

## EL CINE BOLIVIANO SOBREVIVIENDO AL COVID-19: LA PERCEPCIÓN DE LOS REALIZADORES SOBRE LOS EFECTOS DE LA PANDEMIA

### BOLIVIAN CINEMA SURVIVING COVID-19: FILMMAKERS PERCEPTION ON THE EFFECTS OF THE PANDEMIC

**Andrés Laguna-Tapia**

*Laboratorio de Investigación en Comunicación y Humanidades  
Universidad Privada Boliviana  
andreslaguna@upb.edu*

(Recibido el 14 de octubre 2020, aceptado para publicación el 27 de diciembre 2020)

#### RESUMEN

En el presente artículo se busca describir el efecto que tuvo la pandemia en el sector audiovisual boliviano, en el primer semestre de 2020, un periodo agravado por múltiples factores, entre ellos, la crisis política e institucional desatada en octubre-noviembre de 2019, una baja cultura digital, una importante brecha digital y una realidad socioeconómica compleja. Este es un trabajo de naturaleza exploratoria y cualitativa, que principalmente recolectó la información a través de fuentes primarias. Es decir, a través de los testimonios de realizadoras, realizadores, productoras y productores de distintos lugares de Bolivia. La herramienta fundamental para la recolección de datos fue la entrevista semiestructurada, probablemente la metodología más utilizada en investigaciones de naturaleza cualitativa. Se concluye que, desde la perspectiva de los realizadores, los efectos de la pandemia sobre el audiovisual boliviano fueron agravados por la crisis política y por una deficiente gestión del gobierno de transición. Por otro lado, los procesos de transformación de los modos de producción, de distribución y de comercialización, acelerados por la pandemia, deben ser asumidos, repensados y asimilados desde el contexto boliviano, como, por ejemplo, el uso de plataformas de VOD. Finalmente, se constató una tendencia en los realizadores nacionales, creen que el cine boliviano debe comprometerse con la realidad social y con el diálogo con el otro.

**Palabras Clave:** Cine Boliviano, Covid-19, Realizadores Bolivianos, Percepción, *Streaming*, VOD.

#### ABSTRACT

This article seeks to describe the effect that the pandemic had on the Bolivian audiovisual sector, in the first half of 2020, a period aggravated by multiple factors, including the political and institutional crisis unleashed in October-November 2019, a low digital culture, a significant digital divide and a complex socio-economic reality. This is a work of an exploratory and qualitative nature, which mainly collected the information through primary sources. That is, through the testimonies of filmmakers and producers from different parts of Bolivia. The fundamental tool for data collection was the semi-structured interview, probably the most widely used methodology in qualitative research. It is concluded that, from the perspective of the filmmakers, the effects of the pandemic on Bolivian audiovisuals were aggravated by the political crisis and by poor management of the transitional government. On the other hand, the transformation processes of the modes of production, distribution and marketing, accelerated by the pandemic, must be assumed, rethought and assimilated from the Bolivian context, as for example, the use of VOD platforms. Finally, a trend was found in national filmmakers, they believe that Bolivian cinema must be committed to social reality and should dialogue with the other.

**Keywords:** Bolivian Cinema, Covid-19, Bolivian Filmmakers, Perception, Streaming, VOD.

#### 1. INTRODUCCIÓN

La pandemia del COVID-19 es una imprevista experiencia global, un trauma para prácticamente toda la humanidad. Medir o describir la totalidad de sus efectos en la vida de la población es prácticamente imposible. A pesar de ello, desde distintas disciplinas y perspectivas, en distintos lugares del mundo, se ha discutido sobre sus efectos y secuelas en la economía, los sistemas de salud pública, en la vida política, en las relaciones sociales, en la educación y en la psiquis de los individuos [1] [2] [3] [4] [5].

Aparentemente, uno de los sectores que sufrió menos efectos negativos es el de los servicios de entretenimiento digital [6]. Desde una perspectiva superficial y generalizadora quizá podríamos intuir que la industria de producción de contenido audiovisual estuvo blindada a la crisis sanitaria provocada por la pandemia y a la recesión económica que la sucedió. Lo que puede ser relativamente cierto para el contexto global cobra características muy distintas en el caso boliviano. Con un enfoque cualitativo, en el presente artículo se busca describir el efecto que tuvo la pandemia en el

sector audiovisual, en el primer semestre de 2020, un periodo agravado por múltiples factores, entre ellos, la crisis política e institucional desatada en octubre-noviembre de 2019, una baja cultura digital, una importante brecha digital [7] y una realidad socioeconómica frágil. Ante la ausencia de estudios similares para Bolivia y ante la carencia de datos disponibles y fiables sobre la industria audiovisual, este es un estudio de naturaleza exploratoria, que principalmente recolectó la información a través de fuentes primarias. Es decir, a través de los testimonios de realizadoras, realizadores, productoras y productores de distintos lugares de Bolivia. La herramienta fundamental para la recolección de datos fue la entrevista semiestructurada, probablemente la metodología más utilizada en investigaciones de naturaleza cualitativa [8]. Así mismo, se reconocen las limitaciones de esta aproximación, principalmente con relación a temas predictivos [9]. La entrevista semiestructurada no nos permitirá conocer con exactitud los escenarios del audiovisual boliviano a partir del COVID-19 [10], pero es una herramienta privilegiada para conocer las percepciones de los directos afectados por este complejo fenómeno y sus expectativas con relación a la producción, la distribución y la comercialización de sus obras.

Por otro lado, a pesar de no contar con datos fiables de la cantidad de personas que trabajan de manera directa o indirecta en el cine o en la industria audiovisual en Bolivia, no se puede minimizar la importancia que tiene estudiar el impacto de la pandemia en este sector. Pues, como el realizador Eddy Vásquez lo reconoció en una entrevista realizada el 8 de julio de 2020, preocuparse por el futuro del cine en Bolivia no tiene que ver solamente con el estado de la salud de la producción de películas, con la memoria y la identidad visual de un país, también es pensar en las familias que dependen de este rubro.

## 2. EL MUNDO FRENTE AL CORONA

A nivel global, las cuarentenas y las medidas de bioseguridad implementadas por los gobiernos nacionales y regionales han tenido un efecto directo e importante en la actividad socioeconómica de buena parte de la humanidad. Concretamente, nos interesa reflexionar sobre el efecto que tuvo en la producción audiovisual. Para tener un elemento de referencia y de contraste, antes de concentrarnos en el caso boliviano, es pertinente hacer un breve repaso del comportamiento de la industria a nivel global, a partir del COVID-19.

A diferencia de lo que sucedió con las aerolíneas, los hoteles, las empresas de hostelería y las compañías petroleras, entre otros sectores afectados, las compañías de video juegos y de entretenimiento digital<sup>1</sup> florecieron con la crisis del coronavirus [11: 2]. Por ejemplo, las ventas de juegos y de hardware, las suscripciones a servicios de juegos en línea, las horas registradas en las plataformas de *streaming* e, incluso, la demanda de *gameplay coaching*<sup>2</sup>, crecieron de manera importante con la pandemia [6]. Eso deja ver que más allá de la crisis sanitaria y de la subsecuente crisis económica, el sector del entretenimiento digital experimentó un importante crecimiento, convirtiéndose en uno de los sectores económicos de más rápido crecimiento a nivel mundial [13: 274]. Eso confirma el valor social del entretenimiento, principalmente, en las sociedades occidentales y liberales, inmersas en la lógica del mercado y del consumo. Personas de casi todo el mundo dedican horas al entretenimiento que incluye el consumo de televisión, video juegos, parques de diversiones, espectáculos musicales, casinos y artes escénicas. Por ejemplo, se calcula que los estadounidenses gastan 160 mil millones de horas-persona al año en entretenimiento [14].

Para este texto, lo que se quiere resaltar de manera principal es el enorme crecimiento de los *Over-the-top media service* (OTT media services), servicios de *streaming* por suscripción, de *video on demand* (VOD), de vídeo bajo demanda (VBD) o de Internet Protocol Television (IPTV), Televisión por Protocolo de Internet [15: 281]. En ese sentido, quizá una de las cifras más llamativas es la de Netflix, el buque emblema de *streaming* generó un record de ganancias en el primer cuarto de 2020, que rondó los 6 mil millones de dólares [16]. Sus números de suscripciones se dispararon en la primera mitad de 2020, con más de 16 millones de usuarios nuevos. La firma reconoció que la pandemia está “acelerando el cambio” hacia el contenido de transmisión, lejos de la televisión tradicional, además que la biblioteca de contenido y la distribución de la compañía “servirán para intensificar la curva de crecimiento de Netflix tanto a corto como a largo plazo” [17]. Como muchos servicios de *streaming* o de VOD, sobre todo, su crecimiento agresivo se dio en los países que tuvieron periodos importantes de cuarentena rígida, como en España, Francia e Italia [13: 286].

<sup>1</sup> Hennig-Thurau y Houston definen al entretenimiento como: “cualquier oferta de mercado cuyo objetivo principal sea ofrecer placer a los consumidores, versus ofrecer una utilidad principalmente funcional” [12: 41]. Algo que puede ser a la vez fundamental y problemático, a la hora de diferenciar a la industria global con el panorama del audiovisual boliviano es que, para casi todos los entrevistados para esta investigación, puede resultar muy banal referirse al cine boliviano como un mercado que tiene como objetivo último el mero placer de los “consumidores”. Ninguno de los entrevistados cree que el fin último de sus obras esté relacionado con una suerte de artefacto para el hedonismo, sino con cuestiones que pueden rayar lo funcional. Por ejemplo, el cine debe generar la toma de conciencia o el registro de la realidad, como lo señalaron la crítica Mary Carmen Molina y la realizadora Gabriela Paz; el despertar de ciertas preguntas o cuestionamientos, como lo propuso el director Martín Bouloq; o, como lo sugería la cineasta Catalina Razzini, la “función” del cine es la creación de lazos, de puentes.

<sup>2</sup> Como su nombre lo indica el *gameplay coaching*, es un servicio ofrecido por jugadores profesionales o semiprofesionales de *esports* para entrenar a aficionados a los video juegos, para ayudarlos a mejorar sus habilidades y competencias. Esta actividad por lo normal se hace de manera remota, por video llamadas, y aunque es muy difícil calcular la cantidad de dinero que genera, algunos expertos aseguran que en 2020 sobrepasó los mil millones de dólares [6].

Lo que no se debe olvidar, es que los números impresionantes de Netflix en el primer semestre de 2020, durante el periodo de pandemia, pueden ser una cortina de humo, un señuelo que impida ver la complejidad de la situación. Pues, por lo apuntado hasta el momento, el COVID-19 parece haber sido una auténtica bendición para las plataformas de VOD. Esa sería una afirmación tendenciosa y poco compleja. Por un lado, aunque es indudable que se consolidó un cambio de paradigma en la distribución y la comercialización de contenido audiovisual a nivel global. Este fenómeno no solamente se debe al impacto que tuvo la pandemia en el sector, sino a los cambios en los hábitos de consumo del público y a las transformaciones de los modelos de negocio de los últimos años. Considerando que el crecimiento de plataformas como Netflix, Amazon Prime, HBO Max o Disney+<sup>3</sup> es incuestionable y gravitante, además se debe tener en cuenta los grandes costos que implican para las productoras los estrenos en salas comerciales. Además de las importantes inversiones que requiere la promoción, el hecho de que los ingresos de taquilla deban ser repartidos entre las salas y las productoras<sup>4</sup>, aviva propuestas para que los estrenos ya no se hagan en salas comerciales físicas, sino a través de servicios de *streaming* [19].

Por otro lado, sin considerar los efectos y transformaciones en la distribución y la comercialización, el impacto más pernicioso de la pandemia ha sido a nivel de la producción. Desde enero de 2020, en todo el mundo se suspendieron o pospusieron rodajes, estrenos, proyecciones y eventos relacionados con el cine [20]. Los usuarios no dimensionan la gravedad de este parón forzado y de sus posibles consecuencias. Por ejemplo, Netflix hizo pública su preocupación por los problemas que generará en la producción de contenido a largo plazo. El gigante del *streaming* tuvo que invertir cerca de 218 millones de dólares para que sus producciones propias puedan sobrevivir al COVID-19. Aunque este gasto se amortiguó por los 16 millones de suscriptores nuevos, eso no quiere decir que sea un panorama, cuando menos retardador [13: 286].

Este incremento en los costos de rodaje y de producción está acompañado por mayores niveles de complejidad en las filmaciones, se ha dificultado de manera considerable la realización de una película. Un ejemplo que ilustra esta situación es el de la película *Competencia oficial*, dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat. Pues, además de sufrir retrasos porque sus directores estaban en Argentina, cuando el rodaje era en España, incluso cuando ya fue posible filmar, la anomalía marcó el ritmo de trabajo. Según Carlos Benito, responsable de producción del grupo audiovisual español The Mediapro Studio, que está detrás de la cinta, afirmó: “Por ejemplo, nos llegamos a plantear encerrar a todo el equipo en un hotel o viajar a Canarias. O, también, nebulizábamos antes y después de filmar todos los espacios que ocupábamos, un proceso que necesitaba cuatro horas, hasta que nos confirmaron que era matar moscas a cañonazos” [21]. Para luego reconocer que: “En realidad, lo que funciona es el encapsulamiento de los rodajes” [21]. Por su lado, Judit Sala, técnica en prevención de riesgos laborales, encargada en la misma productora y en la misma película, señaló que: “Además, claro, de tomas de temperatura, vigilancia rigurosa de las órdenes por técnicos de prevención, higiene y limpieza, mascarillas constantes y homologadas, distancia social, equipos individuales de maquillaje, peluquería y vestuario para cada actor, entradas y salidas distintas al rodaje de cada burbuja... Y ventilar mucho, como ahora aconsejan a los colegios, y rastrear. Los diversos positivos que se han dado en los distintos rodajes de cine y televisión no han afectado a los equipos, no se han propagado en el trabajo” [21]. A partir de estos testimonios, se puede calcular que el costo de una producción puede incrementarse en un 20% y, en la misma proporción, creció el tiempo de la jornada laboral [21]. Para este artículo, lo que es importante señalar es que asumir este tipo de medidas y de costos es difícil para productoras e industrias grandes, con un muy importante músculo económico y con presencia en mercados potentes. Por tanto, la situación parece ser muy poco auspiciosa para realizaciones medianas o pequeñas, como se verá más adelante, para el caso del audiovisual boliviano la situación es cuando menos preocupante.

A mediano plazo, algunas de las interrogantes mayores que debemos plantearnos como sociedad y, concretamente, desde la academia son: ¿Cómo enfrentar esta crisis? ¿Cómo garantizar que sobreviva la pluralidad y la heterogeneidad del audiovisual? ¿Cómo evitar que la crisis sanitaria no se convierta en un proceso con aires maltusianos al que solamente sobrevivirán las grandes compañías globales? El presente artículo no tiene la pretensión de responder a estas preguntas, pero cabe apuntar que, frente a estos retos, la International Union of Cinemas (UNIC)<sup>5</sup> resaltó la importancia que tiene el apoyo gubernamental para mitigar el impacto del COVID-19 en la industria cinematográfica [13: 291]. Este es un llamado a que los gobiernos, o mejor, los Estados asuman la responsabilidad de apoyar al rubro audiovisual, a los profesionales directa e indirectamente relacionados con él. Se sabe que el colectivo de trabajadores creativos y culturales tiene condiciones de vida y de trabajo que son precarias, que han sido invisibilizados por las políticas y por los gobiernos, ese es un problema que debe ser afrontado [22].

<sup>3</sup> La expectativa que desató el lanzamiento Disney+, el 12 de noviembre de 2019, se tradujo en que obtuvo más de 10 millones de suscriptores ese mismo día y más de 50 millones el primer mes [16]. Hasta el 22 de octubre de 2020, alcanzó los 60 millones de miembros. Por su lado, hasta la misma fecha, Netflix rondaba los 195.2 millones, Amazon Prime tenía cerca de 15 millones y, el más reciente en el mercado, HBO Max llegó a los 8.6 millones de suscripciones pagadas (aunque si se cuentan a los suscriptores de HBO y de HBO Max juntos son cerca de 57 millones) [18].

<sup>4</sup> Por ejemplo, en Estados Unidos los ingresos en taquilla deben repartirse en 50% para las salas y las 50% para las productoras [19].

<sup>5</sup> La International Union of Cinemas (UNIC) es una asociación comercial internacional que representa a los operadores de cine y sus asociaciones nacionales en 38 territorios europeos.

Estos breves apuntes no pretenden ser un retrato minucioso del estado del audiovisual a nivel global, ni mucho menos, pero pretenden contribuir a la toma de consciencia de ciertos fenómenos que serán abordados a continuación. Entre ellos, procesos que fueron acelerados por la pandemia, como la reconfiguración que sufrió la industria del entretenimiento en el mercado global, o como el crecimiento de nuevos modelos de producción, de negocio, de distribución y de comercialización de contenido audiovisual. Por otro lado, vale la pena recalcar que para mitigar los efectos de la pandemia en el sector cinematográfico y para prevenir que solamente sobrevivan las producciones con grandes presupuestos y grandes industrias que los respalden, necesitamos del compromiso y la implicación de los Estados.

Justamente, lo expuesto hasta ahora busca servirnos para contrastar con la dramática situación del audiovisual boliviano. Pues además del parón al que el mundo entero se vio forzado, con todo lo que implicó, a lo largo de la pandemia no solamente no se contempló ningún tipo de paquete de ayuda por parte del gobierno, sino que se incumplió el pago de fondos comprometidos, se detuvo la aplicación de la Ley del cine y se cerró el Ministerio de culturas y turismo.

### 3. METODOLOGÍA

Para la realización de esta investigación de naturaleza exploratoria y cualitativa se partió con una revisión hemerográfica de noticias y artículos aparecidos en la prensa escrita boliviana relacionados con los efectos de la crisis sanitaria en el sector audiovisual nacional. Por las características del contexto histórico, por los eventos de 2019-2020, la búsqueda se extendió a notas relacionadas con la crisis sociopolítica e institucional, y su impacto en el sector cultural y creativo boliviano, haciendo especial atención en el audiovisual. Vale recalcar que la inestabilidad que sufrió el país hizo que la alarma sanitaria tenga efectos aún más profundos en el sector, como se verá más adelante. Para esta etapa de la investigación, se tomaron en cuenta medios de comunicación escrita que cuentan con portales web oficiales y que realizan cobertura amplia a temas culturales, es decir, que tengan una sección específica dedicada al tema y/o un suplemento especializado semanal. Por tanto, las fuentes periodísticas principales fueron los diarios Opinión, Los Tiempos, La Razón, Página Siete, El Deber y Correo del Sur. Además, se revisaron las webs de las revistas especializadas en cine y cultural: Ramona Cultural e ImagenDocs. Habiendo concluido esa etapa, se realizó una revisión de la literatura sobre los efectos del COVID-19 en el sector del entretenimiento, de la cultura y de la industria audiovisual a nivel global, tanto en publicaciones académicas y como en medios internacionales periodísticos especializados en industrias culturales y del entretenimiento. A partir del análisis de estos insumos se identificaron los temas más recurrentes y relevantes relacionados con el impacto del COVID-19 en el sector audiovisual. Eso llevó a reconocer que se debía recopilar información de los directos afectados por las crisis política y sanitaria, a reconocer la enorme relevancia de sus testimonios.

La muestra para este estudio está compuesta por directores, directoras, productores, productoras, críticas y críticos bolivianos, menores de 45 años de edad, esperando que todos tengan una cultura digital desarrollada. En el caso de los realizadores se consideró que hayan participado en al menos un largometraje estrenado comercialmente en los últimos 10 años, ya sea en el apartado de dirección o de producción. Para seleccionar a los críticos se consideró que además de publicar regularmente textos sobre cine, estén relacionados con otras actividades asociadas al rubro de las industrias creativas y/o culturales, como la curaduría, la gestión cultural y la vida académica. Al ser una investigación cualitativa, la recolección de datos se hizo a través de entrevistas semiestructuradas, se dialogó con 17 profesionales del sector audiovisual. No fue necesario tener una muestra más grande, pues realizar el diseño de la investigación se consideró el concepto de *information power* o *poder de la información*, que propone que mientras más información tenga la muestra, menos participantes son necesarios [23]. Por tanto, siguiendo las directrices de este tipo de diseño de muestra, los objetivos de esta investigación no pueden ser amplios. Se limita a conocer la percepción de realizadores, sobre el impacto que tuvo la pandemia en su vida laboral, concretamente en la producción, preproducción y postproducción, de manera complementaria se indagó sobre las actividades que realizaron para sobrevivir, además del impacto que tuvo la inestabilidad política. Por otro lado, las características de la muestra debían ser muy específicas, como ya se especificó en párrafos anteriores. La selección de los participantes fue realizada por el autor del artículo, guiado por su experiencia trabajando sobre cine boliviano, lo que ayudó a que se escojan participantes con las características específicas del estudio, lo que permite que la muestra sea más pequeña. Como la metodología lo sugiere, se hizo un análisis de los datos después de las primeras dos entrevistas, en el que se comprobó su alta relevancia [23].

Es importante apuntar, que no se pretendió cubrir la totalidad del fenómeno, sino develar algunos patrones relevantes para el objetivo del estudio. La gran mayoría de las percepciones de los entrevistados coincidieron salvo por ciertos matices, que antes de ser contradictorios, son complementarios. Es decir, encontrar patrones en las respuestas no fue difícil, lo que hace que no haya sido necesario realizar un análisis comparativo de casos [23]. Aunque era tentador, para obtener mayores datos, se decidió no realizar una encuesta, asumiendo que una aproximación cualitativa, ofrecería información profundidad y compleja para caracterizar a un sector marcado por la informalidad y la falta de

institucionalidad. En ese sentido, no es posible que se alcance una *saturación*, pues se asume que, en un estudio de percepción, más cuando se trata de trabajadores creativos, siempre hay un margen para enriquecer el estudio.

Como ya se mencionó en la introducción, para la recolección de información de la muestra, se optó por la entrevista semiestructurada, no solamente por ser la metodología más utilizada en investigaciones de naturaleza cualitativa, sino también porque permite conocer de manera profunda y compleja las percepciones de los directos afectados por este complejo fenómeno y sus expectativas con relación a la producción, la distribución y la comercialización de sus obras, después de la pandemia del COVID-19 [8]. El diseño del banco de preguntas básicas que se les formuló a los entrevistados, fue resultado de los patrones encontrados tanto en la literatura especializada como en la revisión hemerográfica, para este análisis se aplicó una *codificación descriptiva* [24]. Las entrevistas se realizaron de manera remota, a través del programa de videollamadas y reuniones virtuales Zoom, a lo largo de diez días del 7 al 17 de julio de 2020. Cada conversación tuvo una duración de aproximadamente 60 minutos y fueron grabadas en audio y video, para posteriormente ser transcritas. Para analizar los datos y la información, tanto la extraída de la pesquisa hemerográfica, como la de la revisión bibliográfica y la obtenida de las entrevistas, se utilizó la metodología propuesta por Miles, Huberman y Saldana [24]. Como ya se mencionó, para la revisión hemerográfica y para la de la literatura especializada se optó por una *codificación descriptiva* [24]. Para las entrevistas, después de transcribir las grabaciones de video, se las codificó utilizando el método *in vivo*, que privilegia a la percepción, a la voz del entrevistado [24]. Posteriormente, se generaron códigos de patrón, que nos permitieron identificar los temas tratados por las fuentes documentales y por los entrevistados [24]. Fue a partir de la identificación de estos tópicos, de estos patrones, relacionados con la percepción del impacto de la pandemia, que se articularon las secciones del presente artículo.

#### 4. DE LA CRISIS POLÍTICA A LA CRISIS SANITARIA

Como bien se sabe, la crisis sanitaria desatada por el COVID-19 fue antecedida por una de las más graves crisis políticas, institucionales y sociales de la historia reciente de Bolivia. Desatada por los conflictos que siguieron a las elecciones presidenciales de octubre de 2019, y que resultaron en la renuncia de Evo Morales Ayma, la posterior posesión de Jeanine Áñez Chávez como presidenta del Estado Plurinacional de Bolivia y una serie de graves enfrentamientos entre distintos sectores sociales.

Aunque no es el objetivo de este artículo investigar los efectos de la crisis política de 2019 en el audiovisual boliviano, es imposible ignorar que ese momento de nuestra historia reciente definió la forma en la que se enfrentaría la crisis sanitaria. Algunos de los realizadores a los que se entrevistó para esta investigación, comentaron sobre las dificultades que tuvieron en las filmaciones durante los conflictos postelectorales. Es el caso del director cochabambino Martín Boulocq, que en una entrevista realizada el 9 de julio de 2020, confesó que más de una vez tuvo que recoger equipo de trabajo de la aduana en bicicleta, esquivando los bloqueos, o que grupos de manifestantes violentos irrumpieron en el bus en el que se transportaba su equipo de filmación, asustando especialmente a los profesionales extranjeros. Por su parte, el realizador paceño Kiro Russo, en una entrevista realizada el 11 de julio de 2020, dijo: “Filmar, durante octubre y noviembre, una película con 90% de exteriores en las calles de La Paz fue duro. Todos los días la gente nos insultaba, ya sea porque decían que éramos extranjeros o porque decían que éramos del MAS. En una escena, en la que cerca de 100 extras protestaban frente a una puerta, automáticamente más de 10 personas se pusieron a filmarnos, creyendo que estábamos mintiendo, que estábamos montando algo”. Otros, previniendo la inestabilidad que reinaría en el país, como la directora paceña Catalina Razzini, entrevistada el 14 de julio de 2020, confesó: “Fui muy afortunada porque terminamos de rodar antes de la hecatombe, el 19 de octubre de 2019. Después de los pequeños fines del mundo que hemos vivido hubiera sido imposible el rodaje”. Estas experiencias dejan ver que las condiciones para hacer cine ya eran complejas. También lo fueron para otros rubros audiovisuales, como la publicidad. En la entrevista ya citada, Eddy Vásquez aseguró que normalmente fin de año es “época alta”, pero que en 2019 todo estuvo parado.

Más allá de lo ilustrativo de estas anécdotas, el gran efecto de la crisis política en el audiovisual boliviano no fue inmediato y tuvo que ver con el desmantelamiento de la frágil institucionalidad relacionada con el audiovisual boliviano. Como lo señaló en una entrevista, realizada el 7 de julio de 2020, Pedro Lijerón, productor y miembro de la fundación Ukamau: “Bolivia ha sufrido dos rupturas. Una es la pandemia que, por ejemplo, interrumpió la posproducción de imagen y sonido, no hay posibilidad de terminar el montaje o que el director y el director sonoro trabajen juntos. Por otro lado, se estaban esperando una serie de fondos que no se han podido dar”. Para aclarar esta afirmación, a continuación, vale la pena hacer un breve repaso de algunos elementos.

De manera puntual y simplificada, dos hechos son relevantes para comprender el contexto del audiovisual de octubre de 2019 a octubre de 2020: que en diciembre de 2018 la Asamblea Legislativa Plurinacional (ALP) de Bolivia haya aprobado la Ley del Cine y Arte Audiovisual Boliviano y la creación en 2019 del Programa Intervenciones Urbanas

(PIU), dependiente del Ministerio de Planificación<sup>6</sup>. Ambas iniciativas aparentemente resolverían las dos grandes carencias del audiovisual en Bolivia, un marco legal actualizado y canales de financiamiento gubernamental. Más allá de los problemas y las ambigüedades de ambas políticas, que no se busca discutir o analizar en el presente artículo, la gran mayoría de los entrevistados para esta investigación coincidieron en que fueron un avance importante para el contexto nacional. La realizadora documental pacaña Gabriela Paz, en una entrevista realizada el 13 de julio de 2020, aseguró: “En el cine [boliviano] tenemos grandes logros: La nueva ley del cine, la apertura de la carrera de cine en la UMSA<sup>7</sup>, el hecho de que en la Ley de la educación ‘Avelino Siñani y Elizardo Pérez’ se incluya a las escuelas de creación plurinacionales de las artes y que, en la ley, diga que los estudiantes deban adquirir competencias audiovisuales. Pero son cosas que no se han podido afianzar, se han quedado a medio camino”. Estas conquistas que parecen ser fundamentales para cambiar el panorama audiovisual nacional, por el momento tienen serias limitaciones.

A principios de 2020, la Agencia de Desarrollo del Cine y Audiovisual Bolivianos (Adecine), institución descentralizada, creada a partir de la aprobación de la Ley, pero dependiente del Ministerio de Culturas y Turismo, “[...] lanzó el 8 de enero el Fondo de Fomento al Cine y Arte Audiovisual Bolivianos (Ffcaab), que preveía llegar a 82 proyectos [...], con montos desde los [Bs.] 10.500 hasta los [Bs.] 582.900. En el acto de la convocatoria, se anunció que los ganadores iban a ser revelados el 10 de marzo; no obstante, días antes de la fecha establecida, Adecine informó que, a pedido del entonces Ministerio de Culturas y Turismo, la fecha de publicación de beneficiarios se había postergado” [27]. Por la pandemia y la situación de inestabilidad que vivía el país, se aceptaron los retrasos sin mayores problemas. Pero, a partir de mayo de 2020, el malestar en el sector audiovisual se hizo evidente porque el gobierno no daba ningún tipo de explicación, entre otras cosas, del mencionado fondo de Adecine y del Premio Eduardo Abaroa<sup>8</sup>. La entonces ministra Martha Yujra no dio ninguna respuesta sobre los retrasos en los pagos y en los fallos de fondos y concursos, ni sobre las peticiones de distintos colectivos culturales y, en específico, del sector audiovisual. Por ejemplo, el comunicado de la agrupación de Cineastas Independientes de Bolivia fue ignorado por el gobierno [28]. Además, tampoco se buscó solucionar el “Pago de cuotas pendientes al programa de programación y creación cinematográfica Ibermedia, que se deben desde el 2018” [29], uno de los fondos más importantes para el audiovisual en la región y para poder conseguir coproducciones internacionales.

Para agravar la situación, el 4 de junio de 2020, se anunció el cierre del Ministerio de Culturas y Turismo. Un día después, la presidenta Añez aseguró, a través de su cuenta de Twitter, que se abrirían nuevos programas para seguir apoyando al sector: “Se impulsará arte y cultura desde el Ministerio de Educación. Además, seguiremos con los programas vigentes y abriremos nuevos para sostener arte y cultura en la Pandemia” [30]. Además de la incertidumbre en la que se dejó a 350 empleados, lo más grave fue que: “[...] se dejó ‘trabajo pendiente’ en los convenios internacionales, quedando cuotas adeudadas para las plataformas de integración Iberescena, Ibermedia e Ibermuseos, que ofrecen fondos de ayudas para las artes escénicas, cine y repositorios de patrimonio, respectivamente. En el sector cinematográfico, varios afirman que las cuotas para Ibermedia vienen retrasadas desde hace años” [31]. Desde una perspectiva pragmática la fusión de ministerios, en un momento de crisis sanitaria y económica, puede ser justificable si es que se garantiza una gestión correcta y eficiente de las responsabilidades de la cartera desaparecida.

Lo cierto fue que además de haber dejado acéfalas a las instituciones responsables de la cultura por más de tres meses, lo poco que hizo el gobierno generó mucha polémica en el sector artístico y cultural<sup>9</sup>. Por ejemplo, “[...] desde el sábado 11 de julio se ha cortado, a nivel nacional e internacional, la transmisión del canal TV Culturas, que era dependiente del extinto Ministerio de Culturas y Turismo” [33]. La programación de este canal estaba dedicada mayormente a la difusión de documentales, reportajes y contenido original, era el único espacio que con cierta regularidad emitía cine y video boliviano, lo que cerró otro espacio de difusión.

En septiembre, la situación tampoco dio signos de mejora, en la prensa nacional se leía: “La crisis institucional que vive Culturas no parece visibilizar una solución inmediata. A pesar de haber posesionado hace dos semanas a un nuevo

<sup>6</sup> El PIU tenía por objetivo el incentivar proyectos creativos de los bolivianos en áreas de tecnología e innovación social, cine y audiovisual, deporte e industrias creativas, tenía un presupuesto de 140 millones de bolivianos y 539 personas y proyecto fueron beneficiadas. Aunque muchos vieron en esta iniciativa fines puramente electorales [25], lo cierto es que al menos 8 largometrajes, entre documentales y ficciones, se vieron beneficiados con el fondo [26].

<sup>7</sup> En la misma entrevista, Paz aclaraba que aún no es una carrera de manera oficial, sino un programa en la Universidad Mayor de San Andrés, lo que confirma que estos logros no se han consolidado. Por cierto, la pandemia también afectó al mencionado programa y a la formación de cine en general. En una entrevista con su coordinador, Sebastián Morales Escoffier, realizada el 17 de julio de 2020, este comentó las dificultades de enseñar cine remotamente, principalmente las materias prácticas, con los estudiantes estresados y sin equipo profesionales a la mano, “realizando ejercicios muy caseros”. Pero, además, aseguró que el nivel de abandono a partir del COVID-10 ronda el 30 y el 40% del alumnado.

<sup>8</sup> Anualmente, se prevé la entrega de los Premios Eduardo Abaroa, cada 23 de marzo, lo que está determinado por un decreto supremo de abril de 2011. Oficialmente, estos premios son un incentivo al desarrollo de las actividades destinadas a la reivindicación marítima, pero en la práctica han sido el mayor incentivo al sector cultural en los últimos años.

<sup>9</sup> Fue el caso del anuncio que hizo la presidenta Añez: “el Gobierno nacional se hará cargo de la refacción del techo de la parroquia de la Catedral de la Santísima Trinidad, por un monto de 1,4 millones de bolivianos, fondos que serán cubiertos por el Programa de Intervenciones Urbanas (PIU) del Ministerio de Planificación para el Desarrollo” [32]. Aunque se rechazó que el dinero saldría del fondo de Adecine, el sector audiovisual quedó muy susceptible.

Viceministro de Interculturalidad, entidad ahora responsable de la cartera fusionada a Educación y Deportes, no han sido esclarecidas las deudas del Premio Eduardo Abaroa 2019, que había presupuestado más de dos millones de bolivianos, del Fondo de Fomento de la Agencia del Desarrollo del Cine y Audiovisual Boliviano (Adecine), que destina siete millones concursables, ni de los premios literarios del año pasado, que en la categorías de Novela y Poesía, aún se deben unos 53.500 bolivianos” [27]. Esto nos permite afirmar que la fusión de la cartera de Culturas y Turismo al ahora llamado Ministerio de Educación, Culturas y Deportes no resolvió ningún problema importante, ni se aclaró el destino de los fondos y de los certámenes. La gestión de Víctor Hugo Cárdenas fue percibida por artistas y gestores culturales como como “fantasmagórica” e “inexistente” y poco transparente [34]. Hasta la fecha de publicación de este artículo, nada de lo prometido por la presidenta transitoria se cumplió, no se siguió con los programas vigentes, no se crearon nuevos, no se aclaró el destino de los fondos y de los concursos que estaban pendientes, ni desde el Ministerio de Educación.

En una entrevista realizada por Caio Ruvenal para el diario Opinión, a Marco Marín, coordinador técnico nacional de Telartes<sup>10</sup>, este explicó: “Inmediatamente repuesta la institucionalidad burocrática, se debe consolidar la institucionalidad jurídica con un cuerpo legislativo que ampare el sector, si una ley de culturas no cumple con la concertación ciudadana, deberá discutirse, al menos, una de manifestaciones culturales y otra del resguardo social de los trabajadores de las artes y la gestión cultural. Esta institucionalidad jurídica permitirá crear un horizonte sólido de políticas de fomento y gestión culturales, de gestión patrimonial y de gestión turística, labores inherentes al campo de las culturas” [36]<sup>11</sup>. Es decir, la gestión cultural del gobierno de transición, agravada por la pandemia, fue casi nula y se tendrá que esperar que se posicione una nueva administración para enfrentar los problemas y temas pendientes. Pues, aunque se reconoce que ninguna administración hasta la fecha hizo un trabajo notable en gestión cultural, lo hecho por la administración de Ñeiz rayó la negligencia. En ese sentido, el cineasta y productor, Álvaro Olmos, en una entrevista realizada el 10 de julio de 2020, resumía la percepción de sus colegas: “Este año ha sido el año de mayor desinterés en la cultura. Es un año perdido para el cine boliviano. No se debe olvidar que las películas en las que estamos trabajando, las que estamos finalizando, son del año pasado”. Lo confirma la percepción de la crítica y programadora Mary Carmen Molina, en una entrevista realizada a el 11 de julio de 2020: “El tema cultural para el gobierno de transición no es ni siquiera secundario, no es de ninguna manera una prioridad”.

A los realizadores entrevistados para esta investigación lo que más les preocupa es la arbitrariedad con la que se toman ciertas decisiones, concretamente el cierre del Ministerio. Gabriela Paz, en la entrevista ya mencionada apuntó: “Es muy grave que se pueda borrar cosas con el codo, es muy grave que un gobierno de transición se atribuya a cambiar cuestiones estructurales”. Por su parte, el realizador orureño Diego Mondaca, en una entrevista realizada 13 de julio de 2020, aseguraba que: “La defensa de un Ministerio de Culturas debería ser obvia en un país que tiene una riqueza cultural envidiable, que nos confronta y nos determina. Se puede y se debe criticar mucho su administración, su transparencia, su capacidad de gestión. Lo que no se puede hacer es borrarlo de un plumazo”.

En la entrevista ya mencionada, el director Martín Boulocq hace una lectura todavía más crítica: “El cierre del Ministerio de Culturas ha sido un desastre, un baldazo de agua fría. Ha sido como una estrategia para neutralizar al sector audiovisual, que estaba realizando reclamos con temas pendientes. Logramos que se apruebe la Ley del cine después de diez años y se lograron fondos como los del PIU. Eso hubiera cambiado el panorama del cine nacional. Con el pretexto de la pandemia se han tomado decisiones que implican retroceder décadas”. En el mismo tenor, la directora y actriz Denisse Arancibia, en una entrevista realizada el 9 de julio de 2020, dijo: “Hemos vuelto a menos que cero, el cierre del Ministerio ha hecho que ya no existamos. Ha sido un asesinato a la cultura. Había un fondo que no se sabemos dónde está”. Por su parte, el crítico y programador Sergio Zapata, en una entrevista realizada el 11 de julio de 2020, detrás de esta medida ve un proyecto ideológico y político: “El cierre del Ministerio de Culturas, que albergaba al Viceministerio de Descolonización y el Viceministerio de Interculturalidad, es la evidencia de un intento de una restauración señorial/oligárquica, que busca desmontar un aparato ideológico identificado con la Plurinacionalidad”. Zapata sentencia: “Quizá se puede hablar de una deliberada perversidad frente al gremio cultural”.

En relación a los efectos directos que este desinterés institucionalizado puede tener en el audiovisual, en la entrevista ya mencionada, Catalina Razzini aseguró: “Un país que no apoya a su cultura, es un país que nunca va a generar una industria. Si tuviéramos el apoyo o interés estatal, si el Adecine fuera real y efectivo, nuestro cine empezaría a crecer a nivel de contenidos, de oficio técnico, de rigor, de capacidad de trabajo”. Con temor a hacer una lectura casi mercantilista de la declaración de Razzini, en sus palabras se deja ver que al final el financiamiento por parte del Estado, los estímulos, los fondos y los premios, son formas de inversión, que podrían generar trabajo, consumo y, finalmente, ganancias, entre otras cosas que no pueden ser cuantificadas. Como lo apuntaba el realizador Juan Pablo

<sup>10</sup> Telartes es un colectivo de ciudadanos que tiene por objetivo incidir en los distintos niveles del Estado para que se construyan, con la participación ciudadana, políticas culturales para la profundización de la democracia y el ejercicio de derechos, asumiendo que lo cultural es más que solo las bellas artes y que puede generar procesos de cohesión social [35].

<sup>11</sup> Algo que también se debe recalcar es que la institucionalidad jurídica mencionada, que los marcos regulatorios, contemplen aspectos para proteger a los trabajadores culturales y creativos, que garanticen sus beneficios sociales y que los protejan de toda forma de discriminación [22, 115].

Richter, en una entrevista realizada el 11 de julio de 2020: “No entiendo por qué hasta ahora las autoridades no ven a las actividades artísticas como oportunidades económicas. No ven una oportunidad en el cine para generar fuentes de trabajo directas e indirectas, movimiento económico. Y, por otro lado, como la posibilidad de construir una identidad”. Afirmó el realizador que vendió su segunda película, *El río* (2018), para que esté disponible en los catálogos internacionales de las plataformas de *streaming* HBO Latino, HBO NOW y HBO GO, aunque con acceso solamente para Estados Unidos y Canadá.

La productora tarijeña Victoria Guerrero, en una entrevista realizada el 10 de julio de 2020, es más específica con los perjuicios que implica en este hueco institucional: “Cada país está buscando potenciar su industria. En Bolivia estamos en una situación complicada porque no tenemos Ministerio, ni fondo, lo que hace muy difícil incluso conseguir coproducciones [internacionales]”. Lo que nos deja ver, que el cierre de la cartera de culturas no solamente tiene repercusiones internas, hace que a nivel internacional las producciones bolivianas queden prácticamente huérfanas. Guerrero continuaba: “Todo depende de la voluntad política y al gobierno transitorio no le interesa la cultura. Tenemos una Ley sin reglamento. Los empresarios de las salas de cine ya han hecho una advertencia a Adecine, asegurando que no aportarán con el monto que la Ley dice, incluso que apelarán a la Ley”. Son estas contradicciones, la falta claridad, la incapacidad y, hasta la mala voluntad, la que nos hace intuir que por lo menos a corto plazo, como sucedió en la mayor parte de su historia, el cine boliviano se volverá a desarrollar al margen del Estado. En una entrevista realizada el 9 de julio de 2020, la productora y documentalista Paola Gonsalvez recordaba algo fundamental: “Es necesario que haya un Ministerio de Culturas, que haya Adecine y fondos, pero eso no condiciona que haya cine. Más allá de los fondos, es importante que los gobiernos entiendan la importancia del cine, que crean en ti, que el apoyo no implique solo dinero”.

## 5. SOBREVIVIENDO AL CORONA

Así como la crisis política irrumpió en medio de rodajes, los primeros meses de la pandemia, el cierre de fronteras y la cuarentena afectaron procesos de trabajo de manera más o menos imprevista. Es el caso de lo que le pasó el realizador documental y productor, Miguel Hilari, en una entrevista realizada el 8 de julio de 2020, dijo: “Estuve varado en México, tenía que estar dos semanas y media. Al final estuve ocho, porque no podía encontrar pasajes para volver. Al final, un avión militar mexicano que estaba sacando a ciudadanos mexicanos de Bolivia, nos trajo”. Algo similar le pasó a Kiro Russo, en la entrevista ya citada comentó: “Me tuve que quedar varado en Argentina durante 5 meses. Vine a montar mi película y me tuve que quedar. Felizmente, pude dedicarme a montar la película gracias al fondo PIU”.

Como tantas otras actividades en Bolivia, el cine a lo largo de la pandemia se ha realizado al margen del Estado, sin medidas que puedan paliar su efecto. La situación de muchos profesionales ha sido por demás compleja, como lo reconoció Pedro Lijerón en la entrevista ya mencionada: “Los que estamos cerca del cine estamos acostumbrados a que cuando un proyecto se termina, puede pasar mucho tiempo hasta que tengas otro sustentable económicamente. Pero en esta situación tan atípica, uno ha tenido que buscar salvavidas, para sustentarse económicamente”<sup>12</sup>. En su caso, como en el de los cineastas Catalina Razzini, Diego Mondaca, Juan Pablo Richter y Álvaro Olmos, o como en el de los críticos, programadores y académicos como Sergio Zapata y Sebastián Morales, impartir clases en distintas instituciones formativas ha sido una alternativa. Con las dificultades que puede implicar enseñar a distancia, las actividades formativas no se interrumpieron en el programa de cine UMSA, en la Escuela Andina de Cinematografía y en la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA), entre otras instituciones.

Muchos realizadores, asumiendo que no podrían rodar o trabajar en campo pensaron en alternativas. Lijerón reconoció: “Ha sido un buen momento para encontrarse con otra gente que está encerrada, para escribir, para desarrollar proyectos. En ese sentido ha sido bastante fructífero”. La productora Victoria Guerrero señaló: “Desde octubre del 2019 que no he vuelto a la oficina. Después de fin de año intentamos retomar algunas cosas, pero hemos tenido que volver a parar. Normalmente, de noviembre a abril es una temporada baja para las producciones audiovisuales, pero ahora sabemos que se alargará mucho más. Por tanto, a lo que nos estamos dedicando es a preparar más postulaciones a fondos, porque no se puede hacer mucho más. Hay mucha gente en el mundo que está con más tiempo para postular, por tanto, la competencia va a ser mucho más dura”. En la misma dinámica que Guerrero, Álvaro Olmos asegura que: “Tuve un proceso de escritura largo para Ibermedia, para mi próxima película, *La hija del pescador*. También he visto mucho cine en el proceso de escritura, mucho cine latinoamericano. Luego, para el desarrollo de otros proyectos, me puse a ver documental. Además, de ese trabajo todo el tiempo estamos mandando proyectos para acceder a fondos o para talleres. Cada semana tenemos un *deadline*”. Algunos, como Paola Gonsalvez, sugieren que: “Ahora podemos dedicar mucho tiempo al desarrollo de los proyectos, tener guiones mejor trabajados. Ahora podemos participar de más charlas y asesorías a distancia. Lo que es un lujo. Tomemos la pandemia como un regalo de tiempo, para el desarrollo, lo que

<sup>12</sup> Como la literatura sobre trabajo creativo y cultural lo señala, este es uno de los rasgos de la precariedad laboral a la que los audiovisualistas están sometidos, que está marcada por trabajos a corto plazo, que requieren habilidades para proyectos complejos, por tener contratos sin las mejores condiciones, por ser subcontratados o ser freelancers [22, 115].



podría resolver muchos problemas en la producción”. En el mismo sentido, Hilari decía: “Es un tiempo para pensar”. Por su lado, la directora Gabriela Paz llama a reflexionar sobre la relación con este momento: “Al principio estaba muy productiva, pero luego hemos comenzado a ver las cosas con calma. El tiempo ha cambiado, ya no tienes que cumplir con metas rígidas, que creo que es bueno para crear”. Desde su espacio, Mondaca afirma: “Estamos comenzando a darnos cuenta de que podemos organizar nuestro tiempo, nuestras actividades desde casa”.

Sin duda, los cineastas menos afectados por la cuarentena fueron los que se encontraban en proceso de postproducción. Desde ahí, Hilari aclaró: “Me hubiera gustado comenzar a rodar un documental. Por las condiciones no hay una fecha clara de inicio. Estoy afectado por la cuarentena, más que por la pandemia en sí. Pero, por otro lado, estoy trabajando en la edición de otro proyecto. La postproducción es sencilla, pero el rodaje y la preproducción es difícil”. En ese mismo sentido, Martín Boulocq aseguró: “Tuve la suerte de que la pandemia llegó al comenzar la edición de mi película. Si me tocaba al terminar la preproducción hubiera sido un desastre”.

Intentando sacar el mayor provecho posible, el realizador Eddy Vásquez, comentó: “El periodo de la pandemia nos ha permitido terminar proyectos. Entre ellos, terminar la película de Roberto Guilhaon, *Concupiscencia*, que está en postproducción. Además, tengo un largometraje que está en desarrollo, *Edén de Adán*, al que le pude dedicar tiempo, lo que fue imposible antes de la pandemia. De hecho, antes de las elecciones de 2019 teníamos una sobredemanda de trabajo, muchas películas, publicidades y video clips por hacer. En cambio, después estuvimos parados. Normalmente, para nosotros fin de año es una época de mucho trabajo, pero en 2019 pasó lo contrario. Eso se encadenó con la pandemia. Nos toca ser pacientes, terminar los proyectos pendientes. Sin embargo, comenzamos a rodar un cortometraje de Marcelo Antezana, en el que participé como productor ejecutivo y director de fotografía. Aprovechamos el contexto de la pandemia. En los primeros días, conseguimos un permiso para grabar, cuando todo estaba vacío, lo que no podríamos hacer en otra situación, paralizar al país, a las calles de Cochabamba. Estamos esperando la reapertura para terminar el rodaje”. Bajo la misma dinámica, tratando de adaptarse a la situación, en una entrevista realizada el 12 de julio de 2020, el poeta y realizador documental Omar Alarcón contó su experiencia: “Estoy trabajando en una nueva película, en verano comenzamos a filmar, pero con la pandemia paralizamos el rodaje en los primeros meses, pensando que el junio volveríamos a trabajar. Pero, como no sucedió comenzamos a usar herramientas como Zoom. El personaje de la película es una chica *trans*, que organiza eventos artísticos de *drag-queens*, que ahora se organizan por Zoom. Ahora rodamos los eventos a distancia”.

Con una dinámica de trabajo que también busca sacar provecho a las distancias, la productora Paola Gonsalvez dijo: “Por suerte, la pandemia y la cuarentena me pillaron con dos películas en proceso de edición o de composición. Una de ellas, la segunda película de Juan Pablo [Richter], la filmamos en medio de los conflictos políticos de 2019. Por tanto, estábamos en un momento en el que de todas formas trabajamos a distancia, con la ventaja de que al estar en casa estábamos más disponibles. Gracias a la pandemia ahora tenemos más mecanismos para hacer las cosas virtualmente. Ahora incluso trabajamos con programas para editar a distancia. De manera general, hemos seguido trabajando normalmente”. En el mismo sentido, Catalina Razzini asegura: “Ahora estamos en la postproducción, tanto en el montaje como en la composición musical. Estamos tratando de sacarle al jugo a trabajar a distancia”. Con relación a los ritmos de trabajo en este tipo de situaciones, Boulocq apunta: “En el cine los ritmos de trabajo son distintos a los de otras actividades. A la hora de postproducir o de escribir, nos encerramos, igual estamos acuartelados”. Lo que se confirma en la experiencia de la realizadora Denisse Arancibia: “Como editora trabajé como en horario de oficina o más, en ese sentido no ha cambiado gran cosa. Tengo mucho trabajo porque todo se ha vuelto digital, todo necesita edición. Estoy trabajando más que el año pasado en edición. Además, estoy haciendo cosas que no hacía antes como el sonido o la animación, así que estoy aprendiendo nuevas cosas. Mientras tu internet no se caiga puedes seguir trabajando”.

Como se ha visto en las declaraciones de los cineastas entrevistados, el trabajo para quienes están en procesos de postproducción ha seguido con relativa normalidad, el gran problema está para quienes están en proceso de preproducción o de producción. Como se señaló en un punto anterior, los rodajes a nivel internacional después de haber sido paralizados, se han retomado con estrictas medidas de bioseguridad, lo que implicó un incremento de costos, de tiempo de trabajo y se ha complejizado el proceso mismo. En un país como Bolivia las condiciones son aún más complejas.

Eddy Vásquez que, además de hacer cine, trabaja mucho en publicidad, aseguró que: “Poco a poco estamos retomando el trabajo, con todas las medias de bioseguridad. A partir de la pandemia se han creado muchas agrupaciones de directores, fotógrafos, guionistas y técnicos, el gremio se está uniendo. El cine es un trabajo colectivo, nos necesitamos los unos a los otros”. No solamente él resalta que, en este momento de distintos tipos de crisis, también ha despertado un sentido de solidaridad y de unión en el gremio para enfrentar problemas comunes, los realizadores Razzini, Paz y Russo, lo señalaron también. Al respecto, Arancibia, aseguró que: “Al vernos en una crisis mayor a la normal, hay una reacción colectiva de gremio, se ha generado mayor contacto y redes para lidiar con los problemas”. Pero más allá de las buenas intenciones, hay temas que deben considerarse, pues como asegura la productora Paola Gonsalvez: “No creo

que podamos volver a un rodaje normal hasta que haya una vacuna, hasta que tengamos la certeza de que no corremos peligro”. Por su parte Diego Mondaca apunta: “Se tiene que considerar la salud, la seguridad de la gente con la que trabajamos. Que no solamente es tu equipo, cuando haces cine hay mucha gente que está relacionada a la producción de manera indirecta, cuidarla debe ser nuestra prioridad”.

Pero como es sabido, estos cuidados implican problemas significativos, como Gonsalvez, asegura: “Las medidas de bioseguridad y tener una persona a cargo de ella, te puede encarecer el proceso un 40 %”. Por otro lado, Eddy Vásquez: “Nosotros no tenemos horarios de trabajo. Por amor a lo que hacemos, muchas veces me quedo hasta las 2:00 o 3:00 de la mañana. Por suerte, la oficina está en el lugar en el que vivo. Cuando quiero trabajo, o veo películas, cosas que me inspiren a desarrollar proyectos e ideas”. Con ello concuerda Sebastián Morales: “A nivel laboral, lo digital ha hecho que ya no haya horarios”. Esta situación ha hecho que el futuro de los rodajes sea incierto, no porque dejen de realizarse, sino por cómo se harán a mediano plazo.

Como muchos, Omar Alarcón y Pedro Lijerón creen que la posteridad estará marcada por rodajes con equipos pequeños. Incluso comentó que en Argentina se están haciendo rodajes de spots publicitarios por Zoom, en los que solamente están en la filmación los actores y el operador de cámara. El resto del equipo, lo sigue a distancia. Victoria Guerrero, por su parte sugiere que: “Con los protocolos de seguridad menos gente va a ser empleada. Tampoco tenemos las condiciones para filmar en estudios, no tenemos estudios, acá casi todo es exteriores. Por tanto, los rodajes se reducirán y serán más cortos. En la práctica, se está trabajando más horas por jornada, para que sean menos días de rodaje. En la práctica, se está haciendo poco más”<sup>13</sup>. Boulocq concuerda hasta cierto punto, pero va más lejos: “Las producciones que eran medianas se van a reducir, las máquinas van a hacer más trabajo, los equipos humanos se van a reducir. En cambio, las producciones grandes se harán más grandes y se encarecerán para responder a las normativas de bioseguridad”. Por su parte, Miguel Hilari es más escéptico y advierte que: “En Bolivia no existe una instancia que controle que en nuestros rodajes se cumplan protocolos de bioseguridad. Si en Bolivia los *gaffers* tienen que subirse a un poste de alta tensión a robar electricidad ¿de qué normas sanitarias estamos hablando? Desde un inicio nuestros rodajes son precarios. No creo que la pandemia haga que nuestros rodajes sean como los de primer mundo”<sup>14</sup>. Además, más allá del aumento de los costos y del tiempo de trabajo, las dificultades relacionadas con el transporte también son considerables. Por ejemplo, Russo comentó: “Cosas que eran simples ahora son complejas. Por ejemplo, ¿cómo voy a ir a rodar los últimos detalles en Huanuni? Me podría convertir en un riesgo para todos, para mi familia. Por otro lado, gané una posproducción francesa. Lo que está bien, pero lo complicado es que solamente puedo usar el financiamiento en Francia”.

Lo que también parece ser indudable es que el riesgo sanitario no es el único al que está expuesto el audiovisual nacional. Sebastián Morales considera que: “Parte constitutiva del cine boliviano es la fragilidad y la incertidumbre. En estas condiciones, la producción nacional se reducirá. Muchos proyectos van a terminar cayéndose”. En el mismo sentido, Russo apunta: “Las medidas de bioseguridad son utópicas, no creo que este año se filme un largometraje, va a ser muy incómodo, muy difícil”. Pero Catalina Razzini observa algo que también es muy preocupante: “Existe el riesgo de que el cine se vuelva en algo más elitista de lo que ya es”. Es decir, cada vez menos gente podrá tener las posibilidades de producir en condiciones óptimas. La realizadora señaló otro gran problema relacionado con las medidas de bioseguridad: “Eso va a ser perjudicial para la formación, pues las pasantías y el ser asistente en un rodaje, para aprender, no se podrá hacer por las restricciones sanitarias”. Eddy Vasquez señala algo grave en desmedro de las obras: “El proceso de rodaje además de ser más moroso, siento que se verá afectado por el distanciamiento social y las mascarillas, van a generar una ruptura en el contacto humano”.

Razzini está convencida de que el cine boliviano será incluso más guerrillero de lo que ya es. Concuerda con ella Gabriela Paz y, ante la mirada más pesimista de sus colegas, afirma que: “Como cineastas debemos adaptarnos a la realidad. Lo que más emociona es que ahora las restricciones te obligan a ser más creativo. Con equipos más reducidos, formas más guerrilleras”. Por su lado, Denisse Arancibia asegura: “Vamos a tener que empezar a inventarnos historias chiquitas, en una sola locación, con cámara en mano. Vamos a reinventarnos, volver al cine de guerrilla, aún más de guerrilla. Porque el cine boliviano siempre es de guerrilla. La ficción va a ser la más afectada, pero no se dejará de hacer cine”.

Ante la certeza de que se seguirá haciendo cine en Bolivia, a pesar de que los rodajes sean cada vez más difíciles, algunos realizadores consideraron nuevas alternativas. Haciendo un ejercicio predictivo, Hilari apuntó: “Me imagino que el próximo año se estrenarán muchas películas con material de archivo. Gente editando material existente”, algo en lo que coincidió Russo. Por otro lado, Victoria Guerrero cree que puede ser el momento de la animación, asegurando que existen muy buenos profesionales en el área. Sin embargo, Diego Mondaca aclara: “Incluso pensé en comenzar a

<sup>13</sup> Lo que describe Gerrero, puede rayar en una suerte de normalización de la “flexploitation” [37].

<sup>14</sup> La declaración de Hilari es otra muestra de la precariedad laboral de los trabajadores audiovisuales en Bolivia, que tienen condiciones de trabajo muy peligrosas, y no están protegidos por sindicatos o asociaciones efectivas [22, 115].

hacer cine de animación, pero eso es igual caro y requiere de mucha gente. La solución no es evadir al COVID-19, sino trabajar con él. Tal vez en rodajes más largos, escalonados, entre otras cosas. Antes de que se afecte la narrativa, repensar la puesta en escena”.

Asumiendo que, superadas las condiciones económicas y sanitarias, se sigan realizando películas, queda pensar qué canales utilizarán para distribuirse, para ser consumidas. Kiro Russo aseguró: “Estamos viviendo el momento de mayor producción de la historia de Bolivia, en enero [de 2020] leía en la prensa que había 46 películas realizándose. Y no es mencionada la mía y otras. Supongamos que son de 50 a 60 películas ¿dónde se verán?”. Indudablemente las salas se reabrirán, pero es muy probable que cuando estalle un rebrote del virus, vuelvan a cerrar. Considerando eso, es presumible que las películas que se proyecten serán las que garanticen ganancias a las empresas, lo que pone en muy mala condición al cine nacional. Russo afirma: “No sabemos si van a quebrar los cines. No sé si la gente va a querer ir al cine cuando es un riesgo”. Por su lado, Denisse Arancibia cree que: “La sala no va a morir, tardará en reavivarse, pero apenas la gente pueda volver al cine lo hará. Porque la gente lo necesita, es parte de nuestra sanación”. Pero, como se apuntaba, eso que tampoco garantiza que la vuelta de las salas comerciales beneficie al audiovisual boliviano. Martín Boulocq hace un apunte interesante: “La sala de cine no creo que muera, pero mutará. La sala de más de mil personas mutó en la multisala y esta se transformará, quizá en la sala en casa y a algún espacio más social, como los autocines”. Esta afirmación, permite abordar el siguiente punto de este artículo. Más allá de la falta de apoyo por parte del estado, se presume que se seguirá realizando cine boliviano. Por tanto, es pertinente indagar sobre los escenarios de difusión y comercialización de las obras audiovisuales.

## 6. LAS SALAS DEL FUTURO

Los procesos que la pandemia aceleró a nivel global, sobre todo la transformación relacionada con los modelos de negocio y los hábitos de consumo audiovisuales, están haciendo que los realizadores nacionales se comiencen a cuestionar ciertas formas de proceder. Por ejemplo, Paola Gonsalvez, reconoció que: “A lo que nos está obligando, a todos los productores del mundo, es a repensar los estrenos. Quizá en Bolivia no es tan complicado posponer un estreno, el problema está en los festivales grandes. Nunca jamás va a ser lo mismo estrenar en Berlín digitalmente que presencialmente. Por otro lado, se han notado nuestras falencias en distribución digital y en marketing digital. Estamos repensando qué y cómo hacer, las prioridades”. En ese mismo sentido, Gonsalvez asegura: “Para la opera prima de un director hace un tiempo era impensable que se estrene en Netflix, pues le quitabas visibilidad. Es muy importante la consolidación de la carrera de los directores. Los realizadores en Bolivia son muy poco conocidos incluso cuando es su quinta película, por tanto, es muy importante el circuito de festivales, que se hagan un nombre, para que sea más fácil financiar los siguientes proyectos. Estrenar en Netflix es dejar de lado el nombre del director. Eso es algo que hay que repensar”. Frente a la imposibilidad de tener un buen ingreso de taquilla a nivel nacional, el éxito comercial de muchas películas bolivianas podía relacionarse con su presencia en festivales internacionales<sup>15</sup>, con los contactos y ventas que se podían hacer en los mercados. Lo que hoy ya no es evidente. Como lo reconoce Gonsalvez: “Es muy difícil hacer relaciones virtualmente. Puedes mantener contactos que ya tienes, pero hacer nuevos negocios o tratos es casi imposible”.

Este repensar los estrenos, los canales de distribución y comercialización, ha hecho que muchos cineastas comiencen a tomar en serio la posibilidad del *streaming*. Puede ser emblemático que, a lo largo de la pandemia, el grupo Ukamau abrió la posibilidad de que tres de las películas dirigidas por Jorge Sanjinés se pueden alquilar en plataformas digitales: *La nación clandestina* (1989), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy* (2016). Pedro Lijerón, reconocía que durante muchos años se conversó con Sanjinés sobre esta posibilidad, pero las condiciones de la pandemia aceleraron ciertas decisiones. Por otro lado, sin embargo, aseguró que: “Tenemos que preguntarnos si después de la pandemia tenemos que hacer una educación de público, para que la gente vuelva a la sala”. Con relación a esta transición, Gonsalvez sugiere que: “Ahora las plataformas VOD han asumido la totalidad de la distribución. Lo que era tu tercera o cuarta opción de ventas, ahora es la primera”. Por su lado, Denisse Arancibia reconoce que: “Para el cineasta boliviano el *streaming* es una gran alternativa porque, en el general, el cine boliviano no gana dinero en la taquilla. Para mi nueva película estoy apuntando al *streaming*, y a la sala solamente por un tema romántico. Como productora, como realizadora, como espectadora entiendo que la sala y el *streaming* deben ser complementarios”. Catalina Razzini, complementa las ideas de sus colegas: “El *streaming* es un arma de doble filo. Es bonito si viene acompañado de concientización, de formación de público”.

<sup>15</sup> Aunque excede los objetivos de este artículo es importante señalar la situación de los festivales nacionales. Por ejemplo, la crítica y programadora Mary Carmen Molina apuntaba sobre la situación del festival nacional más relevante: “Tenemos la incertidumbre de cuándo vamos a poder hacer el Festival Radical, pues muchos de los fondos y apoyos que lo hacían posible, no solo por la pandemia, sino también por la crisis política y social, hoy son inciertos”. Otro de los responsables del Radical, Sergio Zapata, reconocía que el valor del festival y del cine clubismo es el cuerpo, lo presencial, en una situación como la pandemia se pierde mucho.

Lo cierto es que, como reconoce Miguel Hilari: “Muchos de nosotros estamos acostumbrados a ver películas en nuestras computadoras. Se está volviendo la normalidad tener un home studio”. Por tanto, aunque tienen un ritmo muy distinto, los hábitos nacionales están siguiendo una ruta similar a los globales. La respuesta a esa situación, fue *Bolivia cine*, la primera plataforma nacional de VOD, que se lanzó el 21 de marzo de 2020, fundada por los cineastas Ariel Soto y Álvaro Olmos. Al respecto, este último señaló: “Hemos tenido un boom de suscripciones, tenemos 20 000, pero nuestras transacciones son muy bajas. Tenemos entre cinco y quince diarias. Eso no quiere decir que el público no vea las películas, tenemos cifras altas, la gente ve cine boliviano. El problema está a la hora de pagarlo, sobre todo cuando lo ve por *streaming* o en su casa, se espera que sea gratis. La otra gran dificultad es que la gente no conoce o no tiene los mecanismos de pago por internet, no están habituadas al consumo virtual. Tenemos mucha gente que nos escribe por *Inbox* para decirnos que no deberíamos cobrar. Y otra para pedirnos que les enviemos el DVD físico”. La afirmación de Olmos se puede contrastar con los resultados de una encuesta a nivel nacional realizada por Agetic en 2019, que muestra que solamente el 2% del uso de internet por jóvenes (de 15 a 24 años) bolivianos es dedicado a compras on-line [7]. Según Victoria Guerrero: “Si en Bolivia solo el 23% de la población tiene acceso a internet y solo 18 son personas adultas... El pago de películas por internet es casi imposible”.

Sin embargo, como Olmos señala: “En cierta medida, *Bolivia cine* ha abierto la posibilidad a que los productores se animen a utilizar esta y otras plataformas virtuales para la distribución, como el VOD o el *streaming*”. Incluso está cambiando los hábitos de consumo de los mismo audiovisualistas, por ejemplo, Eddy Vásquez reconocía que: “Gracias a *Bolivia cine* tuve la oportunidad de ver muchas películas que no había tenido la oportunidad de ver”. La plataforma nacional hoy cuenta con más de medio centenar de filmes nacionales en su catálogo y ya ha sido la sede virtual de dos festivales de cine. Pero si algo llama la atención es que sus películas más vistas son *Averno* (2018) de Marcos Loayza, *Santa Clara* (2019) de Pedro Antonio Gutiérrez, *Las maldogidas* (2017) de Denisse Arancibia, *Soren* (2018) de Juan Carlos Valdivia, *Cuando los hombres quedan solos* (2019) de Fernando Martínez y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellot [38]. Todas cintas de ficción, que responden al cine de género y/o que en el momento de su estreno tuvieron una importante campaña de promoción y publicidad. Es decir, quizá como señala la crítica Mary Carmen Molina: “Hay que cuestionar si el *streaming* implica una diversificación de audiencias o es meramente potenciar a un público que ya existía”. Lo que es indudable es que en el mundo contemporáneo la distribución por internet ya no es una alternativa más, es una obligación para no desaparecer.

Hay películas pensadas para ser proyectadas en pantalla gigante, en una sala, como dice Eddy Vásquez: “Hay películas que tienen un nivel más sensorial que no se pueden ver en una portátil”. Por su lado, Diego Mondaca, dijo: “Tuve la suerte de presentar *Chaco* (2020) en sala grande, y era pensada para ese tipo de proyección”. El problema está en que, por la reconfiguración del mundo, a mediano plazo, muy probablemente, los bolivianos solamente podremos ver estas películas en las condiciones que tengamos en nuestra casa. Frente a este trauma global, frente a lo que nos tocó vivir desde principios de 2020, ¿cuál es la responsabilidad del cine boliviano?

## 7. EL COMPROMISO DEL CINE

La crítica Mary Carmen Molina apuntaba sobre lo vivido en Bolivia: “Cuesta desligar la crisis sanitaria y de la crisis política, hay una continuidad. Al final, en ambos momentos las relaciones con las imágenes, con la información y las relaciones interpersonales se dan a través de las redes sociales. Como no podemos salir a la calle, internet, las redes sociales se han convertido en la calle, en el espacio público. Entre las cosas que circulan están las imágenes, por un lado, las imágenes físicas, las fotografías, los memes, entre otras cosas. Pero también las imágenes audiovisuales, las películas que se han liberado, y también imágenes de entretenimiento. Por ejemplo, en TikTok produces rápido y tienes millones de vistas, se hace con poca reflexión, sin detenimiento. En esos espacios las imágenes no son cuestionadoras, han dejado de plantear preguntas, sino refuerzan discursos”. Frente a esa realidad repensar la responsabilidad, el compromiso del audiovisual nacional es una urgencia, no solamente desde la “producción” o la creación de imágenes, sino ante todo desde el ejercicio crítico, reflexivo. En la entrevista ya citada, Kiro Russo dijo: “Entrar en la pandemia es tomar consciencia de que el mundo está peor de lo que creíamos”.

Pero dando una mirada específica al audiovisual, Russo apunta: “Hay gente que piensa que se puede hacer plata con el cine boliviano, lo que me parece una payasada ¿En serio crees que vas a competir contra *Dark*?”. En el mismo sentido, Gabriela Paz asume que creer que el cine boliviano debe ser entendido como una actividad meramente comercial, es risible, que la responsabilidad está en repensar las imágenes. Pero que, “ojalá que las películas no sean solo sobre tu cuarto y tu ventana, sino que sean una búsqueda más allá de ti mismo”. En esa misma estela, Miguel Hilari afirma: “Tenemos que pensar la experiencia de abrirse al otro. Bolivia es un país *ombliuista*. Así que hay un peligro en que los artistas se encierren en sus espacios privados. Es importante, aunque sea virtualmente, el encuentro con el otro. De eso se trata también el cine”. Diego Mondaca, cree que: “Lo mejor es valorar al cine y a las artes como una posibilidad de convivir. Mucha gente ha consumido más arte en la pandemia que en toda su vida”. Razzini apunta: “Es una

oportunidad para generar nuevos contenidos. El cine nos debe servir para generar lazos, puentes, en la unidad”<sup>16</sup>. Es decir, el cine como una experiencia de encuentro, de conexión de reconocimiento del otro. En ese sentido, Denisse Arancibia confiesa: “Va a ser inevitable que después de la crisis y la recesión, las artes respondan produciendo obras. Por mi parte seguiré haciendo comedias, que te saquen dos sonrisas y que te ayuden a olvidar el fin del mundo”.

Pero para Mary Carmen Molina esa responsabilidad va más allá, asegura que: “Es importante que se creen imágenes que irrumpen en lo que está sucediendo, documentar lo que pasa en las calles, más allá del espacio personal. Salir del espacio cómodo, para situar tu mirada desde un espacio que no sea meramente el individual, sino el colectivo”. La crítica y programadora, llama a un compromiso con el contexto. Por su parte, Lijerón apunta: “Tenemos que hacer un cine más relacionado con las realidades que vivimos como sociedad. Tenemos que pensar qué estamos haciendo como humanidad y como individuos”. Martín Boulocq sentencia: “El cine es un dispositivo o un medio de influencia y de construcción de imaginarios muy potente. Por tanto, la responsabilidad del que hace cine es muy grande. Y mientras sea mayor el acceso a recursos y a espacios, más responsabilidad tienes. En una situación como la de ahora es algo que tenemos que pensar o repensar ¿cuál es nuestra responsabilidad como cineastas? ¿Cómo problematizo lo que está pasando, desde mi lugar, desde mis posibilidades?”. Ante esas preguntas, Omar Alarcón, parafraseando a Jonas Mekas, llama a realizar un cine menos perfecto, pero más libre. Aseguró que ni la pandemia, ni nada, deberían ser limitantes para crear.

## 8. CONCLUSIONES

Como se señaló en la introducción del presente artículo, esta es una investigación exploratoria y cualitativa, por tanto, no tiene pretensiones predictivas, ni conclusivas sobre los efectos que tendrá la crisis sanitaria y la pandemia en el audiovisual boliviano. Pero nos permite conocer las percepciones y las perspectivas de algunos de los realizadores y críticos bolivianos más activos en la actualidad. Con sus limitaciones, el presente texto busca ser un registro de un momento traumático de la historia del audiovisual boliviano, marcado por dos fenómenos imprevistos. Primero, por la crisis política de 2019, que desató una serie de problemas institucionales, entre ellos, la desaparición del Ministerio de Culturas y Turismo; y la incertidumbre en la que se encuentra la Ley del cine y los distintos premios y fondos que beneficiaban al sector cultural en Bolivia. Y, segundo, por la crisis sanitaria desatada por la pandemia del Covid-19, que detuvo rodajes, que dificultó procesos de postproducción, que cerró las salas comerciales y que obligó a despertar la creatividad de los cineastas para lidiar con ella.

Reed Hastings, codirector ejecutivo de Netflix, en una entrevista dijo a Bloomberg, que a nivel global: “definitivamente hubo un desafío por la falta de producción”. Y complementó: “Eso va a tener un efecto más el próximo año que este año. No solo para nosotros, sino también para nuestros competidores” [17]. Es difícil calcular las secuelas en la producción nacional. Pese a que para Hastings: “A largo plazo, creo que el Covid es solo un pequeño problema y una nota histórica al pie de página. Algo así como la pandemia de 1918 sobre la que leemos hoy” [17]. En economías y sociedades como la boliviana, y sobre todo en sectores desatendidos como los del arte y la cultura, los efectos muy probablemente dejarán huellas muy profundas, no meramente anecdóticas, pues quizás recuperar lo perdido pueda costar años o décadas. Lo auspicioso es que ninguno de los directores entrevistados creyó que esta es una herida mortal. Más allá de las dificultades y de los problemas, los realizadores no solamente coinciden en su compromiso con el cine, sino con repensar lo que están haciendo, lo que están creando. Si de algo sirvió la pandemia fue para que muchos asuman un compromiso con la sociedad, con el otro.

Por otro lado, se confirma que, a diferencia de otras formas de consumo, la del entretenimiento y la del arte están cada vez más globalizadas. Los realizadores que quieran hacer parte del mercado global asumen que hoy día, el *streaming* o las plataformas VOD juegan un rol esencial para la distribución de contenido audiovisual. En ese sentido, la creación de *Bolivia cine* se impone como una alternativa interesante e importante. Es necesario señalar que se asume como un gran reto, el repensar las estrategias de producción, de promoción, de distribución y de comercialización, como ya se señaló: “La producción virtual puede ayudar a que las cámaras vuelvan a rodar, permitiendo que los equipos de producción trabajen de manera simultánea a lo largo del mundo” [40]. A la vez, se asume que tanto la transición a producciones virtuales, como a producciones que sigan todas las medidas de bioseguridad propuestas, encarecerán, complejizarán y alargarán de manera importante el proceso de realización de las películas [40]. Lo que contribuirá a trabajar con equipos reducidos y ligeros, eso que ya era una característica de producciones independientes o de bajo presupuesto, hoy se ve como una alternativa generalizada para el cine boliviano.

<sup>16</sup> Este creciente consumo de arte, curiosamente, ha sido acompañado por un creciente consumo de arte relacionado con la pandemia. Por ejemplo, películas como *Contagion* (2011) han estado en las listas de lo más descargado en iTunes. Confirmando que las películas son una experiencia cultural compartida que históricamente ha representado brotes de enfermedades infecciosas y pandemias y también ha reflejado esperanzas, temores y, a veces, un realismo incómodo sobre el contagio [39].

Sin embargo, como sostienen Angelini y Castellani [41], el valor artístico va más allá del valor económico, ya que es mucho más vibrante y engloba a la cultura. Por tanto, aunque el cine boliviano jamás llegue a ser una actividad altamente rentable, aunque no se consolide una industria potente, su existencia está garantizada y justificada. Es imprescindible.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- [1] Vaughan, E., & Tinker, T. (2009). Effective health risk communication about pandemic influenza for vulnerable populations. *American journal of public health*, 99(S2), S324-S332.
- [2] Tuite, A. R., Fisman, D. N., & Greer, A. L. (2020). Mathematical modelling of COVID-19 transmission and mitigation strategies in the population of Ontario, Canada. *CMAJ*, 192(19), E497-E505.
- [3] Armocida, B., Formenti, B., Ussai, S., Palestra, F., & Missoni, E. (2020). The Italian health system and the COVID-19 challenge. *The Lancet Public Health*, 5(5), e253.
- [4] Matrajt, L., & Leung, T. (2020). Evaluating the effectiveness of social distancing interventions to delay or flatten the epidemic curve of coronavirus disease. *Emerging infectious diseases*, 26(8), 1740.
- [5] Bhalekar, V. (2020). Novel Coronavirus Pandemic-Impact on Indian Ecology, Economy, E-commerce, Education and Employment. *Economy, E-commerce, Education and Employment* (April 19, 2020).
- [6] Kharif, O. (2020, April 23). \$1 Billion video-game coaching business ramps up during lockdown. *Bloomberg*. Recuperado de: <http://www.bloombergquint.com/onweb/how-big-is-market-for-video-game-coaches-more-than-1-billion>
- [7] AGETIC & UNFPA. (2019). *Juventudes TIC. Estudio sobre las TIC en adolescentes y jóvenes en Bolivia*. La Paz: AGETIC & UNFPA.
- [8] Mason, J. (2002). Linking qualitative and quantitative data analysis. In *Analyzing qualitative data* (pp. 103-124). Routledge.
- [9] Dana, J., Dawes, R., & Peterson, N. (2013). Belief in the unstructured interview: The persistence of an illusion. *Judgment and Decision making*, 8(5), 512.
- [10] Corbin J, Morse JM (2003). The unstructured interactive interview: Issues of reciprocity and risks when dealing with sensitive topics. *Qual Inq.*, 9:335-54.
- [11] Dyer-Witheford, N., & de Peuter, G. (2020). Postscript: Gaming while empire burns. *Games and culture*, 1555412020954998.
- [12] Hennig-Thurau, T., & Houston, M. B. (2019). Creating value, making money: Essential business models for entertainment products. In T. Hennig-Thurau & M. Houston (Eds.), *Entertainment science: Data analytics and practical theory for movies, games, books and music* (pp. 151-231). New York: Springer.
- [13] G. Nhamo, K. Dube, D. Chikodzi (2020) Implications of COVID-19 on Gaming, Leisure and Entertainment Industry, en *Counting the Cost of COVID-19 on the Global Tourism Industry*. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-56231-1\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-030-56231-1_12)
- [14] Vogel, H. L. (2014). *Entertainment industry economics: A guide for financial analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [15] J. Sheth, (2020). Impact of Covid-19 on Consumer Behavior: Will the Old Habits Return or Die? *Journal of Business Research*.
- [16] Harper, J. (2020). Disney Plus racks up 50m subscribers in five months. *BBC News*. [online] 9 Apr. Recuperado de: <https://www.bbc.co.uk/news/business-52211207#:~:text=Disney> [Accessed May. 2020].
- [17] A. Rajput, Covid-19 May Hurt Netflix's Output In 2021, Says Co-CEO Reed Hastings. *Bloomberg*, 16 de septiembre de 2020. Recuperado de: <https://www.bloombergquint.com/business/covid-19-may-hurt-netflixs-output-in-2021-says-co-ceo-reed-hastings>
- [18] J. Valinsky (2020). HBO Max has added 8.6 million US subscribers. *CNN Business*. 22 de octubre de 2020. Recuperado de: <https://edition.cnn.com/2020/10/22/media/hbo-max-subscriber-numbers/index.html>
- [19] T. Brueggemann (2020). Why Would Studios Suggest Abandoning Theaters? Some Logic Behind the Strategy. *IndiWire*, 14 de octubre. <https://www.indiewire.com/2020/10/why-studios-suggest-abandoning-theaters-disney-strategy-1234591873/>
- [20] S. Moon. "Effects of COVID-19 on the Entertainment Industry". *International Digital Organization for Scientific Research. JOURNAL OF EXPERIMENTAL SCIENCES* 5(1) 8-12, 2020.
- [21] G. Belinchón (2020). Así se acaba un rodaje durante la pandemia. *El País*, 13 de octubre. <https://elpais.com/cultura/2020-10-13/asi-se-acaba-un-rodaje-durante-la-pandemia.html>
- [22] Comunian, R., & England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends*, 1-17.
- [23] Malterud, K., Siersma, V. D., & Guassora, A. D. (2016). Sample size in qualitative interview studies: guided by information power. *Qualitative health research*, 26(13), 1753-1760.
- [24] Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldana, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. Sage

- [25] M. Filomeno (2019). 539 proyectos seleccionados por el PIU recibirán hasta Bs 2,4 millones. Pagina Siete, 19 de agosto. <https://www.paginasiete.bo/economia/2019/8/19/539-proyectos-seleccionados-por-el-piu-recibiran-hasta-bs-24-millones-227967.html>
- [26] Los Tiempos (2019). Ocho largometrajes se benefician con el PIU, 10 de julio. <https://www.lostiempos.com/doble-click/cine/20190710/ocho-largometrajes-se-benefician-piu>
- [27] C. Ruvenal, (2020). Con Bs 9 millones de deuda, Culturas no da declaraciones. Diario Opinión, 27 de septiembre. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/sector-espera-nuevo-gobierno-restituya-culturas/20201019215121791976.html>
- [28] C. Soliz Villegas, 2020. Agrupación de Cineastas Independientes de Bolivia se manifiesta ante la falta de atención por parte del Ministerio de Culturas. Periódico Los Tiempos, 28 de mayo. <https://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20200528/agrupacion-cineastas-independientes-bolivia-se-manifiesta-falta>
- [29] C. Ruvenal, (2020). Cineastas, preocupados por la “falta de respuesta” del Ministerio de Culturas. Diario Opinión, 29 de mayo. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/cineastas-preocupados-falta-respuesta-ministerio-culturas/20200529090556770038.html>
- [30] Los Tiempos (2020). Panorama de incertidumbre en el sector artístico cultural. 6 de junio. <https://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20200606/panorama-incertidumbre-sector-artistico-cultural>
- [31] C. Ruvenal (2020). Crisis en Culturas: convenios paralizados con fondos de Iberescena, Ibermedia e Ibermuseos. Diario Opinión, 2 de julio. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/crisis-culturas-convenios-paralizados-fondos-iberescena-ibermedia-ibermuseos/20200701210136775460.html>
- [32] C. Soliz Villegas, 2020. Destinan fondos del PIU a refacciones de catedral y el sector cultural exige atención. Periódico Los Tiempos, 14 de octubre. <https://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20201014/destinan-fondos-del-piu-refacciones-catedral-sector-cultural-exige>
- [33] C. Ruvenal (2020). Suspenden transmisión nacional e internacional de TV Culturas. Diario Opinión, 16 de julio. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/suspenden-transmision-nacional-internacional-tv-culturas/20200715232456777770.html>
- [34] C. Ruvenal, (2020). ‘Ni se notó’, artistas evalúan gestión de Cárdenas. Diario Opinión, 21 de octubre. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/ni-noto-artistas-evaluan-gestion-cardenas/20201020225030792149.html>
- [35] Colectivo Telartes (2018). Seis años de Telartes. Diario Opinión. 12 de febrero de 2018 <https://www.opinion.com.bo/articulo/opini-oacute-n/seis-a-ntilde-os-de-telartes/20180212235800604331.html>
- [36] C. Ruvenal, (2020). El sector espera que el nuevo gobierno restituya Culturas. Diario Opinión, 20 de octubre. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/sector-espera-nuevo-gobierno-restituya-culturas/20201019215121791976.html>
- [37] Morgan, G., Wood, J., & Nelligan, P. (2013). Beyond the vocational fragments: Creative work, precarious labour and the idea of ‘flexploitation’. *The Economic and Labour Relations Review*, 24(3), 397– 415. <https://doi.org/10.1177/1035304613500601>
- [38] Ruvenal, (2020). Averno es la película más vista en Bolivia Cine. Diario Opinión, 30 de octubre. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/averno-es-pelicula-mas-vista-bolivia-cine/20201029230029793482.html>
- [39] Dehority, W. (2020). Infectious Disease Outbreaks, Pandemics, and Hollywood—Hope and Fear Across a Century of Cinema. *Jama*, 323(19), 1878-1880.
- [40] Russo, D. (2020). Why Hollywood movie-making may become more virtual in a post-coronavirus world. CNBC. Recuperado de: <https://www.cnn.com/2020/05/23/how-hollywood-movie-making-becomes-virtual-after-coronavirus.html?searchterm=hollywood%20coronavirus>
- [41] F. Angelini, M. Castellani (2019). Cultural and economic value: A critical review. *Journal of Cultural Economics*, 43(2), 173–188.