

# Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano

## *Territories and identity spaces in Bolivian cinema*

· Cecilia Banegas Flores  
Universidad de Salamanca (España)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.2.5.3311>

**Fecha de recepción:** 05-05-2016  
**Fecha de aceptación:** 03-01-2017

### *Resumen:*

El cine hace posible la creación de lo que Anderson llamó la comunidad imaginada, representaciones de lo nacional que se crean en el imaginario individual de las personas, pero se refuerzan con la concepción de lo social, de lo nacional representado en los medios de comunicación. En la representación de lo "boliviano", la representación del espacio y el territorio juega un rol importante. El espacio de lo boliviano se representa a través de las maneras en que es construida visualmente la nación, la representación de los espacios de la cultura popular y la forma en que la historia nacional está representada a través de las temáticas históricas, políticas y sociales presentes en el filme. Es así que las preguntas que se intentan responder en este artículo son: ¿Qué espacios sociales de la cultura son representados en el cine boliviano como componentes constitutivos de la identidad nacional? Y ¿qué espacios representativos crea el cine como espacio de lo boliviano? Para responder estas preguntas se propone el análisis de cinco películas nacionales: *Vuelve Sebastiana* (1953), *La Nación Clandestina* (1989), *Cuestión de Fe* (1995), *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006), y *Zona Sur* (2009).

### *Abstract:*

Cinema makes possible what Anderson called the imagined community, representations of national identity that is created in one's individual imagination, but reinforced in the social concept, of how the media represents this national identity. In the representation of "Bolivian identity," the representation of space and territory plays an important role. The Bolivian space is represented through the ways in which the nation is visually constructed, the representation of spaces of popular culture and the way in which national history is represented through the historical, political and social themes present in cinema. It is in that framework that this article attempts to address: What social spaces of the culture are represented in Bolivian cinema as components that constitute national identity? To do so, four films are analyzed: *Vuelve Sebastiana* (1953), *La Nación Clandestina* (1989), *Cuestión de Fe* (1995), *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) and *Zona Sur* (2009).

### *Palabras claves*

cine boliviano, identidad nacional, territorios, lugares, espacios sociales

### *Keywords*

Bolivian cinema, national identity, territory, places, social spaces

---

## Tabla de contenido

1. Introducción
2. El cine como constructor/narrador de la identidad nacional
3. Las identidades y el territorio
4. La representación del territorio y los espacios en la televisión y el cine
  - 4.1 Mecanismos de construcción de identidad en las series televisivas españolas
  - 4.2 El análisis del espacio y la identidad en el cine finlandés
  - 4.3 La reiteración del espacio campirano en el cine clásico mexicano
  - 4.4 La circularidad, los pares contrapuestos y el viaje en el cine boliviano
5. Metodología
6. El contexto cinematográfico boliviano
7. Resultados: Los territorios de la identidad en el cine boliviano
  - 7.1 El retorno al origen en *Vuelve Sebastiana*
  - 7.2 El ser nacional en *La Nación Clandestina*
  - 7.3 Un viaje al interior: Cuestión de fe
  - 7.4 En busca de un nuevo lugar: ¿Quién mató a la llamita blanca?
  - 7.5 Las clases sociales y los espacios de las nuevas identidades en Zona Sur
8. Conclusiones
9. Bibliografía

## Contents

1. Introduction
2. Cinema as constructor / narrator of national identity
3. Identities and territory
4. The representation of the territory and the spaces in the television and the cinema
  - 4.1 Identity construction mechanisms in the Spanish television series
  - 4.2 The analysis of space and identity in Finnish cinema
  - 4.3 The reiteration of the *campirano* space in the classic Mexican cinema
  - 4.4 The circularity, the opposing pairs and the trip in the Bolivian cinema
5. Methodology
6. The Bolivian cinematographic context
7. Results: The territories of identity in Bolivian cinema
  - 7.1 The return to the origin in *Vuelve Sebastiana*
  - 7.2 The national being in *The Clandestine Nation*
  - 7.3 A journey into the deep inside: Cuestión de Fe

- 7.4 Looking for a new place: ¿Quién mató a la llamita blanca?
- 7.5 The social classes and the spaces of the new identities in Zona Sur
- 8. Conclusions
- 9. References

### *Nota Biográfica*

**Cecilia Banegas Flores** es comunicadora e investigadora boliviana, licenciada en Comunicación por la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia), master y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca (España). Es autora de los libros "Cine e Identidad: La construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano" (Editorial Académica Española) y Periodismo digital en Bolivia 2012-2013 (Fundación UNIR Bolivia). [ceciliabanegas@gmail.com](mailto:ceciliabanegas@gmail.com)

## 1. INTRODUCCIÓN

El cine como medio de comunicación hace posible la creación de lo que Anderson llamó la “comunidad imaginada” (1993), representaciones de lo nacional que se crean en el imaginario individual de las personas, pero se refuerzan con la concepción de lo social, de lo nacional representado en los medios de comunicación. En la representación de lo “boliviano”, la representación del espacio y el territorio juega un rol importante. El “espacio de lo boliviano” se representa a través de las maneras en que es construida visualmente la nación, la representación de los espacios de la cultura popular y la forma en que la historia nacional está representada a través de las temáticas históricas, políticas, sociales y económicas presentes en el filme. Bolivia se caracteriza por la organización de su sociedad a través de pares contradictorios; campo y ciudad, urbano y rural, oriente y occidente, indígenas y no indígenas, que fueron a lo largo de la historia representados de maneras disímiles.

Es así que las preguntas que se intentan responder en este artículo son: ¿Qué espacios sociales de la cultura son representados en el cine boliviano como componentes constitutivos de la identidad nacional? Y ¿qué espacios representativos crea el cine como espacio de lo boliviano? Para responder estas preguntas se propone el análisis de cinco películas nacionales: *Vuelve Sebastiana* (1953) del director Jorge Ruiz, *La Nación Clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés, *Cuestión de Fe* (1995) de Marcos Loayza, *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellot, y *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia.

## 2. EL CINE COMO CONSTRUCTOR/NARRADOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Los medios de comunicación son en la actualidad cruciales en el debate sobre la construcción y representación de las identidades. Shohat & 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 (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 Anderson, el imaginario colectivo de la nación se da a través de la toma de 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. Fuertes y Mastrini, afirman que ya en 1984, Vygotski hablaba de artefactos culturales como “trampas para atrapar sentimientos”, textos que incorporan la ficción como la novela, la poesía o el teatro estaban incluidos en este grupo (Fuertes y Mastrini, 2014, p. 24).

Al respecto, 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 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).

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 socava 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 Nestor 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).

Para 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 coordinadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada” (2002, p. 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, p. 118-119)

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.

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.

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). Citando a Marc Ferro podemos señalar que el cine “no vale sólo por lo que testimonia sino por la aproximación socio-histórica que permite” (Ferro, 1977, p. 41 citado en Laguna, 2013, p. 15).

En su estudio sobre la industria cinematográfica latinoamericana, Fuertes y Mastrini (2014) afirman, citando a del Río (1997), que el marco de análisis desde el que se trabaja la cinematografía consiste en “tratar la cinematografía no sólo como un medio de comunicación, sino también como un “mediador instrumental”, entendiendo éstos como artefactos creados por el hombre para modificarse a sí mismo. La ficción como un instrumento de pensamiento que ayuda al hombre a pensar y a sentir” (del Río, 1997 citado en Fuertes y Mastrini, 2014, p. 24).

En este sentido, 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.

### 3. LAS IDENTIDADES Y EL TERRITORIO

Gilberto Giménez define a la identidad cultural 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).

Stuart Hall, en su libro *Cuestiones de Identidad* (2003), 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).

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 son las culturas, naciones, grupos étnicos, de clase y de sexualidad, entre otros. 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.

Barahona se refiere al concepto identidad nacional como “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.

Para Philip Schlesinger (1989) un elemento importante que debe tomarse en cuenta en la conceptualización de la identidad es el espacio, puesto que 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).

Manuel Castells, 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).

Marisol Quiroga coincide con Castells en que las identidades son el resultado de la confluencia de distintos factores como género, edad, estrato económico, condición étnica, religión, opción sexual, los fenómenos de migración y globalización y la pertenencia territorial, es decir, la identificación como miembro de un país, de un departamento, de una provincia, de un municipio, de una ciudad, de un pueblo (Quiroga, 2009, p. 17-18). En este sentido, el territorio y sentido de pertenencia territorial son elementos primarios que conforman nuestra identidad.

Los territorios, lugares y espacios, además de ser elementos primarios en la identidad de una persona o de una comunidad, también a nivel simbólico se convierten en lugares de la memoria. 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 puede 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 las dos ideas fuerza sobre las que se construyen la nación, se refiere con esto a “la gloria” militar y civil, y “las palabras” como en el caso de 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).

En su análisis sobre la representación de espacio y políticas de identidad en una película finlandesa, Inka Moring, hace una diferencia entre los conceptos de lugar y espacio. Según la autora el concepto de lugar se refiere a los espacios que tienen un nombre definido y que son posibles de localizar. Por su lado, el concepto de espacio se refiere a las dimensiones abstractas del concepto, pudiendo ser material, social o imaginario (Lefebvre, 1991, p. 33 citado en Moring, 2005, p. 223).

#### 4. LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO Y LOS ESPACIOS EN LA TELEVISIÓN Y EL CINE

En el cine las imágenes del contexto, del territorio, los lugares, los espacios, son casi imprescindibles para narrar una historia. Como afirma Getino, “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 fisionomía, el gesto, el lenguaje y todo aquello que exprese [...] el contexto local” (Getino, 1995, citado en Bordat, 2010, p. 3). Así mismo, para comprender una película es necesario ubicarla en su contexto político local y su contexto global, pues como manifiesta Inka Moring, “cualquier filme reflejará, inevitablemente, lo que puede llamarse “su lugar” en la distribución global del poder cultural” (Moring, 2005, p. 223).

Como ya se mencionó, el cine como medio de comunicación es un constructor cultural de la realidad, proyecta visualmente y narra los imaginarios de la nación. A decir de Moring, “el filme se convierte en una parte de la práctica de la representación y del paisaje visual del espacio imaginario” (Moring, 2005, p. 225). En este sentido, el cine a través de sus imágenes ha construido/representado visualmente los territorios, lugares y espacios de la nación. Al mostrar los paisajes de la nación, el cine además logra crear el sentido de una identificación con los espectadores, que se reconocen en sus territorios y lugares.

En la búsqueda de estudios que analicen la representación de los territorios, lugares y espacios en el cine se ha encontrado algunos aportes interesantes realizados en diversos países, de los cuales se extraen a continuación sus principales hallazgos.

#### 4.1 MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD EN LAS SERIES TELEVISIVAS ESPAÑOLAS

En un estudio realizado por Castelló (2004) sobre la construcción de la identidad cultural en las series de ficción en las televisoras españolas, se demostró que los elementos de construcción de la identidad cultural que mostraban dichas series eran los siguientes: la localización geográfica, los exteriores, arquitecturas y edificios; los antropónimos como nombres y apellidos autóctonos; la actividad económica y profesional habituales en cada comunidad; los símbolos identitarios como los símbolos patrios, vestimenta y comidas típicas, equipos deportivos de la zona; el conflicto social que se corresponde con las realidades sociales a las que se dirige la serie; la lengua propia de las comunidades, el acento y hablas de los personajes; el humor autóctono; la música y folclor; y otros elementos como la aparición de personajes famosos de la comunidad, presentadores de televisión y políticos, son también elementos identitarios que aparecen en las series de ficción. (Castelló, 2004, pp. 64-65)

Respecto a la localización geográfica y el territorio, Castelló afirma que es “uno de los elementos más claros de proximidad y que constituye una característica esencial de la identidad cultural”. Según el autor, este aspecto puede ser tratado desde dos perspectivas: “el lugar donde se ha rodado la serie, cuando ésta recoge imágenes exteriores, y el lugar donde representa que transcurre la acción” (Castelló, 2004, p. 64).

Para Castelló, la aparición de lugares que puedan ser reconocidos por sus características toponímicas, naturales y físicas son mecanismos que reproducen la identidad cultural de la audiencia a través de las imágenes de su territorio o lugar en el que habitan. En las series analizadas, Castelló encontró dos modalidades diferentes de locación; un espacio real y el uso del nombre real de la ciudad o territorio, y la construcción de un espacio imaginario tipo que presenta características culturales propias (Castelló, 2004, p. 65).

#### 4.2 EL ANÁLISIS DEL ESPACIO Y LA IDENTIDAD EN EL CINE FINLANDÉS

Es su artículo, Espacio y políticas de identidad paisajes imaginarios y pobreza en una película finlandesa, Inka Moring (2005) afirma que “los espacios concretos, los lugares (por

ejemplo, las locaciones) proporcionan representaciones visuales como base para un espacio mental común, el cual, en este caso, también podríamos llamar identidad nacional” (2005, p. 222). Para Moring este concepto puede entenderse como la construcción de memorias colectivas de la nación y de la gente, que en su proceso de “remodelamiento” son “mediadas” a las personas a través de los medios de comunicación y los productos culturales (2005, p. 222).

En su investigación, Moring indaga sobre los espacios sociales de la cultura y sus representaciones en los medios como componentes constitutivos de la identidad nacional finlandesa. Moring afirma lo siguiente con respecto a la relación entre el filme y la representación del “paisaje visual” del espacio imaginario:

El filme se convierte en una parte de la práctica de la representación y del paisaje visual del espacio imaginario. Ésa es la razón por la cual los conceptos de “nación” y de “identidad nacional” son esenciales para entender los cambios en el significado cultural. El espacio como concepto de vinculación tanto teórico como material puede unir las interpretaciones de la película y de los textos de los medios de comunicación con las transformaciones documentadas “verdaderas” o, por lo menos, históricas y sociales de la nación (Moring, 2005, p. 225).

Para la autora, las personas comprenden y se orientan en su ambiente por medio de un proceso de creación de espacios. El Estado, las prácticas culturales y las dimensiones del tiempo-espacio están relacionadas con la manera en que la gente define su lugar en la sociedad. Moring describe así a los flujos culturales que producen imágenes del “nosotros” y “de lo otro”:

De forma global estamos en una situación en la que una serie de flujos culturales inconscientes de las fronteras nacionales producen una homogeneidad cultural y un desorden cultural, uniendo entre sí a los grupos previamente aislados de culturas relativamente homogéneas: éstas, a su vez, producen imágenes más complejas “de lo otro”, así como la generación de reacciones que refuerzan la identidad del “nosotros” (Featherstone, 1990 citado en Moring, 2005, p. 225).

La investigación de Moring analiza las relaciones entre la geopolítica y el discurso del cine y los medios y la relación entre el espacio y la identidad nacional. Para ello hace una lectura de las representaciones visuales de la película finlandesa *La última boda* (1995) del director Markku Pölönen, y los discursos periodísticos

que se crearon en torno al filme y que abordaron temáticas como la formación de la nación y modificación de la cultura finlandesa (Moring, 2005, p. 229). Entre dichos discursos destaca que los más interesantes no trataban de la película como resultado, sino sobre los discursos de los espacios de “lo finlandés”: “su posición, su desplazamiento, su campo, su territorio, su dominio, el suelo, el horizonte, la geopolítica, la región, el paisaje” (Moring, 2005, p. 232). Al permear los textos, Moring encontró tres discursos fundamentales:

1) Las condiciones materiales previas y las prácticas del “espacio finlandés”. Denominado “el discurso geopolítico de una posición fronteriza”. Se refiere a las prácticas espacio-materiales o espacios vividos, al flujo físico y material, las interacciones que ocurren en el espacio y que aseguran la producción y reproducción social; las rutinas diarias, rutas, redes, lugares de trabajo, vida privada y entretenimiento de la gente (Moring, 2005, p. 233).

2) Las representaciones del “espacio de lo finlandés”. Definido como “el discurso de la resistencia del nacionalismo periférico”. Contiene elementos de la comunidad y de la cultura regional que servirán como las columnas vertebrales de la retórica nacionalista. (Moring, 2005, p. 236).

3) Los espacios de la representación (lo finlandés imaginario). Nombrado como “el discurso sobre el hogar metonímico”. Se refiere a las “sensaciones nostálgicas y sentimentales de pertenecer de nuevo al hogar mítico” (Moring, 2005, p. 239).

Moring, plantea un análisis simultáneo en tres niveles paradigmáticos de discurso en el espacio; material, representativo e imaginario (Moring, 2005, p. 229). Con ello busca clarificar las relaciones “espacio-lugar”, “espacio-discurso” y “espacio-representación” presentes en el filme.

#### 4.3 LA REITERACIÓN DEL ESPACIO CAMPIRANO EN EL CINE CLÁSICO MEXICANO

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 Benitez, afirma que los relatos y emblemas de la patria que son representados en el cine son símbolos que afianzan la identidad nacional, son repertorios mnémicos y símbolos memoria que convocan a la nación. En su análisis sobre el cine mexicano, García (2010 y 2013) define ciertos repertorios identitarios que fueron

explotados por el cine: los héroes nacionales como difuntos sagrados de la nación; los personajes típicos (y la construcción estética del rostro e “imagen de lo propio” del “ser mexicano”); la fotografía política presidencial como una “iconografía moderna, encargada de construir simbólicamente a la nación” (García, 2013), los símbolos nacionales, y la reiteración del espacio campirano.

Sobre este último repertorio identitario, García (2010) afirma que 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:

En algunas películas del cine clásico mexicano, la naturaleza en sí misma, se convirtió en un recurso estético recurrente: los campos, las montañas, los cielos, los ríos, etcétera, conformaban un abanico expresivo, y con frecuencia la cámara tenía una “actitud” ante tal variedad... el uso de planos largos, los cuales permitían el reconocimiento de la abundante geografía, de un insinuante territorio que se presumía infinito... resultó ideal para construir la imagen de un país hecho casi de puro paisajismo... con la cámara descriptiva, la cual hacía aparecer en la pantalla el detalle de la atmósfera filmada: las veredas, los árboles, los arroyos y demás. Incluso, a veces el puro encuadre descriptivo al campo funcionó como estrategia de transición de una a otra escena. Evidentemente, esta estilística del detalle implicó a su vez otra fórmula de la narrativa: el lento movimiento de la cámara...sugería una mirada casi reverencial a ese espacio campirano (García, 2010).

Para García (2010), esa “actitud de la cámara” que mostraba una mirada reverencial al espacio campirano en el cine clásico mexicano, ha cambiado en la actualidad. En el cine mexicano contemporáneo, el campo o el espacio provincial se muestra a través de encuadres cerrados y se prescinde de los planos largos. La geografía que fuera símbolo de lo propio queda ahora solo como telón de fondo y el uso de la cámara descriptiva se centra en los personajes y ya no en el espacio campirano. En este sentido, la estética del paisajismo queda de lado y cobra importancia una estética del drama que privilegia a los personajes a través de los planos cerrados.

#### 4.4 LA CIRCULARIDAD, LOS PARES CONTRAPUESTOS Y EL VIAJE EN EL CINE BOLIVIANO

Una reciente investigación que analiza la relación entre el cine boliviano y la representación del espacio es la de Morales (2015), que en su artículo *Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas*, plantea los conceptos de la estética de la circularidad y los espacios dicotómicos como los más reiterativos en el cine boliviano. Así también, según Morales (2015), desde el cine clásico boliviano se hace visible una importante característica del cine hecho en el país y es el gran interés de los cineastas por retratar el mundo indígena. En estos filmes uno de los temas más importantes es la búsqueda de la identidad, al respecto Morales afirma lo siguiente:

El conflicto de la identidad boliviana se traduce en la confrontación entre una mayoría indígena pero relegada (lo que Sanjinés llamará más tarde “la nación clandestina”) y una minoría blanca y privilegiada. El cine ha procurado (al menos desde su etapa parlante) buscar los elementos de esta cultura relegada, encontrar su riqueza cultural, sacarla de su clandestinidad. Siendo un cine que pretende ser político y revolucionario, es claro que su tema principal debe ser el indígena (Morales, 2015, p. 66).

El enfoque indigenista y político del cine boliviano tiene efectos en la representación del espacio. Según Morales, al privilegiar al indígena, los cineastas se han interesado en retratar sus espacios, por lo tanto el cine boliviano resulta eminentemente rural. Por otro lado, al ser un cine político, los espacios representados en las imágenes son los del centro político del país, es decir la ciudad de La Paz y sus alrededores (Morales, 2015, p. 67). Esto hace que sea el Altiplano el espacio comúnmente más representado en el cine boliviano.

Otro tema común en el cine nacional es el viaje, el desplazamiento que puede ser tanto físico como interior o espiritual. El desplazamiento físico y a la vez emocional, que en diversos filmes nacionales se ha retratado como el encuentro entre el campo y la ciudad, entre oriente y occidente, entre el mestizo y el indígena, plantea otros de los conceptos más importantes y reiterativos en el cine boliviano: Por un lado, la relación entre pares contradictorios o dicotomía, según Morales, y por otro lado, el tema del retorno a los orígenes.

Sofía Kenny, en su tesis titulada *Buscando el otro cine*. Un viaje al cine indigenista boliviano (2009), afirma que en el cine de Sanjinés se establecen dos espacios contrapuestos: el campo y la ciudad. Sus personajes, como individuos, son el resultado de sus respectivos hábitats. Así el campesino “no puede cambiar y ser feliz en la ciudad, la realización se encuentra en el regreso a su territorio, donde la cultura ancestral tiene su espacio geográfico” (Kenny, 2009. P. 131). Para Morales, “la separación entre campo y ciudad, que se traduce espiritualmente en la dicotomía de lo ajeno y lo propio, atraviesa toda la filmografía de Jorge Sanjinés” (Morales, 2015, p. 67).

Así el tema del eterno retorno al origen, es uno de los elementos más importantes del cine en el país. Para Kenny (2009) una característica presente en diversas películas del cine nacional es la estructura circular, puesto que los personajes realizan un viaje de transformación para llegar a los orígenes de cada uno. Para Morales (2015), esta circularidad, del retorno hacia uno mismo, no solo es narrativa sino que se plasma también en la estética. En el lenguaje cinematográfico de Jorge Sanjinés la circularidad se da a través del plano secuencia integral, en el que se retrata en un mismo plano secuencia al mismo personaje en dos espacios temporales distintos. Posteriormente, en el cine boliviano contemporáneo se presenta también una estética circular a través los movimientos de cámara que giran en 180° en la película *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia (Morales, 2015).

Sin embargo, a diferencia del cine de Sanjinés donde el campesino llega a su realización a ser lo que realmente “es” a través de su regreso al origen en el altiplano. En el cine de Valdivia, se retrata el espacio de lo burgués en el interior de sus hogares. A decir de Morales: “Así pues, el lugar privilegiado del burgués, en el lugar en el que es lo que es, según el cine, es en su hogar” (Morales, 2015, p. 70). En este sentido, se plantea nuevamente la dicotomía que se muestra constante en el cine boliviano: los pares contrapuestos entre el indígena y el mestizo, lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad. Así también, la ladera del altiplano como espacio propio y privilegiado del indígena campesino; y por otro lado, el interior del hogar como el espacio privilegiado y propio del burgués.

## 5. METODOLOGÍA

En este artículo se propone el análisis de cinco películas bolivianas: *Vuelve Sebastiana* dirigida por Jorge Ruiz (1953), *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés (1989), *Cuestión de Fe* de Marcos Laoyza (1995), *¿Quién mató a la llamita blanca?* de Rodrigo Bellot (2006) y *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia (2009). Los criterios para la selección de estos filmes fueron diversos y entre ellos podemos citar: la crítica favorable que han recibido por parte de la prensa y los textos académicos; la recepción favorable del público al ser de las películas nacionales más conocidas y que han logrado mayor número de espectadores tanto en salas comerciales como en circuitos alternativos, además de haber sido difundidas por televisión lo que aumenta la cantidad de público que accede a las películas. Un factor importante al momento de elegir estas películas ha sido también que todas pertenecen a periodos de tiempos distintos en la historia del cine boliviano, lo que permite analizar los cambios y permanencias en cuanto a las temáticas y discursos que han planteado los filmes a lo largo del tiempo. Finalmente un elemento decisivo en la selección de los filmes fue el poder simbólico que tienen estas películas en la representación de espacios de la identidad nacional. Por ello, se considera que las películas seleccionadas para su análisis en este artículo tienen un gran valor estético y relevancia social por ser consideradas por la crítica cinematográfica como “imágenes de la nación” y por ser filmes que visibilizan las relaciones, encuentros y fronteras culturales que se dan entre las clases y grupos sociales surgidos en el país a partir de las transformaciones políticas que se han dado en las últimas décadas.

En síntesis, se eligieron estas cinco películas por ser representativas en cuanto a sus ejes temáticos y representación de territorios, lugares y espacios identitarios de la nación. Además por ser filmes que se producen en diferentes periodos y narran temáticas de distintas épocas de la historia boliviana, se considera que son representativas en cuanto a la evolución del imaginario social colectivo boliviano que muestran.

En cuanto al método de análisis de las películas que se han tomado como muestra para este trabajo está la revisión bibliográfica y de las publicaciones de la prensa respecto a los filmes, esto con el objetivo de determinar qué aspectos fueron tomados por la crítica como elementos relevantes del discurso que proponen los filmes.

Se realizó además un análisis de contenido temático, estructural y estilístico. En la lectura de estos filmes se analizó la representación de los territorios, lugares y espacios que se consideran como identitarios, se analizó cómo se narra la relación entre los personajes que pertenecen a distintos territorios, grupos étnicos y estratos sociales, así también se analizaron las temáticas presentes en los filmes y su relación con las temáticas de la realidad boliviana. Se analizaron los elementos comunes en las temáticas de los filmes, es decir aquellos elementos que son reiterativos a pesar de las diferencias en cuanto a las épocas de producción de los filmes.

## 6. EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO BOLIVIANO

La cinematografía realizada en Bolivia tiene una trayectoria de cerca de ciento veinte años, desde la llegada del cinematógrafo en 1897 y la realización de la primera película filmada en el país *Personajes Históricos y de Actualidad* en 1904 (Gumucio, 1982; Mesa, 1985). Desde entonces, diversos temas 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 producidas en el llamado periodo silente (1904-1938) 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 profesía 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), *La campaña del chaco* (1933) e *Infierno Verde* (1933-35) (Gumucio, 1982; Mesa, 1985).

Entre 1941 y 1952 se produjeron los primeros intentos de cine sonoro en el país. El primer largometraje sonoro fue *Al pie del Illimani*. (1948) y contó con la colaboración de dos nuevas figuras que se destacaron en este periodo, Jorge Ruiz y Augusto Roca, quienes posteriormente filman documentales para empresas estatales.

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- en 1953, inician un nuevo periodo en la cinematografía boliviana, el llamado cine de la revolución. La vinculación del nuevo estado revolucionario en la cinematografía nacional tiene como efecto 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. Este periodo fue llamado también por su enfoque como cine indigenista y tiene su inicio en 1953 con la producción del aclamado mediometraje *Vuelve Sebastiana* de Jorge Ruiz y continúa con la vasta producción de Sanjinés y su cine político.

El periodo de dictaduras militares que se dan en el país entre 1971 y 1982 influyó en la cinematografía nacional en dos sentidos; el exilio de Jorge Sanjinés y el surgimiento de un cine más viable para la época y menos confrontador con el nuevo gobierno. Surge el llamado cine posible cuyo principal exponente fue el director Antonio Eguino.

La producción de cine en Bolivia fue ocasional, es decir, se producían de una o dos películas al año, y en algunos años no se producía ninguna. Sin embargo, a partir de la creación de la Ley General del Cine y el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) en 1991, se da en el país el estreno de cinco filmes nacionales entre 1995/96, a este periodo se llamó el boom del cine boliviano. El “boom” no duró mucho, debido a que el dinero del Fondo de Fomento se agotó y hubo un estancamiento en la producción nacional los siguientes años.

En el año 2003 la producción nacional incursiona en el cine digital, con esta nueva tecnología que abarata los costos de producción el cine boliviano vuelve a levarse. Desde la primera película realizada en formato digital en 2003 hasta el año 2016 se estrenaron 130 largometrajes, la mayoría de ellos óperas primas filmadas en ciudades como Santa Cruz, Cochabamba, Tarija y El Alto, que se constituyen como nuevos espacios de producción cinematográfica.

Con el retorno de la democracia en el país las temáticas de los filmes nacionales cambian. Directores como Marcos Loayza y Juan Carlos Valdivia entre otros, logran que el cine boliviano

aborde temas más universales en la década de los noventa. Con la llegada del cine digital en el nuevo milenio surge una ola de nuevos directores como Verónica Córdoba, Rodrigo Bellot, Martín Bouloq, Tonchi Antezana y Rodrigo Ayala, entre los más representativos. La producción nacional deja de estar centralizada en la ciudad de La Paz y se expande hacia el resto del país (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 Anteza, 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, cómo se define el “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.

## 7. RESULTADOS: LOS TERRITORIOS DE LA IDENTIDAD EN EL CINE BOLIVIANO

A continuación se presentan los resultados del análisis a las películas que se han seleccionado como muestra para este estudio.

### 7.1 EL RETORNO AL ORIGEN EN VUELVE SEBASTIANA

El mediometraje de 31 minutos *Vuelve Sebastiana* (1953) es un semi-documental considerado como la obra más importante de la carrera cinematográfica del director Jorge Ruiz. Por la temática que plantea el filme ha sido catalogado como una película etnográfica. Uno de los temas principales de la obra es el retorno a los orígenes y a las tradiciones. La película relata la historia de Sebastiana, una niña que pertenece a la antigua etnia Uru-chipaya en el altiplano boliviano. La actriz natural Sebastiana Kespi es la protagonista de la historia en la que asume su propio rol. Mientras Sebastiana realiza

su trabajo de pastoreo, conoce a Jesús, un niño de cultura aymara. Sebastiana se impresiona al ver los alimentos que Jesús trae consigo y que representan en la narración del filme, un símbolo del mejor nivel de vida de los aymaras. Jesús invita a Sebastiana a conocer su pueblo y allí ella observa las mejores oportunidades para trabajar y vivir que existen. Como se ha hecho tarde y Sebastiana no regresa aún a su comunidad, su abuelo Esteban va en su búsqueda, la encuentra en la comunidad aymara y la lleva de regreso a su pueblo en la comunidad Chipaya. Mientras caminan de regreso, el abuelo le entrega la tradición oral de sus antepasados, le transmite la esencia de su identidad. El abuelo no logra terminar el camino de regreso, sin embargo, su esfuerzo no ha sido en vano puesto que Sebastiana decide volver a sus raíces.

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” (Mesa, 1985, p. 62-63) El filme no trataba simplemente del pueblo Chipaya o de la penetración de la cultura occidental que se iba realizando a través del contacto con los aymaras, sino de la relación cultural entre dos pueblos. El valor de este filme es tan importante que pronto se convirtió en la primera película nacional premiada en diferentes festivales internacionales.

La temática central del filme plantea la idea del hogar mítico y el regreso a éste, es decir, la vuelta a las raíces. La narrativa del filme se planteó en torno a la partida del hogar y la vuelta al mismo. Inka Moring afirma respecto a la relación entre las personas y el hogar:

El hogar, en su forma profunda, es un anexo a un marco determinado, a un ambiente en particular, en comparación con el cual, el resto de las asociaciones con los lugares tienen solamente una significación limitada. Es el punto de salida del cual nos orientamos y tomamos posición del mundo (Moring, 2005, p. 240).

Para Moring, “el concepto metafórico de tener raíces implica una conexión íntima entre la gente y los lugares” (Moring, 2005, p. 240). Citando a Simone Weil, Moring afirma que “permanecer arraigado es quizás la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana” (Weil 1992 citado en Moring, 2005, p. 240). Un elemento importante que se destaca en la película es la importancia de la Madre Tierra como generadora de vida, y a la vez, como espacio al que se regresa después de la muerte. En el inicio del filme la voz en off dice “de la

Madre Tierra todo surge y todo se hunde”. Posteriormente, casi al final de la película, la misma voz concluye “la Madre Tierra da la vida y nos recoge”, surge nuevamente aquí la idea del regreso al origen, expresado ya no sólo como el pueblo Chipaya, sino más profundamente el regreso a la Madre Tierra, la naturaleza misma.

## 7.2 EL SER NACIONAL EN LA NACIÓN CLANDESTINA

En 1989, el director Jorge Sanjinés presenta una de las obras más importantes de su carrera cinematográfica, La nación clandestina. Esta es una de las películas nacionales más premiadas a nivel internacional, es una reflexión sobre el sentido del “ser boliviano”, en un país de constantes contradicciones políticas y grandes desigualdades sociales.

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)

Al regresar a su comunidad a través del rito de Jacha Tata Danzante, Sebastián realiza un viaje, que no es solo un movimiento geográfico, sino que es además un viaje hacia el interior de él mismo, hacia el descubrimiento de lo más profundo de su ser, al reencuentro con su hogar, con sus raíces. Al igual que en el filme *Vuelve Sebastiana* de Ruiz, el tema de la vuelta a las raíces es un tema central en esta película.

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 se plantea una estructura no lineal sino circular, puesto que para los aymaras 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”. La estructura circular se muestra en las continuas rupturas temporales a través de los ‘flash-back’ que tiene el protagonista. Esta estructura se presenta 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”, 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.

### 7.3 UN VIAJE AL INTERIOR: CUESTIÓN DE FE

El director Marcos Loayza en 1995 estrena su primer largometraje, *Cuestión de Fe*, que forma parte de lo que se llamó el boom del cine boliviano, primer año en el que se estrenaron

cinco filmes nacionales gracias a la creación de un fondo de fomento cinematográfico. 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 aymara, 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 al campo.

El segundo bloque temático es una reflexión sobre el ser humano en su complejidad y en ella se destaca el valor de amistad. Es así que en el filme se hacen dos viajes; un viaje espacial en el que los protagonistas trasladan una virgen desde la ciudad de La Paz a la región rural de Los Yungas y en el que se desarrolla toda la trama de acción del filme, y un viaje al interior de los personajes que los hace reflexionar sobre el valor de la amistad, a pesar de los perjuicios que ésta les haya ocasionado. Andrés Laguna, llama a este género de películas *buddy road* movies y dice al respecto de ellas:

Aunque las *buddy road movies*, las películas de carretera de amigos, pretendan limitarse a retratar relaciones fraternales en las que las peripecias y las experiencias unen a los seres humanos, en realidad, en ellas toda relación está mediada por la desconfianza, por la sospecha del otro. Se recela y excluye al que pertenece a otra familia, a otra región, a otra raza, a otra franja de edad y a la mujer. En estas cintas se hace evidente la marginación de todo aquel que no es considerado “amigo”, todo aquel con el que no se tienen una relación fraternal. En el caso boliviano, ese “no-amigo” con frecuencia es el indio, el cholo y/o la mujer. (Laguna, 2013, pp. 265-266).

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. En cuanto a la estética del filme, se produce otro rompimiento con el cine indigenista. Mientras que el cine de Sanjinés presenta el realismo en sus imágenes que refleja la cultura y condiciones de vida 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. 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.

#### 7.4 EN BUSCA DE UN NUEVO LUGAR: ¿QUIÉN MATÓ A LA LLAMITA BLANCA?

En 2006 el director Rodrigo Bellot, presenta *¿Quién mató a la llamita blanca?*, un filme ubicado en un nuevo periodo del cine boliviano, el uso de tecnología digital, y que es producto de una nueva generación de cineastas que surgen en la primera década de este siglo. 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.

Las temáticas que se narran en el filme están basadas en hechos 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 estaban aconteciendo incluso en el mismo periodo en el que se rodaba la película. 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 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, 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 (Banegas, 2007c).

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 según él “todo es posible y donde la realidad supera la ficción”. Bellot afirma que este filme le permitía hablar de una plurimultiestética y de seres multilineales. A decir de Bellot esta plurimultiestética en la llamita no es algo nuevo, sino que la ha retomado del barroco posmoderno o barroco contemporáneo que nace en la década de los noventa y que se ve influenciado por el MTV y la 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.

En el filme los personajes de Jacinto y Domitila, “los tortolitos”, una pareja de indígenas forzados por las circunstancias a ser delincuentes, recorren las carreteras bolivianas desde La Paz hasta la frontera con Brasil llevando un cargamento de droga. En el camino son perseguidos por una pareja de policías. Las características de este filme encajan con lo que Andrés Laguna, clasifica como chase road movie, la película de carretera y de persecución. Sobre las características de este tipo de filmes, Laguna afirma:

Vemos que ante la arbitrariedad, prepotencia, ineficacia y/o incompetencia de la ley, su transgresión se convierte en una obligación para sobrevivir. El criminal puede ser objeto de apología o de simpatía, pues históricamente el Estado ha desatendido y expoliado a su población. La transgresión del orden establecido es una forma de heroísmo, es un impulso vital, una expresión del instinto de supervivencia...Curiosamente, la redención del criminal, del delincuente o del ilegal está en su reconocimiento o reincorporación al orden establecido. Es contradictorio que se transgreda las leyes para tener las condiciones apropiadas para ser parte del Estado. El enriquecimiento, la sobrevivencia a toda costa, buscar comprar una

“ciudadanía de primera” que abra cualquier puerta, busca comprar la potestad para poseer, escribir y ejercer la Ley. (Laguna, 2013, p. 266).

Para Laguna, las *road movies* bolivianas no se limitan a este género, sino que lo trascienden: “es un rasgo de filiación que ha permitido reflexionar sobre temas relacionados con el viaje, la migración, el cine y la coyuntura boliviana. Pero por la condición del cine de ser en sí mismo un viaje constante, toda película es en cierta medida una suerte de *road movie*, si entendemos al camino, a la carretera, a la senda como una metáfora y no como un objeto físico” (Laguna, 2013, pp. 263-264).

Los personajes de Jacinto y Domitila “los tortolitos”, transgreden la ley, roban, trafican droga, son perseguidos por la justicia. Sin embargo, a decir de Laguna, en ese gesto transgresor de enfrentarse con el Estado y sus leyes, que caracteriza a este género de películas, el viaje tiene el objetivo final de abandonar los márgenes de la sociedad para integrarse a ella:

Lo que se busca es atravesar toda una maquinaria y un sistema que ha marginado, que ha expulsado y negado, para luego poder ocupar un lugar privilegiado dentro de él. Paradójicamente, el transgredir, el salir, siempre busca un entrar, un ser parte de. El marginal, el excluido, no disfruta de su condición, quiere transformarla de manera radical... El discurso de las *road movies* bolivianas está próximo al discurso “integrador” y asimilador de un Estado-Nación... Las variadas formas de movilidad representadas en la cinematografía boliviana, siguiendo diferentes caminos, intentan llegar al punto que se anhela: el origen mítico, la patria que nos sirve de referente y de consuelo, la tierra prometida (Laguna, 2013, pp. 264-265).

En este sentido, a diferencia de las películas del cine indigenista donde los personajes desean volver a las raíces, al hogar mítico que han abandonado, en ¿Quién mató a la llamita blanca?, los personajes viajan, violan la ley, migran para encontrar un lugar nuevo. Un lugar donde sean aceptados y formen parte de él, buscan encontrar un nuevo hogar, el territorio soñado al que se pueden, finalmente, integrar.

## 7.5 LAS CLASES SOCIALES Y LOS ESPACIOS DE LAS NUEVAS IDENTIDADES EN ZONA SUR

Zona Sur (2009), dirigida por Juan Carlos Valdivia, es una película que retrata los cambios, las fluctuaciones 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. Carola es la madre soltera de clase alta y que debe mantener las apariencias de una familia que está en declive económico. Carola tiene tres hijos, Patricio el hijo mayor que vive para divertirse, Bernarda que es lesbiana e izquierdista, y el pequeño Andrés que acostumbra escaparse a las afueras de la casa y jugar con su imaginación. Carola vive además con sus sirvientes, Wilson el mayordomo y Marcelina la empleada doméstica, ambos de origen aymara.

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”. 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 la 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 la comadre de Carola, una comerciante chola. La comadre quiere comprar la casa de Carola y le ofrece una maleta llena de dinero. La sorpresiva escena en la que la comadre muestra el dinero, refleja el empoderamiento de la nueva clase social acaudalada. 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 aymaras 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, los sirvientes hablan entre ellos en aymara y la película no muestra subtítulos, el espectador está privado de conocer esos diálogos, así como estamos los bolivianos incomunicados entre nosotros mismos. 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.

## 8. CONCLUSIONES

En el presente artículo se ha propuesto analizar los espacios sociales de la cultura que son representados en el cine como componentes de la identidad nacional boliviana, es decir, el espacio de lo boliviano que se manifiesta en la manera en que es construida visualmente la nación. En el análisis de las regiones bolivianas representadas en los filmes se constató que las películas han ido evolucionando en cuanto a la diversidad de las zonas bolivianas representadas en la pantalla y sus personajes. En *Vuelve Sebastiana* se representa solo zona rural andina del país, las locaciones se sitúan en las extensas pampas del altiplano boliviano y los personajes pertenecen a ese contexto. En *La nación clandestina* la trama se centra también en la región andina, sin embargo, relata los encuentros entre lo rural y lo urbano en el departamento de La Paz. Entre las locaciones geográficas, los espacios identitarios de lo nacional que se observan en el filme, podemos mencionar las vistas del cerro Illimani, la vista panorámica de la ciudad de La Paz y los

paisajes de las pampas y cerros del altiplano. En *Cuestión de Fe*, la historia también se desarrolla en la zona andina, sin embargo, incluye entre los protagonistas a Joaquín, un personaje de la zona oriental que se supone que proviene del departamento de Santa Cruz. Entre las locaciones geográficas simbólicas que aparecen en el filme está la vista panorámica de la ciudad de La Paz, la cumbre nubosa del altiplano y el trópico de los yungas paceños.

En el caso de *¿Quién mató a la llamita blanca?* existe una mayor diversidad de las culturas y regiones bolivianas representadas en el filme, puesto que existen personajes de los departamentos de La Paz, Oruro, Santa Cruz y Cochabamba, además de personajes anónimos que se supone son del departamento de Beni. Un cambio notable en comparación con los anteriores filmes, es que la región de Santa Cruz es la que aparece con mayor representación de personajes. Los territorios simbólicos o espacios identitarios que podemos ver en las locaciones son el cerro Illimani, vistas de las ciudades de La Paz, Cotoca, Oruro, Cochabamba, la región del trópico del Chapare, vistas de Santa Cruz, Puerto Suárez y los ríos de Riberalta. En el caso de *Zona Sur*, la trama se centra en la zona urbana y residencial de la ciudad de La Paz, y así mismo los personajes son del mismo departamento. En cuanto a las locaciones, a diferencia de las anteriores películas, éstas se centran en los interiores de una casa en la zona sur paceña.

En la trama de las películas se mantienen los mismos niveles de relación de amistad y enfrentamiento entre grupos socioculturales como ocurre en la realidad boliviana donde persisten las relaciones antagónicas entre pares contradictorios raciales como los indígenas y mestizos, regionales como los personajes de oriente y occidente del país, así también de nacionales y extranjeros. Se muestran así mismo las confrontaciones que existen entre lo urbano y lo rural, el campo y la ciudad y entre los diferentes estratos económicos. En este sentido, en la actualidad y a pesar de los cambios políticos que se dieron en el país con una nueva Constitución Política del Estado (2009) que reconoce los derechos de sectores antes marginados, Bolivia continúa siendo un país dividido socialmente, con diferencias raciales, regionales y de estratos sociales que se excluyen mutuamente.

En las películas analizadas se evidencia que en el cine boliviano, no sólo hay una evolución en cuanto a los discursos cinematográficos, sino que también hay una evolución en cuanto a la

representación que hacen del ser nacional, de los grupos sociales y las culturas representadas. En el cine indigenista (*Vuelve Sebastiana* y *La Nación Clandestina*) vemos a un ser nacional, al boliviano, como la representación de las clases reconocidas por el estado, sin embargo, para que el indígena sea reconocido como boliviano debe negar su origen indígena y mestizarse culturalmente.

Por otro lado, en *Cuestión de Fe* se da un quiebre con la postura anterior, pues nos muestra un ser nacional cuyas preocupaciones no tienen que ver con la temática de la identidad nacional, sino con lo interior, con los sentimientos humanos que son a la vez universales. Este ser nacional es un antihéroe, un marginado por la sociedad. En el caso de *¿Quién mató a la llamita blanca?* la temática de lo nacional surge nuevamente pero el enfoque también cambia, los indígenas ya no son sólo los marginados y discriminados, sino que han revalorizado su identidad y ahora ellos también son los marginadores y discriminadores, una especie de superhéroes indígenas que a través de la delincuencia logran vengarse de sus opresores. En este filme aparecen nuevamente el racismo y la intolerancia como temas recurrentes en la sociedad boliviana. En *Zona Sur* vemos al ser nacional en transformación, por un lado la clase social que antes fue marginal y oprimida, es hoy empoderada económica y políticamente. A su vez la antigua clase dominante, ha sido desplazada, empobrecida y desterritorializada.

En las películas analizadas aparecen elementos comunes. En los cuatro primeros filmes se presenta la trama de un viaje. En *Vuelve Sebastiana* y *La Nación Clandestina* se trata de un viaje a los orígenes, el retorno al hogar mítico. En *Cuestión de fe* los tres personajes realizan un viaje desde la ciudad de La Paz al trópico de los Yungas, ese viaje es también un viaje interior de los personajes y un retorno a los valores como la amistad. En *¿Quién mató a la llamita blanca?*, los protagonistas viajan desde La Paz hacia Santa Cruz, ese viaje también significa una transformación en los personajes que les hará cambiar su forma de vida delictiva por una vida digna y honrada, en esta nueva vida se refuerzan vínculos como el amor entre los protagonistas. Entonces, en los filmes la historia presenta dos tipos de viajes; un viaje físico en el cual los protagonistas se desplazan de un lugar a otro, y un viaje al interior de los personajes, donde los protagonistas reflexionan sobre sí mismos y se produce en ellos una

transformación. Otro elemento común en los filmes es la relación que se da entre diferentes estratos y grupos sociales del país y que se evidencia con mayor profundidad en *Zona Sur*.

En este sentido podemos concluir que los filmes analizados muestran que no existe una sola identidad nacional boliviana, sino múltiples identidades regionales, locales y de clase, 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 pluriculturalidad del estado boliviano. Por otro lado, las inmigraciones dentro del país, así como las transformaciones políticas recientes han permitido que haya un intercambio cultural y esto ha generado nuevos grupos culturales y nuevos estratos sociales, como el indígena amestizado en el occidente del país, el mestizo extranjerizado en el oriente boliviano, la nueva burguesía chola y la tradicional clase alta ahora empobrecida, desplazada, desterritorializada.

Sobre la relación entre el lenguaje, el discurso y el espacio Lefebvre afirma que “cada lenguaje se localiza en un espacio. Cada discurso dice algo sobre un espacio (lugares o conjuntos de lugares); y cada discurso se emite desde un espacio. Las distinciones deben hacerse entre el discurso en el espacio, el discurso sobre el espacio y el discurso del espacio” (Lefebvre, 1991, p.132 citado en Moring, 2005, p. 231). En su análisis de los espacios y la identidad representados en el cine Moring dice “nuestra comprensión de las películas podrá ser acertada solamente si ubicamos a la película, tanto en su contexto político local, como en su contexto global pues cualquier filme reflejará, inevitablemente, lo que puede llamarse “su lugar” en la distribución global del poder cultural” (Moring, 2005, p. 223). Es precisamente esa lectura, la que se ha tratado de hacer en este trabajo, comprender el cine boliviano desde su contexto, desde sus territorios y espacios identitarios, tratando de extraer lo que el filme nos dice sobre los lugares y desde los lugares. Así mismo, comprender lo que los territorios, lugares y espacios dicen de sí mismos.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez, Trans. 1º ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

- Banegas, C. y Quiroga, C. (2014). Bolivia: Ley del cine y su impacto en el mercado cinematográfico. En Fuertes, Marta y Mastrini, Guillermo (Eds.). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital* (Vol. Aperturas). Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones y AECID.
- Banegas, C. (2007a). *Entrevista a Jorge Sanjinés*. Sin publicar, Entrevista. Universidad de Salamanca.
- Banegas, C. (2007b). *Entrevista a Marcos Loayza*. Sin publicar, Entrevista. Universidad de Salamanca.
- Banegas, C. (2007c). *Entrevista a Rodrigo Bellott*. Sin publicar, Entrevista. Universidad de Salamanca.
- Barahona, M. (1993). *Evolución histórica de la identidad nacional* (1º ed.). Tegucigalpa, Honduras: Guaymuras S.A.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Losada.
- Bordat, E. (2010). Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX. Simposio. Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL Jun 2010, Toulouse, France. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>
- Castelló, E. (2004). Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: el caso de la televisión autonómica en España. *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.
- Del Río, P. (1996) Psicología de los medios de comunicación: hacia un diseño sociocultural en comunicación audiovisual. Madrid: Síntesis. En M. Fuertes & G. Mastrini (Eds.), *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital* (Vol. Aperturas). Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones y AECID.
- Espinal, L. (1976). *Narrativa cinematográfica* (Vol. 9). La Paz: Editorial Don Bosco.
- Fuertes, M. y Mastrini, G. (Eds.) (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital* (Vol. Aperturas). Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones y AECID.
- García, C. (2013). Construcción, entronización y degradación de los símbolos de la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/65708>
- García, C. (2010). La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/58346>
- García, 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.
- Getino, O. (1995) *Las industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue.
- Giménez, G. (1994). Apuntes para una teoría de región y de la identidad regional. *Estudios sobre las culturas contemporáneas, VI* 165-173.
- Giménez, G. (2000), "Identidades étnicas: estado de la cuestión", en Reina, Leticia, *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 Arce, José Manuel (Coord.). *Decadencia y auge de las identidades*, México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.
- Gumucio, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia* (1º ed.). Oruro: Editorial Los Amigos del Libro.
- Kenny, S. (2009). *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. (1º Edición). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- Laguna, J. (2013). *Por tu senda, Las "road movies" bolivianas, crónicas de viaje de un país*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano 1952-1985* (1º ed.). La Paz: Editorial Gisbert y Cía. S. A.
- Morales, S. (2015). Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas. *Punto Cero*, 30, vol. 20, 65-76.
- Moring, I. (2005). Espacio y políticas de identidad paisajes imaginarios y pobreza en una película finlandesa. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. XI*, 221-247.
- Nora, P. (1998). La aventura de *Les lieux de mémoire*. *AYER*, 32.
- Quiroga, M. (2009). *Figuras, rostros, máscaras. Las identidades en Bolivia*. Bolivia: Fundación UNIR
- Schlesinger, P. (1989). Identidad nacional: Una crítica de lo que se entiende y malentendiendo sobre este concepto. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6, año/vol. II, 39-98.

- Shohat, E. & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Trenzado, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. (1º Edición ed.). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XIX de España Editores, S.A.
- UNESCO (1978). *Declaración de Bogotá. Informe Final Paper* presentado en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, Bogotá.
- Vygotski, L. S. (1984). Instrumento y signo en el desarrollo del niño. *Obras escogidas. Herencia científica*, Vol. VI, 5-90.