

Perspectivas y fundamentos para impulsar la educación estética en Bolivia a través de la formación de públicos cinematográficos

Perspectives and Foundations for Promoting Aesthetic Education in Bolivia through the Development of Film Audiences

Juan Carlos Prudencio Aponte¹

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la circulación, la recepción y la formación de públicos en torno al cine boliviano, partiendo de la pregunta sobre por qué las películas nacionales no logran suficiente visibilidad en el propio país pese a su reconocimiento en festivales internacionales. Se sostiene que ampliar público requiere estrategias de formación que ofrezcan un acceso más amplio a competencias técnicas y culturales. Dichas herramientas permitirían no solo enriquecer la experiencia cinematográfica, sino también favorecer el acercamiento al patrimonio visual, audiovisual y literario del país. En este marco, el cine boliviano se plantea como un medio privilegiado para propiciar un diálogo extendido entre diversas manifestaciones artísticas y culturales. Con el objetivo de fortalecer

1 Licenciado en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Maestrando en Humanidades Aumentadas por la Universidad de Rosario (UNR). Investigador y docente en artes. Su investigación se centra en el estudio del cine y las artes escénicas en cruce con distintos lenguajes artísticos. Es integrante del grupo de investigación “Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría”, de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), y docente titular de la asignatura Arte y Sociedad en la Escuela Superior Enseñanza Artística Manuel Belgrano, ambas en Buenos Aires. También se desempeña como crítico y escritor en artes y estudios de la cultura. jprudencio@gmail.com <https://orcid.org/0009-0009-3250-5672>

su visionado y ampliar la formación de públicos, se propone la implementación de programas estables en instituciones educativas y culturales, complementados con materiales de divulgación accesibles que faciliten la apropiación crítica de estas obras.

Palabras clave: cine boliviano, educación estética, acceso al patrimonio, formación de públicos

Abstract

This article reflects on the circulation, reception, and audience formation for Bolivian cinema, starting from the question of why domestic films fail to achieve sufficient visibility in their own country despite their recognition at international festivals. It is argued that expanding the audience requires audience development strategies that offer broader access to technical and cultural competencies. These tools would not only enrich the cinematic experience but also foster an appreciation for the country's visual, audiovisual, and literary heritage. In this context, Bolivian cinema is presented as a privileged medium for promoting an extended dialogue between diverse artistic and cultural expressions. With the aim of strengthening its viewership and broadening audience formation, the article proposes the implementation of stable programs in educational and cultural institutions, complemented by accessible educational materials that facilitate a critical engagement with these works.

Keyword: Bolivian cinema, Aesthetic education, Access to cultural heritage, Audience development

Introducción

¿Por qué no se ve —o, mejor dicho, no se ve el suficiente— cine boliviano en Bolivia? La pregunta parece demasiado amplia y abarcadora. La respuesta, igualmente extensa, resultaría interminable; sin embargo, es posible esbozar algunas consideraciones que nos permitan dimensionarla. Esto supone, por un lado, desestimar ciertos mitos extendidos para obtener una visión más clara del lugar que ocupan —o pueden ocupar— las propuestas cinematográficas nacionales desde su valor estético, patrimonial y social. A ello se suma el reconocimiento de posibles diálogos entre el cine y otras artes. Estos cruces presuponen un nuevo mapa del cine nacional en relación con distintas prácticas artísticas.

Por otra parte —aunque estrechamente vinculado con lo anterior—, pensar y ampliar las alternativas para la formación de públicos exige considerar estrategias que fortalezcan vínculos estables y duraderos entre instituciones, a fin de asegurar cambios efectivos. Desde nuestra perspectiva, además de las iniciativas formativas ya existentes, resulta deseable —cuando no una deuda pendiente— la inclusión sistemática de filmografías nacionales en los espacios educativos. Esta integración permitiría ampliar el acceso al arte, brindar a los espectadores herramientas de lectura para el cine y las imágenes, y favorecer el contacto con nuestro patrimonio, no solo audiovisual sino también artístico en un sentido amplio. Como complemento, y para garantizar su implementación, se propone la elaboración de materiales de divulgación que articulen el trabajo crítico y especializado con una introducción al lenguaje y a los recursos cinematográficos en Bolivia. Finalmente, cualquier programa carecerá de asidero si no se consolidan los vínculos institucionales: tanto entre instituciones artísticas como entre estas y las educativas.

El presente artículo se estructura en dos partes. En la primera, se expondrá los criterios de valor aplicados al cine y a las artes, considerando las limitaciones sociales que condicionan la elección y visualización de películas. En la segunda, se presentará propuestas y estrategias para fomentar la formación de espectadores cinematográficos, junto con una perspectiva de estudio orientada a una educación estética más amplia a través del cine boliviano. Esta sección sugiere un marco teórico y un ideario que permitan vincular el cine con otros soportes, medios y artes. Finalmente, se brindan unas conclusiones breves que sintetizan los argumentos principales y esbozan algunas proyecciones.

Un acercamiento a las condiciones de circulación y recepción cinematográfica en Bolivia

Comencemos por lo evidente: la pregunta sobre por qué no se ven, o no se ven lo suficiente, las películas nacionales, tiene algunas respuestas ya conocidas: i) porque no se las considera de calidad, ii) porque se prefiere

otras filmografías o, finalmente, iii) porque no están disponibles, es decir, porque no hay espacios de exhibición y, por ende, la gente no repara en ellas, ni acude a verlas.

Empecemos por las dos primeras; la tercera se reservará para la última sección. ¿Cuándo una película se considera de calidad? Para esbozar una respuesta habría que precisar, previamente, la polémica separación entre el cine en tanto arte y entretenimiento —que en algún punto se replica también en otras formas y registros artísticos—. Así como no todo libro es considerado por el campo literario como una pieza literaria, no toda película se circunscribe a un circuito artístico. Como bien recuerda Bourdieu (2012), el valor de una obra no está dado, o no únicamente, por sus cualidades estéticas y formales, sino por la consideración que de ella tienen distintos agentes e instituciones que participan en el campo donde la obra se inscribe. Para el caso en cuestión: estudiosos del cine, críticos, otros realizadores, creadores y profesionales del mundo audiovisual e instituciones especializadas.

Bourdieu se refiere a un campo artístico, pero no aún a un campo cinematográfico, el que, según su perspectiva, todavía buscaba legitimación (Rivas Morente, 2012: 218). Sin embargo, la teoría de los campos fue extensamente trabajada por otros autores, en cumplimiento de los requisitos de autonomía relativa que señaló Bourdieu y de una serie de instituciones capaces de transmitir, difundir y legitimar las obras consagradas. Tal es el caso del cine, cuya noción de campo cinematográfico fue tratada por distintos autores, entre ellos, Rivas Morente (*op. cit.*: 217-218):

Trasladar la teoría de los campos de poder al de un hipotético “campo cinematográfico” puede ilustrar mejor lo que aquí proponemos. La liberación de los creadores de la tutela de los otros campos de poder supone que el artista tiene la necesidad de desvincularse de lo vulgar [...]. El creador buscará, dentro de este proceso de autonomía de su obra, sus marcas de distinción (maneras, estilos, especialidades). En el caso del cine, el operador de cámara se desvincula de su adscripción a lo vulgar (el cine de atracciones primitivo) con una obra más elitista, que es reconocida por las instituciones del cine como arte. Para que se dé esta circunstancia el campo cinematográfico necesita unas instancias específicas que seleccionen y consagren.

Comparado con la región, el campo cinematográfico boliviano no cuenta con instituciones de la misma dimensión y magnitud que legitimen las películas: festivales internacionales, grandes premios consagradorios, etc. No obstante, las películas nacionales sí son seleccionadas y participan ampliamente en dichas instancias a nivel internacional: grandes festivales, sobre todo los de categoría A, a los que se suman galardones y reconocimientos que obtuvieron las películas y sus creadores en las más altas esferas de la consagración regional e internacional del cine².

A esto se puede agregar la aparición en territorio nacional de una profusa labor de la crítica especializada. Mencionamos las plataformas “Tres Tristes Críticos”, con críticas a cargo de Mauricio Souza, Fernando Molina y Rodrigo Ayala, e “ImagenDocs”, coeditada por Mary Carmen Molina y Sergio Zapata y que cuenta con un amplio equipo de colaboradores. También los ciclos y festivales que adquieren cada vez mayor notoriedad, como el Festival de Cine Radical, con más de diez años de trayectoria, o el reciente pero vigoroso, Cineclubcito, ciclo de exhibición a cargo del realizador Diego Mondaca, que funciona en distintos espacios a nivel nacional.

Y si bien el foco de este trabajo se centra en la circulación y recepción fílmica, no se puede dejar de mencionar la formación de cineastas, creadores audiovisuales y profesionales de las distintas áreas de la producción³. Ello

2 A este respecto, considerando tan solo los últimos diez años, cabe mencionar la premiación de *El Gran Movimiento*, de Kiro Russo, que obtuvo el Premio Especial del Jurado en la Competencia Orizzonti de La Biennale di Venezia, uno de los certámenes más prestigiosos del cine internacional. Se suman los galardones de los premios Goya y Platino para Daniela Cajías y Cergio Prudencio, por su labor como directora de fotografía y como mejor música original, respectivamente. En la región destacan también la selección y participación de algunos realizadores en festivales de categoría A, como el Festival de Mar del Plata, entre ellos Martín Bulocq, Carlos Piñeiro, Miguel Hilari y Diego Revollo. Asimismo, destacan no solo la selección, sino la premiación de *Algo queema*, de Mauricio Ovando, como Mejor Película Documental en el BAFICI; al igual que *Averno*, de Marcos Loayza, a Mejor Película Latinoamericana en el mismo festival. La lista no es exhaustiva; se suman otros festivales y galardones, como el Gran Premio del Jurado en el World Cinema Dramatic del festival de Sundance a *Utama*, del director Alejandro Loayza; o la selección de *Chaco*, de Diego Mondaca, en el Festival de Rotterdam.

3 Producción, dirección de fotografía, dirección de estudio, dirección de arte, montaje y guion, donde se destacan grandes exponentes femeninos, sobre todo entre los tres primeros.

se debe a que, como es sabido, quienes participan en la creación artística suelen ser también parte del público más atento y comprometido con el cine y con el consumo de arte en general.

A partir de lo expuesto, puede sostenerse que en Bolivia existen diversos agentes, instancias e instituciones activas que configuran un circuito relativamente estable de circulación y recepción especializada. Dentro de este circuito se observa que los agentes cuentan con criterios propios de valoración, un canon en construcción y una tradición de lectura que exceden la mera lógica cuantitativa, según la cual el valor de una película se mide únicamente por la cantidad de público que atrae. Sin embargo, aunque la crítica, los festivales y los ciclos especializados cumplen un rol fundamental en la promoción de obras y en la formación de públicos, surge inevitablemente la pregunta por los límites actuales de la circulación y recepción cinematográfica.

En este punto, es preciso mencionar la existencia de un público —aunque reducido— de espectadores de películas bolivianas en grandes salas. Sin embargo, como se señaló previamente, esto no implica que dichos filmes coincidan necesariamente con los más galardonados o valorados por la crítica, ya que en estas salas predominan criterios y hábitos de consumo asociados con el cine como entretenimiento por sobre la expectativa del cine como hecho artístico, aunque siempre pueden existir excepciones.

Veamos brevemente cómo se compone este segmento de la recepción cinematográfica. Antes, conviene recordar que la proporción de espectadores de películas nacionales en salas comerciales es, en general, muy baja: representa entre el 0,7% y el 1,2% del total de espectadores de estrenos (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales [EGEDA] 2020; 2021; 2022; 2023; 2024). Ahora bien, dentro de esta pequeña fracción del mercado, puede observarse una recepción relativamente favorable hacia algunas producciones nacionales —siempre en comparación con otras películas bolivianas, ya que la brecha con los grandes tanques internacionales hace inviable e inadecuada cualquier tipo de comparativa—⁴. Entre los

4 Mientras las películas bolivianas más taquilleras atraen a entre 2.000 a 10.000 espectadores —con casos anómalos, como *Mi socio 2.0* y el resto de filmes mencionados en el trabajo—,

casos más relevantes de los últimos años, se destaca el fenómeno *Mi socio 2.0*, continuación del clásico homónimo dirigido también por Paolo Agazzi. La película fue estrenada en 2020 y, debido a las restricciones sanitarias, fue reestrenada en 2022, cuando alcanzó los 59.215 espectadores (EGEDA 2023: 81).

Se suman a la lista *Utama*, de Alejandro Loayza (coproducción entre Bolivia, Uruguay y Francia), con 25.422 espectadores (EGEDA 2023: 81); *The Shades*, coproducción boliviano-estadounidense dirigida por Jeff Sun y coescrita con Rodrigo Mattos, con 21.226 espectadores (EGEDA 2022: 62); y *Fuertes*, dirigida por Óscar Salazar Crespo y Franco Traverso (también coproducción con Estados Unidos), con 17.663 espectadores (EGEDA 2020: 53). Aunque mencionamos solo algunos de los casos más destacados, según nuestra perspectiva, y ya que los criterios de calidad y cantidad no necesariamente corresponden, recomendamos consultar el listado completo de estrenos que figura en anexo para tener un panorama más general sobre las producciones nacionales.

Insistimos en que en ningún caso el éxito comercial es, según nuestro criterio, un parámetro indiscutible de calidad. Afirmamos también que el éxito de taquilla —según parámetros nacionales— tampoco equivale necesariamente a lo contrario: que una película carezca de relevancia artística o se la considere de “mala calidad”. Simplemente señalamos la disparidad entre los criterios de consagración y reconocimiento de la crítica (nacional e internacional) y los regímenes de visibilidad que obtienen las películas. De hecho, un caso notorio que escapa a dicha disparidad es *Utama*, película galardonada y de amplia consagración internacional, y que fue uno de los mayores éxitos de taquilla nacional. Sin embargo, en el conjunto general de los estrenos, este tipo de coincidencias resulta excepcional.

Por otra parte, un ejemplo claro de esta tensión se encuentra en *El gran movimiento*, de Kiro Russo, una de las películas bolivianas más reconocidas

las grandes producciones norteamericanas con éxito en Bolivia están por encima de los 200.000 espectadores —con casos anómalos, como *Super Mario Bros. La película*, con 616.631 espectadores (EGEDA 2024: 67); *Spiderman. Sin camino a casa*, con 617.766 espectadores (EGEDA 2022: 62); y *Vengadores. End game*, con 817.153 (EGEDA 2020: 53).

por la crítica y por los festivales internacionales, pero que pasó prácticamente inadvertida para el público de salas bolivianas, con apenas 3.256 espectadores (EGEDA, 2023: 81). Según comenta el propio Russo (Prudencio, 2023), la asistencia fue considerablemente menor que la que tuvo su obra anterior, *Viejo calavera*, que alcanzó 9.638 espectadores (EGEDA, 2017: 55), casi el triple. Sin embargo, esta cifra tampoco ubica a la película entre las más vistas del periodo.

Esta situación revela que el problema no radica tanto en la falta de calidad del cine boliviano —algo que la valoración internacional tiende a desmentir, aunque no sin sus propios sesgos e intereses—, como en su limitada visibilidad. Incluso las iniciativas de exhibición por fuera del circuito comercial, pese a su relevancia, suelen tener un alcance restringido. En este sentido, conviene replantear la noción de público: más que “invitar” a los espectadores, se trata de formarlos. El acceso al cine no depende únicamente del precio de las entradas, sino también de las herramientas y competencias que cada espectador pone en juego para enfrentarse a una obra audiovisual o artística. Lejos de plantear una brecha elitista, esta propuesta busca democratizar las herramientas de lectura, de modo que un público más amplio pueda acercarse críticamente al cine. Para ampliar y diversificar los criterios de formación de espectadores, resulta necesario revisar qué fundamentos se ubican por debajo de las preferencias y del llamado “juicio de gusto” que orienta sus elecciones.

Fundamentos del gusto

Es muy común escuchar que las películas —sobre todo, aunque no exclusivamente, aquellas que pasan por festivales internacionales— son sinónimo de “lentas”, con una historia “aburrida” o una narración donde “no pasa nada”. Tomamos prestados estos calificativos coloquiales con los que se suele referir a estas películas. Nuevamente, no se trata de un problema específico de la visualización en Bolivia, sino de un fenómeno internacional. Lo planteado no constituye ninguna novedad; sin embargo, para indagar en los valores detrás de estos juicios aparecen ciertas nociones naturalizadas

sobre el cine: que debe ser ágil, incluir golpes perceptivos y giros narrativos, además de un cúmulo de recursos —generalmente asociados a un montaje rápido— para ser considerado entretenido. No es nuestra intención valorar negativamente los gustos de las personas para consumir cine, sino señalar qué valoraciones se estiman y qué recursos las sostienen.

Estas modulaciones de la percepción, vistas a menudo como más novedosas, estaban ya presentes en los primeros años del cine y del cinematógrafo. Antes de que los filmes organizaran de manera generalizada la representación fílmica en torno a una trama narrativa, el cine ya incluía estos recursos en favor del entretenimiento. A este tipo de cine, Gunning (2012) lo denominó “cine de atracciones”, en oposición al cine de integración narrativa. Este buscaba captar la atención del espectador mediante la sorpresa y los chistes visuales: el efecto de aquello que aparece y luego desaparece, o viceversa. Aunque han pasado más de cien años desde la aparición de esos filmes, el principio de la atracción y la sorpresa sigue vigente en muchas películas actuales, aun cuando cuentan con una narrativa clara que organiza y vertebrata al film. Hoy, los efectos especiales, el 3D, los complejos movimientos de cámara y, más recientemente, el uso de la inteligencia artificial, prolongan ese principio de captar la atención perceptiva. En este sentido, la sorpresa y el entretenimiento, entendidos como *shocks* perceptivos, están lejos de ser una novedad⁵. La cuestión, entonces, es preguntarse qué ocurre con el cine que, “en apariencia”, no cumple con estas condiciones.

Detrás de todo consumo y práctica cultural existen hábitos y convenciones que los sostienen y organizan. Siguiendo a Sarlo (2002: 33), podemos diferenciar entre convenciones protocolares —vinculadas a cómo se organiza cierto consumo cultural, como la sala oscura en el cine o el silencio en el recorrido por los museos— y convenciones productivas, es decir, acuerdos propios de la conformación y producción de una obra cultural: el narrador literario, la perspectiva pictórica o el plano-contraplan en el cine. En este caso, hablamos de hábitos perceptivos que, como ocurre en otras

5 Los recursos de *shock* perceptivo, novedad radical y montaje son recursos capitulados en el clásico texto de Bürger (2000) para referirse a las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Desde entonces, dichos recursos se han extendido en el arte moderno, y se los han apropiado incluso por discursos no artísticos, como la publicidad.

instituciones, se configuran, modulan y naturalizan en espacios específicos. En el museo, la función es albergar obras de arte; en el cine, exhibir películas. Lo interesante, en todo caso, es pensar en un cruce entre los hábitos y asociaciones ligados a cada institución.

Podemos ubicar ciertos hábitos perceptivos con relación al horizonte de expectativas que trae el espectador. Según Jauss (2013), este horizonte se compone de normas, convenciones estéticas, valores culturales y experiencias previas que un lector o espectador lleva consigo al enfrentarse a una obra. Dicho horizonte no es estático: se reformula constantemente con la incorporación de nuevas obras. Así, cuando alguien va al cine (o abre una aplicación de películas o series) espera ver ciertas propuestas acordes con ese espacio de consumo, con esos géneros y clasificaciones que organizan su experiencia como espectador. Lo evidente es que en la “caja negra” del cine, donde la vida cotidiana se interrumpe, el espectador anticipa un tipo de entretenimiento por sobre otro, un tipo de películas por sobre otras.

Lo interesante es pensar en hábitos perceptivos y horizontes de expectativas distintos a los que tenemos normalmente asociados al cine. Por ejemplo, al poner en juego nuestra expectación propia a otra caja, ya no negra sino blanca: el museo, y más concretamente el museo de arte. Ver una película con la disposición que tendríamos para ver una pintura, una obra visual, un paseo por un gran jardín, por un bosque, mirando el atardecer en un lugar remoto o en cualquier otro espacio en el que nuestra atención se pone en contacto con la naturaleza y el paisaje alrededor. En todos esos casos, la quietud, la contemplación, el recorrido perceptivo y visual no son vistos como desagradables y, a veces, solo a veces, pueden llevar aparejado un sentimiento específico de placer asociado con sentirse a gusto en ese lugar: cuando nuestra percepción ensaya ir de un detalle a otro, practicando asociaciones con conceptos, espacios, experiencias previas, olores, personas o recuerdos. Es interesante si deshabitamos las convenciones que estructuran nuestro consumo y construcción de producciones cinematográficas para modular nuestra percepción, como lo haríamos en otro espacio, con otras reglas, asociado a otros hábitos, a otros discursos, a otras obras. En definitiva, pensar el cine como una extensión de los espacios artísticos.

Si nos enfocamos en la percepción cinematográfica como tal, a veces las películas tienen la capacidad de traer una realidad ajena y volverla palpable a través de imágenes y sonidos. Hay un conocimiento singular que se activa en la percepción de un film, un saber que no podría transmitirse de otro modo. Sucede a veces que el cine incluso traduce experiencias sensibles, sensaciones como el dulzor o la amargura, haciéndolas accesibles de manera única a través de nuestros ojos y oídos. Hay muchas concepciones de cine centradas en qué y cómo permite el medio cinematográfico conocer o hacer presente el mundo.

Desde una perspectiva muy distinta, Pedro Costa —siguiendo una larga genealogía artística que podemos rastrear hasta el realismo pictórico la Francia del siglo XIX— señala que el cine y el arte no se deben a otra cosa que a la realidad, que permiten conocer realidades ajenas a la de uno, estar con otros en el mundo (Austin, 2022). Según esta perspectiva, hay un tipo de conocimiento puesto en juego: el de conocer otras realidades distintas a la nuestra y que sean palpables de forma audiovisual, como solo el cine puede hacerlo. Esto no significa que una película sea “infinitamente aburrida”; el efecto de atracción aún existe, pero las referencias, el código y el énfasis en el lenguaje cinematográfico son otros. Y quizás si nuestras expectativas están demasiado alejadas —en una modulación ajena a la exploración formal con la que se presenta este mundo, esta realidad audiovisual—, si la brecha entre lo que vemos y lo que esperamos ver es demasiado vasta, entonces la experiencia respecto de lo que tenemos delante puede resultar frustrante y, ahora sí, muy lejana de lo que entendemos por entretenido.

De ninguna manera se pretende desestimar una película de acción para disfrutar después de una larga jornada, cuando uno sabe y busca de antemano confirmar la expectativa de entretenimiento ya anticipada. Aquí hablamos de una elección cultural, de un consumo audiovisual válido. Pero lo mismo ocurre con otros hábitos perceptivos, como los vinculados al museo. La diferencia está en que muchas veces se pretende presentar el tipo de cine comercial —dominado por esa lógica productiva y esa fórmula narrativa típicas de una localidad de California llamada Hollywood— como “el” cine, es decir, como el único posible.

En realidad, el campo artístico (y dentro de él, el cine) funciona como un espacio plural, con tradiciones, géneros y horizontes de expectativas diversos. No se trata de juzgar una preferencia por encima de otra, sino de ampliar el menú. Y para ello conviene des-cubrir lo que se oculta debajo de nuestras elecciones artístico-culturales. Solo así podremos entender mejor qué sucede antes de emitir un juicio de gusto o preferencia.

Tal como lo estudian la sociología del arte y algunos historiadores de las artes visuales, el gusto es, en palabras de Bourdieu (2010: 32): “la capacidad de *hacer* diferencias entre lo salado y lo dulce, lo moderno y lo antiguo, lo románico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias”⁶. En sentido lógico, previo a explicitar un juicio subjetivo de preferencias, el gusto no es otra cosa que la facultad de generar relaciones, asociaciones y diferencias sobre la base de un corpus que se posee previamente.

Se reconocen, se identifican, se ensayan distintas relaciones (pertinentes) a partir de los elementos ya conocidos, que ponemos en juego para comprender, descifrar y, posteriormente, interpretar aquello que tenemos delante. El problema es si yo no cuento con un corpus previo más amplio que un tipo específico de películas para hacer inferencias. Si no puedo relacionar una película con una serie de filmes, discursos, obras, sucesos sociales previos acumulados en que pueda reconocer e identificar recursos y figuras, y ensayar relaciones y diferencias, entonces difícilmente pueda pensar, menos aún hablar, sobre lo que he visto. Sucede lo propio con cualquier otra pieza artística.

La cuestión, en este caso, no es que el cine sea elitista por su forma. Es que si no tenemos acceso a una tradición previa a partir de la cual podamos generar vínculos asociativos más refinados, es decir, más precisos, entonces nuestro juicio de gusto, en sentido comprensivo, será muy limitado. Nuestra riqueza o pobreza cultural permite o reduce el espectro de relaciones y vínculos posibles que se presentan en potencia en una obra, en nuestro caso,

6 Sobre los historiadores del arte, nos remitimos a la denominada “Nueva historia del arte” que contempla los contextos sociales por sobre la historia de las biografías, siendo Baxandall (1978) uno de sus representantes.

una película. Una cosa es que uno, teniendo acceso —es decir, comprensión y manejo de un buen bagaje cultural, una enciclopedia de referencia y un abanico de posibilidades a mano—, elija un tipo de consumo; y otra es que carezca de esa posibilidad.

Por supuesto, todos tenemos un límite en nuestro conocimiento cultural, con más o menos herramientas que serán útiles y pertinentes para enfrentar una obra. La diferencia está dada por el acceso, es decir, por la elección consciente de querer ampliar esa base de conocimientos, sobre la cual pueda crecer nuestro espectro de posibilidades, de relación, de inferencia e interpretación. Si uno no maneja herramientas de decodificación técnica del lenguaje cinematográfico y una buena enciclopedia de referencias culturales, entonces nuestra posibilidad de ejercer un juicio de gusto consciente está coartada. Siguiendo a Bourdieu (2010), la mejor manera por la que uno puede obtener estas competencias es por medio de la educación, la llave de acceso por excelencia a los bienes culturales:

En *El amor al arte* y en *La distinción* he mostrado (creo incluso poder decir que he demostrado) que la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción o, más precisamente, con los años de estudio (*op. cit.*: 32)

Entonces, cabe cuestionarse si las elecciones de consumo del cine en Bolivia —tanto nacional como internacional— tienen que ver con una elección consciente, o más bien con una falta de bagaje y acceso a ciertos bienes culturales —que, por derecho propio, pertenecen a todos los habitantes de esta tierra— y que se obtienen, como cualquier otro conocimiento sobre un objeto artístico o cultural, por medio del estudio. Esto no es ninguna novedad. Ahora bien, lo relevante en este caso sería identificar o delinear cuáles podrían ser algunos de los discursos, obras, referencias sociales con base en los cuales se pueda generar nuevos vínculos a la hora de ver películas; para ampliar el menú degustativo cuando se ve una obra; para ampliar el acceso al cine y, como veremos en breve, para acceder, también, a otros objetos artístico-culturales.

Es importante, tanto en el cine como en otras artes visuales, destacar que el juicio de gusto no funciona ajeno a nuestras competencias y convenciones sociales, además de involucrar una recompensa, un placer especial y reconfortante, en la conexión de nuestros saberes con el objeto en cuestión. En palabras de Baxandall (1978: 53-54):

Buena parte de lo que llamamos “gusto” está en eso, en el acuerdo entre las discriminaciones que exige un cuadro y las habilidades para discriminar que posea el espectador. Disfrutamos de nuestro ejercicio de la habilidad, y particularmente del ejercicio lúdico de habilidades que utilizamos muy seriamente en la vida normal. Si un cuadro nos da la oportunidad para ejercer una habilidad apreciativa y retribuye nuestro virtuosismo con un sentido de comprensión valiosa sobre la organización de tal cuadro, tendemos a disfrutarlo: es de nuestro gusto. El negativo de esto es el hombre que carece del tipo de habilidades en cuyos términos ha sido ordenado el cuadro.

El principio es el mismo para una pintura colonial ejecutada en el territorio que más adelante se llamaría Bolivia: se aplica tanto para las iglesias del Altiplano, como para las obras sonoras de Marvin Sandi o para una película boliviana contemporánea. Sin un corpus de conocimiento previo, de convenciones, recursos y una puesta en contacto con la realidad social que dio lugar a esa obra, nuestro sentido del gusto estará muy limitado. Se trata de una facultad, una potencia; pero conforme se la vaya entrenando, se identifique y se reconozca más elementos y más obras similares se tenga en el repertorio mental, naturalmente que más ricas serán las relaciones que se pueda establecer.

Sigue presente, entonces, la pregunta en torno a qué obras, poéticas y referencias son imprescindibles para ampliar nuestra formación como público, más allá del impulso del mercado y de la inercia de consumo a la que estamos habituados. Y, sobre todo, cómo acceder a ellas. Cada campo artístico construye, revisita y reformula su tradición en el presente: sus agentes colaboran, polemizan, renuevan y olvidan obras al momento de conformar un canon. Esa “vara” (que es lo que canon significa literalmente) permite comparar, valorar y leer la tradición.

De una selección especializada a una propuesta de divulgación

Se señaló previamente la presencia de la crítica especializada y del circuito de circulación y exhibición de filmes. A ello debemos sumar los aportes de la historia del cine —como el clásico trabajo de Gumucio Dagrón (1982) o los más recientes de Aimaretti (2020) y Morales Escoffier (2023)—. Este conjunto ofrece la posibilidad —o incluso el forcejeo— para elaborar una selección pertinente para la formación básica del visionado del cine boliviano; este, en nuestro criterio, sería indispensable para la educación general. Las consideraciones, aportes estéticos y técnicos, la relevancia histórica y social y el espesor de un conocimiento abierto a un diálogo más amplio con otras esferas de actividad humana son más que posibles a partir de la formación actual en torno a nuestro campo cinematográfico boliviano.

Un antecedente relevante a este respecto es la encuesta realizada por Mesa en los años ochenta sobre las diez principales novelas de Bolivia. A partir de ella publicó un libro (Mesa, 2004) en el que no solo se incluyó la encuesta que respondieron intelectuales, escritores y personalidades del ámbito literario, sino también fragmentos de los libros seleccionados y ensayos especializados. Más adelante se llevaron a cabo esfuerzos parecidos. Algo similar podría plantearse para el cine: una selección orientativa y de acceso abierto, concebida como un manual de ruta para cualquier lector-espectador sin formación previa.

Lo relevante en nuestro caso no es realizar una selección o establecer un canon como tal, sino elaborar un producto en un formato de divulgación accesible, sobre todo pensado para jóvenes. Un formato digital puede suponer también una plataforma ideal para incluir fragmentos y selecciones de críticas, estudios, entrevistas y diversos materiales, para consolidar esta propuesta de amplia accesibilidad. Por supuesto, toda crítica especializada disponible en formato web comparte este principio de amplio acceso, y hoy en día abundan los listados de mejores películas

Sin embargo, lo que planteamos es un trabajo orientado a la divulgación, pensado específicamente como complemento, tanto para una escolaridad

avanzada como para estudiantes de nivel terciario, universitario y para lectores o espectadores en general. El compendio deberá incluir no solo lecturas críticas, sino también una orientación sobre convenciones, competencias y códigos de lectura propios del lenguaje fílmico: algunos usos y efectos de los movimientos de cámara, una introducción a las películas de autor, claves y recursos de género, entre otros.

Perspectivas sobre la educación estética

Para complementar la propuesta reciente, volvemos sobre las mencionadas competencias involucradas en el juicio de gusto para extraer algunas observaciones adicionales. En realidad, la crisis en el visionado de películas se enmarca en una crisis más amplia, que involucra al arte en general: no existe únicamente una reducción en los consumos visuales, sino en el acceso de las personas a los bienes culturales, en especial a los artísticos. ¿Cuántas personas visitan museos o conocen el patrimonio artístico visual boliviano? La pregunta en realidad es más profunda: no se trata únicamente de conocer, sino de poseer las herramientas que nos permitan una visualización —la *estesis*, entendida como la facultad de obtener un conocimiento sensible sobre un objeto (Baumgarten, 1999)— más rica.

A primera vista, el problema no es una falta de acceso, sino de interés. Puesto que el arte no resulta atractivo, la gente no acude a las instituciones museísticas o de exhibición artística, sean del tipo que fuere. Se trata de un problema bastante común en las sociedades contemporáneas, sobre todo en museos que no cuentan con un programa pedagógico integral. Al respecto, Bourdieu (2012: 47) señala:

Nada se ha hecho (o muy poco) para que la visita sea más agradable y las obras expuestas, más accesibles. Se puede suponer que el desconcierto de los sujetos menos preparados frente a las dificultades de las obras podría minimizarse con un esfuerzo por mejorar las presentaciones y, más precisamente, por proporcionar los instrumentos indispensables para una contemplación adecuada.

Hoy en día, las guías sonoras autónomas, sobre todo aquellas disponibles para dispositivos móviles, y los videos con explicaciones de los artistas y de los curadores de las muestras, son un gran complemento. Sería de desear que los museos nacionales incluyan estos materiales, sobre todo para programas estables de visitas de escuelas y familias⁷. Para nuestro caso, ¿cómo saben las personas que los objetos culturales y artísticos no son de su gusto si no tienen herramientas para disfrutarlos? Sería como pretender que un iletrado disfrute de la lectura.

En ningún punto, y esto debe quedar muy claro, el fundamento para lograr un mejor acceso a los bienes culturales establece una postura elitista enfocada hacia la preferencia de ciertos bienes por sobre otros; por el contrario. Como se dijo previamente, los gustos en cine de cada quien, como sucede con las preferencias culturales de otro tipo, son una decisión personal que se respeta. La cuestión es si, por un lado, esa decisión se ejerce sobre un conocimiento previo y, más todavía, si ese conocimiento es un derecho.

La educación estética es una extensión del aprendizaje de la lectura. Sobre la base común de esa facultad, la *estesis*, inherente a toda persona y que nos permite obtener conocimiento sensible de los objetos (Baumgarten, 1999), necesariamente se monta sobre el conocimiento y el manejo de ciertas competencias culturales. Algunos lo llamarían manejo de un “lenguaje visual”, que permite dialogar con los bienes y objetos culturales, ya sean nacionales o pertenecientes a una cultura global. Negar el acceso a los bienes culturales equivale a suprimir parte del ejercicio consciente de una ciudadanía plena, pues es negar el acceso de una parte de la población a su riqueza cultural, la cual le pertenece por pleno derecho. En este sentido, la preservación patrimonial, que muchas veces se cree dedicada únicamente a la restauración y conservación material, se trata, ante todo, de tener consciencia sobre la riqueza de los bienes simbólicos y culturales que son parte de nuestra historia.

7 Los ejemplos de museos internacionales abundan; solo por nombrar algunos cercanos, en la región se encuentran la web y canales digitales del Museo Moderno de Buenos Aires o de la Fundación PROA. <https://museomoderno.org/educacion/> <https://proa.org/esp/educacion.php>

Entender ese vínculo es clave para saber por qué somos herederos de una tradición y por qué nos pertenece, más aún si estamos en contra de algunos de sus postulados, significados o condiciones de producción. Por supuesto que podemos realizar una crítica histórica o social sobre nuestros bienes culturales pasados, pero no por ello dejan de ser nuestros. En ese sentido, una oposición necesita también de un conocimiento específico: supone comprender, criticar y sentar una posición, o-ponerse. El diálogo, el conocimiento y la investigación son indispensables para generar y sustentar una crítica; de lo contrario, confundiríamos la oposición con la mera ignorancia, que, por supuesto, no es lo deseable.

Por ejemplo, uno puede comprender la importancia de determinada iglesia, tanto a nivel histórico como cultural, pese a no profesar la correspondiente fe, e incluso siendo crítico de la institución a que representa. Esto no le impide tener una experiencia estética al recorrer su interior o al contemplar su fachada. Se puede admirar su belleza, adquirir un conocimiento sensible en su recorrido —que sería mucho más rico cuanto más conocimiento cultural, histórico, de competencias y convenciones artísticas posea— y, en paralelo, tener una postura sumamente crítica respecto al clero o a algunas prácticas de dominación ejercidas en la edificación del recinto.

Volviendo al caso del cine, es importante identificar las tradiciones, nacionales e internacionales, en que este se inscribe para comprender nuestro patrimonio audiovisual y por qué esas imágenes nos incumben en la actualidad, nos forman como cultura, y se nos presentan como contemporáneas en el sentido de una imagen del pasado (sea más o menos reciente) que nos interroga en el presente⁸. Es como una pregunta abierta que persiste, empecinada; una pregunta que nos da forma y nos atraviesa. Sumado a esto, y con relación a nuestro vínculo con el patrimonio artístico y cultural, nos topamos con la pregunta por las materialidades y formas artísticas que exceden los límites de lo cinematográfico, pero que están presentes y pulsan en algunas cinematografías. En otras palabras, algunas de las piezas del cine nacional son, según nuestro criterio, una excelente puerta de entrada para

8 Entendemos por contemporaneidad, siguiendo los planteos de Agamben (2011), un arte del pasado que nos incumbe y nos interroga en la actualidad.

un diálogo más extendido no solo con otras manifestaciones artísticas, sino con el patrimonio cultural que pervive en el material fílmico.

Condiciones para un encuentro y diálogo entre artes

En función de lo expuesto, pretendemos esbozar algunas líneas de contacto entre el cine y otras artes o materialidades en Bolivia. La propuesta está pensada como un programa de educación estética que, a través del cine, permita ampliar y fomentar una puesta en valor del patrimonio visual, audiovisual, literario y cultural de Bolivia, al tiempo que contribuya a crear conciencia sobre la importancia de nuestras imágenes, obras y objetos en la construcción de nuestro ser nacional.

Elegimos el cine como vía de acceso para la articulación de una educación estética a nivel amplio porque permite un diálogo extendido hacia otras artes. Lo que pretende una educación estética es encender la llama de la curiosidad, del conocimiento sobre las distintas artes y formas de *estesis*. Cada medio artístico propone una forma de conocimiento distinto y singular. El cine, en su estética, no es equivalente a otras formas artísticas, no puede reproducir las mismas cualidades físicas y relacionales que tenemos cuando estamos delante de otra manifestación artística, pero sí puede referirlas, remediarlas y ser un medio de acceso a las mismas.

Es bien sabido, siguiendo los postulados clásicos de Benjamin (2017), que el cine permite el acceso audiovisual a obras que previamente nos estaban vedadas, que nos eran inaccesibles. El cine puede acercarnos a otras obras; a través de las imágenes, las trae hacia nosotros. Sin embargo, también es sabido que las imágenes no son una forma transparente de acceso al pasado; todo lo contrario. El peligro de mistificar las imágenes corre a la par de la velocidad con que estas llegan hasta nosotros. Siguiendo los planteamiento, igualmente clásicos y no menos vigentes, de Berger (2010), sabemos que toda imagen altera su sentido original al sacarla del contexto del cual surge. El riesgo, siguiendo a Berger, es incurrir en mistificaciones que impidan o deformen nuestro acceso al arte. Se entiende por mistificación la imposibilidad de acceso al arte del pasado, debido a una justificación o un relato

que nos niega ese acercamiento (*op. cit.*: 17-22). En contraposición, se nos presenta una lectura que se muestra a sí misma como “la lectura”, como una verdad única.

Por supuesto, nuestro juicio de gusto estará siempre teñido y condicionado por nuestras ideas sobre una obra, sobre el visionado de otras obras con las que podamos relacionar nuestra obra en cuestión y, sobre todo, con el relato y las palabras que la rodean, que construyen tendales de sentido alrededor de una obra, que la ubican en la historia. La cuestión no se trata tanto del relato o las palabras que acompañan a las imágenes —y agregamos: que condicionen nuestro juicio de gusto— como de la imposibilidad de acceder a otros relatos, a otras historias, a confrontar las bases del conocimiento de aquello que vemos. En ese sentido, para una propuesta de educación estética que implique el diálogo entre el cine y otras manifestaciones artísticas, es imprescindible la presencia de especialistas en diálogo: para enriquecer los vínculos, las lecturas y las estrategias de llegada a públicos, sobre todo para los más reticentes a su consumo, y para evitar simplificaciones y mistificaciones en el diálogo entre artes.

Esto involucra un riesgo y un doble cuidado. Es importante tomar en cuenta que en el diálogo entre el cine y otras artes o disciplinas puede ocurrir que se pierda de vista la especificidad del cine. Peor aún, que este quede reducido a mero material ilustrativo de teorías sociales o de otras áreas, perdiendo así su autonomía como arte con tradición y lenguaje propios. Esta falencia, a veces involuntaria, puede sucederle tanto a historiadores y científicos sociales como a estudiosos de la literatura que desconocen los recursos de la narración audiovisual o parte de su enciclopedia básica.

Ahora bien, puede ocurrir exactamente a la inversa: cuando una obra literaria o visual entra en juego en el material fílmico y se pretende extender el nexo con esas otras manifestaciones, es necesario contar con especialistas en la materia. No se trata de rechazar el cruce disciplinar, sino de subrayar que solo resulta fructífero cuando intervienen expertos de cada campo, capaces de preservar las particularidades de cada medio. En ese sentido, la construcción de un equipo interdisciplinario no se limita únicamente a especialistas en cine, sino también a estudiosos de la literatura, la historia y las artes visuales.

Para el caso específico del cine, ya sea que se trate de una formación para formadores o de un público más especializado, es conveniente tomar en cuenta no solo una historia del cine que se centre en la historia de la estética, sino también de la economía y la sociedad. Una obra emblemática para el cruce de estas perspectivas es la de Allen y Gomery (1995). Lo mismo podría aplicarse a una historia de Bolivia que incluya distintas perspectivas. Por último, es también indispensable una bibliografía especializada sobre las obras referidas en las películas con las que se pretende generar el diálogo, ya se trate de pintura, artes visuales y fotografía, literatura, etcétera.

Aproximaciones desde una perspectiva *intermedial*

Además de las bases sobre las cuales cada arte y disciplina enmarca su propio objeto de estudio, es necesario tomar en cuenta una base común para el diálogo entre artes. Por eso, proponemos la *intermedialidad* como una perspectiva teórica que permita identificar y evaluar los sentidos presentes en las distintas formas y vínculos del diálogo entre el cine y otras artes y disciplinas. Los estudios intermediales ofrecen un amplio abanico de definiciones y tradiciones; nosotros nos remitiremos a aquella que deriva de los estudios literarios hacia el cruce entre las artes, según la clasificación de Rajewsky (2020: 435). Entendemos por intermedialidad, en sentido amplio, el cruce o diálogo entre distintas artes o medios. La misma puede incluir un arte que participa de forma temática o como asunto de la obra fílmica; por ejemplo, una película cuya trama gira alrededor de un cuadro.

También puede tratarse de la aparición de ciertos recursos expresivos, o de lenguaje, propios a un arte o medio que son “imitados”, o re-mediados, por el lenguaje fílmico. En este caso se trataría, por ejemplo, de una cualidad pictórica en la imagen: un encuadre o un movimiento de cámara que sugiere la construcción formal de un cuadro; es decir, que la cámara nos “pinta” un cuadro al frente⁹. La importancia de la perspectiva teórica no es el cruce

9 Existe otro cruce posible que excede los márgenes de esta investigación: se trata de la combinación material de un arte (considerado por su lenguaje y especificidad propia como

como tal, sino la producción de sentido. Es decir, cómo los recursos de un medio estable y reconocido como tal, con su propia tradición, lenguaje y enciclopedia de referencias, pueden incursionar en otro medio. La primera condición es reconocer la autonomía propia a cada medio que permite identificar el cruce. En consecuencia, sobre la base de la “intromisión” de un medio en otro, lo revelador es el efecto que conlleva, en términos estéticos; aunque sus efectos también pueden adquirir otras dimensiones.

Desde una perspectiva ampliada (Rajewsky, 2020: 433-434), utilizaremos el mismo término, intermedialidad, para designar otro tipo de relaciones entre medios. A continuación, nos referiremos a un diálogo que incumbe no tanto a la materialidad *per se*, como a su inscripción y trasvasamiento institucional: una misma obra, presentada en recintos distintos, pertenecientes a instituciones (con hábitos y convenciones) diferentes, puede provocar cambio de sentido, además de cambios en las prácticas de consumo de quienes la ven.

En un apartado previo nos referimos al horizonte de expectativas para ampliar el menú degustativo de filmes; en lugar de pensar en el museo cuando vamos al cine, es más sencillo llevar el cine al museo. Esto, por supuesto, no es ninguna novedad. En este caso no hablamos del cruce material entre cine y las artes visuales —visibles en *performances*, *videoperformance* e instalaciones—, sino de la enciclopedia de referencias y hábitos perceptivos que modulan nuestro comportamiento en cada lugar. Una obra fílmica que ingresa al espacio del museo lleva a su paso la sugerencia a pensarse e

tal) en otro. Por ejemplo, si bien el cine es en sí una experiencia que incluye el sonido, una intervención sonora en vivo que modifique la relación rítmica con el material proyectado sería un caso clásico. También hay casos extremos: otra materialidad formando parte de la experiencia audiovisual. Generalmente, se reconocen por sus condiciones de exhibición, muy distintas a la convención protocolar que rodea la experiencia cinematográfica: tal es el caso de la *videoperformance* y videoinstalación, formas artísticas que gozan de vitalidad y tienen su propia tradición en Bolivia. El diálogo con la *performance* y la instalación, en estos casos, produce nuevos sentidos en torno a las convenciones protocolares: activando en algunos casos otros sentidos (aromas y sensaciones táctiles) o la idea participativa de movimiento y recorrido, que no se limita únicamente al movimiento de los ojos sobre la pantalla.

indexarse de manera distinta: el protocolo nos indicaría que vamos a ver una obra visual que coincide en ser una película.

Naturalmente, si se trata de un espacio de exhibición donde se puede circular libremente, será más viable proyectar cortometrajes que presuponer que uno puede sostener la atención y la comodidad para ver un largometraje entero. Pero existen otros casos, más interesantes aún: la programación estable de películas en un museo. Es decir, contemplar el museo como una sala alternativa de proyección. En estos casos, normalmente en condiciones perceptivamente más favorables que la proyección en lugares no convencionales, puede surgir un cambio en la asociación de las obras que con ella dialogan. Esta situación es más apetecible a nuestros intereses porque supone subsanar una falencia planteada al inicio: la de la ausencia de espacios para exhibir cine.

Es evidente que, en ausencia de un apoyo estatal a salas independientes, sostener la programación anual de una sala de este tipo puede ser muy complicado a nivel económico. Sin embargo, al tratarse de un espacio de exhibición público (estatal o municipal), es posible también considerar estos espacios como salas de exhibición estables para proyectar filmes internacionales o nacionales de coproducciones internacionales; para ciclos y festivales (tanto como para espacios institucionales), se puede algunas veces negociar los permisos de distribución. Este criterio es mucho más difícil de aplicar para una sala independiente o para una sala comercial, que necesita tener un mínimo de espectadores para cubrir el canon.

Mencionamos el cruce institucional entre recintos artísticos, pero es preciso también señalar otro: el vínculo entre espacios artísticos y educativos. En complemento a cursos de formación en distintos espacios, la figura inversa parece aún más productiva: llevar el cine a la formación oficial. De nuevo, con miras a establecer un cambio sostenible en el tiempo, se debe tratar de un vínculo no circunstancial. Según los criterios y cuidados planteados para el cruce entre distintas disciplinas y artes, es posible el armado de un programa estable para instituciones educativas.

Pensando concretamente en el caso boliviano, son posibles distintas articulaciones: a nivel medio, con los últimos años de escuelas; a nivel técnico y superior, en seminarios de academias de arte, con miras a un posible vínculo

profesional para la dirección de arte en cine; o en asignaturas en el ámbito universitario, en vínculo directo con otras instituciones, como festivales o ciclos. En estos casos, se pretende modificar la figura más conocida del “cine debate” por la incorporación de filmografía obligatoria en la asignatura. Con este propósito, la articulación de contenidos, lecturas y perspectivas teóricas, atendiendo los cuidados planteados previamente, nutrirá el espacio curricular en cuestión, promoviendo tareas específicas de investigación, análisis, lectura y/o escritura de críticas especializadas.

De esta manera, el paso de espectador a joven investigador sugiere un cambio cualitativo en la incorporación de conocimientos y competencias que pondrán a prueba los estudiantes. Para el caso de las escuelas, las asignaturas contempladas para esta articulación son historia, lenguaje y, de forma excepcional, artes plásticas, siempre pensando en los últimos cursos. En el ámbito universitario y técnico superior, los espacios curriculares podrán estar ligados a la escritura de o sobre cine, al igual que a la escritura periodística o de investigación; también podrán ser asignaturas ligadas a la reflexión sobre la cultura o al estudio del patrimonio cultural.

En todos los casos mencionados, será oportuno contar con un trabajo interdisciplinario por los docentes y facilitadores, a fin de asegurar que el cine provea de preguntas pertinentes al campo de estudio. En el caso de asignaturas ligadas a la escritura, se proponen los ejes: i) cómo leer las imágenes y ii) estrategias para leer y escribir sobre cine, basándose en una selección de críticas. Para las materias ligadas a la historia del arte o estudios literarios, será oportuno un repaso de los recursos técnicos, al igual que las referencias genéricas y de obras que operan en las películas y las artes presentes. Para el caso específico de las asignaturas de historia, cabe destacar la relevancia histórica de la película en su contexto y los materiales presentes, además de evitar el acercamiento directo al contexto histórico a través de la película, como si la misma ilustrara directamente el pasado. Por último, un caso especial supone la formación de formadores. Se trataría de un programa de enseñanza interdisciplinaria para docentes, considerando los cuidados respectivos al caso.

En complemento con estas propuestas exhibitivas y formativas, que refieren al ámbito institucional, se encuentra la pieza de divulgación

mencionada páginas atrás: el paso del formato audiovisual al formato editorial, como una suerte de manual de ruta para el estudio de las obras seleccionadas o, en su variante multimedia, una plataforma digital con registros sonoros, textuales y audiovisuales a disposición.

Esbozos de una propuesta de diálogo

Como se ya se planteó, una selección de películas indispensables para la formación básica sobre cine boliviano implica la colaboración de distintos especialistas. Como ilustración, y basándonos en criterios de historia y patrimonio (audiovisual, visual y literario), mencionaremos un caso para señalar algunos ejes presentes de cara a un posible programa de articulación institucional que contemple algunos cruces.

El cortometraje de veintidós minutos *Bocamina* está disponible en la página web personal del artista, donde la sinopsis reza de manera minimalista: “El Cerro Rico de Potosí. En la bocamina, rostros de trabajadores mineros salen de la oscuridad. Estos rostros, convertidos en imagen, son contemplados por niños. ¿Imágenes de otros tiempos?” (Hilari, s. f.). Desde nuestra perspectiva, este filme constituye un caso ideal para su exhibición en circuitos museísticos, así como en trayectos escolares y asignaturas de nivel superior o universitario. Entre sus ejes más relevantes destaca el vínculo con las artes visuales, con la historia y con la construcción de las imágenes nacionales. Se reconoce la presencia del género pictórico del retrato, su herencia en la fotografía, los mapas y las formas en que todos ellos aparecen mediados por recursos cinematográficos. Algunas reflexiones posibles para estudiantes podrían girar en torno al uso de los silencios, los contrastes sonoros y visuales y la lógica del montaje. Asimismo, la forma cinematográfica se relaciona estrechamente con la manipulación de imágenes y con la idea de reconocimiento a través de ellas: la capacidad de la imagen de re-presentar lugares, personas y tiempos.

Un eje central en la pieza es el de la identidad: la identidad en los objetos visuales y lo que representan; la identidad histórica; la identidad vinculada a un oficio, como la minera —con un capítulo propio en las artes visuales

y cinematográficas bolivianas—; la identidad geográfica (qué imágenes y lugares corresponden a qué personas); y la identidad escolar. Asimismo, el diálogo con otros filmes queda abierto a representaciones de los mineros, como *Viejo Calavera*, y hacia experiencias colectivas, como el emblemático Taller de Cine Minero. Finalmente, el intercambio con las artes plásticas se proyecta a través de imágenes de archivo, fotografías, retratos pictóricos y representaciones visuales de lugares históricos del pasado, como el *Cerco a La Paz*, de Mariano Florentino Olivares.

Conclusiones

A modo de conclusión, sintetizamos que el campo cinematográfico en Bolivia ofrece condiciones de autonomía y de una producción crítica experta, con formas de circulación y recepción propias y sostenibles. Sin embargo, sus condiciones para expandirse hacia el gran público encuentran limitaciones. Ante la brecha entre espectadores, debido, entre otras razones, a la falta de formación, se promueven tres iniciativas complementarias: la programación estable de cine en instituciones museísticas, la formación de públicos en espacios educativos de distinto nivel y la producción de materiales de divulgación realizados con la finalidad de dar apoyo y sustento a las dos iniciativas previamente mencionadas. El punto en común entre las propuestas es la intención de consolidar vínculos institucionales estables que permitan no solo la factibilidad de las propuestas, sino su permanencia. El elemento fundamental de la propuesta de diálogo entre las artes, teniendo al cine como eje, radica en el acceso al patrimonio y a los bienes culturales.

Anexos. Producciones y coproducciones bolivianas estrenadas en salas de cine en Bolivia por año

**Cuadro 1.11. Ranking de estrenos cinematográficos nacionales.
Año 2023. Bolivia**

N°	Título	Origen	Espectadores	Ingresos (\$US)
1	<i>Los de abajo</i>	Bolivia, Argentina, Brasil	2.916	14.412
2	<i>El visitante</i>	Bolivia, Uruguay	2.192	9.587
3	<i>Utama</i>	Bolivia, Francia, Uruguay	1.987	7.927
4	<i>Tigre Gente</i>	Bolivia	427	1.977
5	<i>La conquista de las ruinas</i>	Bolivia, Argentina, España	205	817
6	<i>El disco de piedra</i>	Bolivia, Chile	160	583
7	<i>Sebastián Moro, el caminante</i>	Bolivia, Argentina	75	336
8	<i>Pygmalion</i>	Bolivia	64	326
9	<i>Unay</i>	Bolivia	54	275
10	<i>Avaroa: el sol de la gloria</i>	Bolivia	54	137

Fuente: EGEDA, 2023.

**Cuadro 1.11. Ranking de estrenos cinematográficos nacionales.
Año 2022. Bolivia**

N°	Título	Origen	Espectadores	Ingresos (\$US)
1	<i>Mi socio 2.0</i>	Bolivia	59.215	256.498
2	<i>Utama</i>	Bolivia, Uruguay, Francia	25.422	118.759
3	<i>Pseudo</i>	Bolivia	6.051	29.998
4	<i>Atrapado</i>	Bolivia	3.811	18.202
5	<i>Quiero ser youtuber</i>	Bolivia	4.184	17.617
6	<i>Fuertes (re 2022)</i>	Bolivia, EE. UU.	2.916	13.922
7	<i>El gran movimiento</i>	Bolivia, Francia	3.256	13.316
8	<i>Cuidando al sol</i>	Bolivia, España	1.636	7.371
9	<i>Buey rojo sangre</i>	Bolivia, EE. UU.	1.532	7.273
10	<i>Chulo Man</i>	Bolivia	780	3.848

Fuente: EGEDA, 2022.

**Cuadro 1.11. Ranking de estrenos cinematográficos nacionales.
Año 2021. Bolivia**

N°	Título	Origen	Espectadores	Ingresos (\$US)
1	<i>The Shades</i>	Bolivia EE. UU.	21.226	82.932
2	<i>Tres pasos al frente</i>	Bolivia	4.445	18.925
3	<i>Sirena</i>	Bolivia	3.344	14.132
4	<i>Gaspar</i>	Bolivia	2.812	12.259
5	<i>98 segundos sin sombra</i>	Bolivia, Colombia	1.217	6.459
6	<i>El cementerio de los elefantes</i>	Bolivia	755	1.779
7	<i>Vallegrandino</i>	Bolivia	699	3.494
8	<i>El novio de la muerte</i>	Bolivia, Francia	385	2.249
9	<i>¿Quién mató a la Llamita Blanca?</i>	Bolivia	337	964
10	<i>Esperar en el lago</i>	Bolivia, Argentina	322	1.467

Fuente: EGEDA, 2021.

**Cuadro 1.11. Ranking de estrenos cinematográficos nacionales.
Año 2020. Bolivia**

N°	Título	Origen	Espectadores	Ingresos (\$US)
1	<i>Mi Socio 2.0</i>	Bolivia	10.627	56.317
2	<i>Santa Clara</i>	Bolivia	8.758	43.542
3	<i>Chaco</i>	Bolivia, Argentina	4.423	18.442
4	<i>Fuertes</i>	Bolivia, EE. UU.	1.423	6.365
5	<i>Patrulla 111</i>	Bolivia	527	2.797
6	<i>Unay</i>	Bolivia	114	469
7	<i>Compañía</i>	Bolivia	59	263
8	<i>Palomitay</i>	Bolivia	8	29

Fuente: EGEDA, 2020.

**Cuadro 1.11. Ranking de estrenos cinematográficos nacionales.
Año 2019. Bolivia**

N°	Título	Origen	Espectadores	Ingresos (\$US)
1	<i>Fuertes</i>	Bolivia, EE. UU.	17.663	82.926
2	<i>Cuando los hombres quedan solos</i>	Bolivia, EE. UU.	11.220	50.739
3	<i>Tú me manques</i>	Bolivia, Colombia	10.753	50.217
4	<i>Santa Clara</i>	Bolivia	5.013	29.308
5	<i>Anomalía</i>	Bolivia, Colombia	6.720	22.386
6	<i>El duende</i>	Bolivia	5.342	22.384
7	<i>Avaroa: el sol de la gloria</i>	Bolivia	4.830	22.197
8	<i>Rosy: la muñeca poseída</i>	Bolivia	2.492	9.283
9	<i>Sombras del demonio</i>	Bolivia, Perú	1.451	7.012
10	<i>Between Saints, Cholas and Blacks</i>	Bolivia	931	4.218

Fuente: EGEDA, 2019.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2025

Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2025

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2011) “Qué es lo contemporáneo”. En Agamben, Giorgio, *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aimaretti, María (2020). *Video boliviano de los '80, experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Cacerola.

Austin, Thomas (2022). “Bigger than life, or stranger: Pedro Costa’s *Vitalina Varela*: Part I”. *Senses of Cinema*, enero de 2022, número 100. <https://www.sensesofcinema.com/2022/feature-articles/bigger-than-life-or-stranger-pedro-costas-vitalina-varela-part-i/>

Allen, Rober C. y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Buenos Aires: Paidós.

Baumgarten, Alexander G. (1999). *Estética breve* (Prólogo, selección, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones.

Baxandall, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*: 3-30. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, Walter ([1936] 2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Traducción de José Aníbal Campos). España: La Moderna.

Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2017). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2017*.

<https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2017/Panorama%20Audiovisual%20Iberoamericano%202017.pdf>

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2020). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2020*. <https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2020/Panorama%20Audiovisual%20Iberoamericano%202020.pdf>

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2021). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2021*. <https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2021/Panorama%20Audiovisual%20Iberoamericano%202021.pdf>

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2022). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2022*. <https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2022/Panorama%20Audiovisual%20Iberoamericano%202022.pdf>

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2023). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023*.

<https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2023/PanoramaIberoamericano2023.pdf>

Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) (2024). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2024*.

<https://www.egeda.com/documentos/PanoramaAudiovisualIberoamericano2024/PanoramaIberoamericano2024.pdf>

Gumucio Dagrón, Alfonso (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Gunning, Tom (2012). “El cine de atracciones: la exhibición cinematográfica y el espectador en la primera década del cine”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año 6 núm. 6, diciembre 2024.

Imagen Docs (s. f.). Plataforma de crítica cinematográfica y cultura de la imagen en Bolivia <https://www.imagendocs.com/> [consultado el 6 de agosto de 2025].

Jauss, Hans-Robert ([1970] 2013). *La historia de la literatura como provocación* (Traducción de J. Godo Costa y J.L. Gil Aristu). Madrid: Gredos.

Mesa Gisbert, Carlos Diego (ed.). (2004). *Las 10 mejores novelas de la literatura boliviana: la vuelta a la literatura en diez mundos*. La Paz: Plural Editores.

Morales Escoffier, Sebastián (2023) *La invención de lo posible: Historia(s) de la institución-cine digital en Bolivia (2003-2019)*. La Paz: Editorial 3600.

Rivas Morente, Víctor (2012). “El concepto de ‘campo cinematográfico’”. *Zer; Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, (32): 209-220. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/6572/6002>

Rajewsky, Irina (2020). “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6).

Sarlo, Beatriz (2002). “Convenciones”. En Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Tres Tristes Críticos. (s. f.). *Tres Tristes Críticos*. [Blog de crítica literaria y cinematográfica]. <https://trestristescriticos.com/>

Zapata, Sergio (2019). *A un año de la ley | Cine boliviano en 2019*. <https://www.imagendocs.com/noticias/2019/12/a-un-ano-de-la-ley-cine-boliviano-en-2019/> [consultado el 2 de agosto de 2025].

Filmografía y podcasts

Hilari, Miguel (s. f.). *Bocamina*. [Enlace al cortometraje en la página web personal del artista]. <https://www.miguelhilari.com/films/>

Prudencio, Juan Carlos (anfitrión). (2023, agosto 22). *Kiro Russo, el cineasta de la oscuridad* [Podcast de entrevistas con artistas]. En *La cocina del arte*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/0insZ7y6nFFrxvYEOuRFiQ>