas.

Desde el sector cinematográfico ha surgido una fuerte demanda por una nueva ley de cine, puesto que son muchas las observaciones que el sector tiene con respecto a la ley vigente. Se destacan las más representativas:

- ↪ Existen en el país otras leyes que se contradicen con la Ley de Cine, como la Ley de Aduanas y la Ley de Impuestos, que no permiten que se libere de aranceles la importación de material destinado al cine. El sistema tributario y el sistema arancelario no hacen diferencia entre un producto cultural y una mercancía de cualquier tipo.
- ↪ La ley no contempla ningún incentivo económico o inversión no retornable destinada a la cadena productiva, ni se contemplan políticas fiscales favorables o cualquier otro incentivo que permita el mecenazgo cultural. Lo anterior contribuye a que el aporte del sector privado a la producción cinematográfica nacional sea casi inexistente.
- ↪ No se plantea ningún modo de generar recursos para alimentar el presupuesto al fomento del cine.
- ↪ No se toman medidas contra la venta de copias ilegales de películas, siendo la llamada piratería casi “seudolegal” en el país.

Los cineastas bolivianos además han identificado que la falta de una nueva normativa, la falta de recursos económicos y fuentes de financiamiento o subsidio por parte del Estado, y la ausencia de apoyo del público en las salas son tres factores importantes que afectan de manera negativa a la producción nacional o que imposibilitan su desarrollo.

Otra de las debilidades de la ley vigente es que no existe ningún mecanismo que obligue a que se informe al CONACINE de los datos del mercado, como número de espectadores, recaudaciones y presupuestos de las películas, salvo que hayan obtenido un crédito del FFC, lo que impide que se generen estadísticas sobre el sector. Si bien, los empresarios exhibidores sí generan sus propias estadísticas, éstas no son difundidas públicamente y los datos se manejan como información privada de dichas empresas.

El mercado y la industria del cine en Bolivia

El análisis de la dimensión económica e industrial del cine en Bolivia estuvo guiado por el segundo objetivo de la presente tesis que fue *analizar cómo está constituido el mercado cinematográfico boliviano en los tres componentes de la cadena global de valor -producción, distribución y exhibición- de la industria cinematográfica boliviana*. La dimensión económica además estuvo guiada por el tercer objetivo de esta investigación; *identificar cuáles son los índices de concentración y representación de la diversidad cultural del país, que se presentan en los componentes de la cadena global de valor –producción, distribución y exhibición- de*

la industria cinematográfica boliviana. A continuación, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado con respecto al marco económico e industrial de cine en Bolivia.

En el estudio del mercado cinematográfico en la presente tesis se analizaron los tres componentes de la cadena global de valor; los sectores de la producción, la distribución y la exhibición de cine en el país. Durante los 21 años que comprende el periodo de análisis de esta investigación (1995 a 2015), un total de 134 largometrajes nacionales, entre ficciones y documentales, fueron estrenados de manera comercial en salas de cine en Bolivia. Antes del periodo de estudio, desde el año 1925 hasta 1994, tan solo se estrenaron 33 filmes nacionales. Por lo expuesto anteriormente, se pudo concluir que efectivamente la producción cinematográfica nacional se ha expandido a partir de los siguientes periodos.

El primer periodo de expansión surge a partir de la creación de la Ley General del Cine y el FFC y que tuvo como efecto el surgimiento del *Boom del cine boliviano* de 1995. En dicho año hubo un primer momento de crecimiento de la producción cinematográfica que duró tan solo un año y posteriormente se da un periodo de estancamiento en la producción en los años siguientes y la producción baja a uno, dos, o ningún estreno por año.

El segundo periodo de expansión de la producción cinematográfica nacional se da con el surgimiento de la producción de cine con tecnología digital a partir del año 2003, que abarata los costos de producción y esto permite que haya una mayor cantidad de estrenos nacionales, llegando a estrenarse entre cuatro y nueve largometrajes por año hasta el año 2008.

Un tercer periodo de expansión de la producción cinematográfica nacional se da a partir del año 2009 cuando los estrenos nacionales suben a 21 durante el mencionado año y en los años siguientes se ha mantenido con un promedio entre 13 y 17 películas por año a excepción del año 2014. No se ha evidenciado un cambio a nivel normativo en Bolivia que haya permitido el aumento del número películas estrenadas a partir del año 2009, sin embargo, en dicho año el país vuelve a participar del Programa Ibermedia y esto sin duda es un factor que ha contribuido a la dinamización del sector. Por otro lado, que Bolivia haya logrado una mayor estabilidad económica en este último periodo podría ser también uno de los causantes de que hayan mas producciones cinematográficas anuales.

Los datos anteriormente mencionados permiten concluir que hubo un crecimiento de la producción cinematográfica, sin embargo, no necesariamente significan un gran progreso o desarrollo del sector audiovisual en Bolivia. El aumento en la cantidad de estrenos nacionales, si bien, es un dato alentador sobre el crecimiento de la producción, sin embargo, necesita un análisis más profundo debido a que se han generado cuestionamientos y debates sobre la calidad de las películas estrenadas en este último tiempo a partir de la tecnología digital. Del

total de 134 películas bolivianas estrenadas en el periodo de análisis, el 86% fueron filmadas en formato digital y el sólo 14% fueron filmadas en formatos analógicos. El uso del formato digital empieza en Bolivia en el año 2003 y posteriormente se convierte el soporte de filmación predominante en el resto del periodo. Al mismo tiempo, se ha vuelto mínimo el uso de formatos analógicos en el rodaje de los filmes.

El cine digital en Bolivia se ha convertido en la salida o la respuesta de emergencia a una cinematografía estancada en su imposibilidad de generar una industria. La aparición de equipos de vídeo de considerable calidad a bajo costo significa para los realizadores una oportunidad para producir con mayor frecuencia. Sin embargo, la calidad de las películas estrenadas ha sido muy baja y esto ha provocado el rechazo del público a la producción nacional. Si antes ya era difícil recuperar la inversión por la escasa asistencia del público a las salas, en la actualidad el público fiel al cine nacional ha disminuido de manera considerable.

Sin embargo, un efecto positivo que ha tenido el cine digital en el país es que ha propiciado la emergencia de producciones realizadas por adolescentes y jóvenes cuyo circuito de distribución son mercados paralelos o alternativos a las salas comerciales. Esta situación provoca además la demanda de mayores espacios para la formación audiovisual, la creación de nuevas escuelas de cine a nivel técnico e incluso la creación de la carrera de cine a nivel licenciatura en una universidad pública nacional que recién se está concretando en el año 2018. De forma paralela a la apertura de espacios de formación, la producción audiovisual en Bolivia se ha descentralizado y se aparta de la sede del gobierno nacional en la ciudad de La Paz, que mantiene en 67% de la producción, para tener producciones procedentes de los distintos departamentos de Bolivia como Cochabamba (38% de la producción), Santa Cruz (37% de la producción), Potosí (20,9%), Tarija (13,6%), Chuquisaca (12,6%), entre los departamentos con mayor cantidad de películas filmadas en su territorio.

En este sentido, el cine digital ha democratizado el acceso a la producción cinematográfica en diferentes sentidos: por un lado, abaratando los costos y multiplicando las producciones nacionales, y por otro, permitiendo que surjan producciones nacionales en otros departamentos descentralizando y diversificando geográficamente la producción cinematográfica nacional.

Modelo de financiamiento, espectadores y recaudaciones.

Al no existir ayudas estatales, la gran mayoría de las películas bolivianas son financiadas con fondos propios de las empresas productoras, auspicios de empresas privadas, que en

muchas ocasiones funcionan a través de intercambios de servicios, y en algunos pocos casos han logrado apoyos económicos de empresas estatales y Ministerios del Estado boliviano.

Bolivia tiene la menor cantidad de número de espectadores en salas de cine en Sudamérica, es así que, la producción cinematográfica en el país es una empresa con muchísimo riesgo en materia de inversiones. La mayoría de las películas bolivianas no logran recuperar ni siquiera la inversión en su producción y aún más difícil es que logren obtener ganancias. Del total de 82 películas de las cuales se logró obtener los datos completos de presupuesto y recaudaciones en taquilla, tan solo el 22% logró recuperar la inversión de producción a través de las recaudaciones en sala de cine y el restante 78% no logró recuperar su inversión. En Europa y otros países de América Latina, la protección estatal y los sistemas de ayuda a la producción de cine nacional han servido para amortiguar o eliminar los riesgos de inversión. Sin embargo, en el caso boliviano el sector cinematográfico nacional está librado a su suerte y dejado en las manos del libre mercado y se debe enfrentar con la competencia internacional, especialmente la norteamericana, y con los inexistentes sistemas de comercialización.

Comparando los datos de espectadores de cine nacional y de cine extranjero, las diferencias entre uno y otro son abismales. Por ejemplo, en 1998 en Bolivia se estrenó sólo una película nacional que contó con 13 mil espectadores, por su parte, el cine extranjero ese año logró casi dos millones y medio de espectadores. Peor fue la situación de los años 2000, 2001 y 2002, en los que no hubo ningún estreno nacional y por lo tanto la totalidad del público, alrededor de un millón y medio por año en el país, solo vio cine extranjero. Los años 2005 y 2006 son los que atrajeron mayor cantidad de público de cine nacional por encima de los 200 mil espectadores. En los siguientes años el público de cine nacional ha ido disminuyendo y en contraparte los espectadores de cine extranjero han aumentado. La cuota de mercado del cine nacional entre los años 2013 y 2016 ha bajado de 1% a 0,2%, según los datos de EGEDA. Entonces, se puede concluir que, no es que la población boliviana no vaya al cine y que a ello se deba la crisis del cine nacional, el problema es que no existe público interesado en el cine hecho en el país.

El mercado cinematográfico en Bolivia está completamente dominado por el cine extranjero. Tomando en cuenta que los filmes de los grandes sellos cinematográficos de EE.UU. llegan al 90%, tanto de la cuota anual de espectadores como de las recaudaciones anuales de taquilla en Bolivia, se concluye que sí existe una transnacionalización, es decir, la subordinación de la industria del cine en Bolivia al mercado mundial, principalmente, a las multinacionales de Hollywood. En este sentido, la diferencia entre las recaudaciones del cine nacional comparadas con las del cine extranjero también es abismal. El cine resulta ser un

gran negocio para los distribuidores y exhibidores de cine extranjero, sin embargo, para los productores de cine nacional es un negocio totalmente riesgoso.

Relaciones de propiedad y características de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras de cine.

En el estudio de la concentración económica o concentración de la propiedad empresarial vinculada al sector cinematográfico boliviano, se analizaron las relaciones entre las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, nacionales y extranjeras. En la investigación no se ha encontrado ninguna relación de propiedad común entre empresas productoras y empresas exhibidoras de cine en Bolivia.

En cuanto a la relación entre las empresas productoras nacionales y empresas productoras internacionales relacionadas a los grandes estudios estadounidenses, no existen relaciones de propiedad común pero sí relaciones de trabajo en pocos casos que se han tratado en realidad de producciones extranjeras que han filmado en locaciones de Bolivia o contado con actores y servicios de producción bolivianos. En cuanto a la relación entre canales de televisión y la producción cinematográfica nacional han sido tres los casos (un 2,2% del total del periodo de estudio) en los que los canales de televisión han participado en la producción de largometrajes en el país, sin embargo, no se ha evidenciado relación de propiedad entre ellos. Por todo lo expuesto anteriormente se podría concluir que no existe concentración económica en relación a la propiedad de las empresas de producción de películas nacionales, debido a que existe una gran cantidad de empresas productoras totalmente independientes, con características bastante diversas en cuanto a su periodo de funcionamiento, la cantidad de filmes estrenados y recursos económicos disponibles.

Con respecto a la relación de propiedad de las empresas exhibidoras de cine multisalas en Bolivia, la cadena más grande de cines presente en el país es *Cine Center*, cuyo capital económico es de origen español y a nivel nacional tiene 61 pantallas (un 44,5% del total a nivel país) distribuidas en centros de exhibición en seis ciudades, lo que permite concluir que existe diversificación geográfica en dicha empresa. El holding empresarial español Grentidem S.A., propietario de la cadena *Cine Center*, es a la vez propietario de la empresa distribuidora de películas *Distrifilms*, por lo que en este caso se estaría hablando de concentración de *propiedad cruzada* dentro del sector cinematográfico. La segunda empresa con capital de origen extranjero presente en el país es la multinacional estadounidense *CineMark*. Aunque dicha empresa tiene presencia a nivel global y es el segundo circuito de exhibición a nivel

mundial, en Bolivia cuenta con un solo centro multisalas en la ciudad de Santa Cruz y no se ha diversificado geográficamente en el país.

En cuanto a las cadenas de centros de exhibición multisalas con capital boliviano la más grande es *Multicine*, con presencia en La Paz y Santa Cruz y un total de 20 pantallas (un 14,5% del total de pantallas a nivel país). *Multicine* es una empresa que forma parte del Grupo Roduga Inversiones S.A. que también está vinculado con la empresa de distribución *BF Distribución*, por lo que en este caso también existiría concentración de propiedad cruzada y diversificación geográfica de la empresa en dos ciudades. Existen además en el país otras empresas de capital económico boliviano que administran cines monopantalla y pequeñas multisalas en diferentes ciudades. Sin embargo, éstas salas, no manejan una misma marca como en el caso de una cadena nacional y son empresas relativamente pequeñas en comparación con las cadenas de multisalas, puesto que manejan el 1 % o 3 % de la cantidad de pantallas activas del país.

El mercado de las salas de cine se ha ido concentrando en pocas empresas con la llegada de centros de exhibición multisala. Los nuevos cines multipantallas se han expandido en diversas ciudades, sobre todo del eje troncal del país, pasando a ser cadenas de cine de alcance nacional. Este tipo de empresas han acaparado la mayoría del público provocando con ello el cierre de las pequeñas empresas de cine monopantalla. Por ejemplo, si en 1994, la ciudad de La Paz contaba con 11 cines, en 2018 ese número se había reducido a 6 centros de exhibición de cine. Así también, Potosí pasó de tener ocho cines en 1994 a solo un cine activo en 2018. No son casos de fusiones empresariales, sino que, por un lado, se han creado nuevas empresas multisalas de exhibición en diferentes ciudades y, por otro lado, han cerrado las empresas de exhibición de cine monopantalla, lo que ha reducido el número de empresas exhibidoras.

En Bolivia existe por un lado, concentración de propiedad cruzada del sector cinematográfico en dos casos de grupos empresariales que además se han diversificado geográficamente creando cadenas nacionales. Por otro lado, la mayoría de las empresas de exhibición que trabajan en el país son de capital económico boliviano. Por lo tanto, se concluye que en Bolivia existe diversidad de empresas y grupos empresariales que administran centros de exhibición, cuyos niveles de inversión económica y relaciones de propiedad son también diversos; existiendo tanto cines que son de empresas familiares, como cines que forman parte de los muchos negocios de grandes grupos empresariales de alcance nacional e internacional.

Con respecto a las características del sector de la exhibición de cine, en 2018 en Bolivia existen 29 centros de exhibición de cine en actividad con un total de 137 pantallas

distribuidas en 10 ciudades, siete de ellas ciudades capitales de departamento y tres ciudades intermedias. Durante el periodo analizado hubo cambios importantes en cuanto al número de cines existentes en el país. La tendencia que se dio en los cines monopantallas fue su disminución a partir de las década de los ochenta y noventa hasta llegar a solo siete cines monopantalla activos en el país en 2018. Con respecto a los cines multipantalla, a partir del año 2002 se da una tendencia en la cual estos cines aumentan en cantidad casi cada año llegando a 22 multicines activos en 2018.

En las décadas de los años ochenta y noventa en Bolivia se da una disminución de la cantidad de espectadores en las salas de cine del país debido al surgimiento de otras maneras de consumo de películas a través de la televisión abierta, televisión por cable y el alquiler de vídeos. Este factor provoca, en una primera instancia, el cierre de los cines más antiguos. Un segundo factor, que afectó a la cantidad de público y la rentabilidad económica de los cines monopantalla estuvo relacionado principalmente con el surgimiento de los modernos multicines que acapararon una mayor cantidad de público.

La cantidad de pantallas de cines activas en el país tuvo también cambios significativos que se deben principalmente a la apertura de modernos centros de multisalas. Las comodidades en las nuevas infraestructuras y la mayor diversidad de películas disponibles lograron captar una mayor cantidad espectadores. A partir de 2004, que coincide con el año de apertura del primer gran complejo comercial y multicine, la cantidad de pantallas en funcionamiento en el país va en un aumento considerable hasta llegar a 137 pantallas de cine activas en 2018.

El precio medio de entrada al cine en el país ha tenido un aumento paulatino subiendo de 2,14 USD en 1998 a 5,6 USD en 2016. Sin embargo, las mayores diferencias se dan en los costos de entrada al cine por ciudad y por tipo de cine, siendo el precio de entrada más bajo de 2,1 USD en la ciudad de Oruro y el más alto de 21,5 USD en entradas de butacas “VIP” en la ciudad de Cochabamba en 2018. Por lo tanto, el precio de las entradas al cine es bastante variable dependiendo de la ciudad y el tipo de cine.

Con respecto a las características del sector de la distribución de cine en Bolivia, se podría agrupar a las empresas distribuidoras tres tipos: (i) empresas que se dedican exclusivamente a la distribución de cine nacional y cine independiente; (ii) empresas que forman parte de grupos empresariales propietarios de multisalas de cine, dedicadas principalmente a la distribución de cine extranjero y que han incursionado también en la distribución de cine nacional; y (iii) empresas que se dedican únicamente a la distribución de cine extranjero, principalmente de Estados Unidos.

En Bolivia existen dos maneras de negociación para la distribución y exhibición comercial de las películas bolivianas. Una de ellas es contando con el apoyo de una empresa distribuidora que se encarga de toda la promoción, publicidad y negociaciones con las salas de cine para la exhibición de la película. La segunda manera, es no contando con la figura de un distribuidor, entonces es el director o productor quien negocia directamente con los diferentes cines la exhibición de su película y además se hace cargo de la promoción y publicidad del filme. En las negociaciones para la exhibición de las películas se establecen los porcentajes de recaudaciones que irán para el productor, el distribuidor y para el exhibidor. Estos porcentajes varían de acuerdo a número de semanas que se mantiene la película en cartelera, mientras más semanas permanece el porcentaje sube en favor del exhibidor.

Por lo general, los filmes bolivianos con mayores apoyos en distribución se estrenan en las tres ciudades del eje troncal del país, mientras que los filmes con menos apoyo son estrenados generalmente en las ciudades donde fueron producidos. En este sentido, se presenta también una concentración geográfica en las ciudades del eje troncal del país siendo pocas las películas nacionales que llegan a otras ciudades capitales de departamento con salas de cine y menos aun las que se estrenan en ciudades intermedias. Lo anteriormente narrado no favorece en la formación de públicos para el cine nacional y contribuye a que el cine boliviano sea desconocido en su propio país.

En cuanto a los espacios para la difusión de filmes bolivianos en Internet, el 31% de las 134 películas estrenadas entre 1995 y 2015 están en Internet, principalmente en la plataforma YouTube, sin embargo, la mayoría de ellos fueron subidos de manera ilegal por usuarios y no así por los directores o empresas productoras. En cuanto a las plataformas de pago como Netflix, hasta la fecha no se ha encontrado ningún filme boliviano disponible para visualización.

Elementos de diversidad en la producción cinematográfica boliviana.

Entre los elementos de diversidad que se analizaron con respecto a los realizadores cinematográficos y las empresas productoras de cine en Bolivia están los siguientes:

La mayoría de los directores (71%) que estrenaron películas durante el periodo de análisis son nacidos en ciudades del eje troncal del país (La Paz, Cochabamba y Santa Cruz). Si bien este dato muestra por un lado que existe concentración geográfica, por otro lado, tomando en cuenta que en dichos departamentos se encuentra más del 67% del total de la población boliviana, podría concluirse que los resultados obtenidos se corresponden con la realidad de la distribución poblacional del país.

Se encuentra diversidad en cuanto a las edades de directores que logran estrenar largometrajes en salas comerciales de cine. Sin embargo, se observa a partir del año 2003 una creciente participación de directores jóvenes nacidos en las décadas de los setenta y ochenta y que se han mantenido muy activos en la producción cinematográfica hacia el final del periodo de estudio.

El 53% de las películas analizadas en el periodo de estudio fueron *óperas primas* lo que lleva a concluir que, por un lado, existe bastante diversidad en cuanto a la cantidad de directores noveles que tienen la posibilidad de estrenar sus filmes de manera comercial, sin embargo, ofrece un dato preocupante, dado que son pocos los realizadores establecidos que vuelven a estrenar nuevas obras. La estructura de microempresas de creadores/as, la imposibilidad de conseguir fondos, la difícil recuperación en taquilla del dinero invertido, y el endeudamiento económico en el que quedan los realizadores ante los préstamos para la producción, hacen a las empresas productoras inestables, sin recursos para volver a invertir, lo que conlleva la paralización de las actividades cinematográficas, para dedicarse luego a producir en otras áreas más rentables como la publicidad o trabajos corporativos.

En total fueron 81 empresas productoras las que participaron en la producción de 134 películas que se estrenaron en el periodo de análisis. Esto lleva a afirmar, por un lado, que existe una gran diversidad de empresas productoras de cine en el país. Por otro lado, se concluye también que la gran mayoría de estas empresas no están consolidadas en el mercado cinematográfico, puesto que, se trataría de empresas nuevas, algunas de ellas formadas para la filmación de una sola película y que luego se han desintegrado o no han vuelto a producir un largometraje estrenado comercialmente.

El 85% de las empresas productoras que estrenaron largometrajes en el periodo analizado están establecidas en las ciudades capitales del eje troncal del país, siendo muy bajo el número de empresas establecidas en otras ciudades capitales. Por lo tanto, habría concentración geográfica en el origen de las empresas de producción. Sin embargo, esto es realidad en un avance reciente hacia la desconcentración, puesto que, desde el inicio de las actividades cinematográficas en Bolivia, la ciudad de la Paz fue el centro de la producción cinematográfica nacional y es recién a partir de los años ochenta y noventa que se empieza a filmar en otras ciudades como Santa Cruz y Cochabamba. Ya en el segundo milenio surgen producciones desde la mayoría de los departamentos del país.

El cine y su dimensión cultural.

El análisis de la dimensión cultural de la presente tesis doctoral tuvo como objetivo general *analizar cómo se representan los imaginarios sobre la/s identidad/es nacionales/es y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia en las películas nacionales más vistas entre los años 1995 y 2015*. Para el análisis se ha partido de la idea de que todas las películas reflejan de alguna manera la identidad cultural de los pueblos sobre los que se basan y narran sus historias. Sobre la relación entre el cine boliviano y la búsqueda de la identidad cultural o nacional se ha escrito bastante, sobre todo en la época del cine indigenista y político de Jorge Sanjinés. El crítico de cine Sergio Zapata llega a afirmar; “existe en el cine hecho en Bolivia (ese cine que se denomina boliviano) una búsqueda infecunda de la identidad, pues ésta no radica en el guion ni en el contenido, sino en la postura ética y por consecuencia en la propuesta o intención estética” (2013, párr. 9). Sin embargo, el contexto social, histórico y político que inspiró la cinematografía más fecunda de Sanjinés ha cambiado. En este sentido, es importante plantear nuevamente el análisis sobre el cine y la representación de la identidad nacional, que en la época actual tiene una relación indivisible con la representación de la diversidad cultural del nuevo Estado Plurinacional de Bolivia.

Representación de la diversidad.

Para el análisis de la dimensión cultural del cine en Bolivia se realizó un análisis de contenido con 108 indicadores que se aplicaron a 18 filmes nacionales que lograron ser los más vistos por año en el país y estrenados entre 1995 a 2015. Las características formales y sociodemográficas de los personajes fueron los primeros indicadores analizados y demostraron que la mayoría de los personajes del cine nacional son hombres (62%), de edad adulta (84%), pertenecientes a la clase media (70%) y con educación universitaria (35%).

Un punto importante fue el análisis de las culturas, grupos étnicos, regiones bolivianas y nacionalidades representadas en los filmes nacionales a través de sus personajes. La llamada “política racial del reparto” (Shohat y Stam, 2002) hizo referencia a la forma de representación de la diversidad étnica y cultural en el cine de Hollywood, cuestionando que la selección y distribución de roles en el cine tiene un trasfondo político donde los actores blancos desempeñan un rol dominante y los actores de otras etnias o culturas se ven destinados a representar roles estereotipados establecidos para ellos. En este sentido, en un país tan diverso culturalmente como lo es Bolivia se hace necesario analizar cuanta de dicha diversidad cultural es representada y cómo es representada en su cine nacional.

En relación a la representación de la diversidad étnica boliviana a través de la caracterización de los personajes de los filmes nacionales se concluye que existe una alta representación de personajes mestizos, ya sean estos bolivianos o extranjeros, que llega al 76,5% del total de los personajes. En segundo lugar, está la población indígena boliviana, sin embargo, con bastante margen de diferencia con respecto al primer grupo puesto que solo llega al 11,4%. La población blanca o caucásica, es decir europeos, norteamericanos o sus descendientes en Bolivia, son el tercer grupo étnico representado con el 9,6% de los personajes. En último lugar está la población afroboliviana o población boliviana descendiente de antiguos esclavos traídos de África, que tiene una representación mínima de tan solo un 0,9%.

Las únicas culturas indígenas bolivianas representadas en los filmes nacionales fueron la cultura aimara y la población afroboliviana, que también es reconocida por la Constitución Política del Estado (CPE) como una nación o pueblo indígena boliviano. En las películas bolivianas analizadas no existen personajes que representen a otras culturas o poblaciones indígenas del país de los 36 grupos étnicos existentes y reconocidos por la la CPE. Según el censo nacional 2012 elaborado por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) el total de la población boliviana es de 10.059.856 habitantes de los cuales el 27,8% se identifican con uno de los 36 pueblos indígenas. El pueblo indígena con mayor población es el quechua con un 12,7% de la población total, le sigue el pueblo Aymara con un 11,8%, el pueblo Chiquitano con 0,87%, el pueblo Guaraní con 0,58% y el pueblo Afroboliviano con 0,16% siendo estos los 5 pueblos indígenas con mayor población en Bolivia.

En conjunto, los personajes no indígenas de las películas analizadas representaron el 87,7% del total de los personajes. En este sentido, se puede concluir que, en cuanto a las características étnicas de los personajes, o la “política racial del reparto”, en palabras de Shohat & Stam (2002), en las películas bolivianas más vistas en el periodo de 1995 y 2015, no existe diversidad en cuanto a los grupos étnicos o culturas indígenas bolivianas representadas debido a que en su gran mayoría los personajes son mestizos y la representación de culturas indígenas bolivianas es bastante baja. En este sentido, dichas películas son las que menos muestran o tratan el tema de la diversidad cultural de país y las que tienen menos representación de los pueblos indígenas a través de sus personajes. Sin embargo, se afirma también que los porcentajes de personajes indígenas representados en los filmes tiene una estrecha relación con los porcentajes reales de esas poblaciones en el país.

En relación a la actitud o posicionamiento de los personajes sobre su condición étnica, el 89% de éstos mostraron una actitud neutral, sin acciones ni diálogos que denoten estima,

rechazo, o negación. En este sentido, el tema de la etnicidad no era un tema importante en los filmes. Por consiguiente, se concluye que los grandes cambios políticos que se han llevado a cabo en el país, como la creación de una nueva CPE que reconoce y otorga derechos fundamentales a 36 naciones indígenas bolivianas, no han tenido un efecto importante en las películas nacionales más vistas por la sociedad boliviana en cuanto a la representación de dichas culturas indígenas o de la temática de la diversidad cultural en los filmes analizados. Si bien, sí existen películas bolivianas que tratan precisamente de dichos cambios políticos y la cuestión de la diversidad del nuevo Estado Plurinacional, sin embargo, dichos filmes no son mayoría y tampoco han logrado éxito a nivel de espectadores, por lo cual no formaron parte de la muestra del presente estudio.

Al estudiarse otros elementos de diversidad en relación a los personajes como la nacionalidad, el departamento boliviano de origen y la zona rural o urbana de procedencia, el análisis demostró que la gran mayoría de personajes, el 82%, eran bolivianos. Del 18% de personajes extranjeros, la mayoría fueron argentinos y estadounidenses, y una minoría fueron personajes chilenos, paraguayos, franceses, colombianos y españoles.

En cuanto al departamento boliviano de origen de los personajes nacionales, los resultados mostraron que los más representados fueron los ciudadanos de Santa Cruz (25% de los personajes), los ciudadanos de La Paz (18%), y los ciudadanos de Tarija (14%). Hubo además personajes de los departamentos de Cochabamba, Potosí, Oruro y Beni, sin embargo, con porcentajes muy bajos que no superaron al 6%. Si bien, hubo personajes de casi todos los departamentos del país, a excepción de Pando y Chuquisaca; ciudades como Santa Cruz y La Paz son las que tienen mayor representación. Por otro lado, el hecho de que exista un porcentaje importante de personajes que representan a ciudadanos de Tarija, está muy relacionado con la reciente expansión de la producción nacional a ciudades fuera de La Paz y del eje troncal y que está contribuyendo a que haya una mayor diversidad en la producción cinematográfica nacional. Cabe mencionar que entre 1995 y 2004 no existía una diversidad de departamentos o regiones del país representados a través de los personajes, siendo predominantes los departamentos de La Paz y Santa Cruz. A partir del año 2005 se ve una mayor diversidad de regiones del país representados y esto tiene relación con la expansión de las producciones a otras regiones. Por otro lado, existe una mayoría de personajes que representan a ciudadanos de zonas urbanas (67%), siendo pocos (el 33%) los que representan a zonas rurales del país.

En cuanto al tipo, función y roles de los personajes, si bien las actividades profesionales o económicas fueron bastante variadas, las actividades de estudiante o universitario (9%) y las

de militar (7%) fueron las que estuvieron presentes en una mayor cantidad de personajes. Otras actividades que tuvieron una frecuencia significativa entre los personajes fueron agricultor o campesino 6%, labores del hogar 6%, policía, oficial y detective 5,7%, administración de negocios 5,7%, modelaje y concursos de belleza 5,2%.

Al analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes en los filmes bolivianos según su origen, se evidenció que los personajes indígenas son caracterizados en su mayoría (46%) con roles de campesinos o agricultores, como narcotraficantes y como empleada/o doméstica/o en el 11% en cada rol, y como militares y amas de casa en el 8%, también en cada rol. No se mostraron en los filmes nacionales a indígenas con roles profesionales o como líderes políticos como sucede en la realidad boliviana. En las películas se los muestra además como parte de estratos socioeconómicos bajos en un 70%, y como parte de la clase media baja en un 30%, no existiendo personajes indígenas de estratos económicos altos. Con respecto a los niveles de educación, no hubo personajes indígenas con altos niveles de educación universitaria, el 46% se mostraba como personas sin educación formal. Por lo tanto, se concluye que los personajes indígenas son caracterizados en su gran mayoría con roles o actividades de campesinos, de estratos socioeconómicos bajos y sin educación formal o con bajos niveles de educación formal.

Los personajes mestizos fueron caracterizados en los filmes con actividades económicas bastante diversas entre las que se destacan estudiantes, amas de casa, empleados y profesionales. En su gran mayoría se los describe como pertenecientes a la clase media (75%) y clase alta (21%) siendo mínima la cantidad de personajes mestizos de estrato socioeconómico bajo (4%). Los personajes mestizos son caracterizados por un nivel de educación más elevado con respecto a los indígenas, puesto que el 37% tenía educación universitaria y el 27% con educación a nivel técnico y educación secundaria. Siendo mínimo el porcentaje de personajes (5%) con educación primaria y sin educación formal el 3%.

Los personajes afrobolivianos tuvieron una representación mínima del 0,9 % y se los caracterizó como bailarines folclóricos. Los dos únicos personajes de este grupo étnico se muestran como parte de un estrato socioeconómico bajo y con un nivel de educación de primaria.

Los personajes blancos, al igual que los mestizos fueron caracterizados con actividades económicas diversas como delincuentes, estudiantes universitarios, autoridades políticas, militares, modelos, administradores de negocios, trabajadoras sexuales y otras profesiones. Se presentan en los filmes como parte de la clase media en un 77%, y como parte de una clase social alta en un 18%, no existiendo personajes blancos de estratos sociales bajos. Además,

son caracterizados con un mayor nivel de educación, en su gran mayoría universitaria (68%). No existen personajes blancos con bajos niveles de educación en los filmes analizados.

Así también, los personajes extranjeros son presentados como parte de la clase media en un 46%, y el 36% como parte del estrato socioeconómico alto. Además, fueron caracterizados en su mayoría como personas con educación universitaria (49%) y como personas con educación superior a nivel técnico (27%). Entonces, con respecto a los personajes blancos y extranjeros se concluye que son caracterizados con actividades económicas diversas, como pertenecientes en su mayoría a la clase media y clase alta, sin existir personajes de estratos socioeconómicos bajos. Se los caracteriza además con niveles altos de educación en su mayoría universitaria.

Los datos obtenidos del análisis permiten observar que las películas, aunque sean ficciones, están cargadas de ideas sobre determinadas culturas que son compartidas por las sociedades. Aunque se trate de una comedia que ridiculiza a un grupo social, o un filme donde se caracterice a una cultura como violenta o se hipersexualice a las mujeres de alguna región; esas ideas sobre los grupos sociales representados en las pantallas se comparten y generalizan hacia el público y la sociedad pues no se debe olvidar que el análisis es de las películas más taquilleras.

En este sentido, el cine boliviano también expresa pensamientos que dicen algo sobre las culturas representadas en la pantalla y sobre las relaciones entre las diferentes culturas entre sí. Cuando se muestra de manera negativa a algún personaje de un grupo social minoritario, es esa imagen la que se generaliza y permanece para todo el grupo social creándose así la “marca de plural” (Memmi en Shohat y Stam, 2002), es decir, representar a las culturas minoritarias como si fueran todos iguales. Así, el comportamiento negativo de un miembro de una comunidad minoritaria se generaliza como algo típico creando un estereotipo distorsionado, que despoja a las culturas de su singularidad y provoca el desconocimiento sobre las características reales de los pueblos que se muestran en pantalla. Por el contrario, las representaciones de los grupos dominantes son mostradas como diversas por naturaleza. Así por ejemplo, en el cine boliviano se generaliza a los indígenas como campesinos, mientras que el grupo dominante de mestizos tienen roles diversos. Se van creando así personajes típicos como: el indígena campesino, pobre, sin educación, oprimido por el Estado y la sociedad; el funcionario público mestizo y corrupto; el estadounidense mafioso; la modelo o reina de belleza tonta, mestiza y originaria del oriente boliviano; el político, mestizo y narcotraficante; el policía cholo, ignorante corrupto que abusa de su poder o el policía cholo, ignorante e inocentón; la madre chola, comerciante y abnegada; la mujer blanca de clase alta

y racista. De esta manera, las películas van repitiendo los roles que “debe” ocupar cada grupo étnico construyendo lo que Shohat y Stam han llamado “la política racial del reparto”.

Representación de las lenguas y de la religión.

Del total de 134 películas bolivianas estrenadas durante 1995 y 2015, un total de 132 fueron filmados en castellano y solo 15 cuentan con algunos diálogos en otros idiomas oficiales de Bolivia como el aimara, quechua y guaraní. Los resultados del análisis de contenido aplicado a los 18 filmes bolivianos más vistos durante el mismo periodo de estudio demostraron que, de los 37 idiomas reconocidos en Bolivia como oficiales sólo se emplearon en las películas los idiomas español, aimara y guaraní. Es importante señalar, sin embargo, que el uso de idiomas indígenas se reduce tan solo a pocos diálogos y que existe un completo dominio del idioma español en todas las películas bolivianas analizadas.

En los filmes nacionales se presenta una frecuencia alta del español como lengua dominante en el 88% de los personajes, el aimara como lengua dominante en el 5% de los personajes, el guaraní es la lengua dominante en tan solo el 0,9% de los personajes, y el 6,6% de los personajes tenían un idioma extranjero como lengua dominante. En cuanto a los idiomas extranjeros hablados en los filmes el 14% de los personajes hablaba inglés, y el 1,3% hablaba francés. La diversidad cultural va más allá del multilingüismo, sin embargo, el nivel de representación que tienen los idiomas oficiales de Bolivia en un producto cultural como el cine, dice mucho sobre el avance que ha tenido el país en cuando a la representación de esa diversidad cultural tan pregonada en la construcción del nuevo Estado Plurinacional a partir de la nueva CPE. Por lo expuesto anteriormente se puede concluir que la diversidad de lenguas nativas presente en las películas bolivianas es mínima o casi inexistente. Existe un claro predominio del español como idioma dominante en la gran mayoría de filmes nacionales.

La religión es junto a la lengua uno de los elementos primarios de la identidad cultural, sin embargo, en el 80% de los personajes de las películas analizadas no se evidencia que practiquen alguna religión o creencia. Con respecto al tipo de creencia religiosa que practican algunos personajes, el 19,3% tenían una creencia religiosa católica; el 4% de los personajes practicaban el sincretismo religioso entre religión católica y cultos precolombinos; y el 3% de los personajes practicaba solo cultos precolombinos. Se ha encontrado una relación entre la religión católica y los personajes mestizos de clase media y entre los cultos precolombinos y los personajes indígenas de estrato socioeconómico bajo. Sobre la importancia y función que cumplía la temática religiosa o el sistema de creencias en los personajes, en el 78% de los

personajes la temática religiosa no fue un elemento importante. Por los resultados obtenidos se puede concluir que la temática religiosa no tuvo una relevancia significativa en la gran mayoría de las películas nacionales, puesto que la religión está ausente en la caracterización, diálogos y acciones de al menos el 80% de los personajes.

La participación y representación de mujeres en la industria cinematográfica boliviana.

Con respecto a la participación de mujeres en los cargos principales de producción de las películas bolivianas, en el análisis de la dimensión industrial se evidenció que las mujeres ocuparon tan solo el 8% de los cargos de dirección, el 37% de los cargos de producción, y el 13% de los cargos de guionista, del total de 134 películas nacionales estrenadas en el periodo de estudio. La tendencia de que los hombres ocupan en su gran mayoría los principales cargos en la producción de las películas nacionales fue constante durante los 21 años que comprende la investigación. Es también un dato llamativo que ninguna mujer haya dirigido ninguna de las 19 películas con mayor éxito de público estrenadas entre 1995 y 2015, en este caso todos los directores fueron hombres. En este sentido, se concluye que la participación de las mujeres en los cargos directivos es mínima y que durante el periodo analizado no hubo avances en lograr una mayor participación femenina en los cargos más importantes de las producciones cinematográficas. Cabe mencionar que la Ley de Cine no establece ninguna política que favorezca la igualdad de género en el sector cinematográfico, lo cual es un elemento pendiente que debe ser incluido en las políticas públicas.

Del análisis de los personajes de los filmes bolivianos se obtuvo que del total de 228 personajes el 62% eran hombres y el 38% mujeres. Dichos porcentajes no se corresponden con la realidad nacional teniendo en cuenta que, según los datos del Instituto Nacional de Estadística, en el año 2018 el porcentaje de mujeres en Bolivia es del 49,6% mientras que los hombres representan el 50,4% de la población. La relación de porcentajes entre la cantidad de personajes hombres y mujeres en los filmes ya muestra cierta inclinación hacia los personajes varones.

Al analizarse los roles que son asignados a los personajes mujeres en las películas bolivianas fue significativo el dato obtenido de que los roles destinados a personajes mujeres sean con mayor frecuencia el de ama de casa o cuidadora del hogar, reina de belleza o modelo, trabajadora sexual, campesina, empleada doméstica, meseras y que los personajes mujeres en roles de profesionales exitosas o líderes en cualquier área sean casi inexistentes. La cantidad de roles relacionados, por un lado, con el cuidado de hogar y el servicio doméstico, y por otro, roles relacionados a los concursos de belleza, el modelaje, el trabajo

sexual, provocan una reflexión sobre ¿qué espacios sociales se le atribuyen a la mujer en las películas bolivianas? Los datos obtenidos permiten concluir que los roles femeninos están en su mayoría destinados a dos espacios: el espacio del hogar y el destino de la mujer como cuidadora; y el espacio de la sexualidad y el destino de la mujer como objeto sexual. Esta imagen que se proyecta de las mujeres bolivianas en los filmes nacionales no se correspondería con la realidad si se toma en cuenta la importancia de las mujeres en los movimientos sociales que lucharon por el retorno de la democracia en el país, por mencionar solo un ejemplo.

Es también significativo que se limiten a los personajes mujeres de los departamentos de Santa Cruz y Beni con los roles de modelos, amas de casa, bailarina erótica y trabajadora sexual y que no existan roles de mujeres líderes o profesionales. Inclusive todos los personajes que representan modelos o reinas de belleza son caracterizadas como mujeres originarias de Santa Cruz y el único personaje del departamento de Beni desempeñaba el rol de bailarina exótica y trabajadora sexual. Lo anteriormente mencionado muestra que en los filmes nacionales se plantean imaginarios con estereotipos negativos que relacionan a las mujeres de la región del oriente de Bolivia con las actividades mencionadas. Si bien, en la ciudad de Santa Cruz las actividades de modelaje y reinados de belleza están bastante desarrolladas, la imagen que se proyecta de las mujeres del oriente boliviano en los filmes nacionales invisibiliza que también existen en dicha región profesionales, académicas, empresarias, líderes políticas, por citar solo algunas áreas de trabajo, en las que se han destacado a nivel nacional. Al reducir los roles de las mujeres del oriente de Bolivia a las actividades de modelaje, reina de belleza, trabajadora sexual, se profundiza en el estereotipo que hipersexualiza a las mujeres de dicha región, reforzando el imaginario que limita a la mujer como simple objeto sexual.

Con respecto al tipo de relación que se da entre los géneros, en el 67% de los filmes bolivianos analizados el tipo de relación entre hombres y mujeres es una relación machista en la que la mujer está encasillada en un rol erótico, como víctima de violencia machista o en un rol pasivo de cuidadora del hombre. Por otro lado, en el 33% de las películas, las relaciones entre hombres y mujeres se mostraron de manera neutral, es decir, que en el filme no se reflexiona sobre ningún contenido con respecto a la relación entre los géneros. En ninguno de los filmes se pudo evidenciar que se muestren relaciones de equidad entre hombres y mujeres o que se haga algún tipo de reflexión en torno al machismo en la sociedad. El hecho de que en el cine nacional no se aborden temas como la violencia de género en un país como Bolivia, en el cual, según las estadísticas de la Fiscalía General del Estado, en el año 2018 la tasa de

feminicidios aumentó a un feminicidio cada 56 horas mientras que en 2017 la tasa fue de un feminicidio cada 72 horas, es preocupante pues se estarían ignorando temáticas de trasfondo social y cultural que están afectando de gran manera a la sociedad boliviana en la actualidad. Esto a su vez contribuye a la invisibilización o naturalización de la violencia machista.

Construcción de la interculturalidad.

Al analizar las características y el nivel de articulación de los encuentros interculturales en las narraciones de los filmes se evidenció que aunque en el 56% de los filmes bolivianos los encuentros interculturales fueron constantes a lo largo de las películas, en el 66% de los filmes el nivel de articulación del encuentro intercultural es neutro, es decir, que en su mayoría no existen elementos narrativos previos que hagan énfasis en las relaciones interculturales.

El análisis del nivel de conflictividad de los encuentros interculturales en los filmes nacionales mostró que en el 44% de las películas los encuentros interculturales entre los personajes se dan a través del conflicto, ya sea en bajo como en alto nivel de conflictividad, en el 28% de los filmes la relación entre diferentes culturas es amigable, tanto en bajo como en alto nivel; y en otro 28%, la relación entre diferentes culturas es neutral. La mayoría de las relaciones interculturales en conflicto estaban conformadas por bolivianos y extranjeros, y entre ellos, los conflictos con extranjeros norteamericanos eran los más frecuentes siendo los motivos del conflicto temas de migración, negocios y diferencias raciales.

La polarización regional entre oriente y occidente del país, es decir, la polarización entre *cambas* y *collas* y los conflictos entre indígenas y mestizos bolivianos también estuvieron presentes en los filmes analizados y los motivos fueron diferencias culturales y situaciones socioeconómicas. Se mostraron además conflictos entre personajes de otras regiones del país por motivos diversos. Se evidenció también que existe una gran diversidad en cuanto a las culturas y grupos sociales que se narran en relaciones de amistad y se trata de los mismos tipos de grupos socioculturales que se han mostrado en conflicto en las películas.

En el 67% de los encuentros interculturales presentes en las películas analizadas existió discriminación, siendo el tipo y nivel de discriminación más frecuentes la discriminación por motivos de clase socioeconómica en el 28% de los filmes, el racismo cotidiano en el 17%, la discriminación laboral en el 11%, el racismo con violencia extrema en el 6%, y la discriminación por temas político-ideológicos en el 6% de los filmes. En comparación con las películas bolivianas producidas en periodo anterior a 1995, donde en la mayoría de los filmes nacionales se aborda como tema principal el racismo y la discriminación hacia las poblaciones

indígenas del país; en las películas con mayor éxito de público estrenadas entre 1995 y 2015, si bien, se tocan estos temas, sin embargo se hace de manera superficial sin profundizar en el análisis y sin llegar a ser los temas principales de los filmes.

Si bien, el 78% del total de los personajes de los filmes nacionales no expresaban o ejercían discriminación, hubo un 22% de ellos que sí expresaban en los diálogos o en sus acciones algún tipo de discriminación respecto a alguna cultura boliviana u otra nacionalidad. Las expresiones discriminatorias más frecuentes en los diálogos de los personajes fueron las palabras “cholos”, “colla”, e “indio”, que hacen referencia a ciudadanos originarios de la región del altiplano u occidente de Bolivia. Dichos términos se han utilizado de manera peyorativa y su uso aumentó en Bolivia en la época de confrontación política regional entre el oriente y occidente de Bolivia. El segundo grupo sociocultural al que se mencionó con mayor frecuencia con frases discriminatorias fue al estadounidense, con expresiones peyorativas acompañadas de las palabras “gringo”, “yanquis” o “americanos”. El tercer grupo sociocultural al que se hizo referencia con frases discriminatorias fue a las personas del oriente boliviano, particularmente a los ciudadanos de Santa Cruz, con frases peyorativas acompañadas de las palabras “cunumis”, “peladingas” y “cambas”.

Con respecto a las diferencias entre clases sociales hubo referencias negativas hacia mujeres de estratos socioeconómicos altos con el término “jailona”. Así también, hubo referencias a personas sin recursos económicos a través de la expresión “yescas”. Se usaron además expresiones discriminatorias contra las mujeres como “negra puta”, “imilla”, “gringas caimas”, que relacionaban un término sobre el origen étnico, regional o de nacionalidad de la mujer con otros términos que hacían referencia a su vida sexual.

Representación del espacio.

El análisis del marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo, demostró que el 94% de las películas se desarrollan en lugares reales y que en los filmes analizados se usaron tanto entornos urbanos como entornos rurales en sus locaciones. El 67% de las películas presentan historias que transcurren exclusivamente en Bolivia y en el 28% las historias transcurrieron en Bolivia y otros países. Por lo tanto, todos los filmes nacionales analizados narran historias que transcurren y se filman en Bolivia.

Con respecto a la representación de regiones bolivianas en las locaciones de filmación, en la muestra conformada por el total de 134 películas estrenadas en el periodo de análisis se mantuvo una concentración geográfica en los departamentos del eje central del país. Por otro

lado, el análisis de contenido a los 18 filmes bolivianos más vistos durante periodo de estudio demostró que la mayoría de esas películas presentan historias narradas en Santa Cruz, le siguen las películas con historias que transcurre en La Paz, Tarija, Potosí, Cochabamba y Oruro. Sin embargo, en ambas muestras, se destaca que a partir del año 2003, se da una mayor diversidad en cuanto a las ciudades y departamentos del país en el que se realizan los rodajes de las películas. Este dato coincide con el año de la incursión en Bolivia del cine digital, por lo que se puede afirmar que las facilidades técnicas y económicas del digital han contribuido a que haya una mayor cantidad de producción cinematográfica y una mayor diversidad de regiones en las que se produce.

Representación de la realidad nacional en las temáticas de los filmes.

En la gran mayoría de los filmes bolivianos (83%) se muestra una representación del mundo social de acuerdo a elementos realistas, desde diferentes géneros cinematográficos. Es decir que, en la gran mayoría de los filmes nacionales se hace una representación del mundo a partir de elementos realistas en su narración.

La relación entre las temáticas de los filmes y las temáticas de la realidad boliviana fue otro punto importante para analizar la influencia del contexto histórico, cultural, social y político boliviano en las temáticas que se proponen en los filmes nacionales. Al compararse las temáticas de las películas nacionales con las temáticas de los anuarios de la prensa boliviana se demostró que todos los temas históricos y políticos presentes en los filmes son extraídos de la realidad social boliviana. Así también, son muchas las temáticas sociales que coinciden en las películas y en los anuarios de prensa como: discriminación y racismo, protestas sociales hacia el gobierno, prostitución, pobreza, narcotráfico, migración, violencia de género, educación, drogadicción, delincuencia, abuso sexual, y problemáticas relacionados con la niñez y familia. En este sentido, se puede afirmar que las temáticas sociales relatadas en los filmes nacionales están también muy inspiradas en la realidad social boliviana.

El grado de representación de la realidad en los filmes nacionales es bastante alto, puesto que, los datos obtenidos muestran que un 72% de las películas analizadas eran ficciones que se basan en hechos de la realidad boliviana. Así también, en el 17% de los filmes se observó que las historias son en mayor grado extraídas de la realidad boliviana priorizando la veracidad y autenticidad de hechos históricos, como es el caso de tres películas cuyas historias se basan en hechos concretos de la historia del país.

Por otro lado, al analizarse si las temáticas de los filmes nacionales se corresponden con temáticas locales, nacionales o universales, se demostró que en el 72% de los filmes se

exponen temáticas nacionales, en el 17% temáticas universales, y en el 11% se muestran temáticas locales o regionales bolivianas. Por los resultados expuestos en diversos indicadores se concluye que el cine nacional presenta temáticas basadas en los temas históricos, políticos y sociales de la realidad boliviana, que las historias se basan en hechos concretos de la realidad nacional y que se priorizan las temáticas nacionales y regionales del país antes que, temáticas más universales.

Representación de elementos identitarios y de la condición plurinacional.

Con respecto a los géneros musicales nacionales y extranjeros que se emplearon en la banda sonora de los filmes bolivianos, la música folclórica fue el género musical que tuvo mayor presencia en las películas y dentro de este género la música folclórica nacional fue la más frecuente. El segundo gran género musical con mayor frecuencia fue la música popular y dentro de éste tuvo mayor presencia la música popular internacional. Dentro del conjunto de música boliviana, los ritmos musicales de la región del occidente del país fueron los más utilizados, le siguió la música popular boliviana en general, la música de la región del oriente y en último lugar, la música de la región de los valles bolivianos.

En relación a la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas el análisis demostró que en el 50% de las películas analizadas la representación de dicha cosmovisión está ausente; mientras que en el 28% de los filmes la cosmovisión está presente en el nivel del minimalismo y en el inconsciente cultural mostrando una identidad postural y de las pequeñas cosas, sin hacer mucha referencia explícita a una cosmovisión de las culturas bolivianas; y en un menor porcentaje, en el 22% de las películas, la representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas está presente a través de la existencia de alguna o varias de las dimensiones del marco de referencia, que son la visión del mundo, el sistema de valores, el sistema de representación simbólica, y la organización social. En este sentido, se concluye que en la mitad de los filmes nacionales analizados no existe una representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas. En cuanto a los elementos simbólicos culturales que se encontraron en los filmes nacionales, aquellos de la región andina se mostraron con mayor frecuencia. Le siguieron en frecuencia elementos culturales de la región del oriente boliviano y de la región de los valles bolivianos en último lugar.

Con respecto al tipo de presentación de la identidad nacional en los filmes bolivianos, se evidenció que en el 78% de las películas se reconoce la existencia de una identidad nacional o imaginario de lo nacional a través de un acto reflejo y reconocimiento, es decir, a través de la presentación de la vida cotidiana de la cultura propia. Por otro lado, en el 22% de las

películas nacionales se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del pasado; no existiendo filmes en los que se muestre la identidad nacional a través de la revaloración del presente y tampoco como una propuesta o proyecto a futuro. En este sentido, si bien en la mayoría de las películas nacionales se muestra la existencia de la identidad nacional, sin embargo, se hace como un acto reflejo mostrando la vida cotidiana de la cultura sin hacer énfasis especial o profundizando en el tema. Por otro lado, una minoría de películas hace referencia al tema de la identidad nacional a través de la revaloración del pasado.

El análisis con respecto a la representación de la condición plurinacional boliviana, es decir, la diversidad cultural presente en los filmes nacionales mostró que en la mayoría de las películas (56%) se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la cuestión plurinacional y la diversidad cultural del país. Por otro lado, aunque en el 39% de los filmes sí se mostró la diversidad de las culturas bolivianas, la condición plurinacional del país tampoco fue un tema central en la trama de los filmes. Finalmente, una minoría de películas, el 6%, mostró en sus narraciones la coexistencia de varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, siendo la cuestión de la diversidad, lo plurinacional una temática importante en los filmes. Por lo expuesto anteriormente, se afirma que el tema de la diversidad y condición plurinacional del Estado boliviano no fue un tema central o importante en la mayoría de las películas nacionales con mayor éxito de público estrenadas durante el periodo de estudio.

Por los datos obtenidos en el análisis de la dimensión cultural del cine boliviano se puede concluir que en las películas analizadas no existe una identidad nacional boliviana, sino múltiples identidades regionales, locales y de clase, ancladas a los elementos primarios de la identidad cultural, donde predomina la segmentación de la sociedad según sus características raciales, étnicas y socioculturales. Por lo tanto, la identidad cultural nacional boliviana vendría a ser el conjunto de identidades regionales, locales, y de clase, que conforman la plurinacionalidad del Estado boliviano. La representación de las identidades culturales a lo largo del periodo analizado ha evolucionado en cuanto a la diversidad de las culturas nacionales representadas a través de sus personajes y elementos identitarios. Sin embargo, dicha evolución en la representación de la diversidad cultural del país es mínima y no se ha constituido como un tema importante en la trama de los filmes bolivianos analizados.

Capítulo 11

Recomendaciones

El aporte del cine al patrimonio cultural boliviano ha sido fundamental. Con una mínima cantidad de producción cinematográfica anual el cine boliviano ha logrado reconocimiento internacional. Se podría decir que más que cantidad, el cine boliviano ha ofrecido calidad. Sin embargo, la ausencia de políticas públicas culturales, la falta de interés de las autoridades gubernamentales en la educación y la cultura, y el poco interés del sector privado en realizar inversiones de alto riesgo, no han permitido que el sector cinematográfico se desarrolle.

La cinematografía nacional debe ser comprendida desde el Estado como una actividad que abarca dos sentidos: por un lado, es una expresión cultural que aporta a la creación de una memoria comprensiva del pasado, desarrolla una identidad cultural que crea sentidos sociales y colectivos de resistencia al influjo audiovisual externo, y por otro lado, es una forma de producción industrial a través de una cadena productiva (producción-distribución-exhibición) que transforma mediante procesos creativos y tecnológicos insumos de diversa índole en productos culturales para consumo del público (CONACINE, 2005).

Por la importancia que tiene el cine como patrimonio cultural y como una potencial industria, es imprescindible que en Bolivia se viabilice el proceso de modificación de la ley. Es fundamental la aplicación de políticas de fomento a la cinematografía, tanto para el financiamiento no reembolsable de la producción como en la necesaria formación de públicos. Se debe fomentar la inversión privada y para ello los beneficios fiscales pueden ser un buen incentivo. Por otro lado, las propuestas referidas a la creación de impuestos a la producción extranjera pueden resultar beneficiosas para la reestructuración del FFC o la creación de un

nuevo sistema de subvenciones para creadores audiovisuales. También es importante establecer las obligaciones que contraen los beneficiarios y las maneras de reinversión de las ayudas recibidas para el apoyo de nuevas producciones locales.

Así mismo, es importante la creación de fondos concursables para el fomento de la producción cinematográfica con categorías diversas a las que puedan optar, tanto cineastas profesionales como adolescentes y jóvenes interesados en la producción de cine amateur. Es tan necesario el fomento del cine nacional con calidad profesional para la generación de un mayor público aficionado al cine nacional, como el fomento de un cine amateur realizado por jóvenes que se inician en la cinematografía y el establecer circuitos alternativos de distribución y exhibición para este tipo de producciones. Es muy importante la aplicación de políticas públicas que contribuyan a la igualdad de género en el sector cinematográfico. Así también, políticas de fomento a la producción de contenido audiovisual para niños con elementos propios de sus identidades culturales.

La descentralización de las instituciones de fomento al cine es muy necesaria para el establecimiento de políticas locales de incentivo a la producción cinematográfica. No es viable seguir dependiendo totalmente del Gobierno Nacional. Los Gobiernos Departamentales y Gobiernos Municipales puede contribuir de gran manera con la creación políticas cinematográficas propias. Un valioso instrumento para la descentralización de recursos y la gestión de fondos municipales y departamentales puede ser la conformación de los Consejos Departamentales de Cine que ha propuesto la Asociación de Trabajadores de la Imagen de Bolivia.

Por otro lado, es necesaria la ampliación del acceso del público boliviano al cine nacional y otras producciones internacionales alternativas a las extranjeras que dominan el mercado. Para ello es importante la creación por parte del Estado de espacios públicos, salas de cine comunitario y redes de difusión a través de centros culturales destinados a la exhibición de cine nacional, que permitan que las actividades de difusión de la Fundación Cinemateca Boliviana se desarrollen de manera constante en todos los departamentos del país. La política pública cinematográfica debe establecer estrategias y programas para la formación de público para el cine nacional y a la vez generar espacios de exhibición más accesibles y alternativos a las salas comerciales, que puedan llegar a todos los estratos sociales.

La Fundación Cinemateca Boliviana cumple un rol muy importante como salvaguarda del patrimonio audiovisual del país, por ello es necesario que desde el Estado se destinen recursos para la conservación y restauración del patrimonio fílmico nacional. Además, es importante que las productoras audiovisuales proporcionen copias de sus producciones cinematográficas

a la Cinemateca Boliviana para la digitalización de toda la producción cinematográfica boliviana y la continuación de sus actividades de archivo fílmico nacional garantizando su calibración, catalogación, almacenamiento y conservación, así como las actividades de promoción y visionado de la producción nacional con diversos públicos.

Que, por parte del Estado boliviano, se declare al cine nacional como patrimonio cultural y que en coordinación entre el Ministerio de Culturas y el Ministerio de Educación sea parte de la currícula educativa de las escuelas puede contribuir de gran manera en la promoción y difusión de la cinematografía nacional. Entre otras acciones que se podrían realizar desde las instituciones públicas está que la cancillería promueva la imagen de Bolivia a través de su cine en el exterior pagando a los creadores los derechos por exhibición. Así mismo, el canal estatal Bolivia Tv y otros canales de televisión pública como los canales universitarios deben promover y exhibir cine boliviano previo pago de derechos de exhibición a sus creadores.

Es imprescindible el establecimiento de una nueva cuota de pantalla, como principal medida de protección y promoción del cine nacional, que tome en cuenta las condiciones actuales del mercado cinematográfico y haga proyecciones sobre el nivel de crecimiento del mismo en el futuro. En base a las condiciones del mercado cinematográfico la cuota de pantalla deberá establecer la cantidad de sesiones, horas o salas que se destinen obligatoriamente a la exhibición de cine nacional, tanto en salas de cine como en televisión. El establecimiento de una cuota de pantalla adecuada al contexto nacional fomentará que los realizadores nacionales logren una negociación más favorable con respecto a la exhibición de sus películas en las salas comerciales y una mayor colaboración por parte de los empresarios distribuidores y exhibidores al cine hecho en el país. A su vez la cuota de pantalla en televisión contribuirá a la difusión del cine nacional a nivel masivo.

Debido a la gran producción y comercialización de copias ilegales de películas, la venta de películas nacionales en video o el *video-home*, más que una oportunidad de mayores ingresos para las productoras, representa un peligro. Esto hace totalmente necesario la aplicación de políticas de protección contra la comercialización de copias ilegales de filmes nacionales. Por otro lado, es importante también la creación de políticas de promoción a nivel comercial para el cine nacional. Una manera de apoyar la promoción, distribución y exhibición del cine nacional podría ser la creación de una plataforma online para la venta y visionado de filmes nacionales a nivel global. Las políticas de protección y promoción de las cinematografías nacionales son indispensables, si se aspira a que los imaginarios, las identidades culturales de cada pueblo puedan aparecer en las pantallas de sus cines o de sus hogares.

Desde el Estado se debe establecer la actividad cinematográfica en sus diversos eslabones, como una actividad industrial. En este sentido, se hace necesaria la aplicación de políticas de fomento de esta nueva industria, de la misma manera como se ha procedido con otras áreas productivas incipientes. Por otro lado, es tan importante ampliar la producción audiovisual boliviana en cantidad, como ser más estrictos en cuanto a la exigencia en calidad, para que una película pueda ser exhibida en salas comerciales. La exigencia en la calidad de las películas no quiere decir censura, sino exigir una calidad mínima estética y técnica.

Fomentar el cine como patrimonio y como industria es de vital importancia, para ello tanto desde el gobierno nacional, los gobiernos departamentales y municipales, como desde el sector privado, se debe ayudar al fortalecimiento de la industria audiovisual, en todos los eslabones de su cadena productiva, desde la formación hasta la promoción internacional. Para lograr esto es importante la reforma de la ley de cine, la creación de incentivos a la inversión privada y el establecimiento de ayudas específicas para cada área de la cinematografía nacional.

La necesidad de la investigación cinematográfica en Bolivia.

En el análisis de la cinematografía existen diversas líneas de investigación que estudian el cine desde diferentes enfoques como la historia del arte, el estructuralismo y la semiótica, la sociología, la psicología y el psicoanálisis, entre otras. Sin embargo, es imprescindible que se fomente la investigación cinematográfica desde el enfoque de la economía política de la comunicación y la cultura. Una gran deficiencia en el sector cinematográfico boliviano es que no existen estadísticas oficiales sobre el mercado debido a que el CONACINE no realiza estadísticas, ni registro de datos y por lo tanto no existen datos oficiales. La ley de cine establece que las producciones beneficiadas con el FFC tienen que rendir cuentas y se debe hacer seguimiento sobre la taquilla para la posterior devolución del préstamo, sin embargo, los productores no registran sus películas en el CONACINE, ni brindan información sobre la taquilla (Nina, 2012, p. 100). La ruptura de relaciones entre los cineastas y el CONACINE y la falta de personal investigador en dicha institución estatal ha tenido como consecuencia que no existan datos oficiales sistematizados sobre el mercado cinematográfico boliviano. Sí existen datos elaborados por los empresarios cinematográficos, sin embargo, se manejan como datos privados de dichas empresas y no son difundidos.

Al no existir estadísticas oficiales, los datos proporcionados en la presente tesis fueron contruidos desde cero a partir de comunicaciones directas con directores, productores, distribuidores y exhibidores de cine en Bolivia, la revisión de informes especializados y datos

publicados por la prensa boliviana. Sin embargo, es imprescindible que en el CONACINE o la futura institución que gestione las actividades cinematográficas del país conjuntamente con el Ministerio de Culturas del Estado, se conforme un área de investigación sobre las industrias culturales, que incluya el análisis de los diferentes medios de comunicación y particularmente de la incipiente industria cinematográfica boliviana. Para ello es necesario que se cuente con investigadores especializados en el área, presupuestos propios y recursos que garanticen la mayor confiabilidad en las investigaciones, bases de datos y análisis que se vayan a realizar.

El esfuerzo que se ha realizado en la presente tesis para la creación de la primera base de datos o censo de la producción nacional con datos desde 1925 a 2018 es un aporte importante a la sistematización de datos sobre el sector, sin embargo, es imprescindible que dichos datos se sigan actualizando y estén disponibles para estudiantes, investigadores, periodistas que estén trabajando sobre tema; así como para los mismos productores que pueden utilizar la información para conocer las características del mercado cinematográficos y los sistemas de distribución y exhibición y de esa manera plantear estrategias de producción, distribución y exhibición que hagan a sus películas más rentables. Lograr filmes que sean exitosos en taquilla y, por lo tanto, rentables económicamente, ayuda a que las inversiones recuperadas y las ganancias obtenidas puedan reinvertirse en nuevos proyectos cinematográficos reactivando así el sector. Por otro lado, la información sistematizada o la generación de bases de datos sobre el sector audiovisual puede ayudar a las autoridades políticas a tener un mayor conocimiento del mercado y la industria audiovisual y esto contribuirá al planteamiento de políticas públicas más beneficiosas para la cinematografía nacional.

Referencias bibliográficas

- Ainsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1ª edición ed.). Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Alcántara, M. (1995). *Gobernabilidad crisis y cambio. Elementos para el estudio de la gobernabilidad de los sistemas políticos en épocas de crisis y cambio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, A. (1999). *Proyecto Docente y de Investigación en Comunicación, Cultura y Educación*. Salamanca: Manuscrito sin publicar.
- Álvarez, M. (2012). La historia oficial. En Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Eds.). *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés* (pp. 27-31). La Paz, Bolivia: Cinemascine y Escuela Popular para la Comunicación.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez, Trans. 1º ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Argentina: Nueva Visión.
- Badillo, Á. (2006). *Memoria de titularidad. Estructura del sistema audiovisual* Salamanca: Universidad de Salamanca y Universidad Autónoma de Barcelona. Trabajo sin publicar.
- Banegas, C. (2008). *Cine e identidad la construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano*. (Tesis de maestría). Universidad de Salamanca, España.
- Banegas, C. (2011). *Cine e identidad: La construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.
- Banegas, C. (2014). *Periodismo digital en Bolivia 2012-2013*. La Paz: Fundación UNIR Bolivia.
- Banegas, C. (2017). Espacios y territorios de identidad en el cine boliviano. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*. N° 5, pp. 89-108, ISSN e2386-3730. Santiago de Compostela, España: Universidad Santiago de Compostela
- Banegas, C. y Quiroga, C. (2014). Bolivia: ley del cine y su impacto en el mercado cinematográfico. En *La industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. (pp. 111-162). Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Barahona, M. (1993). *Evolución histórica de la identidad nacional* (1º ed.). Tegucigalpa, Honduras: Guaymuras S.A.
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido* (C. Suárez, Trans. 3º ed.). Madrid: Akal Ediciones
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En Hall, S. y du Gay P. (Eds.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-69). Buenos Aires: Amorrortu

- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Losada.
- Becerra, M., y Mastrini, G. (2004). Industrias culturales y telecomunicaciones en América Latina. Las industrias info-comunicacionales ante la Sociedad de la Información, en *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad, Segunda Época* (61).
- Bello, A. y Rangel, M. (2002, abril). La equidad y la exclusión de los pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina y el Caribe. *Revista de la Cepal*, 76, 39- 53.
- Benjamin, W. (1933,1981). El arte en la era de su reproducción mecánica, en J. Curran, M. Gurevitch, y J. Woollacot (Eds.), *Sociedad y Comunicación de Masas* (pp. 433-460). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bordat, E. (2010). *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. (Axe VI, Symposium 26). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, France. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>
- Bou khari, S. y Burnet, J, (octubre, 2000). Cámaras e ingenio: nacen otros cines. *El Correo de la UNESCO*. Año LIII, pp. 18-39. París: UNESCO.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2006). La identidad y la representación [Versión Electrónica]. *Ecuador Debate* 67. Recuperado de <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1637.htm>.
- Brunner, J. (1987). Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. En García Canclini, N. (Ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. (pp. 175-202). Mexico: Editorial Grijalbo.
- Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Nueva York y Bogotá: Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y Puntoaparte.
- Bustamante, E., Albornoz, L. A., Franquet, R., Gómez, G., y Zallo, R. (2003). Conclusiones: un nuevo sistema de comunicación y cultura en gestación, en E. Bustamante (Ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (Vol. 25, pp. 333-355). Barcelona: Gedisa.
- Casetti, F. (2005). *Teorías de cine*. Madrid: Cátedra
- Casetti, F. y di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un filme* (C. Losilla, Trans. 1º ed.). Barcelona: Paidós
- Castelló Cogollos, E. (2004, diciembre). Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: el caso de la televisión autonómica en España. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. X*, 45-77.
- Castells, M. (1998). *La era de la información Economía, Sociedad y Cultura* (C. Martínez Gimeno, Trans. Vol. 2. El poder de la identidad). Madrid: Alianza Editorial
- CEPAL. (2009). *Panorama social para América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: Naciones Unidas
- Cohen, B.C. (1963). *The press and foreign policy*. Princenton: Princenton University Press.
- CONACINE y Flores, P. (2005). *Informe de Gestión 2004-2005* (1º ed.). La Paz, Bolivia: CONACINE.
- CONACINE Y Flores, P. (2005). *Taller Internacional de Coproducción y Distribución*. La Paz, Bolivia: CONACINE.
- CONACINE. (2004). *Memoria institucional 1993-2003* (1º ed.). La Paz, Bolivia: CONACINE.
- CONACINE. (2005). *Suplemento Especial OMA. La cinematografía boliviana. Proyecto de reforma de la ley de cine 1302*. Bolivia: OMA/RECAM.

- CONACINE. (2006). *Informe de Gestión 2004-2005* (1° ed.). La Paz, Bolivia: CONACINE.
- CONACINE. (2007). Historia del cine boliviano [Versión Electrónica]. Recuperado de www.conacine.net.
- Córdova, V. (2007). Cine boliviano: del indigenismo a la globalización. *Nuestra América*, de 2010.
- Coulomb, D. (2006). *Aproximación a la política cultural del siglo XXI: Los casos argentino y mexicano* (tesis de maestría). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Degregori, C. (1993). Identidad étnica, movimientos sociales y participación política en el Perú. En Adrianzaen A. (Ed.), *Democracia, etnicidad y violencia en los países andinos* (pp. 113-133). Lima: IEP-IFEA.
- del Río, P. (1996). *Psicología de los medios de comunicación: Hacia un diseño sociocultural en comunicación audiovisual*. Madrid: Síntesis
- del Río, P. y Fuertes, M. (2004). ¡Cámara!, ¡acción! Un análisis de la confrontación de la tipología industrial y la tipología dramática en el proceso de construcción de la realidad por el cine. *Cultura y educación* 16 (1-2), 203-222.
- del Río, P., Álvarez, A., y del Río, M. (2004). *Pigmalión. Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- Deloumeaux, L. (2016). Encontrar un equilibrio: flujos de bienes y servicios culturales. En UNESCO (2016). *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. México: UNESCO.
- Donoso, C. (2007). *Películas que escucha. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentino* (1° ed.). Buenos Aires: El Corregidor.
- Dorfman, A., Mattelart, A. (1972). *Para leer el Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores S. A.
- Elena, A. y Díaz López, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2011). *Panorama visual 2011*. Madrid: EGEDA
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2011). *Panorama visual Iberoamericano 2012*. Madrid: EGEDA
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2013). *Panorama visual Iberoamericano 2013*. Madrid: EGEDA
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2014). *Panorama visual Iberoamericano 2014*. Madrid: EGEDA
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2015). *Panorama visual Iberoamericano 2015*. Madrid: EGEDA
- Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (2016). *Panorama visual Iberoamericano 2016*. Madrid: EGEDA
- Espinal, L. (1976). *Narrativa cinematográfica* (Vol. 9). La Paz: Editorial Don Bosco
- Espinoza, S. y Laguna A. (2009). *El cine de la nación clandestina*. La Paz: Fundación Educación para el Desarrollo FAUTAPO y Editorial Gente Común
- Ferguson, M. y Holding, P. (1998). *Economía Política y Estudios Culturales* (1° ed.). Barcelona: Bosch Casa Editorial S. A.

- Flores, P. (2005). Aporte de la cinematografía boliviana al patrimonio cultural del país. *Suplemento Especial OMA. La cinematografía boliviana*,
- Follows, S. (2014). *Gender within filme crews*. Londres, Stephen Follows. Recuperado de http://stephenfollows.com/hg4h4/Gender_Within_Filme_Crews-stephenfollows_com.pdf.
- Frau-Meigs, D. (2002). "Excepción cultural", políticas nacionales y mundialización: Factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo. *Quaderns del CAC, 14 (Monográfico Globalización, industria audiovisual y diversidad)*, 3-18.
- Frith S. (2003). Música e identidad. En Hall, S. y du Gay P. (Eds.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-69). Buenos Aires: Amorrortu
- Fuertes, M. (2002) *La coproducción cinematográfica entre España y Argentina 1990- 2000* Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Fuertes, M. (2014). Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía. En Fuertes, M. y Mastrini, G. (2014). *La industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. (pp. 23-66). Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Fuertes, M. y Badillo, A. (2016). *La dificultad de medir la cultura y la diversidad. Comparación de tres modelos internacionales de medición cultural: MEC-2009, ESSnet-2012 y CAB-2015*. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación N° 21. Ediciones Complutense 21, 2016: 63-95
- Fuertes, M. y Mastrini, G. (Eds.). (2014). *La industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Fuertes, M., y del Río, P. (2004) El viento se llevó lo qué...Un análisis del drama y de la creación cultural en el cine En *Cultura y Educación. Revista de Teoría, investigación y práctica*, 16(1-2), 181-201.
- García Benítez, C. (2013). Construcción, entronización y degradación de los símbolos de la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/65708> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.65708
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Canclini, N. (1991, septiembre-octubre). Cultura y nación: Para que nos sirva ya Gramsci. *Nueva Sociedad*, 115, 98-103.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En García Canclini, Nestor. (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 35-63). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. En Mato, D. (Ed.)(2005) *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Pp. 69-81. Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>
- García Pabón, L. (1995). El cine de Jorge Sanjinés y el Indigenismo Literario: Continuidad y ruptura. A propósito de La Nación Clandestina. *Foro Hispánico 10, Iberoamérica y el cine* 27-40.
- García Benítez, C. (2010). «La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 06 janvier 2010, consulté le 15 novembre 2015. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/58346> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.58346

- García, A. (2010, octubre). Entrevista a Juan Carlos Valdivia. Director de Zona Sur. En *Tierra en trance*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juancarlos-valdivia-director-de-zona-sur.html>.
- Garnham, N. (1990) *Capitalism and communication: global culture and the economics of information*. London: Sage.
- Garnham, N. (1998). Economía política y la práctica de los estudios culturales. En Ferguson, M. y Golding, P(Ed.), *Economía Política y Estudios Culturales* (1° ed., pp. 121-144). Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., y Signorelli, N. (1994). Growing Up with Television: The Cultivation Perspective, Bryant, J. y Zillman, D. (Ed.), *Media Effects* (pp. 17-41). Hillsdale, NJ: LEA. Hillsdale, NJ: Erlbaum
- Gerbner, G., Gross, L., Signorelli, N., Morgan, M., y Jackson-Beeck, M. (1979). The demonstration of power: Violence profile no. 10. *Journal of Communication*, 29 (3), 177-196.
- Getino, O. (2006). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (1° ed.). San José, Costa Rica: Editorial Veritas.
- Getino, O. (2008). *El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus e Instituto cultural gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Gillespie, M. (1999, junio). Comunicaciones transnacionales y comunidades de diáspora: La negociación de género, nacionalismo y religión en el "lenguaje televisivo". *Archivos de la Filme oteca*, 32, Pag. 131-147. Valencia, España: Generalitat Valenciana y Institut Valencia de Cultura
- Giménez, G. (1994). Apuntes para una teoría de región y de la identidad regional. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, VI 165-173.
- Giménez, G. (2000), Identidades étnicas: estado de la cuestión. En Reina, Leticia (2001). *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional Indigenista, Miguel Ángel Porrúa.
- Giménez, G. (2000), Materiales para una teoría de las identidades sociales. En Valenzuela, J. M. (Coord.). *Decadencia y auge de las identidades*, México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.
- Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de La Sierra y Limpías, V. H. (Edt) (2010). *Enciclopedia del Oriente Boliviano*. Santa Cruz, Bolivia: Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de La Sierra.
- Gómez, J. J. (2010, agosto). *El ciclo de las Políticas Públicas*. [Presentación]. Antigua, Guatemala: Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Recuperado de http://www.up.ac.pa/viex/diplomadodegovernabilidad/documentos/MarkovaConcepcion/El_ciclo_de_las_politicas_publicas_Gomez_CEPAL%20good.pdf
- González, G., Molina, M. y Zapata S. (Eds) (2012). *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. La Paz, Bolivia: Cinemascine y Escuela Popular para la Comunicación.
- Grignon, C., y Passeron, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Madrid: La piqueta.
- Guback, T. H. (1974) Film as International Business, en *Journal of Communication*, 24(1), pp. 90-101.
- Guback, T. H. (1980) *La industria internacional del cine* (B. López, Trans. Vol. I y II). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gumucio, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia* (1° ed.). Oruro: Editorial Los Amigos del Libro.
- Hall, S. y du Gay, P. (Eds.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita identidad? En Hall, S. y du Ga, P. (Eds.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-40). Buenos Aires: Amorrortu
- Harvey, E. (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*. Madrid: Fundación Autor.
- Hernández, M. (2016). Legislación y pluralidad de actores. LSCA y LGCA en perspectiva comparada. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*. Vol 1, N° 3, pp. 55-70. Recuperado de <http://dx.doi.org/10304/ricd.1.3.2939>
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1972) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Humanes, M. L. (2004). El anclaje teórico de la investigación en comunicación social (Parte II). En: Igartua J. J., y Humanes, M. L. (Ed.), *Teoría e investigación en comunicación social* (pp. 105-180). Madrid: Síntesis.
- INE. (2016, marzo). Información Estadística. Recuperado de <http://www.ine.gob.bo>
- Joseph, A. (2016). Las mujeres creadoras: igualdad de género. En UNESCO (2016). *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. México: UNESCO.
- Kellner, D. (1998). Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política. En Ferguson, M.G. (Ed.), *Economía Política y Estudios Culturales* (pp. 185-212). Barcelona: Bosch Casa Editorial S. A.
- Kenny, S. (2009). *Buscando el otro cine un viaje al cine indigenista boliviano*. Argentina: El Giroscopio.
- Lee, B., y Bae, H.-S. (2004) The Effect os Screen Quotas on the Self-Sufficiency Ratio in Recent Domestic Filme Markets, en *Journal of Media Economics*, 17(3), 163-176.
- Loayza, M. (1995). *Cuestión de Fe - Guion* (1° ed.). La Paz: Bolivia 2000, y Siglo XX Editores.
- Lull, J. (1992). *Popular music and communication*. (Lull, J. Ed.). Newbury Park, CA, Londres: Sage Publications.
- Lull, J. (1997). *Medios, comunicación, cultura: Aproximación global*. Buenos Aires Amorrortu.
- Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas* (F. Villaverde, Trans.). Madrid: Alianza Editorial
- Mahieu, J. (1990). *Panorama del Cine Iberoamericano*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Martí i Puig, S. (2004). Los movimientos sociales en un mundo globalizado: ¿Alguna novedad? En *América Latina Hoy*, abril, N° 36, pp. 79-100. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Martí i Puig, S. (2006). *Un estudio prospectivo sobre la presencia y la relevancia de los partidos indigenistas en América Latina*. Documentos CIDOB América Latina N° 10.
- Martín-Barbero, J. (2008). Diversidad cultural y convergencia digital. *Revista Científica de Información y Comunicación*. Volumen 5, pp. 12-25
- Martínez Gómez, R. D. (2010). *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad. Los desafíos primordializantes de El jardín del Eden*. (Tesis doctoral). Universidad Veracruzana, Veracruz, México.
- Mastrini, G. (2014). Preámbulo. En Fuertes y Mastrini (Eds.) (2014). *La industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. (pp. 9-22). Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Mastrini, G. y Becerra M. (2011). Estructura, concentración y transformaciones en los medios del Cono Sur latinoamericano. *Comunicar*, N° 36, v. XVIII, 2011, *Revista Científica de Educomunicación*. pp 51-59.

- Recuperado de <https://ecaths1.s3.amazonaws.com/tc1unt/477140577.Mastrini%20y%20Becerra%20-%20RESUMEN%20DE%20CATEDRA.pdf>
- Mateu, C. (2008-2009). El cine argentino frente a Hollywood. En *La marea revista de cultura, artes e ideas*, N°31, año 15, verano 2008-2009.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación* (Lopez, A. y Egea F., Trans. 1° ed.). Barcelona: Paidós.
- McCombs, M. E., y Shaw, D. (1972). The agenda-setting function of mass media. En *Public Opinion Quarterly*, 36, 176-187.
- Merkel, C. M. (2016). Nuevas voces: alentar la diversidad de los medios de comunicación. En UNESCO (2016). *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. México: UNESCO.
- Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano 1952-1985* (1° ed.). La Paz, Bolivia: Editorial Gisbert y Cía. S. A.
- Mesa, C., Palacios, B., Sanjinés J. y Von Vacano, A. (1979). *Cine boliviano del realizador al crítico* (1° ed.). La Paz: Editorial Gisbert.
- Miguel de Bustos, J. C. (2004). Sobre pluralismo y diversidad. **En:** *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, N°16. Bilbao: UPV/EHU, pp. 9-26. Recuperado de <http://www.ehu.es/zer/eu/hemeroteca/gaia/sobre-pluralismo-y-diversidad/216>.
- Molina, M. (2010, enero). "Balance parcial del cine en Bolivia el 2009". *Cinemas Cine*, enero N°3, pp. 129-146. Recuperado de <http://www.cinemascine.net/dossier/d/Balance-parcial-del-cine-en-Bolivia-el-2009>.
- Molina, M. (2012). Presentación. En Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Eds). *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés* (pp. 7-8). La Paz, Bolivia: Cinemascine, Escuela Popular para la Comunicación.
- Molina, M. (2014, junio). Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano de los últimos 50 años (1964-2014). *Ciencia y Cultura* N° 32, pp. 153-182
- Molina, M. y Zapata, S. (Eds) (2017). *Socavones textos sobre la obra de Socavón Cine 2008-2016*. La Paz, Bolivia: Cinemas Cine y Festival de cine Radical. Recuperado de https://issuu.com/sergio445/docs/socavones_textos_sobre_la_obra
- Möller, N. (2017). El sujeto indígena en el Socavón. En Molina, M. y Zapata, S. (Eds.) *Socavones textos sobre la obra de Socavón Cine 2008-2016* (pp. 87-93). La Paz, Bolivia: Cinemas Cine y Festival de cine Radical. Recuperado de https://issuu.com/sergio445/docs/socavones_textos_sobre_la_obra
- Montiel Pagés, G. (2008). La producción de cine en México. Bajo el signo de la crisis. En Russo, Eduardo, (Comp.) *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires: Fundación TyPA, Paidós, estudios de comunicación.
- Moragas, M. de (1990). *Teorías de la Comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa* (4° Edición ed.). España: Gustavo Gili, S. A.
- Morales, S. (2016). Sanjinés, el profesor: acerca de Juana Azurduy. *Revista Cinemascine (en línea)* N°61. Recuperado de <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/Sanjins-el-profesor-acerca-de-Juana-Azurduy>.
- Moraza, J. (2001, junio). Domestizo Teoría y Práctica del Caos. En Revista *Banda Aparte. Revista de cine/ formas de ver*, 21, Pag. 127-155.
- Moreau, F., y Peltier, S. (2004) Cultural Diversity in the Movie Industry: a Cross-National Study. *Journal of Media Economics*, 17(2), 123-143.

- Moring, I. (2005, diciembre). Espacio y políticas de identidad paisajes imaginarios y pobreza en una película finlandesa. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. XI 221-247.
- Mosco, V. (1996) *The political economy of communication*. Londres: SAGE Publications.
- Moscovici, S. (1981). On social representation. En Forgas, J.P. (Comp.). *Social cognition. Perspectives in everyday life*. Londres: Academic Press.
- Muñoz, B. (1989). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas* (1º Edición ed.). Barcelona: Barcanova, S. A.
- Nina, D. (2012). *Hacia la democratización del cine y el audiovisual boliviano. Del caos creador al arte y la imagen*. La Paz, Bolivia: CONACINE
- Nora, P. (1984, 1987, 1992). *Les Lieux de mémoire*. París: Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires)
- Nora, P. (1998). La aventura de *Les lieux de mémoire*. *AYER* N° 32. Asociación de Historia Contemporánea. Madrid: Marcial Pons
- Observatorio Mercosur Audiovisual (2005, diciembre). *La cinematografía boliviana*. Suplemento especial. MERCOSUR: OMA-RECAM.
- Ortiz, L. (1997). Comunicación Crítica. Los límites de una teoría de la Comunicación. En Ortiz, L. y Del Río, Pablo, *Comunicación Crítica*. Madrid: Pablo del Río - Editor
- Ortiz, L. y Del Río, P. (1977). *Comunicación crítica* (Vol. 5). Madrid: Pablo del Río - Editor
- Pallarés, F. (1988, octubre-diciembre). *Las políticas públicas: El sistema político en acción*. En Revista de Estudios Políticos (Nueva Época). N° 62. Pp. 141- 162.
- Pascuali, A. (1990). *Comprender la comunicación* (4º Edición ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pérez, J. P. (2016, noviembre). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Revista Razón y Palabra*. Vol. 20 N° 4_95. Pp. 534-552. Recuperado de <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- PNUD. (2010). *Informe Nacional de Desarrollo Humano en Bolivia. Los cambios detrás del cambio*. (1º edición ed.). La Paz, Bolivia: Naciones Unidas.
- PNUD. (2014). *Sostener el Progreso Humano: Reducir vulnerabilidades y construir resiliencia. Informe de Desarrollo Humano*. Nueva York: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD.
- Podalsky, L. (1999, febrero). Guajiras, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine pre-revolucionario. *Archivos de la filme oteca*, 31. Pp. 157-171.
- Ponce, P. (2009). *En la intimidad de una butaca*. La Paz: Fundación Educación para el desarrollo FAUTAPO.
- Prieto, L. (2010). *Proceso de construcción identitaria del cine en Colombia. Recursos estilísticos como medios de distinción*. (Trabajo de grado para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual). Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Colombia.
- Programa Ibermedia (2006). *Informe Anual Programa Ibermedia 2006*. Recuperado de <http://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA.pdf>
- Programa Ibermedia (2007). *Informe Anual Programa Ibermedia 2007*. Recuperado de <http://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA%202007.pdf>
- Programa Ibermedia (2008). *Informe Anual Programa Ibermedia 2008*. Recuperado de <http://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA%202008%20INFORME.pdf>

- Programa Ibermedia (2009). *Informe Anual Programa Ibermedia 2009*. Recuperado de <http://segib.org/wp-content/uploads/informe-anual-2009-ibermedia-.pdf>
- Programa Ibermedia (2011). *Informe Anual Programa Ibermedia 2011*. Recuperado de <http://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA-Informe-anual-2011-SEGIB.pdf>
- Programa Ibermedia (2012). *Informe Anual Programa Ibermedia 2012*. Recuperado de http://segib.org/wp-content/uploads/IBERMEDIA_%202012.pdf
- Programa Ibermedia (2013). *Informe Anual Programa Ibermedia 2013*. Recuperado de http://segib.org/wp-content/uploads/INFORME_IBERMEDIA_2013.pdf
- Programa Ibermedia (2014). *Informe Anual Programa Ibermedia 2014*. Recuperado de [https://segib.org/wp-content/uploads/2014-Informe-IBERMEDIA-\(SEGIB\).pdf](https://segib.org/wp-content/uploads/2014-Informe-IBERMEDIA-(SEGIB).pdf)
- Quiroga, C. (2005). Proyecto de reforma de la ley de cine 1302 boliviana del Convenio Andrés Bello. En CONACINE (2005) *Suplemento Especial OMA. La cinematografía boliviana* (Vol. 3, pp. 6-10). Bolivia: CONACINE y OMA/RECAM.
- Quiroga, M. S. (2009). *Figuras, rostros, máscaras. Las identidades en Bolivia*. Bolivia: Fundación UNIR
- Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Richards, K. (2009). El fenómeno del cine indígena. En *Otro Arte*, N° 3, pp. 25-29.
- Rivera, S. (2007). Que el pasado sea futuro depende de lo que hagamos en el presente. Enseñanza de la insurgencia étnica en Bolivia. En Espasandín J. y Iglesias P. (Ed.), *Bolivia en movimiento. Acción colectiva y poder político* (pp. 101-128). Barcelona, España: El Viejo Topo.
- Robins, K. (2003). Identidades que se interpelan: Turquía/Europa. En Hall, S. y du Gay P. (Eds.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-69). Buenos Aires: Amorrortu
- Roemer, A. (2003), *Enigmas y Paradigmas. Una exploración entre el arte y la política pública*. México: Noriega Editores /UIA/ITAM.
- Ruiz, D. y Cadéas, C. (Sin año) ¿Qué es una política pública? *Revista Jurídica. Universidad Latina de América*. (En línea) Recuperado de <http://www.unla.mx/iusunla18/reflexion/QUE%20ES%20UNA%20POLITICA%20PUBLICA%20web.htm>
- Sánchez Ruiz, E. (2003) Una aproximación histórico estructural a la hegemonía planetaria de la industria cinematográfica estadounidense. *Eptic. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, 5(1).
- Sánchez, C. (2016). Juana Azurduy. Guerrillera de la Patria Grande. *Revista Cinemascine* (en línea) N° 61. Recuperado de <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/Juana-Azurduy.-Guerrillera-de-la-Patria-Grande>
- Sánchez, C. (2016b). Informe incompleto del cine boliviano 2016. *Revista Cinemascine* (en línea) N° 61. Recuperado de <http://cinemascine.net/dossier/d/Informe-Incompleto-del-Cine-Boliviano-2016>
- Sanjinés, J. (1979). Sobre Fuera de Aquí. En de Mesa, C.; Palacios, B.; Sanjinés, J.; y Von Vacano, A. (Eds.). (1979). *Cine Boliviano del realizador al crítico* (1° ed., pp. 155-170). La Paz: Editorial Gisbert.
- Schlesinger, P. (1989). Identidad nacional: Una crítica de lo que se entiende y malentiende sobre este concepto. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Volumen II. N° 006, pp. 39-98. Colima, México: Universidad de Colima.

- Schlesinger, P. y Morris, N. (1997, junio). Fronteras culturales: Identidad y Comunicación en América Latina. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Volumen III N° 005, pp. 49-85. Colima, México: Universidad de Colima.
- Segovia, A. I. (2004). Una revisión histórica del proceso de concentración multimedia en Estados Unidos. En *Comunicación y Sociedad*. N° 2, julio-diciembre, 2004, pp. 99-123. México: Universidad de Guadalajara.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Sierra, F. (2005). Crítica cultural y cultura de masas. La institucionalización de los estudios culturales ante el cambio social. En *Redes.Com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*. N°2, pp 213-230. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=565204>
- Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalizada*. Barcelona: Gedisa
- Smith, A. (1998, enero-marzo). Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales. En *Revista Mexicana de Sociología*. Volumen 60, N° 1, p. 69. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stevens, S. S. (1946). On the theory of scales of measurement. *Science*, 103, 677-680.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2014, diciembre). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. En *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas ISSN 1515-7180 / Vol. 16 n° 2. pp. 99-112. Mendoza, Argentina: INCIHUSA – CONICET
- Torres San Martín, P. (2006, julio - diciembre). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. En *Culturales, Vol. II*, 50-79.
- Torrico, E. (1999). *Industrias culturales en la ciudad de La Paz*. Bolivia: Offset Boliviana Ltda.
- Trenzado, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. (1° Edición ed.). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XIX de España Editores, S.A.
- Tunstall, J. (1985). Deregulation Is Politicization. *Telecommunications Policy*, 9(3), 203-215.
- Tylor, E. (1871). *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and customs*. Londres: John Murray.
- UNESCO (1972). *Informe Final. Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa*. Helsinki, Finlandia: UNESCO.
- UNESCO (1978). *Declaración de Bogotá. Informe Final. Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe*. Bogotá: UNESCO.
- UNESCO (1982) *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT)*. México D.F: UNESCO
- UNESCO (2001). *A Survey on National Cinematography*. Recuperado de http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_eng/survey.shtml
- UNESCO (2005, 20 de octubre). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (CLT-2005)*. París: UNESCO.
- UNESCO (2008). *Indicadores de Desarrollo Mediático: Marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación social*. Francia: UNESCO. Recuperado de http://portal.unesco.org/ci/en/files/26032/12338326957/media_development_indicators_publication_SP.pdf

- UNESCO (2016a). *Análisis del Desarrollo Mediático en Bolivia. Basado en la aplicación de los indicadores de Desarrollo Mediático de la UNESCO*. La Paz: UNESCO.
- UNESCO (2016b). *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. México: UNESCO.
- Valdivia, Juan Carlos (2010, octubre). Entrevista a Juan Carlos Valdivia. Director de Zona sur. En *Tierra en trance*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juancarlos-valdivia-director-de-zona-sur.html>.
- Vargas, I. (2012, mayo). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *En Revista Calidad en la Educación Superior* Vol. 3, N°. 1, pp. 119-139. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3945773.pdf el 28 de noviembre de 2015.
- Vigostky, L. S. (1979). *Desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Grijalbo.
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin.
- Wimmer, R.D. y Dominick, J.R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. una introducción a sus métodos* (J. L. Dader, Trans.). Barcelona: Bosch.
- Wolf, M. (1991). *La investigación de la comunicación de masas. Críticas y perspectivas* (2ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal/Comunicación.
- Zallo, R. (1992). *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia: Tercera Prensa Hirugarren Prentsa.
- Zapata, A. (2017). El vértigo: Enterprisse, de Kiro Russo. En *Socavones textos sobre la obra de Socavón Cine 2008-2016* (pp. 65-66). La Paz, Bolivia: Cinemas Cine y Festival de cine Radical. Recuperado de: https://issuu.com/sergio445/docs/socavones_textos_sobre_la_obra

Leyes y decretos de Bolivia

- Asamblea Constituyente de Bolivia (2009). *Constitución política del Estado Plurinacional de Bolivia*. La Paz: Gaceta Oficial.
- Congreso de la República de Bolivia. (1991a). *Ley General del Cine N° 1302*. Bolivia: Gaceta Oficial.
- Congreso de la República de Bolivia. (1991b). *Reglamento a la Ley General de Cine N° 1302*. Bolivia: Gaceta Oficial.
- Congreso de la República de Bolivia. (1992). *Ley General de Derechos de Autor N° 1322 de 13 de abril*. Bolivia: Gaceta Oficial.
- Congreso de la República de Bolivia. (1994). *Reglamento de la Ley N° 1322 (Ley General de Derechos de Autor)*. Bolivia: Gaceta Oficial.
- Congreso de la República de Bolivia. (1994). *Constitución Política del Estado*. Bolivia: Gaceta Oficial.

Artículos publicados en periódicos

- Agencia de Noticias FIDES (2015, 15 de abril). *Kiro Russo* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iari2j9VvY4>
- Beltrán, L. R. (2013, 8 de diciembre) Vuelve, Vuelve Sebastiana. *La Razón*. Recuperado de http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/VUELVE-SEBASTIANA-tendencias_0_1956404471.html.

- Carrasco, Miguel (2007, 29 de abril). El estado de las cosas. Una radiografía del país en 35 milímetros. En *Revista Escape. El nuevo Día*. Recuperado de www.el-nuevodía.com.
- Mesa, C. (2016, 17 de julio). Cinemateca, 40 años mirando. *Página Siete*. La Paz. Recuperado de <http://www.paginasiete.bo/opinion/carlos-d-mesa/2016/7/17/cinemateca-anos-mirando-103053.html>
- Díaz, Gonzalo (2016, 22 de mayo). Era fundamental recuperar la memoria de Juana Azurduy. *Página Siete*. Recuperado de <http://www.paginasiete.bo/cultura/2016/5/22/era-fundamental-recuperar-memoria-juana-azurduy-97284.html>
- Eid, Claudia (2009, 11 de febrero). Tres visiones juntas sobre tres guiones distintos. Revista Lecturas. *Los Tiempos*. Recuperado de <http://www.lostiempos.com/lecturas/01-02-09/contenido.php>
- Espinoza, Santiago (2016, 5 de junio). Sanjinés: Juana Azurduy es una interpelación a toda la época republicana. *Revista Ramona, Opinión*. Recuperado de <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2016/0605/suplementos.php?id=9235>
- La Razón (2008, 2 de noviembre). Cine en rojo, amarillo y verde. *La Razón*. Recuperado de http://www.la-razon.com/versiones/20081102_006444/nota_269_701788.htm
- La Razón, (2004, 21 de abril). Teatro Omiste. La metamorfosis. *La Razón*. Recuperado de: <http://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia19984.asp>
- Molina, M. (2012, 18 de noviembre). Marcos Loayza, listo para hurgar en prejuicios de belleza. *La Razón*. Recuperado de: http://www.la-razon.com/suplementos/escape/Marcos-Loayza-hurgar-prejuicios-belleza_0_1725427535.html
- Opinión (2016, 29 de mayo). Jorge Sanjinés revive en el cine a Juana Azurduy y evoca su voz revolucionaria. *Opinión*. Recuperado de <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2016/0529/suplementos.php?id=9165>.
- Peralta, Pablo (2015, 31 de mayo). “Estereotipos en la Bolivia de hoy, ¿todavía con buena salud?”. *Página Siete*. La Paz. Recuperado de <http://www.paginasiete.bo/ideas/2015/5/31/estereotipos-bolivia-hoy-todavia-buena-salud-58249.html>
- Sanjinés, Jorge (2014, 28 de agosto). Últimas películas acabaron con el prestigio del cine. En *Erbol* (2014, 28 de agosto). Recuperado de http://erbol.com.bo/noticia/cultura/28082014/ultimas-peliculas_acabaron_con_el_prestigio_del_cine

Artículos publicados en blogs y redes sociales

- Asociación de Trabajadores de La Imagen. (2011). Buscando al nuevo director del CONACINE: Acta 1 La Paz. Recuperado de http://www.facebook.com/#!/home.php?sk=group_176591989042423
- Arnez, M. (s/d). *Qué significa hablar de "cine digital" en Bolivia*. La Paz
- Pereyra, A. (2010). *Brevísimo recuento del cine boliviano desde la fiebre digital*. [Blog] Recuperado de http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=117
- Representación Cruceña del Cine Boliviano. (2011). *Objetivos para el nuevo director del CONACINE*. Recuperado de http://www.facebook.com/#!/home.php?sk=group_167690203274534
- Zapata, Sergio (2008, 8 de noviembre). Manifiesto 3 Bs (Bellot, Bouloqc, Bastani). *Fotogenia* [Blog]. Recuperado de <http://fotogeniacine.blogspot.com/2008/11/manifiesto-3-bs-bellot-boulloqc-bastani.html>

Bibliografía consultada

- Banegas, C. (2011). Cine e identidad la construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano. En Freidenberg, F., Rodrigues-Silveira, R. y Solís J. M. (Eds.) (2011). *Voces Cruzadas*

actores, instituciones y ciudadanía en América Latina. (pp. 199-229) Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.

Banegas, C. (2014). *Periodismo Digital en Bolivia 2012-2013.* La Paz: Fundación UNIR

Espinal, L. (1976). *Cine y censura.* La Paz: Editorial Don Bosco.

Espinal, L. (1979). *El cine como mito.* La Paz: Editorial Don Bosco.

Espinal, L. (1981). *Sicología y cine.* La Paz: Editorial Don Bosco.

Espinal, L. (1988). *Lenguaje Cinematográfico.* La Paz: Editorial Don Bosco.

Espinoza, S. y Laguna A. (2011). *Una Cuestión de Fe.* Cochabamba, Bolivia: Nuevo Milenio.

Flores, P. (2005). *Aporte de la cinematografía boliviana al patrimonio cultural del país.* Suplemento Especial OMA. *La cinematografía boliviana,*

Freidenberg, F., Rodrigues-Silveira, R. y Solís J. M. (2011). *Voces Cruzadas actores, instituciones y ciudadanía en América Latina.* Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.

Fundación Cinemateca Boliviana (1997). *Cronología del Cine Boliviano (1897-1997).* La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.

García, L. (1997). *La Patria Intima.* La Paz: CESU y Editorial Plural

Gumucio, A. (1986). *Luis Espinal y el Cine.* La Paz: Imprenta de la Universidad Mayor de San Andrés.

Igartua, J. J. (2006). *Métodos Cuantitativos de investigación en la comunicación.* Barcelona: Editorial Bosch.

Lazarte, F. y Podestá G. *10 Foro hispánico Iberoamerica y el Cine.* Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V.

Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Montes, J. W. y Valdivia, J. C. (1995). *Jonás y la Ballena Rosada.* La Paz: Editorial Offset Boliviana y EDOBOL.

Paranaguá, P. A. (Ed.). (2003). *Cine documental en América Latina.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Richards, Keith (1999). *Lo imaginario Mestizo.* La Paz: Plural Editores

Román, A. (2004). *Cambas y Collas: Los Paradigmas de una Nueva Nación.* Santa Cruz, Bolivia: Imprenta Gráfica Sirena.

Salaverría, R (2016). *Ciberperiodismo en Iberoamérica.* Barcelona: Ariel.

UNIR. (2014). *Medios a la Vista 3.* La Paz: UNIR

Valdivia, J. C. (2009). *Zona Sur.* La Paz: Cinenómada.

Vargas, F. (2010). *Wara Wara: La reconstrucción de una película perdida.* La Paz: Plural Editores.

Velásquez J. C. y Inturias M. *¿Qué nos divide y que nos une?.* Santa Cruz, Bolivia: Plataforma Interinstitucional Construyendo Paz.

Vidal, R. (2010). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México.* México: Miguel Ángel Porrúa.

Películas y documentos audiovisuales

- Alcón, G (productora) y Antezana, T. (director) (2015). *Boquerón* [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Prodecine Video
- Castro, J. (productor) y Agazzi, P. (director y productor). (2004). *El Atraco*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia, España, Perú: Pegaso Producciones S.R.L., Casablanca Cine (Grupo Chaski Comunicación Audiovisual), Producciones Cinematográficas Filme art S.R.L.
- Cormenzana, I., Santana, A. (productores) y Gil, M. (director). (2011). *Blackthorn* [Cinta cinematográfica] España, Reino Unido: Ariane Mararí Films, Arcadia Motion Pictures, Nix Films, Eter Pictures, Manto Films, Pegaso Producciones, Noodles Production, Televisión Española (TVE), Canal+ España, Ono, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Ibermedia, Instituto de Crédito Oficial (ICO), Audiovisual Aval SGR, Quickfire Films.
- Cossio, A. (productor) y Ara, H. (director). (1996). *La Oscuridad Radiante*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Diakonía.
- Eguino, A. (director y productor). (2007). *Los Andes no creen en Dios*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia, Chile, Perú: Cine Ventura, Productora Zetra Comunicaciones, Nomade Producciones.
- Friedrich Ebert Stiftung. (2009). *Cine boliviano (DVD)*. Bolivia. Falta
- Galdo, F., González, A., Valdivia, X., Quintanilla, O. (productores) y Valdivia, J. C. (director y productor). (2005). *American Visa*. [Cinta Cinematográfica]. Bolivia, Mexico: Bola Ocho Producciones, Hydra Films.
- Herrera, E., Terán, p.(productores) y Ayala, R. (director). (2008). *Día de Boda*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Taborochi Films.
- J. C. Eiffel (productor) y Loayza, Marcos (director) (1995). *Cuestión de Fe* [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Iconoscopio S.R.L
- Katz, A. (productor) y Bellott, R. (director y productor). (2003). *Dependencia Sexual*. [Cinta cinematográfica]. EEUU: BoSD Films LLC.
- Lanza, R. (productor) y Bellott, R. (director) (2006). *¿Quién mató a la llamita blanca?* [Cinta cinematográfica]. Bolivia, España: Fábrica, Laboratorio Audiovisual Escuela de Cine
- Loayza, s (productor) y Loayza, M. (director). (2012). *Las Bellas Durmientes*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: ALMA Films
- Maire, G. (productora) y Valdivia, J. C. (director). (2009). *Zona Sud*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Cine Nómada.
- Ortiz, C. (productora) y Bolado, C. (director). (2014). *Olvidados* [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Flor de Loto Pictures
- Ovando, A. (productor) y Márquez M. (directora). (1995). *Sayariy* [Cinta cinematográfica]. Italia: Axelotil Filme
- Proctor. M (productor) y Agazzi, P (director). (1998). *El Día que Murió el Silencio*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Pegaso Producciones SRL
- Roca, J. (productor) y Padilla, P (director). (2010). *En Busca del Paraíso* [Cinta cinematográfica]. Bolivia: Paz Padilla

Rodriguez, L. (productora) y Ayala, R. (director). (2013). *La Huerta* [Cinta Cinematográfica]. Bolivia: Taborochi Films

Rojas Luz María y Romero Raquel (productores) Valdivia, Juan Carlos (director). (1995). *Jonas y la Ballena Rosada* [Cinta cinematográfica]. Bolivia y Mexico: Periodistas Asociados Televisión, Instituto Mexicano de Cinematografía y Producciones Amaranta

Sanjinés, Jorge (director) (1989). *La Nación Clandestina*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia, España, Reino Unido: G. Ukamau, Televisión Española y Channel Four Films

Webster, D. (productora) y Sandoval, G. (director). (2010). *El Pocholo y su Marida. Amor a lo gorrión*. [Cinta cinematográfica]. Bolivia: CUARToFA Producciones

Portales web

<http://caci-iberoamerica.org/>

<http://www.imdb.com/>

<http://boxofficemojo.com>

<http://www.ine.gob.bo>

<http://www.cinemascine.net/>

<http://www.egeda.com/>

<http://www.conacinebolivia.com.bo/>

www.conacine.net.

<https://es.unesco.org/>

www.socavoncine.com.

Entrevistas realizadas

Barrios, Sergio. (2017). Entrevista realizada. Santa Cruz, Bolivia Grabación de audio. Sin publicar.

Bellot, Rodrigo. (2007). Entrevista realizada. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin Publicar

Carreño, Roberto (agosto 2017). Entrevista realizada. Sucre, Bolivia Grabación de audio. Sin publicar.

Guerra, G. (2010). Entrevista realizada dentro del evento: *Debate sobre la Ley General del Cine en Festival Internacional de Cine Digital FENAVID 2010*. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Loayza, M. (2007). Entrevista. La Paz, Bolivia. Grabación de video. Sin publicar.

Loayza, M. (2010). Entrevista realizada dentro del evento: *Debate sobre la Ley General del Cine en Festival Internacional de Cine Digital FENAVID 2010*. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Márquez, M. (2010). Entrevista realizada dentro del evento: *Debate sobre la Ley General del Cine en Festival Internacional de Cine Digital FENAVID 2010*. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Morgado, Esteban. (2017). Entrevista realizada. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Ortuño, René. (2018). Entrevista realizada. Cochabamba, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Pérez, C. (2010) Entrevista realizada dentro del evento: *Debate sobre la Ley General del Cine en Festival Internacional de Cine Digital FENAVID 2010*. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Rodas, H. (2010). Entrevista realizada dentro del evento: *Debate sobre la Ley General del Cine en Festival Internacional de Cine Digital FENAVID 2010*. Santa Cruz, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Sanjinés, Jorge (2007). Entrevista realizada. La Paz, Bolivia. Grabación de audio. Sin Publicar.

Soto Juan Carlos (2018). Entrevista realizada. Cochabamba, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

Valenzuela, Ramiro. (2017). Entrevista realizada. Santa Cruz, Bolivia Grabación de audio. Sin Publicar.

Vocal, Ariel (2017). Entrevista realizada. Cochabamba, Bolivia Grabación de audio. Sin publicar.

Zambrana, Alfredo. (2018). Entrevista realizada. Cochabamba, Bolivia. Grabación de audio. Sin publicar.

APÉNDICE

Apéndice A

Base de datos de la producción cinematográfica boliviana estrenada entre los años 1995 y 2015

Apéndice A.1. Películas bolivianas estrenadas en el 1995-2003

Año	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1995	Viva Bolivia toda la vida	Docu - ficción	Carlos Mérida	Hombre		Bolivia				
1995	Sayariy	Semidocumental	Mela Márquez	Mujer	1963	Bolivia	La Paz	Axelotil Filme	Italia	
								Centro Sperimentale di Cinematografia Nicobis	Italia	
1995	Para recibir el canto de los pájaros	Drama	Jorge Sanjinés	Hombre	1936	Bolivia	La Paz	Grupo Ukamau	Bolivia	La Paz
1995	Cuestión de Fe[7]	Comedia	Marcos Loayza	Hombre	1959	Bolivia	La Paz	Iconoscopio Luis Prudencio Tardío	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
1995	Jonás y la ballena rosada [14]	Drama	Juan Carlos Valdivia	Hombre		Bolivia	La Paz	Periodistas Asociados Televisión	Bolivia	La Paz
								Instituto Mexicano de Cinematografía Producciones Amaranta	México México	
1996	La oscuridad radiante	Drama	Hugo Ara	Hombre	1954	Bolivia	Cochabamba	Diakonía	Bolivia	Santa Cruz
1998	El día que murió el silencio	Comedia	Paolo Agazzi	Hombre	1946	Italia	La Paz	Pegaso Producciones SRL	Bolivia	La Paz
1999	La calle de los poetas	Drama	Diego Torres	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	Creacine Ama Producciones	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
1999	El triángulo del lago	Ciencia ficción	Calderón Mauricio	Hombre		Bolivia	La Paz	ArtFilms	Bolivia	La Paz
2003	Dependencia sexual	Drama	Rodrigo Bellott	Hombre	1978	Bolivia	Santa Cruz	BoSD Films LLC Bods Filme LLC	EEUU EEUU	
2003	Faustino Mayta visita a su prima[5]	Comedia	Roberto Calasich	Hombre	1961	Bolivia	La Paz	Producciones Calasich	Bolivia	La Paz
2003	Alma y el viaje al mar	Drama	Diego Torres	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	Ama Producciones Diego Films	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz

Año	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1995	Viva Bolivia toda la vida					35 mm		Nacional	Bolivia
1995	Sayariy	Alfredo Ovando	Hombre	Mela Márquez	Mujer	35 mm	75 min	Coproducción	Bolivia/ Italia
1995	Para recibir el canto de los pájaros	Beatriz Palacios	Mujer	Jorge Sanjinés	Hombre	35 mm	97 min	Nacional	Bolivia
1995	Cuestión de Fe[7]	Jean Claude Eiffel	Hombre	Marcos Loayza	Hombre	35 mm	89 min	Nacional	Bolivia
1995	Jonás y la ballena rosada [14]	Luz María Rojas Raquel Romero	Mujer Mujer	Wolfango Montes (novel), Juan Carlos Valdivia (screenplay)	Hombre	35 mm	92 min	Coproducción	Bolivia/ México
1996	La oscuridad radiante	Alejandro Cossío	Hombre	Hugo Ara	Hombre	Transfer de Serie de TV a 35 mm		Nacional	Bolivia
1998	El día que murió el silencio	Martin Proctor	Hombre	Paolo Agazzi Guillermo Aguirre	Hombre Hombre	35 mm	108 min	Nacional	Bolivia
1999	La calle de los poetas	Coca Guerrero Bernarda Villagómez	Mujer Mujer	Diego Torres	Hombre	16mm	95 min	Nacional	Bolivia
1999	El triángulo del lago	Juan Carlos Calderón Mauricio Calderón Wolfgang Kellert	Hombre Hombre Hombre	Calderón Mauricio	Hombre	35 mm	111 min	Nacional	Bolivia
2003	Dependencia sexual	Ara Katz Rodrigo Bellott	Mujer Hombre	Rodrigo Bellott Lenelle N. Moise	Hombre Mujer	Digital Transfer	1h 44min	Coproducción	Bolivia/ EEUU
2003	Faustino Mayta visita a su prima[5]	Roberto Calasich	Hombre	Roberto Calasich	Hombre	Digital	140 min	Nacional	Bolivia
2003	Alma y el viaje al mar	Coca Guerrero	Mujer	Diego Torres	Hombre	DV Digital	90 min.	Nacional	Bolivia

Año	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	Ciudades donde se exhibición (Bolivia)	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1995	Viva Bolivia toda la vida	s/d	120.000	s/d		Español	Si	LP / SCZ	No
1995	Sayariy	22.850	200.000	38.850		Español/ Quechua	Si	Macha, Potosí/ La Paz	No
1995	Para recibir el canto de los pájaros	120.000	587.789	219.600		Español	No	La Paz	No
1995	Cuestión de Fe[7]	102.766	135.000	167.576	Toda Bolivia/ Coroico	Español	Si	La Paz/ Los yungas, La Paz	Si
1995	Jonás y la ballena rosada [14]	167.820	1.100.000	297.040	LP/ CBBA/ SCZ/ EA/ OR/ SU/ PO/ TJ/ CO/ Riberalta/ Yacuiba/ Bermejo/ Tupiza/ Uyuni/ Vallegrande	Español	Si	SCZ	Si
1996	La oscuridad radiante	s/d	s/d	s/d		Español	Si	SCZ	No
1998	El día que murió el silencio	13.000	s/d	30.717		Español	No	Tarata, Cochabamba	Si
1999	La calle de los poetas	8000	20.000	10.000	LP/ CBBZ/ SCZ/ OR/ SU	Español	Si	La Paz	No
1999	El triángulo del lago	21.300	s/d	52.167		Español	Si	La Paz/ Lago Titicaca, La Paz	No
2003	Dependencia sexual	33.722	150.000	100.000	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ TJ/ SU	Español/ Inglés	Si	Santa Cruz / EEUU	SI
2003	Faustino Mayta visita a su prima[5]	29.512	57.000	19.205	LP/ CBBA/ SU/ TJ/ Llallagua	Español	Si	La Paz/ Buenos Aires, Argentina	SI
2003	Alma y el viaje al mar	3000	12.000	3.000	LP/ SC	Español	NO	La Paz/ El Alto/ Tiquina/ Copacabana/Puerto Ilo, Perú.	NO

Apéndice A.2. Películas bolivianas estrenadas en el 2004

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento	País de origen del director	Región de origen del Director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Departamento origen Productora (Bolivia)
1	Los hijos del último jardín	Thriller	Jorge Sanjinés	Hombre	1936	Bolivia	La Paz	Grupo Ukamau	Bolivia	La Paz
2	Corazón de Jesús	Comedia	Marcos Loayza	Hombre	1959	Bolivia	La Paz	Iconoscopio Xena Films GmbH ena Filme GmbH Sahara Films	Bolivia Alemania Alemania Chile	La Paz
3	Esito sería... La vida es un carnaval	Drama	Julia Vargas	Mujer	1942	Bolivia	Cochabamba	Imagina Films	Bolivia	Cochabamba
4	El atraco	Thriller - Drama	Paolo Agazzi	Hombre	1946	Italia		Pegaso Producciones SRL Casablanca Cine (Grupo Chaski Comunicación Audiovisual) Producciones Cinematográficas Filme art S.L.	Bolivia Perú España	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guión	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Los hijos del último jardín	Jorge Sanjinés	Hombre	Jorge Sanjinés	Hombre	Digital	1h 38min	Nacional	Bolivia
2	Corazón de Jesús	Frank Dragun Vesna Jovanoska Marcos Loayza	Hombre Mujer Hombre	Marcos Loayza	Hombre	35mm	88 min	Triproducción	Bolivia/ Chile/ Alemania
3	Esito sería... La vida es un carnaval	Pilar Valverde Julia Vargas Weise	Mujer Mujer	Julia Vargas	Mujer	Digital	110 min	Nacional	Bolivia
4	El atraco	Paolo Agazzi Javier Castro	Hombre Hombre	Paolo Agazzi Fernando Javier León Rodríguez	Hombre Hombre	35mm	2h 6min	Triproducción	Bolivia/ Perú/ España

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera Prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Los hijos del último jardín	24.336	s/d	40.658		Español	No	La Paz	NO
2	Corazón de Jesús	15.000	890.000	35.360	LPZ/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz	NO
3	Esito sería... La vida es un carnaval		80000	s/d	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ OR	Español	Si	Oruro/Cochabamba	SI
4	El atraco		750.000	185.000		Español	No	Calamarca, La Paz Centro Minero Huanuni, Oruro Centro Minero Siglo XX, Potosí	Si

Apéndice A.3. Películas bolivianas estrenadas en el 2005

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento	País de origen del director	Región de origen del Director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Departamento origen Productora (Bolivia)
1	American visa[1]	Drama	Juan Carlos Valdivia	Hombre		Bolivia	La Paz	Bola Ocho Producciones Hydra Films	Bolivia México	La Paz
2	Sena quina[6]	Comedia	Paolo Agazzi	Hombre	1946	Italia	La Paz	Pegaso Producciones SRL Banda Imagen	Bolivia	La Paz
3	Di buen día a papa	Drama - Comedia	Fernando Vargas	Hombre	1957	Bolivia	La Paz	Imagen Propia Productora Internacional ICAIC Matanza Filme	Bolivia Cuba Argentina	La Paz
4	La ley de la noche	Drama	Diego Torres	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	DiegoFilms	Bolivia	La Paz
5	Patricia, una vez basta	Drama	Julia Vargas	Mujer	1942	Bolivia	Cochabamba	Instituto para el Desarrollo Humano Programa SidAcción	Bolivia	Cochabamba
6	Margaritas Negras	Drama	Claudio Araya	Hombre	1977	Chile	Cochabamba	Los Chuecos de Siempre	Bolivia	Cochabamba
7	Espíritus independientes	Comedia	Gustavo Castellanos	Hombre	1966	Bolivia	Tarija	Bolivia Interactiva	Bolivia	Tarija
8	Nostalgias del Rock	Drama	Tonchy Antezana	Hombre	1951	Bolivia	Oruro	Prodecine Video	Bolivia	Cochabamba
9	Alas de Papel	Drama	Fernando Suárez Saavedra	Hombre		Bolivia	Sucre	Ítaca Producciones	Bolivia	Sucre

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	American visa[1]	Juan Carlos Valdivia Felipe Galdo Alejandro González Padilla Ximena Valdivia Flores Oscar Quintanilla	Hombre Hombre Hombre Mujer Hombre	Juan Carlos Valdivia	Hombre	35mm	100 min	Coproducción	Bolivia/ México
2	Sena quina[6]	Paolo Agazzi Ute Gumz	Hombre Mujer	Paolo Agazzi Juan Pablo Piñeiro	Hombre Hombre	Digital DVCAM Blow 35mm	91 min	Nacional	Bolivia
3	Di buen día a papa	Verónica Córdova Pablo Trapero Fernando Vargas	Mujer Hombre Hombre	Verónica Córdova Fernando Vargas	Mujer Hombre	Súper 16 mm Blow Up 35mm	107 min	Triproducción	Bolivia/ Argentina/ Cuba
4	La ley de la noche	Coca Guerrero	Mujer	Diego Torres	Hombre	DV		Nacional	Bolivia
5	Patricia, una vez basta	Pilar Valverde Stambuck	Mujer	Julia Vargas	Mujer	Digital	63 min	Triproducción	Bolivia/ Suiza/ Canadá
6	Margaritas Negras	Yara Morales Claudio Araya	Mujer Hombre	Claudio Araya Xavier Jordán Christian Castillo	Hombre Hombre Hombre	Digital DV Cam	86 min	Nacional	Bolivia
7	Espíritus independientes	Claudia Urriolagoitia Andrea Camponovo	Mujer Mujer	Gustavo Castellanos	Hombre	Digital High Definition TV		Nacional	Bolivia
8	Nostalgias del Rock	Tonchy Antezana	Hombre	Tonchy Antezana	Hombre	HDV Y EXHIBICION EN DVD	107 min.	Nacional	Bolivia
9	Alas de Papel	Janeth Villavicencio	Mujer	Fernando Suárez Saavedra	Hombre	Digital Mini DV		Nacional	Bolivia

Nº	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	Nº ciudades de exhibición	Idioma	Opera Prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	American visa[1]	60.000	1.320.000	141.089	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ TJA	Español/ Inglés	No	La Paz/ El Alto/ Catavi, Potosí/ Rurrenabaque, Beni	Si
2	Sena quina[6]	58.910	s/d	137.376		Español	No	La Paz/ Cochabamba/ Santa Cruz/ Tarija	Si
3	Di buen día a papa	27.558	450.000	56.677	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ OR/ TJ	Español	Si	Vallegrande, Santa Cruz	Si
4	La ley de la noche	1.000	7.000	2.500	LP/ SC	Español	No	La Paz	No
5	Patricia, una vez basta	s/d	25000	s/d	Toda Bolivia	Español/Inglés/Francés	No	Cochabamba	Si
6	Margaritas Negras	30.750	5.000	77.370	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Cochabamba	No
7	Espíritus independientes	35.000	s/d	70.000	LP/ TJ	Español	Si	Tarija	No
8	Nostalgias del Rock	3.000	5.000	4.700	CBBA	Español	No	La Paz/ Cochabamba	No
9	Alas de Papel	11.000	s/d	20.000	SU	Español	Si	Sucre/ Potosí: Salar de Uyuni, Laguna Verde, Laguna Colorada	No

Apéndice A.4. Películas bolivianas estrenadas en el 2006

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento	País de origen del director	Región de origen del Director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Departamento origen Productora (Bolivia)
1	Psicourbano[1]	Acción	Daniel Suárez	Hombre		Bolivia	La Paz	Naira Cine Cinerama	Bolivia	La Paz
2	I am Bolivia	Drama	Anche Kalashnikova	Mujer	1969	Rusia		SURAZO Producciones	Bolivia	Santa Cruz
3	¿Quién mató a la Llamita blanca?[3]	Comedia	Rodrigo Bellott	Hombre	1978	Bolivia	Santa Cruz	Fábrica, Laboratorio Audiovisual Escuela de Cine Buena Onda Films ABS Films	Bolivia Inglaterra España	Cochabamba
4	Lo más bonito y mis mejores años	Drama	Martín Boulocq	Hombre	1980	Bolivia	Cochabamba	CQ Films Arrival Cinema LLC Pretty Dangerous Films	Bolivia EEUU EEUU	Cochabamba
5	El Clan	Drama	Sergio Calero	Hombre	1964	Bolivia	La Paz	La Obertura	Bolivia	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Psicourbano[1]	Victoria Guerrero	Mujer	Daniel Suárez	Hombre	HDV	50 min.	Nacional	Bolivia
2	I am Bolivia	Hugo Francisquini	Hombre	Anche Kalashnikova	Mujer	High Definition TV/Blow Up 35mm	85 min.	Coproducción	Bolivia/ Chile
3	¿Quién mató a la Llamita blanca?[3]	Roberto Lanza Donald K. Ranvaud	Hombre Hombre	Álvaro Ruiz Juan Cristóbal Ríos	Hombre Hombre	High Definition TV / Blow UP 35mm	112 min	Triproducción	Bolivia/Inglaterra/ España
4	Lo más bonito y mis mejores años	Alba Balderrama Sam Englebardt Ara Katz Kevin Ragsdale	Mujer Hombre Mujer Hombre	Martín Boulocq	Hombre	Mini DV transfer a 35mm	97 min	Coproducción	Bolivia/ EEUU
5	El Clan	Guadalupe López	Mujer	Sergio Calero	Hombre	Digital Betacam sp		Nacional	Bolivia

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera Prima	Locación	Disponible en Internet
1	Psicourbano[1]	1.500	s/d	3000	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	La Paz	No
2	I am Bolivia	45.000	200.000	90.000	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ/ SU/ PO/ OR/ TR/PA	Español	Si	Santa Cruz	Si
3	¿Quién mató a la Llamita blanca?[3]	150.000	150.000	362.391	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ PO/ SU/ TJ	Español	No	La Paz/ Cochabamba/ Santa Cruz	Si
4	Lo más bonito y mis mejores años	9.000	150.000	18.000	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Cochabamba	No
5	El Clan	3.200	20.000	6.400	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	La Paz	No

Apéndice A.5. Películas bolivianas estrenadas en el 2007

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de Nacimiento	País de origen del director	Región de origen del Director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Departamento origen Productora (Bolivia)
1	Licorcito de coca[1]	Comedia	Adán Sarabia	Hombre	1986	Bolivia	La Paz	Escuela de Cine y Artes Audiovisuales ALGOMAScine	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
2	Los Andes no creen en Dios[2]	Drama	Antonio Eguino	Hombre	1938	Bolivia	La Paz	Cinema Ventura Nomade Producciones Productora Zetra Comunicaciones	Bolivia Perú Chile	La Paz La Paz
3	El estado de las Cosas	Documental	Marcos Loayza	Hombre	1959	Bolivia	La Paz	Informe Nacional sobre Desarrollo Humano en Bolivia - PNUD	Bolivia	La Paz
4	Evo pueblo	Biografía	Tonchy Antezana	Hombre	1951	Bolivia	Oruro	Prodecine - Video Buena Onda Films	Bolivia EEUU	Cochabamba
5	Cocalero	Documental	Alejandro Landes	Hombre	1980	Brasil- Colombia- Ecuador		Fall Line Films Morocha Films INCAA	EEUU Argentina Argentina	
6	Los abandonados	Drama	Frank Weber	Hombre	1960	Alemania		Frank Weber	Alemania	

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Licorcito de coca[1]	Gabriela Maire	Mujer	Adán Sarabia	Hombre	DVCAM PAL Digital		Nacional	Bolivia
2	Los Andes no creen en Dios[2]	Antonio Eguino	Hombre	Antonio Eguino	Hombre	35mm	105 min.	Triproducción	Bolivia/ Perú/ Chile
3	El estado de las Cosas	Paola Gosalvez	Mujer	Marcos Loayza	Hombre	High Definición TV/ Blow Up 35mm		Nacional	Bolivia
4	Evo pueblo	Tonchy Antezana Donald Ranvaud Emerson Guzmán Homero Rodas Silvio Sardi	Hombre Hombre Hombre Hombre Hombre	Tonchy Antezana Cesar Brie Donald Ranvaud	Hombre Hombre Hombre	HDV Y exhibición en DVD	104 min.	Coproducción	Bolivia/ EEUU
5	Cocalero	Julia Solomonoff	Mujer	Alejandro Landes	Hombre	Digital Blow a 35 mm	86 min	Coproducción	Argentina/ Bolivia
6	Los abandonados	Alejandro Landes Frank Weber	Hombre Hombre	Frank Weber	Hombre	Digital		Coproducción	Bolivia/ Alemania

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera Prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Licorcito de coca[1]	5.000	s/d	10.000	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Los Yungas, La paz	No
2	Los Andes no creen en Dios[2]	26.000	600.000	71.447	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz/ Uyuni, Potosí	Si
3	El estado de las Cosas	15.000	140.000	50.850	LP/ CBBA/ SCZ	Español/ Quechua/ Aymara/ Inglés	No	Bolivia	No
4	Evo pueblo	15.000	40.000	43025	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ/ SU/ PO/ OR/ TR/CO (Bolivia)	Español	No	Orinoca, Oruro/ Chapare, Chochabamba/ La Paz	Si
5	Cocalero	3.665	s/d	9.550	LP	Español	Si	Bolivia	Si
6	Los abandonados	s/d	s/d	s/d	LP/ CBBA	Español	Si	Cochabamba	No

Apéndice A.6. Películas bolivianas estrenadas en el 2008

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de Nacimiento	País de origen del director	Región de origen del Director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Departamento origen Productora (Bolivia)
1	Día de boda	Comedia	Rodrigo Ayala	Hombre	1964	Bolivia	Tarija	Toborochi Films	Bolivia	Tarija
2	La promo	Comedia	Jorge Arturo Lora	Hombre	1976	Bolivia	Santa Cruz	Locango Films	Bolivia	Santa Cruz
3	El cementerio de los elefantes	Drama	Tonchy Antezana	Hombre	1951	Bolivia	Oruro	Prodecine Video Cine de Altura GCN Global Communication Network	Bolivia Bolivia EEUU	Cochabamba
4	Airampo	Docu - ficción	Miguel Valverde Alexander Muñoz	Hombre	1973	Bolivia	La Paz	Foco Dulce TAFa Taller Ambulante de Formación Audiovisual	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
5	Nocturnia (2005)	Drama	Erik Antoine	Hombre	1977	EEUU		Pachamama Films	Bolivia	La Paz
6	La maldición de Rocha	Suspense	Roberto Carreño	Hombre	1972	Bolivia	Potosí	Alucine Producciones	Bolivia	Sucre

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Día de boda	Enrique Herrera Paola Terán	Hombre Mujer	Rodrigo Ayala	Hombre	Digital	90 min.	Nacional	Bolivia
2	La promo	Marco Antonio Cortez	Hombre	Yobanny Carrillo	Hombre	Digital	90 min.	Nacional	Bolivia
3	El cementerio de los elefantes	Homero Rodas	Hombre	Tonchy Antezana	Hombre	HDV Y EXHIBICION EN DVD	90 min.	Coproducción	Bolivia/ EEUU
4	Airampo			Miguel Valverde	Hombre	HDV y exhibición en DVD		Nacional	Bolivia
5	Nocturnia (2005)	Jac Ávila Percy Johannes	Hombre Hombre	Erik Antoine	Hombre	Digital	115 min	Coproducción	Bolivia/ EEUU
6	La maldición de Rocha	Elizabeth Pérez	Mujer	Roberto Carreño Borja	Hombre	Digital	109 min.	Nacional	Bolivia

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Día de boda	33.000	200.000	111.174	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ PT/ SU/ TJ	Español	Si	Tarija	Si
2	La promo	30.000	65.000	80.000	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ PO	Español	Si	Santa Cruz	No
3	El cementerio de los elefantes	25.000	20.000	30.000	LP/ CBBA/ SCZ/ OR	Español	No	La Paz	Si
4	Airampo	774	64.000	2.348	SC/ CBBA/ SU/ OR/	Español	Si	Totora, Cochabamba	No
5	Nocturnia (2005)	1.000	6.000	3.350	LP/ SCZ	Inglés	Si	Nueva York, EEUU	No
6	La maldición de Rocha	6.000	15.000	7.000	LP/ PO/ SU	Español	Si	Potosí/ Sucre	No

Apéndice A.7. Películas bolivianas estrenadas en el 2009

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	Historias de vino, singani y alcoba	Comedia	Rodrigo Ayala	Hombre	1964	Bolivia	Tarija	Toborocho Films	Bolivia	Tarija
2	Escríbeme postales de a Copacabana	Drama	Thomas Kronthaler	Hombre	1967	Alemania		Avista Films Pegaso Producciones	Alemania Bolivia	La Paz
3	Zona Sur	Drama	Juan Carlos Valdivia	Hombre		Bolivia	La Paz	Cine Nómada	Bolivia	La Paz
4	No veo España	Drama	Ariel Coca	Hombre		Bolivia	Cochabamba	Axezo Films Lokezea Producciones Dr. Cine Corp.	Bolivia	Cochabamba
5	Rojo, amarillo y verde	Drama	Rodrigo Bellot Martin Boulocq Sergio Bastani	Hombre Hombre Hombre	1978 1980 1986	Bolivia Bolivia Bolivia	Santa Cruz Cochabamba Tarija	Londra Films P&D Productores Asociados ARTISTAS LATINOS	Bolivia Bolivia	Santa Cruz La Paz
6	El ascensor [15]	Comedia	Tomás Bascopé	Hombre	1980	Bolivia	Santa Cruz	BolAr Producciones	Bolivia	Santa Cruz
7	Verse [19]	Docu - ficción	Alejandro Pereira	Hombre		Bolivia	Sucre	Visual Village	Bolivia	Sucre
8	Hospital Obrero	Drama - Comedia	Germán Monje	Hombre		Bolivia	La Paz	La cruda Producciones La tercera Pata	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
9	ECOmán	Acción - Comedia	Hugo Torrico	Hombre	1974	Bolivia	La Paz	Luz Cámara Educación Record Audiovisual Centro Pedagógico Acción sin Límites	Bolivia Bolivia Bolivia	Cochabamba Cochabamba Cochabamba
10	Amores de lumbré	Drama	Diego Torres	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	DiegoFilms	Bolivia	La Paz
11	El regreso	Comedia costumbrista	Milton Llanos	Hombre		Bolivia	La Paz	Los Huanca Films	Bolivia	La Paz
12	Juana Azurduy y el rescate en la Quebrada del Mono	Docu-ficción histórica	Roberto Calasich	Hombre	1961	Bolivia	La Paz	Gobierno Municipal de Sucre Producciones Calasich	Bolivia	Sucre La Paz
13	300 millas en busca de mamá	Drama	Leónidas Zegarra	Hombre	1949	Perú		Cine 2000	Perú	
14	Un día más	Documental	Leonardo de la Torre Sergio Estrada	Hombre Hombre		Bolivia Bolivia		Imago PIEB	Bolivia Bolivia	Cochabamba La Paz
15	¿Qué pasó ?	Documental	Carlos Valverde	Hombre	1957	Bolivia	Santa Cruz	CFVB Producciones	Bolivia	Santa Cruz
16	Michael Jackson: una leyenda	Documental	Henry Larrea	Hombre				Henry Larrea	Bolivia	
17	Jiwasa	Documental histórico	Ismael Saavedra	Hombre	1950	Bolivia	Santa Cruz		Bolivia	Cochabamba
18	3000	Documental	Ismael Saavedra	Hombre	1950	Bolivia	Santa Cruz		Bolivia	Cochabamba
19	El último caudillo	Documental	Gustavo Cortez	Hombre	1933	Bolivia	La Paz	Gustavo Cortez	Bolivia	La Paz
20	La película de la Reina	Documental	Sergio Mercurio	Hombre	1968	Argentina		Naira Cine	Bolivia	La Paz
21	El comienzo fue en Warisata	Documental	David Busto	Hombre	1979	España		Amazonia Films Imagen Propia Intermedia Comunicación Visual	Venezuela Bolivia España	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Historias de vino, singani y alcoba	Marcela Beltrán	Mujer	Rodrigo Ayala	Hombre	Digital	83 min.	Nacional	Bolivia
2	Escríbeme postales de a Copacabana	Alena Rimbach Herbert Rimbach Paolo Agazzi	Mujer Hombre Hombre	Stefanie Kremser	Mujer	35 mm	99 min	Coproducción	Alemania/Bolivia
3	Zona Sur	Gabriela Maire	Mujer	Juan Carlos Valdivia	Hombre	Digital	109 min	Nacional	Bolivia
4	No veo España	Marcelo Murillo	Hombre	Ariel Coca	Hombre	Blue Ray	92 min	Nacional	Bolivia
5	Rojo, amarillo y verde	Gerardo Guerra	Hombre	Rodrigo Bellot Martín Bouloq Sergio Bastani	Hombre Hombre Hombre	Digital	85 min.	Nacional	Bolivia
6	El ascensor [15]	Jorge Sierra	Hombre	Tomás Bascopé	Hombre	Digital HDV	100 min	Nacional	Bolivia
7	Verse [19]	Claudia Pozo	Mujer	Alejandro Pereira	Hombre	HDV	70 min.	Coproducción	Bolivia/ México
8	Hospital Obrero	Juan Pablo Piñero Germán Monje	Hombre Hombre	Germán Monje Juan Pablo Piñero	Hombre Hombre	Digital	91 min	Nacional	Bolivia
9	ECOMán	Rodrigo Gómez	Hombre	Hugo Torrico	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
10	Amores de lumbre			Diego Torres	Hombre	Digital HD	70 min.	Nacional	Bolivia
11	El regreso	Milton Llanos	Hombre	Milton Llanos	Hombre	DV	150 min.	Nacional	Bolivia
12	Juana Azurduy y el rescate en la Quebrada del Mono			Roberto Calasich	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
13	300 millas en busca de mamá	Freddy Liquitaya Leónidas Zegarra	Hombre Hombre	Leónidas Zegarra	Hombre	Digital	90 min.	Coproducción	Bolivia/ Perú
14	Un día más	Donald Ranvaud	Hombre	Leonardo de la Torre	Hombre	Digital	80 min	Coproducción	Bolivia/ EEUU
15	¿Qué pasó ?	Carlos Valverde	Hombre	Carlos Valverde	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
16	Michael Jackson: una leyenda	Henry Larrea	Hombre	Henry Larrea	Hombre	Digital	110 min.	Nacional	Bolivia
17	Jiwasa	Ismael Saavedra	Hombre	Ismael Saavedra	Hombre	Digital	67 min	Nacional	Bolivia
18	3000	Ismael Saavedra	Hombre	Ismael Saavedra	Hombre	Digital	63 min	Nacional	Bolivia
19	El último caudillo	Gustavo Cortez Marcel Rivas	Hombre Hombre	Gustavo Cortez	Hombre	Digital	95 min.	Nacional	Bolivia
20	La película de la Reina	Sergio Mercurio	Hombre	Sergio Mercurio	Hombre	Digital	67 min.	Coproducción	Argentina/ Bolivia
21	El comienzo fue en Warisata	Verónica Córdova David Busto Fernando Gil	Mujer Hombre Hombre	David Busto Elena Arroyo	Hombre Mujer	Digital		Triproducción	Bolivia/ España/ Venezuela

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° 'ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Historias de vino, singani y alcoba	16.000	80.000	56.577	LP/ CBBA/ SCZ/TJ	Español	No	Tarija	Si
2	Escríbeme postales de a Copacabana	21.000	1.500.000	70.721	LP/ CBBA/ SCZ	Español/Alemán	No	Bavaria, Alemania/ La Paz: Sorata, Lago Titicaca, Copacabana, La Paz	Si
3	Zona Sur	32.000	350.000	108.911	LP CBBA/SCZ/OR/TJ	Español/Aimara	No	La Paz	Si
4	No veo España	s/d	s/d	s/d	CBBA	Español	Si	Cochabamba	No
5	Rojo, amarillo y verde	84.000	113.154	28.288	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ	Español	Si	Buena Vista, Santa Cruz/ Cochabamba/ Tarija	No
6	El ascensor [15]	8.665	60.000	31.683	LP/CBBA/ SCZ/ SU proyección a Potosí, Tarija y Beni.	Español	Si	Santa Cruz	Si
7	Verse [19]	2.000	17.000	3.000	LP/ SU	Español	Si	Sucre	Si
8	Hospital Obrero	1.400	150.000	4.950	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ TJ	Español	Si	La Paz	No
9	ECOmán	625	s/d	2.122	LP/ CBBA	Español	Si	Cochabamba	No
10	Amores de lumbre	1000	5.000	2.000	LP/ SU	Español	No	La Paz	No
11	El regreso	2.000	20.000	1.000	LP/OR/Chilimani, La Paz	Español	Si	Tambillo/ La Paz: Coroico, Lago Titicaca	No
12	Juana Azurduy y el rescate en la Quebrada del Mono	5.000	16.000	s/d	SU	Español	No	Sucre	No
13	300 millas en busca de mamá	s/d	10.000	s/d	LP	Español	No	Pando/ Brasil/ Perú	No
14	Un día más	1.700	56.000	6.223	LP/ CBBA/ TJ	Español	Si	Valle Alto, Cochabamba/ Virginia, EEUU	No
Guionista									
15	¿Qué pasó ?	10.000	s/d	35.361	LP/ SCZ	Español	Si	Bolivia	Si
16	Michael Jackson: una leyenda	s/d	s/d	s/d	LP	Español	Si		No
17	Jiwasá	s/d	s/d	s/d	LP/ CBBA	Español	No	Bolivia	Si
18	3000	s/d	s/d	s/d	LP/ CBBA	Español	No	Santa Cruz	No
19	El último caudillo	188	s/d	537	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Bolivia	No
20	La película de la Reina	600	s/d	2.292	LP	Portugués	Si	Brasil	Si
21	El comienzo fue en Warisata	s/d	s/d	s/d	LP	Español/Aimara	Si	Warisata, La Paz/ La Paz	Si

Apéndice A.8. Películas bolivianas estrenadas en el 2010

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)		
1	En busca del paraíso [1]	Drama - Comedia	Paz Padilla	Hombre	1961	Bolivia	Pampa Grande, Santa Cruz	Paz Padilla Asociados	Bolivia	Santa Cruz		
			Miguel Chávez	Hombre		Bolivia	Santa Cruz	RGB Films Jorge Roca Urioste	Bolivia	Santa Cruz		
2	Sirwiñakuy	Drama - Romance	Amy Hesketh	Mujer	1979	EEUU		Pachamama Films	Bolivia	La Paz		
3	Cruces[5]	Drama	John Cornejo	Hombre	1975	Bolivia	Cochabamba	AirosFilms	Bolivia	La Paz		
			Jorge Viricochea	Hombre				DianaCine CineArte Bolivia			Bolivia	La Paz
4	Provocación	Thriller	Elías Serrano	Hombre	1948	Bolivia	Cotoca, Santa Cruz	La Divina Comedia Producciones	Bolivia	Santa Cruz		
5	El juego de la araña y la mariposa	Drama	Adán Sarabia	Hombre	1986	Bolivia	La Paz	ALGOMAScine	Bolivia	La Paz		
6	Pocholo y su marida	Comedia	Guery Sandoval	Hombre	1971	Bolivia	Cochabamba	Escuela de Cine y Audiovisual	Bolivia	Cochabamba		
								CUARToFA Producciones Terrigenos Films El Duende Films			Bolivia	Santa Cruz
7	Gud Bisnes	Comedia	Tonchy Antezana	Hombre	1951	Bolivia	Oruro	Prodecine Video Cine de Altura	Bolivia	Cochabamba Cochabamba		
8	Casting	Terror	Denisse Arancibia	Mujer	1982	Bolivia	La Paz	K-Flex SRL	Bolivia	La Paz		
			Juan Pablo Richter	Hombre	1982	Bolivia	Trinidad	Naira Cine			Bolivia	La Paz
9	Los restos del último amanecer	Animación	Gustavo Castellanos	Hombre	1966	Bolivia	Tarija	Bolivia Interactiva	Bolivia	Tarija		
10	Cuentos urbanos	Drama - Comedia	Andrés Mercado	Hombre		Bolivia	La Paz	Thelema Producciones	Bolivia	La Paz		
11	Almas heridas	Drama	Edson Soto Murillo	Hombre				Productora de Cine Serigrif	Bolivia	Potosí		
12	María y los niños pobres	Drama	Leónidas Zegarra	Hombre	1949	Perú		Cine 2000	Perú			
13	La Triste realidad	Drama	Luis Guachalla	Hombre		Bolivia		ABI Films	Bolivia	La Paz		
								Ministerio del Nuevo Pacto Poder de Dios				
14	Wara Wara (Versión restaurada)	Drama	José María Velasco Maidana	Hombre	1896	Bolivia	Sucre	Cinemateca Boliviana	Bolivia	La Paz		
								Urania Films			Bolivia	La Paz
15	Inal Mama	Documental	Eduardo López	Hombre	1955	Bolivia	La Paz	Naira Cine	Bolivia	La Paz		
								Banda Brava Liber Doc			Bolivia	La Paz
								Amazonia Films			Venezuela	
16	Lucho San Pueblo	Documental	Eduardo Pérez Iribarne	Hombre	1944	España		FIDES TV	Bolivia	La Paz		
17	Tahuamanu (Morir en Pando)	Documental	César Brie	Hombre	1954	Argentina		Buena Onda Films	Reino Unido	La Paz		
			Javier Horacio Álvarez	Hombre	1981	Argentina	Artes Andes Américas	Bolivia				

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	En busca del paraíso [1]	Jorge Roca Urioste Paz Padilla	Hombre Hombre	Paz Padilla	Hombre	Digital y DVD exhibición	100 min	Nacional	Bolivia
2	Sirwiñakuy	Jack Ávila	Hombre	Amy Hesketh	Mujer	HD DV	111 min	Nacional	Bolivia
3	Cruces[5]	Jorge Viricochea	Hombre	John Cornejo	Hombre	Digital	90 min	Nacional	Bolivia
4	Provocación	Mónica Soliz	Mujer	Nelson Serrano	Hombre	Digital	89 min.	Nacional	Bolivia
5	El juego de la araña y la mariposa	Jorge Ortiz	Hombre	Jorge Ortiz Adán Sarabia	Hombre Hombre	Digital	100 min.	Nacional	Bolivia
6	Pocholo y su marida	Drina Webster	Mujer	Guery Sandoval	Hombre	Digital	106 min.	Nacional	Bolivia
7	Gud Bisnes	Gina Alcón	Mujer	Tonchy Antezana	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
8	Casting	Denisse Arancibia Juan Pablo Richter Bernardo Arancibia	Mujer Hombre Hombre	Denisse Arancibia Juan Pablo Richter	Mujer Hombre	Digital	75 min.	Nacional	Bolivia
9	Los restos del último amanecer	Claudia Urriolagoitia	Mujer	Gustavo Castellanos	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
10	Cuentos urbanos	Fresia de la Riva	Mujer	Andrés Mercado Fresia de la Riva	Hombre Mujer	Digital	70 min	Nacional	Bolivia
11	Almas heridas	Marco Peñaranda	Hombre	Wendy Camargo	Mujer	Digital HD	150 min.	Nacional	Bolivia
12	María y los niños pobres	Mariana Liquitaya Ana María Saavedra	Mujer Mujer	Leónidas Zegarra	Hombre	Digital HDV	80 min	Nacional	Bolivia
13	La Triste realidad					Digital		Nacional	Bolivia
14	Wara Wara (Versión restaurada)	José María Velasco Maidana	Hombre	José María Velasco Maidana	Hombre	35 mm	67min	Nacional	Bolivia
15	Inal Mama	Verónica Córdova Victoria Guerrero Eduardo López	Mujer Mujer Hombre	Eduardo López	Hombre	Digital Blow up 35 mm	82 min.	Coproducción	Bolivia/ Venezuela
16	Lucho San Pueblo			Eduardo Pérez Iribarne	Hombre	Digital	120 min	Nacional	Bolivia
17	Tahuamanu (Morir en Pando)	Donald K. Ranvaud	Hombre	César Brie	Hombre	Digital	90 min	Nacional	Bolivia

Año	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	Nº ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	En busca del paraíso [1]	27.700	75.000	102.263	LP/ CBBA/ SCZ/ PO/ SU/ TJ/ TR/ Vallegrande/ Montero	Español	Si	Santa Cruz/ España	Si
2	Sirwiñakuy	3.478	8.000	10.304	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	La Paz	No
3	Cruces[5]	600	40.000	2.122	LP/ CBBA/ SCZ/ OR	Español	Si	Coroico, La Paz	No
4	Provocación	10.000	50.000	30.467	CBBA/ SCZ/ OR	Español	Si	Santa Cruz	Si
5	El juego de la araña y la mariposa	650	2.000	2.298	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz	No
6	Pocholo y su marida	59.056	80.000	179.924	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Cochabamba	Si
7	Gud Bisnes	7.000	18.000	4.483	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Cochabamba	No
8	Casting	12.000	15.000	25.818	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ TJ	Español	Si	La Paz	No
9	Los restos del último amanecer	s/d	50.000	s/d	LP/ TJ	Español	No	Tarija/ Potosí/ Chuquisaca	No
10	Cuentos urbanos	s/d	s/d	s/d	LP	Español	Si	La Paz	No
11	Almas heridas	s/d	s/d	s/d	LP/ CBBA/ PO	Español	Si	Potosí/ Sucre	No
12	María y los niños pobres	265	20.000	807	LP	Español	No	La Paz/ El Alto, La Paz	Si
13	La Triste realidad	s/d	s/d	s/d	LP	Español	Si	La Paz	No
14	Wara Wara (Versión restaurada)	s/d	100.000	s/d	LP/ CBBA/ SCZ	Silente	No	La Paz	No
15	Inal Mama	s/d	150.000	s/d	LP	Español/ Aimara/ Quechua/ Guaraní	No	Tentayapi, Chuquisaca/ Chicaloma, Los Yungas, San Andrés de Machaca, Comunidad Chajaya, Comunidad Chijchipa, La Paz/ Chapare, Cochabamba/ Huanuni, Oruro	Si
16	Lucho San Pueblo	**754	s/d	**2835	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ PO	Español	Si	La Paz	No
17	Tahuamanu (Morir en Pando)	s/d	s/d	s/d	LP	Español		Pando	Si

Apéndice A.9 Películas bolivianas estrenadas en el 2011

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	La última jugada	Drama	Paz Padilla	Hombre	1961	Bolivia	Pampa Grande,	Miguel Chávez y Asoc.	Bolivia	Santa Cruz
2	Las aventuras de Pancho y Silpancho	Comedia	René Ortuño	Hombre		Bolivia	Cochabamba	Reka 3D Estudios de cine y Animación	Bolivia	Cochabamba
3	Los viejos	Drama	Martín Boulocq	Hombre	1980	Bolivia	Cochabamba	CQ Films Cine Nómada Figa Films	Bolivia Bolivia EEUU	Cochabamba La Paz
4	Los gringos no comen llajua	Thriller/ Comedia	Adán Sarabia	Hombre	1986	Bolivia	La Paz	ALGOMAScine Imovilis Cine Arte Fundación Caracol Armadura Estudio de Sonido	Bolivia	La Paz
5	Vidas lejanas	Drama	Óscar (Okie) Cárdenas	Hombre		Bolivia	Cochabamba	Cinecéfiro Films CineDmente Entertainment Acosta & Sisalli Producciones	Bolivia	Cochabamba
6	Campo de batalla	Drama - Comedia	Amancay Tapia	Mujer	1979	España		Bolívar Films	Reino Unido	
7	Blackthorn	Wéstern	Mateo gil	Hombre	1972	España		Ariane Mararí Films Arcadia Motion Pictures Quickfire Films Nix Films Eter Pictures Manto Films Pegaso Producciones Noodles Production Televisión Española (TVE) Canal+ España Ono Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) Ibermedia Instituto de Crédito Oficial (ICO) Audiovisual Aval SGR	España España Reino Unido España España España Bolivia Francia España España España España	La Paz
8	¿Por qué quebró McDonald's?	Documental	Fernando Martínez	Hombre		Bolivia	Potosí	Producen Bolivia Lagarto Cine Carlos Azpúrua Producciones The Filme maker Studio C.A.	Bolivia Argentina Venezuela Venezuela	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guión	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	La última jugada	Miguel Chávez	Hombre	Paz Padilla	Hombre	Digital	100 min	Nacional	Bolivia
2	Las aventuras de Pancho y Silpancho	René Ortuño	Hombre	René Ortuño	Hombre	Digital 3D	90 min	Nacional	Bolivia
3	Los viejos	Alba Balderrama Juan Carlos Valdivia	Mujer Hombre	Rodrigo Hasbún Martín Bouloq	Hombre Hombre	Digital	72 min.	Nacional	Bolivia
4	Los gringos no comen llajua	Ariel Morales	Hombre	Adán Sarabia	Hombre	Digital	80 min	Nacional	Bolivia
5	Vidas lejanas	Carla Lorena Rivera	Mujer	Óscar (Okie) Cárdenas	Hombre	Digital	100 min	Nacional	Bolivia
6	Campo de batalla	Patricia Álvarez	Mujer	Amancay Tapia	Mujer	Digital	78 min	Nacional	Bolivia
7	Blackthorn	Ibon Cormenzana	Hombre	Miguel Barros	Hombre	35 mm	102 min.	Multiproducción	España/ Bolivia/ Francia/ Reino Unido
8	¿Por qué quebró McDonald's?	Andrés Santana Viviana Saavedra Leandro Rocha Hugo Castro Fau Carlos Azpúrua	Hombre Mujer Hombre Hombre Hombre	Fernando Martínez	Hombre	Digital	76 min	Triproducción	Bolivia/ Argentina/ Venezuela

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	La última jugada	2556	100.000	9.714	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Santa Cruz	No
2	Las aventuras de Pancho y Silpancho	s/d	16.000	s/d	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ PO	Español	Si	Santa Cruz/ Cochabamba/	No
3	Los viejos	**213	151.000	**912	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ	Español	No	Tarija	No
4	Los gringos no comen llajua	960		3.795	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ/ PO/ SU	Español	No	Los Yungas, La Paz	No
5	Vidas lejanas	4.073	100.000	15.476	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Cochabamba/ Tarata, Cochabamba/ Siglo XX, Potosí/ España	No
6	Campo de batalla	s/d	12.600	s/d	LP	Español	Si	La Paz	Si
7	Blackthorn	7.159	6.700.000	27.204	LP/ CBBA/ SCZ	Español/ Inglés	No	Potosí/ Salar de Uyuni, Potosí	Si
8	¿Por qué quebró McDonald's?	**176	139.000	**828		Español	Si	Venezuela/ Perú/ Colombia/ Argentina/ Chile/ La Paz/ Cochabamba/ Santa Cruz/ Sucre/ Oruro/ Potosí/ Trinidad	Si

Apéndice A.10. Películas bolivianas estrenadas en el 2012

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	Las bellas durmientes	Comedia	Marcos Loayza	Hombre	1959	Bolivia	La Paz	ALMA Films	Bolivia	La Paz
2	Vivir contra el tiempo	Drama-suspense	Edgar Ortega	Hombre	1988	Bolivia	Santa Cruz	CTMTI Productora de Cine	Bolivia	Santa Cruz
3	El pecado de la carne	Comedia	Elías Serrano	Hombre	1948	Bolivia	Cotoca, Santa Cruz	Divina Comedia Producciones Cine Rau Creación Producciones Audiovisuales	Bolivia Bolivia	Santa Cruz Santa Cruz
4	El juego de la silla	Suspense	Jorge Sierra	Hombre	1980	Bolivia	Santa Cruz	BolAr Producciones	Bolivia	Santa Cruz
5	Insurgentes	Docu-ficción	Jorge Sanjinés	Hombre	1936	Bolivia	La Paz	Grupo Ukamau	Bolivia	La Paz
6	Las Manuelas heroínas de la Coronilla	Docu-ficción	Luis Mérida Coímbra	Hombre	1951	Bolivia	Cochabamba	Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia Alcaldía Municipal de Cochabamba Bolivia Tv	Bolivia Bolivia Bolivia	La Paz Cochabamba Cochabamba
7	Maleficarum (2011)	Drama-horror	Jac Ávila	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	Pachamama Films	Bolivia	La Paz
8	Caminos Celestiales	Drama	Saulo Chinchero	Hombre	1986	Bolivia	La Paz	Filia Films	Bolivia	La Paz
9	Rostros sin rastro	Drama	Grover Quisbert	Hombre	1973	Bolivia	El Alto	Pronig Estudios Bolivia	Bolivia	El Alto
10	Virgen de Copacabana	Drama	Leónidas Zegarra	Hombre	1949	Perú		CINE 2000	Perú	
11	Barbazul	Horror	Amy Hesketh	Mujer	1979	EEUU		Pachamama Films	Bolivia	La Paz
12	Le Marquis de la Croix	Fantasia-Horror	Amy Hesketh	Mujer	1979	EEUU		Pachamama Films	Bolivia	La Paz
13	San Antonio	Documental	Álvaro Olmos	Hombre		Bolivia	Cochabamba	Carbono Films Empatía Cinema CQ Films	Argentina Bolivia Bolivia	Cochabamba Cochabamba

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guión	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción		Países participantes
								Nacional	Coproducción	
1	Las bellas durmientes	Santiago Loayza Grisi	Hombre	Marcos Loayza	Hombre	Digital	84 min	Nacional		Bolivia
2	Vivir contra el tiempo	Edgar Ortega	Hombre	Edgar Ortega	Hombre	Digital	90 min.	Nacional		Bolivia
3	El pecado de la carne	Claudia Céspedes Flores	Mujer	Elías Serrano	Hombre	Digital	88 min	Nacional		Bolivia
4	El juego de la silla	Viviana Justiniano	Mujer	Jorge Sierra	Hombre	Digital		Nacional		Bolivia
5	Insurgentes	Verónica Córdova	Mujer	Jorge Sanjinés	Hombre	Digital	83 min	Nacional		Bolivia
6	Las Manuelas heroínas de la Coronilla	Pilar Groux	Mujer	Luis Mérida Coímbra	Hombre	Digital HD	60 min	Nacional		Bolivia
7	Maleficarum (2011)	Jac Ávila Amy Hesketh Beto López L.	Hombre Mujer Hombre	Jac Ávila	Hombre	Digital	102 min	Nacional		Bolivia
8	Caminos Celestiales	Saulo Chinchero	Hombre	Saulo Chinchero	Hombre	Digital	160 min	Nacional		Bolivia
9	Rostros sin rastro	Grover Quisbert	Hombre	Grover Quisbert	Hombre	Digital	120 min	Nacional		Bolivia
10	Virgen de Copacabana	Leónidas Zegarra Mariana Liquitaya	Hombre Mujer	Leónidas Zegarra	Hombre	Digital	85 min	Nacional		Bolivia
11	Barbazul	Jac Ávila Amy Hesketh Roberto López L.	Hombre Mujer Hombre	Amy Hesketh	Mujer	Digital	98 min	Nacional		Bolivia
12	Le Marquis de la Croix	Jac Ávila Amy Hesketh	Hombre Mujer	Amy Hesketh	Mujer	Digital	85 min	Nacional		Bolivia
13	San Antonio	Juan Pablo Di Bitonto Martín Bouloq	Hombre Hombre	Álvaro Olmos	Hombre	Digital HDV	80 min	Coproducción		Bolivia/Argen

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Las bellas durmientes	14.313	150.000	54.280	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Santa Cruz	No
2	Vivir contra el tiempo	1.260	s/d	4.877	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Santa Cruz	No
3	El pecado de la carne	1.607	10.000	6.221		Español	No	Santa Cruz	Si
4	El juego de la silla	11.329	50.000	43.843	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Santa Cruz	No
5	Insurgentes	5.056	710.000	19.556	LP/ CBBA/ SCZ/ PO/ OR/ SU/ TJ/ CO/ EA	Español/ Aymara/ Quechua	No	La Paz	No
6	Las Manuelas heroínas de la Coronilla	s/d	71.840	s/d	LP/ CBBA	Español/ Quechua	No	Cochabamba	No
7	Maleficarum (2011)	1.112	5.000	4.303	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz	No
8	Caminos Celestiales	950	12.000	4.777	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	La Paz	No
9	Rostros sin rastro	s/d	s/d	s/d	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ EA	Español	Si	El Alto, La Paz/ Potosí/ Chile	No
10	Virgen de Copacabana	**230	12.000	**1045	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ PO	Español	No	Copacabana, La Paz	No
11	Barbazul	1.000	5.500	3.868	LP	Español/ Inglés/ Francés	No	La Paz	No
12	Le Marquis de la Croix	1.000	2.000	3.868	LP	Español/ Inglés	No	La Paz	No
13	San Antonio	104	15.000	402	LP/ CBBA	Español	Si	Cochabamba	No

Apéndice A.11. Películas bolivianas estrenadas en el 2013

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	La huerta	Comedia - Suspenso	Rodrigo Ayala	Hombre	1964	Bolivia	Tarija	Toborochi Films	Bolivia	Tarija
2	Yvy Maraey	Drama	Juan Carlos Valdivia	Hombre		Bolivia	La Paz	Cine Nómada Rio Negro Producciones PJB Picture Company	Bolivia México Noruega	La Paz
3	Don Juancho y el pancho	Comedia	Paz Padilla	Hombre	1961	Bolivia	Pampa Grande, Santa Cruz	Mi arte producciones	Bolivia	Santa Cruz
4	OPA pícaro	Comedia	Fernando (Nando) Chávez	Hombre	1951	Bolivia	Trinidad	Tele Arte Producciones	Bolivia	Santa Cruz
5	Actividades para anormales	Comedia	Nelson Serrano	Hombre	1980	Bolivia	Santa Cruz	Divina Comedia Producciones True Dreams Producciones Cine Rau Producciones	Bolivia Bolivia Bolivia	Santa Cruz Santa Cruz Santa Cruz
6	Los jucus ninjas: Por el metal del diablo	Drama	Juan Carlos Soto	Hombre	1967	Bolivia	Oruro	Encuadre Producciones	Bolivia	Oruro
7	El olor de tu ausencia	Drama	Eddy Vásquez	Hombre	1983	Bolivia	Cochabamba	Clandestino Films Duende Films	Bolivia Bolivia	Cochabamba Santa Cruz
8	Con las Alas Rotas I[22]	Drama	Grover Quisbert	Hombre	1973	Bolivia	El Alto	Pronig Estudios Bolivia	Bolivia	El Alto
9	Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña	Drama	Leónidas Zegarra	Hombre	1949	Perú		CINE 2000 Fundación Cuerpo de Cristo CVC	Perú	La Paz
10	La sirena del lago	Comedia	Roberto Calasich	Hombre	1961	Bolivia	La Paz	Producciones Calasich	Bolivia	La Paz
11	Muerta pero soñando	Horror	Jac Ávila	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	Pachamama Films Decadent Films	Bolivia	La Paz
12	El silencio maldito	Terror	Saulo Chinchero	Hombre	1986	Bolivia	La Paz	Filia Films EAC	Bolivia Bolivia	La Paz La Paz
13	Pacha	Drama	Héctor Ferreiro	Hombre	1977	México		Intento Cine Naira Cine	México Bolivia	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guión	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	La huerta	Laura Rodríguez	Mujer	Rodrigo Ayala	Hombre	Digital	86min	Nacional	Bolivia
2	Yvy Maraey	Juan Carlos Valdivia Joaquín Sánchez Matthias Ehrenberg	Hombre Hombre	Juan Carlos Valdivia Elio Ortiz	Hombre Hombre	35 mm	105 min	Triproducción	Bolivia / México / Noruega
3	Don Juancho y el pancho	Paz Padilla José Veliz Bismark Virhuez	Hombre Hombre Hombre	Paz Padilla	Hombre	Digital	95 min.	Nacional	Bolivia
4	Opa pícaro			Hernando Chávez	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
5	Actividades para anormales	Tanya Yabeta	Mujer	Nelson Serrano	Hombre	Digital	90 min.	Nacional	Bolivia
6	Los jucus ninjas: Por el metal del diablo	Homero Rodas	Hombre	Juan Carlos Soto	Hombre	Digital	90 min	Nacional	Bolivia
7	El olor de tu ausencia	Álvaro Ruiz Eddy Vásquez	Hombre Hombre	Eddy Vásquez	Hombre	Digital	85 min	Nacional	Bolivia
8	Con las Alas Rotas I[22]			Grover Quisbert	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
9	Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña	Mariana Liquitaya	Mujer	Leónidas Zegarra	Hombre	Digital		Coproducción	Bolivia/ Perú
10	La sirena del lago	Carla Mercado	Mujer	Roberto Calasich	Hombre	Digital	100 min	Nacional	Bolivia
11	Muerta pero soñando	Jac Ávila Amy Hesketh Roberto López	Hombre Mujer Hombre	Jac Ávila	Hombre	Digital	94 min	Nacional	Bolivia
12	El silencio maldito	Saulo Chinchero	Hombre	Saulo Chinchero	Hombre	Digital	80 min	Nacional	Bolivia
13	Pacha	Juan Pablo Urioste Juan García	Hombre Hombre	Héctor Ferreira	Hombre	Digital	88 min.	Coproducción	Bolivia/ México

Nº	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	Nº ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponibilidad en Internet
1	La huerta	12.712	100.000	71.228	LP/ CBBA/ SCZ/ SU/ TJA	Español	No	Tarija	Si
2	Yvy Maraey	6.414	1.600.000	42.619	LP/ CBBA/ SCZ/ SU	Español / Guaraní	No	La Paz/Tentayapi, Chuquisaca/ Charagua, Santa Cruz/ Comunidades del Izosog, Santa Cruz/ Parque Nacional Kaa Iya Gran Chaco, Santa Cruz	No
3	Don Juancho y el pancho	3.461	30.000	26.659	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Valles cruceños, Santa Cruz	Si
4	Opa pícaro	1.195	s/d	9.071	SCZ/ TR	Español	Si	Trinidad/ Santa Cruz	No
5	Actividades para anormales	5.440	10.000	44.898	LP/ CBBA/ SCZ/ OR	Español	Si	Santa Cruz	Si
6	Los jucus ninjas: Por el metal del diablo	1.368	110.000	6.723	LP/ CBBA/ SCZ/ TJ/ SU/ OR/ PO/ Quillacollo/ Llallagua/ Huanuni	Español	Si	Centros Minero Siglo XX - Catavi, Llallagua, Potosí/ Centro Minero San José, Oruro/ Santa Cruz/ Cochabamba	No
7	El olor de tu ausencia	4.055	s/d	26.351	LP/ SCZ/ CBBA/ OR/ TJ/ EA	Español/ Inglés	Si	Cochabamba/ Salar de Uyuni, Potosí	No
8	Con las Alas Rotas I[22]	s/d	s/d	s/d	El Alto	Español	No	El Alto	No
9	Mamita no te mueras. Virgen de Urkupiña	1.331	10.500	9.293	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Cochabamba	No
10	La sirena del lago	12.000	40.000	52.560	LP	Español	No	Lago Titicaca, La Paz	Si
11	Muerta pero soñando	238	12.500	1580	LP	Español/ Inglés/ Francés	No	La Paz	No
12	El silencio maldito	1350	5.000	6.789	LP	Español	No	La Paz	No
13	Pacha	2.914		16.073	LP/ CBBA/ SCZ	Español/ Aimara/ Quechua	Si	La Paz/ Lago Titicaca, La Paz/Cochabamba/ Oruro/ Uyuni, Potosí / Perú	No

Apéndice A.12. Películas bolivianas estrenadas en el 2014

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	Olvidados	Drama histórico	Carlos Bolado	Hombre	1964	México		Flor de Loto Pictures	Bolivia	Cochabamba
2	El Cuarto	Drama - Erótico	Juan Pablo Borda Milán	Hombre		Bolivia	Cochabamba	JPBM Films	Bolivia	Cochabamba
3	La viudita	Suspense	Elías Serrano	Hombre	1948	Bolivia	Cotoca, Santa Cruz	Divina Comedia Producciones	Bolivia	Santa Cruz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Olvidados	Carla Ortiz	Mujer	Mauricio D'Avis Carla Ortiz Elia Petridis	Hombre Mujer Mujer	Digital	112 min	Coproducción	Bolivia/ México
2	El Cuarto	Juan Pablo Borda Milán	Hombre	Juan Pablo Borda Milán	Hombre	Digital	85 min.	Nacional	Bolivia
3	La viudita	Elías Serrano	Hombre	Elías Serrano	Hombre	Digital	90 min	Nacional	Bolivia

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Olvidados	33.745	1.000.000	169.695	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz, Bolivia/ Argentina/ Chile/ EEUU	No
2	El Cuarto	**1830	120.000	**7934	LP/ CBBA/ SCZ	Español	Si	Cochabamba	No
3	La viudita	5.000	10.000	25.144	SCZ	Español	No	Santa Cruz	No

Apéndice A.13 Películas bolivianas estrenadas en el 2015

N°	Película	Género	Director	Género del director	Año de nacimiento del director	País de origen del director	Ciudad o región de origen del director (Bolivia)	Empresa Productora	País de origen empresa productora	Ciudad de origen productora (Bolivia)
1	Olalla	Drama - Horror	Amy Hesketh	Mujer	1979	EEUU		Pachamama Films Decadent Cinema	Bolivia EEUU	La Paz
2	Norte Estrecho	Drama	Omar Villarroel	Hombre	1974	Bolivia	Cochabamba	GCN (Global Communications Network, Inc.) 1405 comunicaciones Square Eye Films	EEUU Perú Bolivia	Cochabamba
3	Adán y Eva Newton	Ciencia ficción	Nicolás Drwesky	Hombre	1983	Francia		Sonus Mordicus	Bolivia	La Paz
4	Eco del humo	Drama	Juan Álvarez-Durán	Hombre		Bolivia	La Paz	Vortice Cinema Artes Andes Américas	Bolivia	La Paz
5	Boquerón	Drama histórico	Tonchy Antezana	Hombre	1951	Bolivia	Oruro	Prodecine Video Cine de Altura	Bolivia Bolivia	Cochabamba Cochabamba
6	Mis espíritus de navidad	Drama	Miguel Huarina	Hombre		Bolivia	La Paz	Idea Visual Productora	Bolivia	La Paz
7	Chila Taxi	Comedia	René Ortuño	Hombre	1973	Bolivia	Cochabamba	Reka 3D Estudios de cine y Animación	Bolivia	Cochabamba
8	Con las Alas Rotas II	Drama	Grover Quisbert	Hombre	1973	Bolivia	El Alto	Pronig Estudios Bolivia	Bolivia	El Alto
9	Celeste	Comedia - Acción	Ernesto Anaya Hugo Cabrera	Hombre Hombre	1986 1986	Bolivia Bolivia	Santa Cruz Santa Cruz	Ideas Cinematográficas	Argentina	
10	La saga de los poetas	Drama	Diego Torres	Hombre	1952	Bolivia	La Paz	DiegoFilms	Bolivia	La Paz
11	El traficante 2: El sobreviviente	Acción	Franz Montaña Vargas	Hombre		Bolivia	Sacaba	En movimiento	Bolivia	Sacaba, Cochabamba
12	Bloody Valentine: Satánica adicción	Terror	José Pérez	Hombre		Chile		El Nagual Films	Chile	Santa Cruz
13	Las aventuras de Pancho y Silpancho (Reestreno)	Comedia	René Ortuño	Hombre	1973	Bolivia	Cochabamba	Reka 3D Estudios de cine y Animación	Bolivia	Cochabamba
14	El museo de la nada	Surrealista - Poético	André Goes	Hombre		Brasil		Cia. Invisivel Espazio 000 Ojos de Maga El Reno Fitas Si.Cine	Brasil Brasil Brasil Bolivia	
15	México Chico	Drama	Paz Padilla	Hombre	1961	Bolivia	Pampa Grande, Santa Cruz	Paz Padilla Asociados	Bolivia	Santa Cruz
16	El caso boliviano	Documental	Violeta Ayala	Mujer	1978	Bolivia	Cochabamba	United Notions Filme	Australia	
17	Corazón de dragón	Documental	Paolo Agazzi	Hombre	1946	Italia	La Paz	Pegaso Producciones SRL	Bolivia	La Paz

N°	Película	Producción	Género de los productores	Guion	Género de los guionistas	Soporte de filmación	Duración	Tipo de producción Nacional Coproducción Triproducción Multiproducción	Países participantes
1	Olalla	Amy Hesketh Jac Ávila	Mujer Hombre	Amy Hesketh	Mujer	Digital	94 min	Nacional	Bolivia
2	Norte Estrecho	Omar Villarroel	Hombre	Omar Villarroel Juan Cristóbal Ríos	Hombre Hombre	Digital	95 min.	Coproducción	Bolivia/ Perú
3	Adán y Eva Newton	Sonus Mordicus		Nicolás Drwesky	Hombre	Digital	90 min	Coproducción	Bolivia/ Francia
4	Eco del humo			Juan Álvarez-Durán	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
5	Boquerón	Gina Alcón	Mujer	Tonchy Antezana	Hombre	Digital	135 min	Nacional	Bolivia
6	Mis espíritus de navidad	Andrea Gutiérrez	Mujer	Miguel Huarina	Hombre	Digital	115 min.	Nacional	Bolivia
7	Chila Taxi	René Ortuño	Hombre	René Ortuño	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
8	Con las Alas Rotas II			Grover Quisbert	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
9	Celeste	Stephanie Del Carpio	Mujer	Ernesto Anaya	Hombre	Digital	85 min.	Coproducción	Bolivia/ Argentina
10	La saga de los poetas			Hugo Cabrera	Hombre	16 mm y Súper 8	75 min	Nacional	Bolivia
11	El traficante 2: El sobreviviente			Diego Torres	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
12	Bloody Valentine: Satánica adicción	José Pérez	Hombre	Franz Montaña Vargas	Hombre	HDV NTSC	90 min	Coproducción	Bolivia/ Chile
13	Las aventuras de Pancho y Silpancho (Reestreno)	René Ortuño	Hombre	José Pérez	Hombre	Digital 3D	90 min	Nacional	Bolivia
14	El museo de la nada			René Ortuño	Hombre	Digital	61 min	Coproducción	Bolivia/Brasil
15	México Chico	Juan Manuel Vargas	Hombre	André Goes	Hombre	Digital		Nacional	Bolivia
16	El caso boliviano	Dan Fallshaw	Hombre	Paz Padilla	Hombre	Digital	75 min	Multiproducción	Bolivia/ Noruega/ Australia/Colombia
17	Corazón de dragón	Pilr Groux	Mujer	Violeta Ayala	Mujer	Digital	89 min	Nacional	Bolivia
				Deborah Dickson	Mujer				
				Paolo Agazzi	Hombre	Digital	89 min	Nacional	Bolivia

N°	Película	Número de Espectadores	Presupuesto en USD	Recaudaciones en USD	N° ciudades de exhibición	Idioma	Opera prima	Locaciones	Disponible en Internet
1	Olalla	522	17.000	2.083	LP/ SCZ	Español/ Ingles	No	La Paz/ Potosí	No
2	Norte Estrecho	1.641	500.000	6.617	LP/ CBBA/ SCZ	Español/ Inglés	Si	Cochabamba/ EEUU	No
3	Adán y Eva Newton	s/d	s/d	s/d	LP/ SCZ/ OR	Español	Si	Tiahuanaco, La Paz	No
4	Eco del humo	s/d	s/d	s/d	La Paz[10]	Español	Si	La Paz	No
5	Boquerón	30.780	138.500	154.784	LP/ CBBZ/SCZ/ OR	Español	No	La Paz/Lago Titicaca, La Paz/Cochabamba/Santa Cruz/ Oruro	No
6	Mis espíritus de navidad	1.624	s/d	8.938	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz	No
7	Chila Taxi	556	22.000	3.277	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	Cochabamba	No
8	Con las Alas Rotas II	s/d	s/d	s/d	El Alto	Español	No	El Alto, La Paz	No
9	Celeste	2.311	78.000	11.488	SCZ	Español	Si	Santa Cruz	No
10	La saga de los poetas	s/d	5.000	s/d	LP	Español	No	La Paz	No
11	El traficante 2: El sobreviviente	**196	10.000	**7077	CBBA/ EA	Español	No	Sacaba, Cochabamba	No
12	Bloody Valentine: Satánica adicción	733	s/d	4.112	SCZ	Español	Si	Santa Cruz/ Samaipata, Santa Cruz	No
13	Las aventuras de Pancho y Silpancho (Reestreno)	531	16.000	3427	LP/ CBBA/ SCZ/ OR/ PO	Español	Si	Santa Cruz/ Cochabamba/	No
14	El museo de la nada	s/d	s/d	s/d	LP	Español	Si	Salar de Uyuni, Potosí	Si
15	México Chico	s/d	20.000	s/d	SCZ	Español	No	Santa Cruz	No
16	El caso boliviano	1.326	294.746	6.804	LP/ CBBA/ SCZ	Español/ Inglés	No	Cochabamba, Bolivia/ Noruega	No
17	Corazón de dragón	1.906	s/d	8.175	LP/ CBBA/ SCZ	Español	No	La Paz	No

Apéndice B

Bases de datos del sector de la exhibición de cine en Bolivia

Apéndice B.1. Centros de exhibición de cine en el departamento de La Paz

La Paz 1994-1997					La Paz 1998-2003				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas
1	1941, 4 de septiembre	Monje Campero	1	1300 (Platea 922 y mezzanine 378)	1	1998 Inaugura su segunda sala	Monje Campero	2	1144 (Sala central 766 y segunda 378)
2	1952	Cine teatro 6 de Agosto	1	690 (Platea 510 y mezzanine 180)	2		Cine Teatro 6 de Agosto	1	690
3		16 de Julio	1	960 (Platea 644 y mezzanine 316)	3		16 de Julio	1	
4		Scala	1	683 (Platea 514 y mezzanine 169)	4		Plaza	1	
5		Esmeralda	1	428	5		Cinematoteca Boliviana (Cine San Calixto)	1	
6		Estelar	1	420					
7		Madrid	1	514 (Platea 436 y mezzanine 78)					
8		Manfer	1	335					
9		Monumental Roby	1	1321 (platea 944 y mezzanine 377)					
10		Plaza	1	327					
11	1976 inaugurada, con muestras de cine desde 1978 en el Cine San Calixto hasta 2003	Cinematoteca Boliviana (Cine San Calixto)	1						
Totales		11	11		Totales		5	6	
La Paz 2004					La Paz 2005				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1		Monje Campero	2	1400	1		Monje Campero	2	1400
2		Cine Teatro 6 de Agosto	1	690	2		Cine Teatro 6 de Agosto	1	690
3		16 de Julio	1		3		16 de Julio	1	950
4		Plaza	1		4		Plaza	1	
					5	2005, 25 de agosto	Hollywood	3	3
Totales		4	5		Totales		5	8	

La Paz 2006					La Paz 2007				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1		Monje Campero	2	1400	1		Monje Campero	2	1400
2	1952. En 2006 es comprado por el Municipio de La Paz	Cine Teatro 6 de Agosto	1	620 (440 platea y 180 mezzanine)	2	Inaugura su nuevo edificio en 2007	Cinemateca	3 (4 en la infraestructura)	386 (Amalia de Gallardo 192, Oscar Soria 99, Velasco Maidana 45, Renzo Cota 50)
3		16 de Julio	1	950	3	2007 Se inaugura su segunda sala	16 de Julio	2	1177 (Sala central 967, segunda sala 210)
4		Plaza	1		4		Plaza	1	
5		Hollywood	3		5		Hollywood	3	
Totales			5	8	Totales			5	11

La Paz 2008						La Paz 2009-2010					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de la entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Monje Campero	2		25	1	2009, 28 de Agosto,2010 inaugura 4 salas con 192 butacas	Mega center	14	4058(2009) 4250(2010)	35
2	Reinauguración a manos de la alcaldía	Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)		2	2009, 16 de diciembre	Multicine	7	2800	35
3		16 de Julio	2	1177 (Sala central 967, segunda sala 210)	22	3		Monje Campero	2		25
4		Plaza	1	327	11	4		16 de Julio	2	1177 (Sala central 967, segunda sala 210)	20
5		Cinemateca	3		18	5		Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)	10
6		Hollywood	3		11	6		Cinemateca	3		19
						7	2009	Comercio	2	190 (100 y 90 en cada sala)	10
						8		Hollywood	3	150 (50 en cada sala)	10
						9		Plaza	1	327	10
Totales			6	12		Totales			9	35	

La Paz 2011						La Paz 2012					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Mega center	18	4250	32	1		Mega center	18		31
2		Multicine	11		32	2		Multicine	11		32
3		Monje Campero	2		35	3		Monje Campero	2		39
4		Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)		4		Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)	
5	Cierre desde el 1 de enero de 2012	16 de Julio	2	1177 (Sala central 967, segunda sala 210)	20	5		Comercio	2		10
6		Cinematca	3		17	6		Cinematca	3		21
7	Cierra	Comercio	0			7	Cierra 2012, julio	Plaza	1		
8	Cierra	Hollywood	0								
9		Plaza	1								
Totales			7	38		Totales			7	38	
La Paz 2013						La Paz 2014-2015					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Mega center	18		35	1		Mega center	18		
2		Multicine	11		30	2		Multicine	11		
3		Monje Campero	2		41	3		Monje Campero	2		
4		Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)		4		Cine Teatro 6 de Agosto	1	81 (315 platea y 66 mezzanine)	
5		Comercio	2		11	5		Comercio	2		15
6	2013, 15 de noviembre	Gran Plaza (El Alto)	4	760 (150, 150, 110, 350)		6		Gran Plaza	4	760 (150, 150, 110, 350)	
7		Cinematca	3		26	7		Cinematca	3		
Totales			7	41		Totales			7	41	

La Paz 2016					La Paz 2017				
Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1	Mega center	18			1	Mega center	18		
2	Multicine	11	4340 (7 salas de 380 y 4 salas de 420)	45 3D y 35 2D	2	Multicine	11		
3	Monje Campero	2	1150 (Sala 1: 350 y Sala 2: 800)	45 y 35	3	Monje Campero	2		
4	Comercio	2			4	Comercio	2		
5	Gran Plaza	4	800 (150, 150, 100 y 400)	35	5	Gran Plaza	4		
6	Cinemateca	3	336 (Sala Amalia Gallardo: 192, Sala Oscar Soria: 99, Sala José María Velazco Maidana: 45)	30	6	Cinemateca	3		
7	Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)		7	Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)	
Totales		7	41		Totales		7	41	

La Paz 2018				
Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1	Mega center	18	4250	
2	Multicine	11	4340 (7 salas de 380 y 4 salas de 420)	
3	Monje Campero	2	1150 (Sala 1: 350 y Sala 2: 800)	
4	Comercio	2	190 (100 y 90 en cada sala)	
5	Gran Plaza	4	800 (150, 150, 100 y 400)	
6	Cinemateca	3	336 (Sala Amalia Gallardo: 192, Sala Oscar Soria: 99, Sala José María Velazco Maidana: 45)	
7	Cine Teatro 6 de Agosto	1	381 (315 platea y 66 mezzanine)	
Totales		7	41	

Apéndice B.2. Centros de exhibición de cine en el departamento de Cochabamba

Cochabamba 1994					Cochabamba 1995				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1	1953	Capitol	1	618 (368 en platea y 250 en la parte alta)	1	1953	Capitol	1	618 (368 en platea y 250 en la parte alta)
2	1964	Astor	1	420	2	1964	Astor	1	420
					3	1980	Cine Bustillo	1	
Totales		2	2		Totales	3	3		
Cochabamba 1996-2000					Cochabamba 2001				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1	Cierra	Capitol	1	618 (368 en platea y 250 en la parte alta)	1		Astor	1	420
2		Astor	1	420					
Totales		2	2		Totales	1	1		
Cochabamba 2002-2005					Cochabamba 2006-2007				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1		Astor	1	420	1		Cine Norte	2	550
2	2002	Cine Norte	2	550	2		Astor	1	420
					3	2006	Cine Center	10	2673
Totales		2	2		Totales	3	13		

Cochabamba 2008					Cochabamba 2009				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Center	10	24	1		Cine Center	10	27
2		Cine Norte	2	19	2		C. Norte	2	19
3		Astor	1	14	3		Astor	1	14
Totales		3	13		Totales	3	13		

Cochabamba 2010						Cochabamba 2011					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Center	10		28	1		Cine norte	2		20
2		C. Norte	2		20	2		Astor	1		14
3		Astor	1		14	3		Cine Center	10		
Totales		3	13			Totales		3	13		
Cochabamba 2012						Cochabamba 2013					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Center	10		38	1		Cine Center	10		37
2		Cine norte	2		26	2		Cine Norte	2		28
3		Astor	1		17	3		Astor	1		20
4	2012 reapertura	Capitol	1		22	4		Capitol	1		25
Totales		4	14			Totales		4	14		
Cochabamba 2014						Cochabamba 2015					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Center	10		44	1		Cine Center	10		43
2		Cine Norte	2			2		Cine Norte	2		
3	2014	Cine Center (Quillacollo)	6	1500		3		Cine Center (Quillacollo)	6		
4		Astor	1			4		Astor	1		
5		Capitol	1			5		Capitol	1		
Totales		5	20			Totales		5	20		

Cochabamba 2016						Cochabamba 2017					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Center	10		50 3D y 35 2D	1	2017	Cine Prime	5	740 (148 en cada sala)	35, 40, 45, 55, 60, 65
2	2002, 26 de junio	Cine Norte	2	550 (288 y 262)	45 -D y 35 2D	2		Cine Center	10		
3		Cine Center (Quillacollo)	6	1500	35-50	3		Cine Norte	2		
4		Astor	1			4		Cine Center (Quillacollo)	6		
5	Estuvo cerrado desde el 2000 y reaperturado en marzo de 2012	Capitol	1	618 (368 en platea y 250 en la parte alta)	40 3D y 30 2D	5		Cine Lusiana	1	120	20
6	2016 Inauguración como cin Luisana	Cine Lusiana	1	120	20	6		Astor	1		
						7		Capitol	1		
Totales			6	21			Totales		7	26	

Cochabamba 2018					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Cine Prime	5	740	20
2		Cine Center	10	2673	
3		Cine Norte	2	550 (288 y 262)	
4		Cine Center (Quillacollo)	6	1122	
5	2018 Reinauguración y cambio de nombre	Premiere	1	120	
6		Astor	1	420	
7		Capitol	1	618 (368 en platea y 250 en la parte alta)	
Totales			7	26	

Apéndice B.3. Centros de exhibición de cine en el departamento de Santa Cruz

Santa Cruz 1994-1997					Santa Cruz 1998-1999				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1	1951	Cine Santa Cruz	1	1136 /1300	1	Cierra en 1999	Cine Santa Cruz	1	1136 /1300
2	1956 -1958	Cine René Moreno	1	1000	2	1956	Cine René Moreno	1	
3	1918-20	Palace	1		3		Palace	1	
4	1982	Cine El Arenal	1	1000	4	1998	Bella Vista	2	320
					5	1982	Cine El Arenal	1	1000
Totales			4	4	Totales			5	6
Santa Cruz 2000-2003					Santa Cruz 2004-2005				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1	1956	Cine René Moreno	1		1	2004, 5 de agosto	Cine Center	10	2670
2		Palace	1		2		Bella Vista	2	320
3	1998	Bella Vista	2	320	3	Cierra en 2005	Cine René Moreno	1	
4	1982	Cine El Arenal	1	1000	4	Cierra en 2005	Palace	1	
					5	Cierra en 2005	Cine El Arenal	1	1000
Totales			4	5	Totales			5	15
Santa Cruz 2006-2007					Santa Cruz 2008				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1	1998	Bella Vista	2	276	1	Bella Vista	2	276	19
2	2004	Cine Center	10	2670	2	Cine Center	12	2670	27
Totales			2	12	Totales		2	14	

Santa Cruz 2009					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
		Cine Center	12	2670	30
		Bella Vista	2	276	21
Totales		2	14		

Santa Cruz 2010-2012						Santa Cruz 2013					
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada	
1	Cine Center	12	2670	31	1		Cine Center	12	2670	41	
2	Bella Vista	2	276	22	2		Palace	3		41	
3	2010 reinauguración	Palace	3		3		Bella Vista	2	276	39	
					4	2013	CBA	1	140		
Totales		3	17		Totales		4	18			
Santa Cruz 2014						Santa Cruz 2015					
Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada	
1	2014, 22 de enero	Cinemark	13		1		Cinemark	13		53	
2		Bella Vista	2	276	2		Bella Vista	2	276	43	
3		Cine Center	12	2670	3		Cine Center	12	2670	45	
4	Cierra en 2014	Palace	3		4		CBA	1	140		
5		CBA	1	140	5	2015	Multicine "Las Brisas"	9	2000	53	
Totales		5	31		Totales		5	37			
Santa Cruz 2016						Santa Cruz 2017-2018					
Inauguración	Cines	N° de pantallas /salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada	
1		Multicine "Las Brisas"	9	2000	45 2D y 60 3D	1		Multicine "Las Brisas"	9	2000	
2		Cinemark	13	2.470	35-70	2		Cinemark	13	2.470	
3		Bella Vista	2	276 (Sala 1: 140 Sala 2: 136)	35 2D y 50 3D	3		Bella Vista	2	276 (Sala 1: 140 Sala 2: 136)	
4		Cine Center	14	2670	35 bs L/J 2D; 50 Bs L/J 3D; 40 V/D/F 2D; 55 Bs V/D/F 3D	4		Cine Center	14	2670	
5		CBA	1	140	25	5		CBA	1	140	
Totales		5	39		Totales		5	39			

Apéndice B.4. Centros de exhibición de cine en el departamento de Tarija

Tarija 1994-1998					Tarija 1999				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración Cierre	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1	Edén	1			1	Cierre a inicios del siglo XXI	Edén	1	
2	Gran Rex	1			2	Gran Rex	1		
Totales		2	2		Totales		2	2	
Tarija 2000-2006					Tarija 2007-2009				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1	Gran Rex	1			1	Cierra el 2007	Gran Rex	1	
Totales		1	1		Totales		1	1	

Tarija 2010-2015						Tarija 2016-2018				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1	2010	Tarija de la Torre	2	20		1	2016	Cine Center	10	2152
						2	Tarija de la Torre	2	260	30 3d 20 2d
Totales		1	2			Totales		2	12	

Apéndice B.5. Centros de exhibición de cine en el departamento de Oruro

Oruro 1994-2007				
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1	1947 Ex Luxor	Gran Rex	1	
2	1918	Paláis	1	720
Totales			2	2

Oruro 2008					Oruro 2009						
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Paláis	1		9,4	1	2009	Supercines	1		18
						2		Edén	1		16
Totales			1	1		Totales			2	2	
Oruro 2010-2011					Oruro 2012						
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Edén	1		16	1	2012	Gran Rex	3		15
Totales			1	1		Totales			1	3	
Oruro 2013					Oruro 2014						
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Gran Rex	3		17	1		REX	3		17
2	2013	Supercine	1		17	2		Supercine	1		17
3		Edén	1		17	3	2014, 11 de septiembre Ex Cine Oruro construido en 1910	Hollywood (Ex cine Oruro)	2		15
								Edén	1		17
Totales			3	5		Totales			4	7	
Oruro 2015					Oruro 2016						
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1		Gran Rex	3					Gran Rex	3	600 en la sala principal	
2		Hollywood	2					Supercine	1		
3		Súper Cine	1					Hollywood (Ex cine Oruro)	2		
								Edén	1		
Totales		3	6			Totales		4	7		

Apéndice B.6. Centros de exhibición de cine en el departamento de Potosí

Potosí 1994				Potosí 1995					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1	1980, 1 de enero	Cine Imperial	1		1		Cine Imperial	1	
2	1997 Se convierte en Hotel Coloso. En 2006, reapertura el Hotel Coloso Potosí	Cine Cervantes	1		2	1997, funciona el Hotel Coloso	Cine Cervantes	1	
3	Cierre antes de 1995	Cine IV Centenario	1		3		América	1	
4	1545, construido como Capilla Belén. En 1850 el presidente Belzu decreta la conversión de la iglesia de Belén en Teatro y se desmantela. En 1920 se instalaron los proyectores de cine. 1980 cierra el edificio por deterioro. En 1992 Cierre antes de 1995.	Modesto Omiste	1		4		Hispano	1	
5		América	1		5		Opera/ Unificada/ Universitario	1	
6		Hispano	1		6		Litoral	1	
7		Opera	1						
8		Litoral	1						
Totales		8	8		Totales		6	6	

Potosí 1996-2007					
	Inauguración	Tipo de salas	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1			Cine Imperial		
2			Cine Universitario		
Totales			2		

Potosí 2008						Potosí 2009					
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1		Universitario	1		8	1		Universitario	1		9
2		Imperial	1		7,7	2		Imperial	3		10
Totales		2	2			Totales		2	2		
Potosí 2016-2018											
	Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada						
1		Multicine Universal	3	520 (400 y 120)	30 3d 20 2d						
Totales		1	3								

Apéndice B.7. Centros de exhibición de cine en el departamento de Sucre

Sucre 1994-1995					Sucre 1996-2003				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	
1	Capital/ Universal	1		1		Universal		1	
2	Libertad		1	2	2003 cierra	Libertad		1	
3	Cooperativa		1						
Totales		3	3		Totales		2	3	
Sucre 2004-2007					Sucre 2008-2018				
Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas		Inauguración	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas	Precio medio de entrada
1	Universal		1			SAS	3	360	17
2	2007 SAS		3	360	Cierra 2008	Universal	1		8
Totales		2	4		Totales		4		

Apéndice B.8. Centros de exhibición de cine en el departamento de Beni

Beni 2014-2018					
	Inauguración	Tipo de salas	Cines	N° de pantallas/salas	N° de Butacas
1	2014		Cine Center	3	730
Totales			1	3	

Apéndice C

Libro de códigos para la aplicación de análisis de contenido a las películas bolivianas

Libro de Códigos para Análisis de Contenido de películas bolivianas.

Unidad de análisis personajes

Objetivo Específico 4.1: Describir las características formales, y sociodemográficas, el tipo, función, roles y atributos de los personajes de los filmes bolivianos.

- **Indicadores: Características sociodemográficas y formales de los personajes**

001 (NUNPRO) N° protocolo:

002 (NOMPER) Nombre del personaje: _____

003 (TINOMPER) Tipo de nombre del personaje:

Nombre propio = 1

Apodo = 2

Nombre institucional = 3

Anónimo = 4

004 (TIPEREX) Tipo de personaje según su existencia:

Humano = 1

Animal = 2

Objeto = 3

Espiritual = 4

Imaginario = 5

005 (SEXPER) Sexo: (Atributos Morfológicos)

Femenino = 1

Masculino = 2

Indefinido, no se especifica en la narración ni visual ni verbalmente = 3

Mixto en el caso de personaje figuración= 4

006 (EDPER) Edad: Este indicador es sólo una aproximación del analista según el aspecto físico y actividades que desarrolla el personaje. **(Atributos Morfológicos)**

Bebe (0-2) = 1

Niño (3- 12) = 2

Adolescente (13-21) = 3

Adulto (22-55) = 4

Anciano (55<) = 5

007(ESTSOCECO) Estrato socio-económico: (Características sociológicas)

Clase baja = 1

Clase media baja = 2

Clase media = 3

Clase media alta = 4

Clase alta = 5

008(ACCEDU) Acceso a la educación, nivel de educación del personaje: (Características sociológicas e historia de los personajes)

No tiene educación formal = 1

Educación primaria = 2

Educación secundaria = 3

Educación superior a nivel técnico medio o superior = 4

Educación universitaria = 5

009 (NACPER) Nacionalidad: (Historia del personaje)

Boliviana = 1
Extranjera = 2

010(NACEXT) Nacionalidad en caso de ser extranjero:

Lista abierta.....

011 (DEPPRO) En caso de ser boliviano, ¿cuál es el departamento de procedencia? (Historia del personaje)

Beni = 1
Pando = 2
Santa Cruz = 3
Cochabamba = 4
Sucre = 5
Tarija = 6
La Paz = 7
Oruro = 8
Potosí = 9
Indefinido = 10
Extranjero = 0

012 (ZONPRO) La zona/departamento de procedencia del personaje tiene un carácter: (Historia del personaje)

Zona Rural = 1
Zona Urbana = 2

013 (ANTROP) Antropomórfico: ¿El personaje tiene forma o apariencia humana?

No = 0
Si = 1

014 (TIPIMG) Tipo de imagen del personaje: Es un personaje humano real, es una animación, es una síntesis entre humano real y animación.

Real = 1
Animación = 2
Síntesis = 3

• Indicadores: Tipo, función y roles del personaje.

En este punto realizamos un análisis más formal del personaje, como afirma José Patricio Pérez en su artículo Metodología de análisis del personaje cinematográfico (2016), “los análisis formales, es decir, del personaje como rol, posibilitan el reconocimiento de la función y la actividad del personaje o de sus posiciones morales, positiva como la del héroe o negativa como la del antagonista, pero más allá de esta identificación y categorización no permitirán la obtención de conclusiones más profundas” (Pérez, 2016, p.).

015 (TIPERPRE) Tipo de personaje según presencia:

- *Principal:* Se refiere a los personajes que tienen más peso en la narración y que sostienen la orientación del relato en el caso del protagonista, o manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa en el caso del antagonista. (Casetti & di Chio, 2007, p. 161).
- *Secundario:* Son protagonistas de pequeñas historias que surgen de la historia principal o personajes que colaboran a los principales en el desarrollo de la historia principal.
- *Pequeñas Partes:* Se refiere a personajes que no aparecen en todo el filme , sino en partes específicas de la película.
- *Figuración:* Se refiere a grupos sociales por ejemplo manifestantes, bailarines, periodistas, puesto que en las películas se ven a menudo a estos grupos que cumplen una función de arquetipos de grupos sociales. El personaje de figuración puede tener texto, sin embargo, el punto importante es

que representan a un grupo y su participación individual no tiene tanta importancia como su participación como arquetipo de un grupo.

- Principal = 1
- Secundario = 2
- Pequeñas partes = 3
- Figuración = 4

016 (TIPERMIS) Tipo de personaje según su misión en el relato (Atributo Funcional):

- Protagonista = 1
- Antagonista = 2
- Ayudante de protagonista = 3
- Ayudante del antagonista = 4
- Enemigo del protagonista = 5
- Enemigo del antagonista = 6
- Otros = 7

017 (TIPERFUN) Tipo de personaje según su función en el relato (Atributo Funcional):

- Presenta un modelo positivo. Cuando el personaje desarrolla acciones y atributos funcionales positivos. (es honrado, bueno, honesto, etcétera.) = 1
- Presenta un modelo negativo. Cuando el personaje desarrolla acciones y atributos funcionales negativos (es ladrón, mentiroso, asesino, etcétera.) = 2

018 (ROLPRO) Rol profesional del personaje: Lista abierta

● **Indicadores: Atributos de los personajes:**

Los atributos del personaje fueron analizados en dos grupos; Atributos Morfológicos, que son las características externas del personaje, los rasgos físicos y complementos que cada personaje lleva consigo; y Atributos funcionales, que son las características internas del personaje y los dividiremos en atributos funcionales visuales y verbales. Las características visuales son las que se pueden ver en el personaje a través de sus acciones. Las características verbales son aquellas que el personaje dice sobre sí mismo y las que los demás personajes dicen sobre el personaje analizado.

Atributos morfológicos: Analizamos las características externas del personaje, los rasgos físicos y complementos que cada personaje lleva consigo. Dado que estamos midiendo la/s identidad/es es muy importante el aspecto exterior con el que la narración reviste al personaje y es por ello que analizamos los elementos que el personaje lleva consigo como la vestimenta y accesorios. Los atributos morfológicos visuales, se clasificaron en las siguientes categorías: descripción física; vestimenta (genérica, típica occidental, típica oriental, típica fiesta folklórica); complementos (accesorios de la vestimenta); e instrumentos que el personaje lleva consigo.

Descripción física:

019 (ESTAT) Estatura	020 (PELO) Color de cabello:	021 (CONTEX) Contextura
Alta = 1 Mediana = 2 Baja = 3	Rubio = 1 Castaño = 2 Moreno = 3 Pelirrojo = 4 Canoso = 5	Delgada = 1 Mediana = 2 Corpulenta = 3

Vestimenta:

022 (VESGEN) Genérica:

- Jeans/pantalón informal = 1
- Falda/ informal = 2

- Traje de oficina de pantalón formal = 3
- Traje de oficina de falda formal = 4
- Traje Deportivo = 5
- Traje de fiesta (vestido de noche/ saco y pantalón) = 6
- Traje de baño = 7
- Ninguno de los anteriores = 0
- Varios de los anteriores = 8

023 (VESTIORI) Vestimenta típica oriental (cotidiana)

- Tipoy = 1
- Camisa y pantalón blanco (traje de camba) = 2
- Sombrero de Sao = 3
- Ninguno de los anteriores = 0
- Varios de los anteriores = 4

024 (VESTIOCC) Vestimenta típica occidental (cotidiana)

- Traje de cholita = 1
- Poncho, pantalón, gorro = 2
- Saya = 3
- Ninguno = 0
- Varios de los anteriores = 4

025 (VESTIFOLK) Vestimenta típica (de fiesta folklórica o ritual)

- Traje de caporal hombre = 1
- Traje de caporal mujer = 2
- Traje de morenada hombre = 3
- Traje de morenada mujer = 4
- Traje de diablada hombre = 5
- Traje de diablada mujer = 6
- Traje de Tinku hombre = 7
- Traje de Tinku mujer = 8
- Saya = 9
- Tipoy = 10
- Camisa y pantalón blanco (traje de camba) = 11
- Pepino = 12
- Varios de los anteriores = 13
- Ninguno de los anteriores. = 0

026 (VESIMB) Vestimenta con elementos simbólicos identitarios

- Marbete institucional = 1
- Marbete identitario nacional = 2
- Marbete identitario extranjero = 3
- Ninguno = 0

027 (VESREL) Vestimenta relacionada con la religiosidad o creencias

- Traje de ceremonia ritual andino = 1
- Vestido de novia = 2
- Hábito de monja = 3
- Túnica de sacerdote = 4
- Traje de novio = 5
- Otro tipo de traje religioso = 6
- Ninguno = 0

Complementos:

028 (COMPLEM)

- Complementos de lujo (Joyas, collares, adornos, relojes, gafas, celular) = 1
- Complementos de artesanales típicos del país (lazo, aguayo, etcétera.) = 2

- Complementos típicos de culturas extranjeras (bolsos hippies) = 3
- Complementos genéricos (mochila, bolso) = 4
- Complementos para ejercer violencia (armas) = 5
- Complementos de distinción de autoridad o representante (Banda de distinción honorable) = 6
- Varios de los anteriores = 7
- Ninguno de los anteriores = 0

Instrumentos Necesarios para la narración: Cuando llevan consigo algún objeto que les permite lograr sus objetivos en la trama.

029 (OBJMOV) Objetos para movilizarse:

- Automóviles oficiales del estado = 1
- Automóviles para trabajo (tractores, maquinarias) = 2
- Automóviles particulares (automóviles de uso particular) = 3
- Varios de los anteriores = 4
- Ninguno = 0

030 (OBJREL) Objetos religiosos:

- Objetos de la religión católica = 1
- Objetos de creencias andinas prehispánicas = 2
- Objetos de creencias amazónicas prehispánicas = 3
- Mezcla de objetos del cristianismo con objetos de creencias prehispánicas = 4
- Objetos de otras religiones = 5
- Ninguno = 0

031(OBJ CULT) Objetos culturales:

- Objetos culturales andinos = 1
- Objetos culturales amazónicos = 2
- Mezcla de objetos andinos y amazónicos = 3
- Objetos culturales de culturas extranjeras = 4
- Ninguno = 0

032 (INSTMAG)

Instrumentos mágicos: Cuando poseen objetos que demuestren algún poder sobrenatural

- Amuletos de la suerte (mundanos) = 1
- Instrumentos religiosos cristianos = 2
- Instrumentos religiosos andinos = 3
- Instrumentos religiosos amazónicos = 4
- Instrumentos religiosos de creencias imaginarias = 5
- Varios de los anteriores = 6
- Ninguno de los anteriores = 0

Atributos funcionales. Nos referimos a las características internas del personaje y los dividiremos en atributos funcionales visuales y verbales. Las características visibles son las que se pueden ver en el personaje a través de sus acciones, para ello se hará una lista abierta de las acciones del personaje. Las características verbales son aquellas que dice el personaje sobre él mismo y las que los demás personajes dicen sobre él, igualmente se hará una lista abierta.

Atributos funcionales visuales. Lista abierta de atributos visibles en el personaje. Se hará una lista de acciones cotidianas y no cotidianas.

033(ATRIFUNCO)Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	034(ATRIFUNOCO) Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje

Atributos funcionales verbales. Lista abierta de atributos dichos por el personaje y lista abierta de atributos dichos por otros personajes.

035(ATRIFUPER)Atributos funcionales dichos por el personaje	036(ATRIFUNOTR) Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personajes analizado

Objetivo Específico: 4.2. Analizar qué culturas y grupos étnicos, regiones bolivianas y nacionalidades son representadas en el cine boliviano a través de la caracterización de los personajes que figuran en las narraciones de las películas nacionales.

• **Indicador: Características étnicas del personaje**

037 (ETNPER) Características étnicas del personaje. Se definirá las características étnicas, factores socioculturales, visibles en el personaje. Lista excluyente:

- Pueblo indígena boliviano = 1
- Población mestiza boliviana = 2
- Población blanca (extranjeros norteamericanos, europeos, o bolivianos descendientes de estas poblaciones) = 3
- Pueblo afro-boliviano = 4
- Indefinido (no es posible definir su etnicidad) = 5

038 (ETNCUAL) En caso de ser el personaje de cultura indígena, indicar cuál (Lista abierta):

.....

• **Indicador: Actitud del personaje sobre su condición étnica**

039 (ACTPERETN) Actitud del personaje sobre su condición étnica. A través de análisis de las acciones y diálogos del personaje, determinar cuál es la actitud que tiene el personaje sobre su condición étnica. Determinar cuál de las siguientes categorías es la que tiene mayor frecuencia en el personaje.

Actitud del personaje sobre su condición étnica. Escala de magnitud:

- El personaje niega su condición étnica = 1
- Subestima su condición étnica = 2
- No se manifiesta ni aceptación, ni rechazo = 3
- El personaje manifiesta una estima sobre su condición étnica = 4
- El personaje manifiesta una sobrestima sobre su condición étnica = 5

• **Indicador: Región de procedencia de los personajes (Anterior indicador)**

• **Indicador: Nacionalidad de los personajes (Anterior indicador)**

Objetivo Específico 4.3. Analizar cómo se representan la lengua y la religión, como elementos primarios de la identidad cultural, en los personajes de las películas nacionales. Para desarrollar este objetivo se buscará identificar qué idiomas, acentos y modos de hablar se presentan en los personajes, así como también qué peso tienen en la construcción del personaje el factor religioso. Se identificará qué lenguas y religiones son las más y las menos representadas en las narraciones de los filmes nacionales.

Indicador: Representación del factor lingüístico

“La lengua suele utilizarse como primer factor clasificador de los grupos étnicos. Sin embargo, esta herramienta no ha estado exenta de manipulación política o error. Se debe señalar que existe gran número de lenguas multiétnicas a la par que determinadas etnias son multilingües” (Wikipedia).

040 (IDIPEL) ¿Qué idiomas reconocidos en Bolivia se hablan en la película? En este punto se toman en cuenta sólo los idiomas reconocidos en Bolivia que tienen mayor población de hablantes.

Lista excluyente:

- Español = 1
- Quechua = 2
- Aimara = 3
- Guaraní = 4
- Chiquito = 5
- Español y quechua = 5
- Español y aimara = 6
- Español y guaraní = 7
- Español y chiquitano o Besiró = 8
- Varios de la zona andina = 9
- Varios de la zona amazónica = 10
- Español y varios de la zona andina = 11
- Español y varios de la zona amazónica = 12
- Ninguno = 0

041 (IDIPER) ¿Qué idiomas reconocidos en Bolivia habla el personaje? En este punto se toman en cuenta sólo los idiomas reconocidos en Bolivia que tienen mayor población de hablantes. Lista excluyente:

- Español = 1
- Quechua = 2
- Aimara = 3
- Guaraní = 4
- Chiquito = 5
- Español y quechua = 5
- Español y aimara = 6
- Español y guaraní = 7
- Español y chiquitano o Besiró = 8
- Varios de la zona andina = 9
- Varios de la zona amazónica = 10
- Español y varios de la zona andina = 11
- Español y varios de la zona amazónica = 12
- Ninguno = 0

042 (IDIMAPER) ¿Cuál es la lengua materna del personaje? Por lengua materna se entiende al idioma que le fue inculcado en su infancia, sin embargo, puede que otro idioma sea el que tiene más peso en el personaje. Lista excluyente.

- Español = 1
- Quechua = 2
- Aimara = 3
- Guaraní = 4
- Chiquito = 5
- Idioma extranjero = 6

043 (IDOMPER) ¿Cuál es la lengua que tiene mayor peso en el personaje? Es la lengua que el personaje habla con mayor frecuencia en la película.

- Español = 1
- Quechua = 2
- Aimara = 3
- Guaraní = 4
- Chiquito = 5
- Idioma extranjero = 6

044 (IDEXPER) ¿Qué idiomas extranjeros habla el personaje? Lista excluyente

- Inglés = 1

Francés = 2
Portugués = 3
Varios de los anteriores = 4
Otro = 5
Ninguno = 0

Indicador: Representación del factor religioso

Se determinará si en la película se muestra al personaje practicar alguna religión o creencia y la actitud que manifiesta sobre la religión o creencia.

045 (PRACREL) (ExRelFre) Existencia prácticas religiosas en el personaje y su frecuencia. Se evaluará a si el personaje practica alguna creencia religiosa y la frecuencia con que aparecen estas prácticas en el filme.

En el filme no se evidencia que el personaje practique o tenga fe en ninguna religión o creencia = 1
En el filme se evidencia que el personaje tiene una creencia o fe religiosa que practica de manera poco frecuente = 2
En el filme se evidencia que el personaje tiene una creencia o fe religiosa que practica de manera frecuente = 3
En el filme se evidencia que el personaje tiene una creencia religiosa que practica de manera muy frecuente = 4

046 (RELPER) ¿Qué tipo de creencia religiosa practica personaje en el filme?

No se identifica qué religión practica el personaje = 1
Católica = 2
Cristiana protestante = 3
Cultos precolombinos = 4
Sincretismo: católica y cultos precolombinos = 5
Paganas u otro tipo de religión = 6
Otro tipo de cultos = 7

047 (FUNRELPER) Peso y Función que cumple la temática religiosa o el sistema de creencias en el personaje se presenta como:

1 = No es un elemento importante en el personaje
2 = Se presenta como parte de la cotidianidad del personaje y que guía su manera de comportarse
3 = Como algo festivo y relacionado con la ritualidad y el fondo cultural del personaje
4 = Algo extraordinario y sobrenatural. Cuando en las creencias del personaje la religión está presente en actos sobrenaturales, mágicos y extraordinarios.
7 = Como algo que marca la identidad del personaje en el filme como arquetipo de un grupo religioso (sacerdote, monja, yatiri –clarividente aymara-, evangelista, mormón, etcétera.)

Objetivo Específico 4.4. Analizar qué tipo de roles desempeñan y cómo se caracteriza a los personajes de las películas nacionales de acuerdo a condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad.

Indicador: Roles de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad. El análisis se hará directo en el SPSS

- Roles de personajes según su etnicidad: Cruzar variable de etnicidad con rol del personaje
- Roles de personajes según región boliviana de procedencia: Cruzar variable de región de procedencia del personaje con rol del personaje.
- Roles de personajes extranjeros: Cruzar variable de nacionalidad de personaje con rol del personaje.

Indicador: Características socioeconómicas y de nivel de educación de los personajes según su condición étnica, región boliviana de procedencia y nacionalidad. El análisis se hará directo en el SPSS

- Características según su etnicidad: Cruzar variable etnicidad con estrato socioeconómico, nivel de educación
- Características de personajes según región boliviana de procedencia: Cruzar variable región boliviana de procedencia con estrato socioeconómico, nivel de educación
- Características de personajes extranjeros: Cruzar variable nacionalidad con estrato socioeconómico, nivel de educación

Objetivo Específico 4.5. Analizar si en la caracterización de los personajes se presentan o no estereotipos negativos o discriminatorios respecto a las diferentes culturas nacionales y extranjeras presentes en los filmes bolivianos.

Se identificarán los atributos morfológicos y funcionales con los que se califican a las diferentes culturas bolivianas a través de los diálogos de las películas. De haber formas estereotipadas en la caracterización de los personajes, se analizará si éstas se mantienen, cambian o se reconfiguran según el periodo histórico-político boliviano.

Indicador: El factor étnico y las relaciones entre los personajes

Siguiendo lo propuesto en el marco teórico sobre la relación dialéctica de la imagen y contraimagen de la identidad, se analizará la imagen y contraimagen de la cultura del personaje a través del análisis respecto a la existencia o no de estereotipos sobre las diferentes culturas presentes en la película.

048 (DISCDIAL) El personaje expresa en los diálogos o en sus acciones, algún tipo de discriminación respecto de alguna cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social.

Si = 1

No = 2

049 (EXPDISCUAL) ¿Qué expresión o acción de discriminadora dice o realiza el personaje?
(Describir literalmente la expresión o acción discriminadora realizada por el personaje)

.....
050 (EXPDISCULT) ¿A qué cultura, grupo étnico, región boliviana, nacionalidad o sector social ha discriminado el personaje? Lista abierta.
.....

UNIDAD DE ANÁLISIS PELÍCULA

Indicador: Representación de las identidades de referencia. Atributos con que se califica a las diversas identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando hay una referencia a ellas.

¿Con qué atributos se califica a las diferentes identidades bolivianas y extranjeras en los parlamentos de la película cuando se hace referencia a esos grupos sociales? Escribir la frase que se dice en la película. Lista abierta.

Frasas, expresiones calificativas sobre alguna cultura o grupo social boliviano o extranjero que se dice en la película 051 (FRACULT)	Cultura o grupo social boliviano o extranjero al que se hace referencia 052(CULTFRA)

Indicador: Presencia de estereotipos en la caracterización de los personajes.

Tomando en cuenta que “un estereotipo es una construcción social que tenemos las persona acerca del otro. Un constructo de lo que la otra persona es o no es siempre en visión de uno mismo” (Núñez, Bethel citada en Página Siete 31/05/2015). Se analizará la caracterización de los personajes a través de estereotipos, entendiéndose el estereotipo como la “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (Rae, 2016).

053(ESTORG) Existencia de estereotipos culturales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen (indígena/mestizo/blanco/Región de procedencia/nacionalidad).

No = 0

Si = 1

054(ESTORGCUAL) Idea central de los estereotipos con el que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su origen (indígena/mestizo/blanco/región boliviana de procedencia/nacionalidad). Describa todos los estereotipos que reconozca en la película. Lista cualitativa.

055 (ESTSOCE) Existencia de estereotipos sociales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su estrato socioeconómico.

No = 0

Si = 1

056(ESTSOCECUAL) Idea central de los estereotipos sociales con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a su estrato socioeconómico. Describa todos los estereotipos que reconozca en la película. Lista cualitativa.

057(ESTMUJ) Existencia de estereotipos de género con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a los personajes mujeres, hombres y de la comunidad LGBT.

No = 0

Si = 1

058(ESTMUSCUAL) Idea central de los estereotipos de género con los que se caracteriza a los personajes (a nivel de las acciones del personaje, su forma de ser, su apariencia física y su rol en la historia) con respecto a los personajes mujeres, hombres y de la comunidad LGBT. Describa todos los estereotipos que reconozca en la película. Lista cualitativa.

Objetivo Especifico 4.6. Analizar cómo se presentan en las narraciones de los filmes y qué características tienen los momentos de encuentro y comunicación intercultural entre los personajes que representan diferentes culturas bolivianas y extranjeras.

059(INTNAR) Indicador: Nivel de articulación del encuentro intercultural en la narración del filme (Fuertes, 2002).

En base a la propuesta de Análisis de Contenido de Fuertes (2002), analizar el nivel de articulación de la interculturalidad, o el encuentro intercultural en la narración de los filmes. Elija una de las siguientes opciones:

- **Separación cultural.** “Identidades que se ignoran recíprocamente: No existen protagonistas ni episodios que introduzcan varias nacionalidades o culturas” (Fuertes, 2002, p. 470). = 1
- **Contacto neutro.** Existen personajes y escenas en las que intervienen varias culturas y/o nacionalidades, “pero no se manejan elementos narrativos comunes previos” (Fuertes, 2002, p. 470). = 2
- **Narrativa compartida:** Existen personajes y escenas en las que intervienen diferentes culturas y/o nacionalidades. Así también se han mostrado previamente elementos narrativos comunes como la historia compartida del país, la migración de occidente/oriente o del

campo/ciudad, así como también características culturales de las diversas identidades representadas en las narraciones. = 3

060(FREMULT) Indicador: Frecuencia de los encuentros multiculturales en el filme. ¿Con qué frecuencia se dan encuentros de personajes pertenecientes a culturas bolivianas diferentes, regiones bolivianas diferentes, nacionalidades diferentes en la película?

- Encuentro intercultural único = 1
- Encuentros interculturales ocasionales/frecuentes = 2
- Encuentros interculturales constantes a lo largo del filme = 3

061(LUGMULT) Indicador: Lugares o espacios en los que ocurren los encuentros interculturales. Lista cualitativa

062(RELINT) Indicador: Tipo de relación (neutra/conflictiva/amistosa) que se presenta en el encuentro y comunicación interculturalidad en los filmes bolivianos.

Siguiendo lo propuesto en el marco teórico sobre la relación dialéctica de la imagen y contraimagen de la identidad, se analizará la imagen y contraimagen de las culturas presentes en la película a través del análisis de la relación de amistad o enfrentamiento con las diferentes culturas que forman pares contradictorios, es decir cultura boliviana y cultura extranjera, cultura oriental y cultura occidental, cultura indígena y cultura mestiza. En la medición se tomará en cuenta la frecuencia de las relaciones de amistad o de enfrentamiento con cada grupo y se determinará con que grupos tiene mayor amistad, mayor enemistad o si las relaciones en la película se muestran neutrales.

Se identificará si se muestra en las narraciones de la película: una articulación cultural armónica entre las diversas culturas existentes en Bolivia; si se muestra que la relación entre las culturas bolivianas existe confrontación y rechazo hacia determinadas culturas; o si la relación entre las culturas es neutra, es decir, que no se evidencia en el filme una relación ni amistosa ni conflictiva o no se hace énfasis en ello. En base a la propuesta de Análisis de Contenido de Fuertes (2002), escoja una de las siguientes opciones sobre la relación intercultural más importante de la película.

- La relación entre diferentes culturas es neutral = 1
- La relación entre diferentes culturas es amigable en bajo nivel = 2
- La relación entre diferentes culturas es amigable en alto nivel (forma parte de la trama central de la película) = 3
- La relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en bajo nivel = 4
- La relación entre diferentes culturas se da a través del conflicto en alto nivel (forma parte de la trama central de la película) = 5

Indicador: Qué culturas que se muestran en relación conflictiva.

Indicador: Motivo de las dificultades del encuentro/comunicación intercultural.

En base a todas las relaciones interculturales o momentos de encuentros interculturales presentes en la película, mencione que culturas o grupos sociales se muestran en el filme en una relación conflictiva. Indique además cuales son los motivos del conflicto o dificultades del encuentro/comunicación intercultural. Lista cualitativa

063(CULTCONF) Culturas que están en conflicto en el filme	064(MOTCONF) Motivo del conflicto
--	--

Indicador: Qué culturas que se presentan en la relación intercultural constructiva o amistosa.

065(CULTAMIS) En base a todas las relaciones interculturales o momentos de encuentros interculturales presentes en la película, mencione que culturas o grupos sociales se muestran o presentan en la relación intercultural constructiva o amistosa en el filme. Lista cualitativa

066(NARRELCULT) Indicador: Como se narran las relaciones interculturales constructivas o amistosas.

En base a la propuesta de Análisis de Contenido de Fuertes (2002), seleccionar una de las opciones siguientes:

- Mediante “puentes culturales” (se facilitan anclajes para familiarizar ambas culturas y resaltar aspectos comunes). = 1
- Mediante “potenciales narrativos” (se explotan narrativas que permiten articular las versiones constructivas de ambas culturas sin falsear la historia ni los hechos, pero encontrando soluciones imaginativas para una reconstrucción de “encuentro”). = 2
- No existe encuentro intercultural amigable = 3

067(DISINT) Indicador: Existencia de discriminación en el encuentro intercultural

- No = 0
- Si = 1

068(TIPENCIN) Indicador: Tipo y nivel de discriminación en el encuentro intercultural

- Laboral = 1
- Por clase socioeconómica = 2
- Familiar (rechazo a la incorporación a círculos afectivos próximos) = 3
- Racismo cotidiano = 4
- Racismo con violencia extrema = 5

069(CULTDIS) Indicador: Qué cultura es la que discrimina. Lista cualitativa

.....
070(CULTDISADA) Indicador: Qué cultura es discriminada. Lista cualitativa

.....
071(EVOLINT) Indicador: Evolución de la relación intercultural en el filme.

- La relación intercultural se mantiene de la misma manera (amistad/conflicto) a lo largo del filme. = 1
- La relación intercultural evoluciona (amistad-conflicto / conflicto-amistad) a lo largo del filme. = 2

Objetivo Específico 4.7. Analizar qué roles son asignados a los personajes interpretados por mujeres en los filmes nacionales y como se representan las relaciones entre los géneros en las películas.

Indicador: Roles que desempeñan las mujeres en el filme. Cruzar variable género con roles de los personajes El análisis se hará directo en el SPSS.

072(ESTMUJR) Indicador: A través de qué “tropos”, estereotipos o temas comunes se representan los roles de las mujeres en el filme. Descripción cualitativa

073(RELGEN) Indicador: Tipo de relación entre los géneros (relación de equidad/relación machista/neutral no se evidencia o profundiza el tipo de relación) que se evidencia en las narraciones de los filmes bolivianos.

Relación de equidad: La relación entre género se guía por el respeto y equidad entre los géneros. = 1
 Relación machista: Se relaciona a la mujer en un rol erótico o se la muestra como víctima de violencia machista. = 2
 Neutral no se evidencia o profundiza el tipo de relación. = 3

Indicador: Temas de vida de las mujeres entre los personajes principales. (UNIDAD DE ANÁLISIS PERSONAJE)

Los temas de vida (según el modelo de Schank y Abelson, 1987, 1977).

“Estos temas de vida describen la posición u objetivo general que una persona tiene en la vida, sus aspiraciones. Una vez captado el tema de vida se comprende lo que una persona realmente quiere, así como lo que es probable que haga para conseguirlo. De este modo tenemos que son muy importante para la comprensión de historias en las que se establezcan predicciones a largo plazo sobre las acciones de los personajes”. (Fuertes, 2002, p. 530)

“A la hora de identificar los temas de vida se ha seguido cuidadosamente la advertencia de los autores del modelo, relacionada con que los temas de vida son los que afectan con carácter general a lo que hace el individuo y no se obtienen de situaciones en las que se implica a otro personaje concreto, pues en este último caso estaríamos ante temas interpersonales”. (Fuertes, 2002, p. 530)

Ejemplos:

- Dignidad personal
- Huida de la soledad
- Lucha y justicia social
- Búsqueda de independencia como ser humano
- El amor
- Valorar las pequeñas cosas de la vida
- Busca su lugar en el mundo
- Madurez y responsabilidad (Fuertes, 2002, p. 530)

074(TEMVID) ¿Cuál es el tema de vida del personaje/s principal/es mujer/es en la película?

.....

Objetivo Específico 4.8. Analizar el marco sociocultural de fondo en las narraciones de los filmes, es decir, la representación del mundo de los personajes en el espacio y el tiempo. Para desarrollar este objetivo se analizará el entorno socio-cultural, los lugares, el espacio y la época histórica en la que transcurren las narraciones de las películas analizadas.

075(ENTNAR) Indicador: El entorno donde transcurren las narraciones en los parámetros rural/urbano.

- El entorno es exclusivamente rural. = 1
- El entorno es en mayor parte rural y menor parte urbano. = 2
- El entorno es exclusivamente urbano. = 3
- El entorno es mayormente urbano y menor parte rural. = 4
- Mezcla indistinta de rural y urbano. = 5
- Ninguna/ otro tipo de entorno. = 6

076(LUGACC) Indicador: Lugares reales/imaginarios donde transcurre la acción (Unidad de análisis película). Seleccionar una opción.

- Lugar imaginario = 1
- Lugar real = 2
- Lugar imaginario inspirado en lugar real = 3
- Lugar real y lugar imaginario = 4

077(PAISACC) Indicador: País/es donde transcurre la acción. Seleccionar una opción.

- Exclusivamente Bolivia = 1
- Exclusivamente otros países/ cuales = 2
- Bolivia y otros países/ cuales = 3
- No se identifica el país = 4

078(DEPACC) Indicador: Departamentos, regiones bolivianas donde transcurre la acción.

- Seleccionar una o varias opciones.
- Departamento de La Paz = 1
 - Departamento de Cochabamba = 2
 - Departamento de Santa Cruz = 3
 - Departamento de Tarija = 4
 - Departamento de Chuquisaca = 5
 - Departamento de Oruro = 6
 - Departamento de Potosí = 7
 - Departamento de Pando = 8
 - Departamento de Beni = 9
 - No se identifica región o departamento de procedencia = 10

079(LUGNAR) Indicador: Lugar donde transcurre el mayor peso de la narración. Lista cualitativa.

080(EPCNAR) Indicador: Época histórica en la que transcurre la narración de los filmes.

¿Cuál es la época histórica, década o años particulares en los que transcurre la historia? Lista cualitativa de la época en que transcurre la historia/historias del filme:

081(TIEMNAR) Indicador: En qué tiempo está narrada la historia/ historias del filme ? Escoja una de las siguientes opciones:

- Tiempo presente = 1
- Tiempo pasado = 2
- Tiempo futuro = 3
- Combinación de tiempos.....= 4

082(TIEMNARIVO) Indicador: Tiempo narrativo del filme. Escoja una de las siguientes opciones:

- Duración de la historia es igual que la duración del relato de la película = 1
- Duración de la historia es mayor que la duración del relato de la película = 2
- Duración de la historia es menor que la duración del relato de la película = 3

083(ESTRNAR) Indicador: Puesta en serie: Estructura narrativa del filme. ¿Cuál es la estructura narrativa del filme?

- Lineal o clásica = 1
- Lineal alterada o intercalada = 2
- De rupturas temporales (Flashback, Forward, cíclica) = 3
- De contrapunto = 4
- De fresco = 5
- Coral = 6
- Otra = 7

084(REPELM) Indicador: Análisis de las formas (o géneros) en las que se presenta el mundo social. Representación del mundo social del filme de acuerdo a elementos realistas o irrealistas. Seleccionar una opción.

Presenta elementos de irrealismo efectista (generado como ficción ideada desde ficciones, morboso, aberrante o absurdo). = 1

Presenta elementos de irrealismo metafórico (surrealista, realismo mágico). = 2

Presenta elementos realistas (desde diferentes géneros: cotidianidad, thriller, comedia, melodrama, histórico, etcétera.) (Fuertes, 2002, p. 467) = 3

085(GENCIN) Indicador: Análisis de las formas (o géneros) en las que se presenta el mundo social. Género cinematográfico a través del cual se desarrolla el filme. Seleccionar el género de la película.

- Thriller = 1
- Historias cotidianas o cotidianidad = 2
- Historia nacional/internacional = 3
- Melodrama = 4
- Comedia = 5
- Documental = 6
- Docu-ficción = 7

Objetivo Específico 4.9. Analizar la relación entre las temáticas históricas, culturales, sociales y políticas propuestas en las películas nacionales y las temáticas más

importantes de la realidad boliviana durante el periodo de estudio. Se tratará de analizar cómo influye el contexto histórico, cultural, social y político boliviano en las temáticas que se proponen en las películas y si éstas abordan los temas de la agenda de actualidad boliviana.

Indicador: Anclaje histórico-social. Hechos históricos, culturales, políticos y sociales de anclaje histórico de referencia presentes en los filmes.

Se determinará qué temáticas de la realidad boliviana proponen el cine en su representación de realidad y se analizará que tipo de temáticas son más frecuentes en el cine boliviano. Para este análisis se hará una lista abierta de los temas de la realidad boliviana que aparecen en las películas, luego se las agrupará en las siguientes categorías: Históricas, culturales, sociales, políticas. Posteriormente, se evaluará cuan frecuente es cada temática en la película y se pondrá el número correspondiente de la categoría frecuencia.

<p>086(TEMHISTCUAL) Lista abierta de temáticas históricas</p>	<p>087(TEMHIST) Frecuencia de temáticas históricas: No aparece en la película = 1 Aparece poco = 2 Aparece medianamente frecuente = 3 Aparece frecuentemente = 4 Aparece muy frecuentemente = 5</p>	<p>Lista abierta de temáticas culturales 088(TEMCULTCUAL)</p>	<p>089 (TEMCULT) Frecuencia de temáticas culturales: No aparece en la película = 1 Aparece poco = 2 Aparece medianamente frecuente = 3 Aparece frecuentemente = 4 Aparece muy frecuentemente = 5</p>
<p>090(TEMSOCCUAL) Lista abierta de temáticas sociales</p>	<p>091 (TEMSOC) Frecuencia de temáticas sociales: No aparece en la película = 1 Aparece poco = 2 Aparece medianamente frecuente = 3 Aparece frecuentemente = 4 Aparece muy frecuentemente = 5</p>	<p>092(TEMPOLCUAL) Lista abierta de temáticas políticas</p>	<p>093 (TEMPOL) Frecuencia de temáticas Políticas: No aparece en la película = 1 Aparece poco = 2 Aparece medianamente frecuente = 3 Aparece frecuentemente = 4 Aparece muy frecuentemente = 5</p>

094(REPREAL)

Indicador: Grado de representación de la realidad en los filmes nacionales. En base a la lista de temas extraídas de los filmes analizar y escoger una de las siguientes opciones:

- Las historias del filme son en mayor grado extraídas de la realidad. Prioriza la veracidad y autenticidad de los hechos históricos y de actualidad de la realidad boliviana. Realismo tipo documental o docu-ficción. = 1
- Las historias del filme son en menor grado extraídas de la realidad. Se basa en hechos de la realidad, pero crea sobre ellos una ficción. = 2
- Las historias del filme no son extraídas de la realidad boliviana. Los hechos que se narran corresponden completamente a la ficción. = 3

095(TEMPRE)

Indicador: Analizar si las temáticas presentes en el filme se corresponden con temáticas locales, nacionales o universales.

- Las temáticas del filme corresponden a temáticas locales = 1
- Las temáticas del filme corresponden a temáticas nacionales = 2
- Las temáticas del filme corresponden a temáticas universales = 3

Objetivo Específico 4.10. Identificar qué géneros musicales nacionales o extranjeros se emplean como música diegética y extradiegética en la banda sonora de los filmes nacionales. Se tratará de analizar cómo la música, que forma parte de la banda sonora de las películas seleccionadas para la presente tesis, es portadora de identidad.

096(RITMUS) Ritmos musicales presentes en el filme. Lista abierta	(097CULTMUS) Cultura relacionada con los ritmos musicales del filme. Lista abierta	098(MUSCOR) La música del filme mantiene correspondencia con los elementos que aparecen en cuadro	099(MUSLEIT) Existencia música como leitmotiv con algún personaje	100(LEITCUAL) En qué situación aparece el leitmotiv. Descripción cualitativa
		Si = 1 No = 2	Si = 1 No = 2	

Objetivo Específico 4.11. Analizar hasta qué punto en las narraciones presentes en los filmes bolivianos se asume la existencia/inexistencia de la diversidad cultural y condición plurinacional de la identidad nacional boliviana.

Se tratará de determinar la existencia/inexistencia de un marco retórico respecto al imaginario sobre las identidades nacionales y la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia, en las narraciones de las películas más vistas del cine boliviano entre 1995-2015.

101(COTCULT) Indicador: Narratividad cotidiana e historia propia de las culturas bolivianas u otras culturas en los filmes nacionales.

Se analizará el anclaje histórico-social presente en el filme, es decir, determinar la existencia/inexistencia de hechos históricos político-sociales o “gran historia”. Para ello se seleccionará que tipo de historias se narran en el filme, es decir, si son *historias cotidianas* hechos comunes o *hechos históricos reales o basado en hechos reales*, ya sean éstos de una sola cultura boliviana, de varias culturas existentes en Bolivia o si se trata de historias de hechos de culturas diferentes a la cultura boliviana.

Presentación de **contextos e historias cotidianas de una cultura boliviana** = 1

Presentación de **contextos e historias cotidianas de varias culturas bolivianas** = 2

Presentación de los **hechos históricos y narrativas de una cultura boliviana** = 3

Presentación de los **hechos históricos y narrativas** que incluye **diversas culturas bolivianas** = 4

Presentación de **contextos e historias cotidianas de otras culturas diferentes** a la boliviana = 5

Presentación de los hechos **históricos y narrativas de otras culturas diferentes** a la boliviana (Fuertes, 2002, p. 466-467) = 6

102(TIPIDEN) Indicador: Tipo de presentación de la identidad nacional boliviana.

Se tratará de identificar cómo se presenta el imaginario de la identidad nacional boliviana a lo largo de la película: si se la presenta a través del reconocimiento, es decir a través de hechos de la vida cotidiana de la/s cultura/s boliviana/s como un acto reflejo y reconocimiento. O si en la presentación de la cultura boliviana se la muestra a través de una revalorización de un pasado idílico. Si se la muestra como una revalorización del presente. O si se muestra el tema de la identidad nacional como una propuesta o proyecto de futuro, algo que hay que construir o algo en construcción. Escoja una de las siguientes opciones:

- Se reconoce la existencia de una identidad nacional o imaginario de lo nacional a través de un acto reflejo y reconocimiento (se presenta la vida cotidiana de la cultura propia) = 1
- Se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del pasado = 2
- Se muestra la identidad nacional a través de la revaloración del presente = 3
- Se muestra la identidad nacional como una propuesta o proyecto de futuro. (Fuertes, 2002, p. 471) = 4

103(CONSINT) Indicador: Construcción de interculturalidad. Determinar ¿cómo se ha mostrado la construcción de las relaciones interculturales, las relaciones identitarias entre culturas y grupos sociales diferentes a lo largo de la película?

- **Neutra:** se presentan diversas identidades culturales que se narran en la cotidianidad sin propuestas argumentales respecto a las relaciones identitarias entre ellas. Las relaciones identitarias no son relevantes en el filme. = 1
- **Conflictiva:** se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones de conflicto y enfrentamiento. Relaciones interculturales conflictivas. = 2
- **Constructiva/amistosa:** se presentan diversas identidades culturales a través de relaciones amistosas y articuladas (Fuertes, 2002). Relación identitaria intercultural construida y articulada de manera armónica. = 3

104(COSMCULT) Indicador: Representación de la cosmovisión de las culturas bolivianas través de las dimensiones del marco de referencia (Servaes, 2002).

Determinar si en la película se presentan representaciones de la cosmovisión de las culturas bolivianas. Según lo visto en la película, dicha cosmovisión está:

- Ausente = 1
- Presente en el nivel del minimalismo y el inconsciente cultural: identidad postural y de las pequeñas cosas (Fuertes, 2002, p. 468) = 2
- Presente a nivel de la representación de la cosmovisión, percepción e interpretación del mundo, a través de la existencia de alguna o varias de las siguientes dimensiones del marco de referencia (Servaes, 2002): = 3
 - Visión del mundo. = 1
 - Sistema de valores. = 2
 - Sistema de representación simbólica (ritos, mitos, danzas ceremoniales, etcétera.). = 3
 - Organización social. = 4

Indicador: Elementos simbólicos de las culturas presentes en la puesta en escena. Se analizará qué culturas son representadas a través de los elementos simbólicos culturales que se muestran en las películas.

Se hará una lista por apartados de elementos simbólicos de las culturas que aparecen en la película. En la lista pueden entrar elementos relacionados con las tradiciones culturales como, por ejemplo:

- Representación de danzas rituales
- Festividades representadas
- Mitos narrados
- Representación de dioses
- Representación de ritos
- Representación de la cosmovisión
- Presencia de elementos simbólicos culturales en la puesta en escena (vestuario, objetos para rituales, objetos simbólicos culturales, artesanías, santos, cruces, máscaras, coca, testimonios arquitectónicos y lugares simbólicos nacionales y regionales, entre otros).

Se evaluará la frecuencia con la que aparece cada elemento y su cultura de procedencia. Debido a que un elemento simbólico cultural puede representar a varias culturas similares, para la clasificación se agruparan los elementos culturales como pertenecientes a dos bloques culturales: las culturas andinas o de tierras altas (aimara, quechua) y las culturas amazónicas o de tierras bajas (chiquitana, guaraní, mojeña, etcétera.). Cuando se dé la presencia de elementos de culturas tanto amazónicas como andinas, se los clasificará como presencia de elementos pluriculturales.

<p>105(ELMSIM) Lista abierta de elementos simbólicos culturales presentes en el filme</p>	<p>106(FRELSIM) Frecuencia de aparición: Aparece poco en el filme= 2 Aparece medianamente frecuente en el filme = 2 Aparece muy frecuentemente = 3)</p>	<p>107(CULTPRO) Cultura de procedencia de los elementos simbólicos culturales: Elementos de la cultura andina = 1 Elementos de la cultura amazónica = 2 Elementos pluriculturales = 3 No es de una cultura boliviana</p>
--	---	---

		específica = 4

108(REPPLUR) Indicador: Representación de la condición plurinacional en los filmes bolivianos.

- En el filme se muestran historias sobre una sola cultura sin tomar en cuenta la cuestión Plurinacional = 1
- En el filme se muestra la diversidad de culturas existentes en Bolivia sin ser un tema central la cuestión plurinacional = 2
- En las narraciones, coexisten varias culturas a través de los personajes, de las acciones y diálogos, y la cuestión de la diversidad, lo plurinacional es una temática importante en el filme. = 3

Apéndice D

Atributos funcionales, visuales y verbales de los personajes de películas bolivianas

Año película	Película	Nº de personajes	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
1995	Jonás y la ballena rosada	1	Julia	Rebelde	Sentimental	Inocente	Rebelde
		2	Jonás	Tranquilo	Infiel	Honesto	Infiel
		3	Ira	Interesada	Vengativa	Fiel	Hipócrita
		4	Patroclo	Trabajador	Vengativo	Trabajador	Mentiroso
		5	Talía	Interesada	Dramática	Fiel	Fiel
		6	Antonio	Inocente	Inocente	Amigable	Amigable
		7	Dolores	Servicial	Leal	Honesta	Trabajadora
		8	Pablo	Trabajador	Honesto	Leal	Amigable
		9	Grigotá	Altanero	Agresivo	Exitoso	Traidor
1995	Cuestión de Fe	1	Domingo	Devoto de la virgen	Se enoja con su compadre	Somos capos, somos personas honradas	Es el mejor, alcohólico
		2	Pepelucho	Apoya siempre a su amigo	Decide dejar a su amigo		Es un buen amigo es honrado
		3	Joaquín	Apuesta sin pensar en el perjuicio que puede provocar	Decide ayudar a Domingo a recuperar la virgen		Estas enfermo
		4	Candelaria	Perdona a Pepelucho			
		5	Franz				
		6	Sapo	Amenaza a Domingo y su amigo			
		7	Curita	Se muestra molesto con Domingo			
		8	Filemón				
		9	Corajuda	Es paciente con Domingo			
		10	Vieja				
		11	Negrito	Devoto de la virgen			
		12	Bailarines				
		13	Cura III				
		14	Cura II				
		15	Militares				
		16	Mecánicos	Devoto de la virgen			
		17	Político				
		18	Policías	Devoto de la virgen			

Año	Película	N° de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
1996	La oscuridad Radiante	1	Padre Francisco	Bondadoso, gentil	Mentiroso		Bueno, inconsecuente
		2	Capitán Martínez	Estricto	Comprensivo	Patriótico	Malo
		3	Iván	Revolucionario	Enamorado		Traicionero
		4	Encarnación	Cariñosa	Chismosa		
		5	Eduviges	Educada	Chismosa		
		6	Soledad	Chismosa	Amable		
		7	Remigio	Quejumbroso	Obediente		Quejumbroso
		8	Ramiro	Revolucionario	Malo		Traicionero
		9	Jorge	Correcto	Dudoso	Patriótico	Bueno
		10	Ester	Amorosa	Impaciente		Amorosa, buena
		11	Elena	Amorosa	Incomprensiva		Chinchosa
1998	El día que murió el silencio	1	Abelardo	Carismático, buen orador	Mentiroso	Empresario	Mentiroso
		2	Oscar	Leal, tranquilo	Impulsivo	Inspirador	Inteligente
		3	Ruperto	Agresivo	Alegre	Deprimido	Millonario
		4	Amelia	Callada	Habladora	Esperanzada	Amable
		5	Celeste	Tímida	Depresiva	Triste	Hermosa
		6	José	Leal	Triste	Enamorado	Leal
		7	Celina	Amable	Infiel	Amable	Infiel
		8	Gumerando	Político	Amigo, carismático	Comprensible	Cerrado
		9	Cura	Desconfiado	Comprensivo	Misericordioso	Cerrado
		10	Gastón	Carismático, buen orador	Traidor	Talentoso	Traicionero
		11	Alicia	Engreída	Comprensiva	Talentosa	Mentirosa
2003	Dependencia sexual	1	Jessica	Callada	Coqueta	Amigable	Leal
		2	Isabel	Amable	Insegura	Carismática	Hermosa
		3	Fabián	Galán	Infiel	Seguro	Infiel
		4	Sebastián	Tímido	Seguro	Reservado	Inocente
		5	Joaquín	Hablador	Mentiroso	Conocedor	Molestoso
		6	Dante	Amistoso	Leal	Conocedor	Amistoso
		7	Camila	Carismática	Empática	Confiada	Conocedora
		8	Choco	Machista/egoísta	Tímido	Capaz	Emprendedor
		9	Love	Interesada	Depresiva	Trabajadora	Interesada
		10	Guadalupe	Amigable	Fiel	Protectora	Leal
		11	Adinah	Fuerte	Miedosa	Luchadora	Fuerte
		12	Tyler	Tímido	Cobarde	Cobarde	Cobarde
		13	Sean	Animador	Abusador	Popular	Cobarde

Año	Película	N° personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2004	El Atraco	1	Raúl	Mentiroso	Agresivo	Protector	Ladrón/traicionero
		2	Bernal	Ético	Amable	Ético	Infiel
		3	Erika	Erótica	Sentimental	Provocativa	Infiel
		4	Pancho	Tímido	Sentimental	Tranquilo	Impulsivo
		5	Omar	Correcto	Leal/familiar	Familiar	Desleal
2005	American Visa	1	Mario	Soñador-bebedor	Nervioso	Emprendedor	Inocente
		2	Blanca	Trabajadora	Depresiva	Trabajadora	Hermosa
		3	Don Antonio	Tranquilo	Provocativo	Lector	Leal
		4	Ballón	Negociador	Mentiroso	Negociador	Estafador
		5	Alfonso	Tímido	Depresivo	Amigable	Leal
2006	Quien mato a la llamita blanca	1	Narrador			Cochorro, pendejo	
		2	Domitila	Roba	Engaña, ingenia un gran plan	Hijo de puta, racista, maricona, bien wasa	No seremos maleantes siempre
		3	Jacinto	Roba engaña		Te haces mamar, cholo, cómodo, cholero	Cholero
		4	Urbano	Discrimina, trata de ser correcto		Es el único colla gentes	
		5	Chicho	Discrimina	Baila con campesinos	Camba hijo de alemán, testarudo, franco	
		6	Negro	Engaña		Gringo hijo de puta	
		7	Edgar	Discrimina			
		8	Jorge Suárez	Corrupto			
		9	Dora				Buena
		10	Gumersinda				
		11	Tocayo	Vengativo			Malo y renegón
		12	Madre de Chicho				
		13	Abuelo de Chicho				
		14	Míster Bolivia	Aparenta			
		15	Camba				
		16	Comunarios indígenas	Buscan justicia			
		17	Caserita				
		18	Cuca Rivero	Discrimina, es interesada			
		19	Francesa	Trata de mostrar que la coca no es cocaína	Se droga		
		20	Prostituta				
		21	Militares				
		22	Hare Krishna	No comen carne son pacíficos			
		23	Periodistas	Parciales			
		24	Gasolinero				
		25	Miss Autonomía	Busca la manera de ganar de forma injusta			
		26	Magníficas	Insultan a Jacinto			
		27	Mesera	Trata mal al colla			
		28	Pituco				
		29	Narcotraficantes				

Año	Película	N° de personajes	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado	
2007	Los andes no cree en Dios	1	Alfonso	Curioso	Provocador	Trabajador	Infiel	
		2	Claudina	Coqueta	Protectora	Trabajadora	Mala influencia	
		3	Joaquín	Amistoso	Vagabundo	Soñador	Amistoso	
		4	Genaro	Explorador	Trabajador	Experto en minas	Soñador	
		5	Clota	Trabajadora	Luchadora	Solitaria	Leal	
		6	Cura					
		7	Tina	Curiosa	Miedosa	Justa	Juzgadora	
2008	Día de Boda	1	Ángel	Esperanzador	Temeroso	Empedernido	Caprichoso	
		2	Marcia	Interesada	Infiel	Sensible	Infiel	
		3	Luigi	Tímido	Extrovertido	Leal	Interesado	
		4	Don Marcos	Negociador	Burlón/Vengativo	Trabajador	Traicionero	
		5	Don Jorge	Trabajador	Amigable	Trabajador	Amistoso	
		6	Federico	Interesado	Aprovechador	Negociador	Negociador	
		7	Doña Martha	Organizada	Nerviosa	Organizadora	Molestosa	
		8	Arturo	Tímido	Tranquilo	Leal	Cobarde	
		9	Antonio	Temeroso	Valiente	Leal	Cobarde	
		10	Karina	Leal	Juzgadora	Leal	Buena amiga	
		11	Martin	Negociador	Desleal	Trabajador	Traicionero	
		12	Isabel	Interesada	Aprovechadora	Buena compañía	Interesada	
		13	Horacio	Interesado	Desleal	Leal	Infiel	
		14	Jenny	Interesada	Aprovechadora	Buena compañía	Interesada	
2009	Zona Sur	1	Carolina	Estricta	Mentirosa	Responsable	Controladora	
		2	Wilson	Servicial	Aprovechador	Leal	Leal	
		3	Andrés	Inocente	Soñador	Curioso	Travieso	
		4	Patricio	Vanidoso	Miedoso	Responsable	Rebelde	
		5	Bernarda	Rebelde	Cariñosa	Incomprendida	Rebelde	
		6	Marcelina	Divertida	Impulsiva	Trabajadora	Insolente	
		7	Carola	Interesada	Desleal	Fiel	Responsable	
2010	En busca del paraíso	1	Felicidad	Trabajadora	Cuidadosa	Trabajadora	Protectora	
		2	Gerardo	Ingenuo	Inocente	Soñador	Despistado	
		3	Virgilio	Honesto	Carismático	Bondadoso	leal	
		4	Sandra	Irresponsable	Miedosa	Trabajadora	Irresponsable	
		5	Helena	Caprichosa	Interesada	Caprichosa	Ingenua	
		6	Paola	Honesta	Inocente	Trabajadora	Ingenua	

Año	Película	Nº de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2010	El pocholo y su marida	1	Pocholo	Servicial	Miedoso	Servicial	Servicial
		2	Patibula	Caprichoso	Valiente	Cariñosa	Trabajadora
		3	Memo	Tímido	Mentiroso	Ladrón	Infiel
		4	Papiro	Mentiroso	Inocente	Inocente	Mentiroso
		5	Matilde	Reformadora	Valiente	Indefensa	Trabajadora
		6	El topo	Mentiroso	Cobarde	Empresario	Mentiroso
2011	Blackthorn	1	Butch	Trata bien a los indígenas, le perdona la vida a Eduardo, ayuda a Eduardo			Buen amigo
		2	Yana	Defiende a Butch	Vuelve por la noche a buscar a Butch después de decirle que tenía que volver a casa		
		3	Sundance	Acompaña a su amigo			Buen amigo
		4	Etta	Decide volver a EEUU por su hijo			Hermosa
		5	Eduardo	Traiciona a los indígenas	Ruega porque Butch no lo deje abandonado		Traidor
		6	Mackinley	Persigue a Butch mientras era joven	Ayuda a Butch, no lo delata		Caballero
		7	Medico	Denuncia a Butch			
		8	Oficial boliviano	Persigue a Butch, Abandona a Mackinley			
		9	Iván	Ayuda a Butch			
		10	Hombre de negocios	Insulta sin motivo a los indios			
		11	Cacera (taberna)	Trata mal al español, pero responde bien a Butch			Buena
		12	Jefe indígena	Persigue a Eduardo por el dinero			
		13	Banquero	Trata de evitar que butch se lleve su dinero			Convenenciero
		14	hombre indígena (Am)	Trata de encontrar al español			
		15	Indígena mujer 1	Trata de encontrar al español, dispara a Yana			
		16	Indígena mujer 2	Insulta al extranjero, Dispara a Butch			
		17	Indígena mujer 3	Busca el dinero de la mina			
		18	indígenas	Persiguen al español por su dinero			Tontos

Año	Película	N° de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2012	Las bellas durmientes	1	Cabo Miguel Quispe	Busca la verdad, no se conforma, se muestra sensible llora, ve fijamente a las modelos	Insulta		Cojudo, arrecho
		2	Sargento Vaca	No le interésala verdad, busca su conveniencia	Busca ayuda	Soy capo	Maricon, abusivo, cómodo
		3	Detective Ramírez	Obedece sabiendo que no es correcto		Soy detective (como algo bueno en operación al cabo)	
		4	La choca	Tiene con anticipación su trabajo, ayuda al cabo			
		5	Fotógrafo	se muestra soberbio			Sospechoso
		6	Cecilia	Se muestra soberbia, trata mal al cabo			Es linda
		7	Luciana Venturi	no da limosnas mira fijamente al espejo			
		8	Modelo 2	Se arregla, se mira al espejo			
		9	Isabel Solares				
		10	Diseñadora	Siempre está bien arreglada			
		11	Capitán				
2013	La huerta	1	Mirta	Coquetea con los hombres de la casa, es presumida, miente sobre su condición económica	Colabora a Pepe con los niños	"No soy una buena chica, no valgo la pena"	"Por más creída", "es una loca, mujerzuela, prostituta", "hija de gente venida a menos", "es una desvergonzada una arribista, quiere encamarse con cualquiera de la familia", "parece que se sentía sola", "quiso meterse como sea con Martin", "intentó seducir a Beto", "imilla querés agarrarte a un hombre de la familia", "no eres un Vásquez"
		2	Verónica	Es infiel a su esposo, le gustan los chismes, manipula a las personas, se excita sexualmente con los chismes, le hace la vida imposible a Martin	Ordena asesinatos, asesina a Beto		
		3	Pepe	Es chismoso, cuida a sus hijos, inocentón	Descubre el engaño de su esposa		
		4	Martin	Es fiestero, mujeriego,	Se enamora de Maira intenta cambiar		"Eres tan atrevido", "es churrísimo", "es un Vásquez", "se obsesionó con Maira", "condenado a ser un triste empleado público", "trató de reformarse para reconquistar a Maira"
		5	Carola	Cuida su apariencia, se ve con amigas	Se enfrenta a Mirta por su novio		"Podés poner un spa, una peluquería, esas cosas que te gustan"; "siempre tuvo apellido pero poca plata", "chica de alta sociedad pero de bajos recursos"

Año	Película	N° de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2013	La Huerta	6	Hugo	Es amante de Verónica, buen chef, cuenta chismes a Verónica	Es cómplice de Verónica		
		7	Niño 1	Son inocentes, desean comer dulces	Escuchan los chismes		"No quiero que sean obesos como su padre"
		8	Niño 2	Son inocentes, desean comer dulces	Escuchan los chismes		"No quiero que sean obesos como su padre"
		9	Panaderos	Trabajan	Se dirigen a un bloqueo		
		10	Policía 1	Interrogan a presuntos homicidas	Apresan a verónica	"Yo sé hacer muy bien mi trabajo"	
		11	Policía 2	Interrogan a presuntos homicidas	Apresan a verónica		
		12	Drogadicto1	Usan drogas	Usan drogas		
		13	Drogadicto2	Usan drogas	Usan drogas		
		14	Maira	Estudia, es trabajadora, exitosa	Se venga de Martín		
		15	Chapaco Falso	Va de fiesta, es callado, serio	Protege a Carola		"Prototipo de la mujer atractiva, segura de sí misma, triunfadora", "Martin fue una recaída que terminó de curarla", "Vende seguros sin recurrir a las malas tácticas" (ironía), "fue la única que le dijo que no a Martin", "con el éxito profesional se volvía más interesante" "A pesar de ser muy tarijeño, nunca pudo hacer las cosas que nosotros hacemos, bailar chacarera, contar chistes, tocar guitarra, es un completo inútil"; "serio, trabajador de familia conocida", "mortalmente pesado de conversación, casi imposible, aburrido"
		16	Amigos de Martin	Son fiesteros	Son fiesteros		
		17	Rogelio	Ofrece negocios a Verónica	Ofrece negocios a Verónica		
		18	Román	Es bailador	Intenta conquistar a Carola		"Excelente bailarín"
		19	Beto	Figonea a su familia, intenta violar, se viste de mujer, es manipulado por Verónica	Intenta matar a Carola, mata a Hugo		"El tipo era bien raro", "el tipo estaba loco", "gran chango ese beto"

Año	Película	N° de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2014	Olvidados	1	José Mendieta	Tortura y mata o manda a torturar y matas a revolucionarios, escapa cuando ve a un revolucionario cuando ya es mayor, Después de ver la lucha entre el pueblo y los militares su muestra contento y toma tranquilo un wiski, miente sobre las torturas dice que los militares cuidan a la población	Le cuenta a su hijo la verdad y se muestra arrepentido o por lo menos perseguido por sus recuerdos, salva a Lucia	Cobarde	Va a ser un gran padre, es un gran hombre
		2	Pablo Mendieta	Va donde su padre cuando se entera que está enfermo, perdona a su padre, va en busca de su madre	Amenaza al oficial de migración con demandarlo, se muestra muy irritado		Se está olvidando de su padres
		3	Marco Montoy	Escribe sobre las desapariciones, se interesa por saber qué es lo que sucede con las personas desaparecidas, se preocupa por su esposa			Comunista
		4	Lucia Sainz	Reclama a su esposo por estar atento a todo lo que tiene que ver con la revolución, discute con la otra mujer en la celda sobre la revolución, considera que ambos son dos extremos, se preocupa por su hijo			Cholita revolucionaria, comunista
		5	Toño	No está de acuerdo con el uso de armas, cuestiona a Jorge sobre el arma que porta, se preocupa por sus amigos en las celdas			Comunista
		6	Hugo García	Considera que la revolución se debe llevar a cabo si o si y que nadie puede estar en contra, está dispuesto a morir		Revolucionario	Comunista
		7	Jorge	Porta un arma, considera que debe defenderse de los militares, está nervioso porque los puedan perseguir, le dispara a un militar	Miente o delata a sus amigos diciendo que si los conoce y tiene que ver con las armas.		Comunista
		8	Andrea	Está convencida que el socialismo es a lo que se debe llegar, está dispuesta a no hablar, se suicida		Revolucionaria	Comunista
		9	Ximena	No habla, se muestra asustada y desesperada, engaña a los militares	Mata a un soldado pero no puede matar al coronel		
		10	Justiniano	Duda cuando le dan la orden de matar a una mujer, detiene al hijo de José, le cuestiona su residencia en EUA, esta encontrar de los EUA y de los militares en la época de dictadura			
		11	Coronel Sanera	No se cuestiona ordenes, considera que los revolucionarios son un peligro, insulta a los revolucionarios, miente sobre las torturas			
		12	General Ramos	Considera que le comunismo es un peligro, quiere la seguridad del país, justifica la violencia			

Año	Película	N° de personaje	Nombre de personaje	Atributos funcionales en acciones cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales en acciones no cotidianas que realiza el personaje	Atributos funcionales dichos por el personaje	Atributos funcionales que dicen otros personajes sobre el personaje analizado
2014	Olvidados	13	Gloria	Cuida del general, no cuestiona su pasado,			
		14	Esposa José	Apoya a su marido			
		15	Hijos Pablo				
		16	Esposa Pablo	Apoya a su marido para que vaya con su padre, se ve que trabaja			
		17	Milagros				
		18	Jesús María	Quieres ser militar			
		19	Eduardo	Se preocupa por sus amigos			
		20	Oficial USA	Justifica la violencia, trata mal a los soldados, castiga a los dos coroneles cuando el uno le salva la vida al otro			
		21	Torturadora	Dispara contra Eduardo			
		22	Torturados 1	Disfruta torturar, insulta trata de violar	Lloran por su compañera asesinada		
		23	Torturador 2	Disfruta torturar, insulta.	Lloran por su compañera asesinada		
		24	cura	Se niega a confesar a la joven frente a todos	Trata de converse a una joven para que confiese y no la maten		
2015	Boquerón	1	Luis Alberto	Le insiste a su compañero para que se valiente y mate para no ser matado, considera que es injusto la condición de esclavo de Ivan	No puede matar a su compañero para que no sufra		
		2	Darío	Es melancólico, finge la identidad para estar en la guerra y poder casarse con su novia,		Soy un niño asustado, estoy solo	Poeta, eres un niño, tú estás loco
		3	Tomas	No habla demasiado, se revela contra su patrón, prefiere la guerra que la cárcel			Es valientes, mal agradecido
		4	Cañoto	Considera que la condición de esclavo de Ivan es normal, se arriesga para conseguir agua		Loco	Valiente y loco
		5	Joaquín	Se apena por la muerte de su abuelo			
		6	Tnte Prim Velásquez	Considera como buen amigo a un militar boliviano			
		7	Yandira	Le roba a su mama, Se vuelve prostituta por despecho, le regala una foto de ella gratis a Luis Alberto	Deja que Luis Alberto se quede en su casa	Soy como una especie de hada madrina	
		8	Capitán Paraguayo	Les quita las cartas a los soldados bolivianos, envía el diario con la mujer de Tomas, se sorprende por el número de bolivianos			
		9	Teniente paraguayo	Es obediente,			
		10	Tnte Cnel. Marzana	Es valiente, no se rinde, obedece ordenes al pie de la letra	Cuestiona las acciones de sus superiores		
		11	Soledad	Espera a Darío, no se casa			
		12	Madre tomas	Se preocupa por su hijo y su familia			
		13	Taborga	Es obediente			
		14	Yatiri	Realiza una coa para Tomas			
		15	Sacerdote	Da la unción al Padre de Luis Alberto			

Vita

Nelva Cecilia Banegas Flores, nació en Santa Cruz, Bolivia en 1981, es licenciada en Comunicación por la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno (Santa Cruz), máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca. Es autora de los libros *Cine e Identidad: La construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano* publicado en Alemania por la Editorial Académica Española en 2011 y *Periodismo digital en Bolivia 2012-2013* publicado en Bolivia por la Fundación UNIR Bolivia en 2014. Como coautora ha realizado investigaciones y escrito capítulos como parte de los libros *Voces cruzadas. Actores, instituciones y ciudadanía en América Latina* publicado en Alemania por la Editorial Académica Española en 2011; *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital* publicado en Argentina por La Crujía Ediciones en 2014; *Medios a la Vista 3. Análisis sobre el Derecho a la Información y Comunicación y el periodismo en Bolivia 2012-2013* publicado en Bolivia por la Fundación UNIR Bolivia en 2014; y *Ciberperiodismo en Iberoamérica* publicado en España por la Universidad de Navarra, Fundación Telefónica y Editorial Ariel en 2016. Ha trabajado como consultora en comunicación en proyectos de organizaciones no gubernamentales, ha sido investigadora en el Observatorio Nacional de Medios y docente de pre y postgrado en diversas universidades de Bolivia.

