

1-2011

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE BIBLIOTECOLOGÍA Y CS. DE LA INFORMACIÓN**



2143



## **PROYECTO DE GRADO**

### **"ORGANIZACIÓN DEL ARCHIVO GRÁFICO DE LA FUNDACIÓN CINEMATECA BOLIVIANA SECCION CARTELES"**

*Carteles, como registros históricos que dan testimonio de la  
incansable y titánica tarea de hacer cine en Bolivia.*

**POSTULANTE:** FABIOLA CARLA NINA LOPEZ  
**TUTOR:** LIC. LUIS OPORTO ORDOÑEZ

LA PAZ - BOLIVIA  
2008

## PENSAMIENTO

*"Los grandes espíritus siempre han encontrado violenta oposición de parte de las mediocrez. Estos últimos no pueden entender cuando un hombre no sucumbe impensablemente a prejuicios hereditarios sino que, honestamente y con coraje utiliza su inteligencia" A. EINSTEIN*

## DEDICATORIA

*A Dios mi gran maestro cuya cobertura y amor he sentido siempre.*

*A mi abuelita Petrona que a pesar de ya no estar a mi lado me ha dejado sus grandes enseñanzas y amor.*

## AGRADECIMIENTOS

*A la Fundación Cinemateca Boliviana, a la Lic. Vanesa de Brito por haberme acogido y dado la oportunidad de vivir esta invaluable experiencia que me ha ayudado a madurar como profesional.*

*Al Lic. Luis Oporto Ordóñez tutor de este proyecto quien con su paciencia, tiempo y enseñanzas ha logrado consolidar este trabajo como un aporte importantísimo en el campo de la documentación.*

*Al Sr. Armando Urioste Director Ejecutivo del CONACINEF y a Alejandro Salazar por su invaluable aporte de una manera tan desprendida y abierta.*

*A mis padres y hermanos por haberme acompañado en este laborioso camino.*

*A mis amigos(os) de quienes he sentido siempre su apoyo y afecto cuyos nombres estaría por demás citar.*

*A todos ellos muchas gracias...*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	2
JUSTIFICACIÓN .....	2
OBJETIVOS .....	3
a) GENERAL.....	3
b) ESPECÍFICOS .....	3

### CAPÍTULO I

#### MARCO INSTITUCIONAL

I. MARCO INSTITUCIONAL .....	5
1. FUNDACIÓN CINEMATICA BOLIVIANA .....	5
2. CONACINE .....	8
MISIÓN, VISIÓN Y VALORES .....	9

### CAPÍTULO II

#### MARCO TEÓRICO

II. MARCO TEÓRICO .....	12
1. HISTORIA DEL CARTEL .....	12
1.1. COMIENZOS DEL PERIODO MODERNO .....	13
1.2. EL SIGLO XX .....	15
2. EL LENGUAJE DE LA IMAGEN: .....	24
3. EL LENGUAJE VISUAL EN LA HISTORIA .....	27
4. MATERIALES NO LIBRARIOS .....	29
5. MATERIALES AUDIOVISUALES .....	31
6. MATERIALES GRÁFICOS .....	32
7. EL CARTEL DE CINE .....	36
7.1. CARACTERÍSTICAS .....	37
7.2. FUNCIONES DEL CARTEL .....	40
8. EL CARTEL DE CINE EN BOLIVIA .....	42

**CAPITULO III  
DIAGNÓSTICO**

<b>III DIAGNOSTICO</b>	<b>52</b>
------------------------	-----------

**CAPITULO IV  
PROYECTO**

<b>IV. PROYECTO</b>	<b>61</b>
1. METODOLOGIA	62
A) PLAN DE CLASIFICACION	64
B) PLAN DE DESCRIPCIÓN	70
<b>C) PLAN DE AUTOMATIZACION</b>	<b>98</b>
D) PLAN DE CONSERVACION PREVENTIVA	105
2. REGLAMENTO ESPECÍFICO	109
CONCLUSIONES	117
PRESUPUESTO	119
CRONOGRAMA	121
BIBLIOGRAFÍA	122



## INTRODUCCIÓN

El presente Proyecto de Grado tiene como fin optar al título académico de licenciatura en la Carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Mayor de San Andrés. Mismo que se desarrollo en la Cinemateca Boliviana sujeta a un plan de trabajo fruto de la instrucción universitaria recibida en estos cinco años de preparación

Propuesta que pretende convertirse en un aporte valioso y útil en el campo de la documentación, puesto que estudia de forma minuciosa todas las características de este tipo de documentos desde su soporte, su técnica y sobre todo su valor estético, cultural e histórico fundamentalmente.

Un estudio serio que de forma clara presenta herramientas hechas a la "medida" de estos carteles que narran una historia gráfica, medios por los cuales podemos concentrar toda la información contenida en esta colección para fines de organización, difusión y sobre toda conservación.

A continuación nos permitimos presentar la memoria final de este largo trecho que terminamos con total satisfacción.

## JUSTIFICACIÓN

Este trabajo se reviste de gran importancia debido a su causa y su finalidad. Causa por que estas imágenes guardan celosamente entre sus formas y colores parte de la historia del cine nacional como internacional y que a medida que este arte se ha ido desarrollando a la par de la imagen en movimiento se ha constituido también en parte fundamental de la memoria filmica de nuestro país<sup>1</sup>. Y finalidad

<sup>1</sup> Consejo Nacional de Cine. El Lugar de la Seducción. La Paz: CONACINE. 2008. p. 6



por que al no existir ningún tipo de trabajo previo en cuanto a la organización de esta gran colección es necesario otorgarle la importancia y el valor que se merece lo cual nos permitirá difundir y tener acceso a toda esta información además de contemplar todo el arte que se halla inmerso en cada uno de estos canales.

## OBJETIVOS

### a) GENERAL

- ✓ Proponer un modelo de organización técnica del archivo gráfico de la Cinemateca Boliviana – sección carteles

### b) ESPECÍFICOS

- ✓ Elaborar un plan de clasificación de 3300 carteles pertenecientes a la Cinemateca Boliviana.
- ✓ Elaborar un plan de descripción normalizada, en base al diseño de una Hoja de Trabajo (HDT).
- ✓ Elaborar un plan de automatización de toda la información contenida en 3300 carteles pertenecientes a la Cinemateca Boliviana
- ✓ Elaborar un plan de conservación preventiva si el caso lo amerita de aquellos carteles que hayan sufrido alteraciones físicas<sup>2</sup>.
- ✓ Elaborar un reglamento específico para la organización del archivo gráfico (sección carteles) de la Cinemateca Boliviana.

<sup>2</sup> Es importante aclarar que solamente se aplicara tareas de conservación preventiva como una limpieza superficial o un apostamiento seco, y no así un trabajo de restauración cuando la alteración ha afectado al documento original.

# **CAPÍTULO I**

## **MARCO INSTITUCIONAL**



## I. MARCO INSTITUCIONAL

### 1. FUNDACION CINEMATECA BOLIVIANA

La Fundación Cinemateca Boliviana fue fundada el 12 de julio de 1976, con el nombre original de **Fundación Cinemateca de La Paz**, mediante acta de fundación suscrita en fecha 12 de julio de 1976 por la Honorable Alcaldía Municipal de La Paz, representada por el Sr. Mario Mercado Guzmán en su calidad de Alcalde Municipal, el Cine 16 de julio, representado por el Reverendo Padre Renzo Cotta y el Centro de Orientación Cinematográfica representado por la Sra. Amalia de Gallardo, modificada como **Cinemateca Boliviana** por Resolución Suprema de fecha 29 de septiembre de 1977, año en que también se reconoce su personería jurídica.

El 17 de julio de 1976 se constituyó el primer directorio, compuesto por:

❖ Presidente	Mario Mercado Vaca Guzmán 
❖ Vicepresidenta	Amalia Dávila de Gallardo 
❖ Directores	Alcía Ballarini de Muñoz Antonio Barbato Renzo Cotta  Adrián Mendoza

El 31 de agosto de 1977 se modificó el nombre de la institución que desde entonces tomó el nombre de **Cinemateca Boliviana**.<sup>3</sup>

Reconocida mediante Decreto Ley N° 15604 de fecha 27 de junio de 1978 como "Archivo Nacional de Cine" además de ser la única institución encargada de

<sup>3</sup> Fundación Cinemateca Boliviana. Toda una Historia. La Paz, 2007. p. 33



organizar y conservar el archivo filmico nacional y la única y legítima depositaria del patrimonio filmico boliviano

Nombrada "Repositorio Nacional de Imágenes en Movimiento", mediante D.S. 16762 de 11 de julio de 1979, cuyo decreto obliga con carácter de gratuito al registro y entrega de un determinado número de ejemplares de toda obra publicada, grabada o firmada, con fines de difusión. Debiendo hacerse efectivo el depósito en la misma de una copia de las cintas cinematográficas y videos, la ficha técnica y artística y el guión literario, de acuerdo a lo dispuesto por el Decreto Nº 15604.<sup>4</sup>

Por último en la ley Nº 1302 del 20 de diciembre de 1991 es reconocida como "Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento señalando que "el estado boliviano, única y legítimo propietario del patrimonio nacional de imágenes en movimiento, encomienda a la Fundación Cinematoteca Boliviana, entidad eminentemente cultural sin fines de lucro y con personería jurídica reconocida, el rescate y al preservación de dicho patrimonio, organizando el Archivo Filmico Nacional, de acuerdo a las normas técnicas adecuadas para su salvaguarda. La Fundación Cinematoca Boliviana, queda encargada asimismo de formar un archivo de documentación y otros materiales filmicos incluyendo las obras de filmes clásicos de cualquier origen que pudiera obtener para utilizarlos en la difusión, educación y elevación del conocimiento del arte y la técnica del cine".

Institución sin fines de lucro, dedicada a la recuperación y preservación, en condiciones adecuadas, de películas, indistintamente de cuál sea su formato, soporte o procedencia, así como de todo el material documental referido al hecho cinematográfico desde un punto de vista histórico, técnico, estético, etc

<sup>4</sup> Ob. Cit. p. 112



La segunda tarea de la Cinemateca es la difusión de todo el material audiovisual de alto valor estético, narrativo, sociológico, histórico, etc.<sup>5</sup>

La Cinemateca Boliviana como Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento no solamente se encarga de recuperar y preservar películas sino que también conserva documentos audiovisuales y los carteles como parte importante de cada film que este repositorio custodia

Dos etapas son las que marcan la trayectoria de esta institución. La primera se desarrolla en la Casa de la Cultura "Franz Tamaya" que abarca casi dos años. Este lapso fue muy importante por que permitió a la Cinemateca hacerse conocer y sentar las bases de su inserción social, además de las tareas de difusión y la labor más importante de rescate de la memoria cinematográfica boliviana.

La segunda etapa se inicia con la búsqueda de un nuevo local puesto que el anterior a pesar de las comodidades que ofrecía había empezado a tener algunas limitaciones, así que un espacio más amplio era una de las prioridades. En este panorama las limitaciones económicas eran casi insuperables pero gracias a la comprensión y apoyo de los miembros de la Compañía de Jesús y de la Cooperativa Educativa San Calixto se pudo llegar a un acuerdo que consistía en refaccionar el local que cabería a la Cinemateca durante casi dos décadas.

En agosto de 1978 después de todo este proceso se inicia con las tareas de difusión y archivo para la consolidación de tan importante entidad.

En 1994 el Colegio San Calixto, que por tanto tiempo había cobijado a la Cinemateca informó que lo haría por un par de años más debido a la ampliación de sus actividades para lo cual necesitaban de más espacios. En estas circunstancias la Cinemateca se planteó uno de los desafíos más grandes en su

<sup>5</sup> Ob. Cit. p. 39



historia y que después de tantos impases hoy en día es una realidad, contar con un local propio dotado de las mayores comodidades para los usuarios y de todas las facilidades técnicas para el mejor cumplimiento de su misión

Dentro de todo este proceso para que la Cinemateca cuente con un espacio propio es importante reconocer el esfuerzo de muchas personalidades sin cuya iniciativa no se hubieran podido realizar estos grandes logros. Personas como el entonces Alcalde de la ciudad de La Paz Mario Mercado Vaca Guzmán (1976), Amalia de Gailardo, el Padre Renzo Cotta, Pedro Susz K y Carlos Mesa estos dos últimos quienes tuvieron el desafío de dirigir la nueva entidad

## 2. CDNACINE

La existencia del actual CDNACINE, tiene como antecedente una de las acciones establecidas en el Decreto Ley 15604 de junio de 1978, a partir del cual se crea el Consejo Nacional Autónomo del Cine-CDNACINE, encargado de regular toda la actividad cinematográfica en el país. Esta organización inicia sus actividades en diciembre de 1982 bajo la dirección de Oscar Soria y el apoyo del Ministerio de Informaciones, al que entonces pertenecía. Más tarde, mediante el artículo 5to de la Ley General del Cine, se produce el resurgimiento de dicha institución estableciendo sus finalidades, atribuciones y composición

El Consejo Nacional del Cine de Bolivia, CDNACINE, es una entidad descentralizada de derecho público que funciona bajo tuición del Ministerio de Desarrollo Económico, a través del Vice Ministerio de Cultura y cuenta con una Dirección Ejecutiva y un Directorio, que es la instancia superior de decisión y que está conformado por representantes del Estado e Instituciones Privadas vinculadas a la actividad audiovisual, como la Asociación de Cineastas de Bolivia, el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, y la Cámara Nacional de Exhibidores y Distribuidores. Esta instancia es presidida por el Viceministro de Cultura.



Por determinación de la Ley de Cine se crea el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) un fondo rotativo de préstamos, destinado a incentivar la producción de corto y largometrajes en diferentes soportes, según procedimientos establecidos por la Ley del Cine, el Reglamento del Fondo de Fomento Cinematográfico y las Normas Básicas que rigen al Estado. Las características del FFC son las siguientes:

- No financia ningún proyecto en su totalidad, el monto del préstamo es un capital de arranque proveniente del Tesoro General de la Nación y sujeto a las normas estatales
- Es un fondo rotativo sustentado por un sistema de créditos con tasas de interés.
- Es un fondo de contrapartida, no de subvención, para proyectos que tienen posibilidades de recuperación.
- Los préstamos deben ser devueltos una vez estrenada la película, la miniserie televisiva o el video.
- Cada proyecto debe probar su propuesta de recuperación financiera, *"...hasta la fecha se han financiado 27 proyectos, de los cuáles 14 ya realizaron la devolución y 13 han tenido problemas principalmente por el quiebre del mercado"* sostiene Amado Urioste Ejecutivo de esta Institución<sup>5</sup>

## MISIÓN, VISIÓN Y VALORES

### Visión

Un Consejo Nacional del Cine articula emprendimientos públicos y privados para el desarrollo de la industria audiovisual del país.

<sup>5</sup> Amado Urioste. Entrevista personal realizada el día 28 de mayo del 2009 en instalaciones del Consejo Nacional de Cine



Las finalidades del CONACINE son: "impulsar, fomentar, coordinar, asesorar y ejecutar las actividades en el ámbito de su competencia, en provecho del cine nacional, cuando éste es utilizado como medio de comunicación social, recreación, educación, arte y cultura".

### **Misión**

El Conacine logra el crecimiento de la cultura audiovisual en el marco de la diversidad social boliviana.

### **Valores**

- Reciprocidad y teniendo en cuenta las disposiciones favorables que existen en los procesos de integración regional y subregional
- Otorgar la licencia de acuerdo a reglamento a las productoras extranjeras para el rodaje en el territorio nacional a fin de proteger los valores culturales del país.
- Certificar ante las autoridades pertinentes la calidad de productora nacional a que se refiere el artículo cuarto de la ley.
- Registrar la propiedad intelectual cinematográfica y los contratos de coproducción, exhibición y distribución, según el Artículo N° 11 de la Ley N° 1302 (Ley del Cine)
- Coordinar con todas las instituciones educativas, la implementación de la educación cinematográfica
- Prestar asistencia a las actividades cinematográficas nacionales cuando se le solicite.
- Administrar el Fondo de Fomento a la producción cinematográfica nacional.
- Desarrollar toda otra labor compatible con sus finalidades, sin otras limitaciones que las da la Ley.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Página institucional: [www.conacine.net](http://www.conacine.net) 2013/08

# **CAPÍTULO II**

## **MARCO TEÓRICO**



## II. MARCO TEORICO

### 1. HISTORIA DEL CARTEL

El cartel nació ligado a la necesidad ineludible para el sistema capitalista de extender los mercados, estimulando el consumo y derrotando toda posible competencia<sup>9</sup>

Un referente muy importante en la antigüedad se encuentra en la Grecia Clásica puesto que las leyes estaban grabadas, con dibujos o talladas sobre piedra. Es así pues que algunas lecherías se anunciaban mediante el dibujo de una cabra, y más de una taberna con la imagen de Baco<sup>9</sup>.

En Roma las representaciones teatrales eran enunciadas mediante "carteles", estos carteles estaban pintados en negro o rojo sobre muros blancos y solían encontrarse cerca del foro.

Con la invención de la xilografía (grabado en madera) y sobre todo de la imprenta, se contribuyó de gran manera al auge del cartel.

El primer cartel impreso e ilustrado que se conoce es francés. Fue hecho en 1482 y anunciaba "El Gran Perdón de Nuestra Señora de París". En 1518, el pintor alemán Altdorfer<sup>10</sup> realizó un cartel, que fue impreso como anunciador de una rifa. Alemania fue el primer país que utilizó los tonos vivos en la impresión de carteles.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ramírez, Juan Antonio. Medios de Masas e Historia del Año. Madrid, Cátedra 1988. p. 127

<sup>10</sup> Tubas, Iván. Dibujando Carteles. Barcelona, CEAC, 1991. p. 33

<sup>11</sup> Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538) pintor, arquitecto y grabador alemán, considerada el primer paisajista del arte occidental. El lugar de su nacimiento es desconocido, aunque se sabe que Altdorfer pasó la mayor parte de su vida en Ratibona, Alemania donde fue miembro vitalicio del Consejo municipal y arquitecto oficial

<sup>1</sup> Tubas, Iván. Dibujando Carteles. Barcelona, CEAC 1991. p. 30



La invención de la imprenta contribuyó a difundir el cartel tipográfico. El cartel pintado en color, tuvo que esperar al descubrimiento de la litografía y la cromolitografía sobre piedra y, más tarde, zinc. Se puede citar como precursor, un cartel litográfico en color anunciando el libro "Como mueren las mujeres"<sup>12</sup>.

### 1.1 COMIENZOS DEL PERÍODO MODERNO

Hacia 1800 se produjeron dos acontecimientos que dieron lugar a la era moderna del cartel. Uno de ellos fue el inicio de la industrialización a gran escala, que generó la necesidad de una publicidad extensiva. El otro fue el invento, en 1798, de un nuevo método de impresión, la litografía, que hacía mucho más fácil la ilustración de carteles en color. El auge de la producción del póster tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX, pues se utilizaron para anunciar una amplia gama de productos y de servicios. También por esa época aparecieron los primeros carteles teatrales, generalmente con ilustraciones realistas de escenas de las obras, óperas o espectáculos que anunciaban.

Casi todos los pósters eran prosaicos y sencillos. En 1867, el francés Jules Chéret<sup>13</sup> realizó un cartel anunciador de una representación teatral a cargo de Sarah Bernhardt y a partir de ese momento el arte del cartel empezó a hacer gala de todas sus posibilidades. Chéret fue el primer artista moderno de carteles y revolucionó su apariencia dando el papel preponderante a la ilustración, que hasta entonces estaba subordinada al texto, y dejando para éste una función explicativa, relativamente menos importante. También paría de ilustrar directamente el texto. En lugar de escenas realistas dibujaba figuras idealizadas, realzando su belleza, vitalidad y movimiento. Se especializó en carteles de teatro, de los que hizo

<sup>12</sup> Ob. Cit. p. 34

<sup>13</sup> Jules Chéret. (31 de mayo de 1836-23 de septiembre de 1932). Pintor y litógrafo francés que se convertiría en un maestro del cartel. Nació en París, Francia en una familia de artesanos pobres pero creativos, una carencia económica que significó que Jules Chéret tuviese una educación muy limitada. A los trece años, comenzó un aprendizaje de tres años con un litógrafo y entonces su interés por la pintura le llevó a tomar un curso de arte en la École Nationale de Dessin.



alrededor de 1.000; uno de los más característicos es una muchacha, llena de frunces y de volantes, bailando el cancan sobre un fondo diáfano color pastel. El texto era mínimo, unas pocas palabras anunciando el nombre del teatro y la representación.

Los métodos de Chéret se extendieron rápidamente a Europa y a América y aplicados tanto a los carteles teatrales como a los de publicidad de productos comerciales, dieron lugar a un arte del cartel, visualmente encantador, que apelaba directamente a los sentidos y resultaba comprensible también para los analfabetos.

Esta nueva vitalidad en el arte del cartel atrajo hacia el género a numerosos artistas conocidos, alcanzando su punto culminante en la década de 1890, con las innovaciones introducidas por algunos representantes del Art Nouveau y por los pintores franceses Henri de Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard.<sup>14</sup>

Hacia finales de este siglo causaron furor los carteles de Toulouse Lautrec<sup>15</sup> (anunciando Moulin Rouge). Los carteles de aquella época marcan un estilo,

<sup>14</sup> Microsoft © Encarta © 2006. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos 06/03/dS

<sup>15</sup> Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (1864-1901) pintor, grabador y dibujante francés, fue uno de los artistas que mejor representó la vida nocturna parisense de finales de siglo XIX. Toulouse-Lautrec nació en Albi el 24 de noviembre de 1864, en el seno de una de las familias aristocráticas más importantes de Francia. Sendo adolescente se rompió las dos piernas y, a causa de una enfermedad congénita por la cual no asimilaba el calcio, durante el resto de su vida conservó un torso normal pero las piernas no le crecieron. Su habilidad para el dibujo fue en principio estimulada por su tío, el conde Charles de Toulouse-Lautrec, así como también por René Princeteau y John Lewis Brown, artistas aficionados amigos de la familia. Más tarde estudió pintura con los académicos franceses Joseph Fierentir, Léon Bonnat y Fernand Cormon. Toulouse-Lautrec frecuentó los coloristas y animados cabarets del distrito parisense de Montmartre, como el Moulin Rouge, y atrajo con su ingenio y ocupación a un nutrido grupo de artistas o intelectuales entre los que se encontraban el escritor irlandés Oscar Wilde, el pintor holandés Vincent van Gogh y la cantante francesa Yvette Guilbert. Visitó también con asiduidad el teatro, el circo y los burdeles. Los recuerdos e impresiones que sacaba de estos lugares y de sus personajes más destacados les pasó con gran maestría en retratos y bocetos de sorprendente fuerza y originalidad. Ejemplos característicos son *Le Goulu entrando en el Moulin Rouge* (1892, Museo Toulouse-Lautrec, Albi), *Jane Avril entrando en el Moulin Rouge* (1892, Courtauld Gallery, Londres) y *En el salón de la calle des Moulins* (1894, Museo Toulouse-Lautrec). Su vida

suavidad de expresión, fuerte trazo negro que enmarca los contornos, tonos vivos con frecuencia.

Los primeros carteles ingleses cromolitografiados (a todo color) fueron encargados por el jabón "Bubbles". Otras figuras de la época fueron W. N. P. Nicholson y J. Pryde, autores de carteles para "Hamlet" y "Don Quijote"<sup>16</sup>

Entre los más decorativos podemos citar a Albert Marrow y Hassall. También se cultivó el cartel humorístico. En ese entonces los fabricantes de whisky eran las mejores clientes para los cartelistas ingleses, claro ejemplo es Tom Browne se hizo famoso con un cartel humorístico anunciando el whisky "Wright and Greig"<sup>17</sup>.

## 1.2 EL SIGLO XX

Con el estallido de la I Guerra Mundial en 1914, el arte del cartel experimentó un cambio radical. Los pósters pasaron a ser instrumentos de propaganda y se utilizaron también para llamar a filas y para vender bonos de guerra. Comparándolos con los estilos anteriores, resultaban artísticamente toscos, pero con un mensaje contundente.

Durante las décadas de 1920 y 1930, los carteles reflejaron numerosísimas influencias: cubismo, surrealismo, dadaísmo y Art Déco, entre otras. Entre los artistas del género se encontraban los franceses Cassandre (nombre profesional de Adolphe Mouron, 1901-1968) y Jean Carlu, y el estadounidense E. McKnight

---

desordenada, su alcoholismo y un ataque de parálisis le llevaron a abandonar su estudio para refugiarse con su madre en el castillo de Maumont, propiedad de la familia, donde el 9 de noviembre de 1901 falleció.

Microsoft © Encarta ® 2000 © 1993-2006 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>16</sup> Tubas, Iván. Dibujando Carteles. Barcelona. CEAC. 1991 p. 36

<sup>17</sup> Ob. Cit. p. 36



Kauffer. Las obras más conocidas se deben al primero de ellos, quien, en sus anuncios de los ferrocarriles franceses, en estilo Art Déco, como el del *Nord Express* (1927), representa los trenes y las vías con un elegante estilo geométrico, semiabstracto. Durante esos años se generalizaron dos nuevos tipos de cartel, el de cine y el de viajes. El éxito alcanzado por el cine mudo y, después de 1929, por el cine sonoro, acarrió un enorme aumento en la producción de carteles cinematográficos.

En las décadas de 1920 y 1930 alcanzaron también gran importancia los carteles no comerciales realizados por artistas, sobre todo en Alemania y en Rusia. Los dadaístas John Heartfield, George Grosz y El Lissitzky experimentaron con carteles fotográficos (en lugar de pintados), haciendo complejos fotomontajes con fragmentos de diferentes fotografías. La escuela alemana de la Bauhaus, en Weimar, Dessau y Berlín, fue la pionera en crear nuevas formas de arte gráfico, integrando el texto del póster en el dibujo y utilizando, en algunos casos, las palabras o las letras para componer todo el dibujo. La obra del artista estadounidense, austriaco de nacimiento, Herbert Bayer situó el dibujo gráfico de carteles en un nivel de refinamiento no igualado hasta la década de 1960.

Durante la II Guerra Mundial volvieron a aparecer contundentes carteles de propaganda, a menudo realizados por artistas tan importantes como Ben Shahn.

En los carteles de la posguerra se adaptaron y refinaron las tendencias anteriores. Pintores como los españoles Pablo Picasso y Salvador Dalí, el francés Henri Matisse, el suizo Max Bill y el estadounidense Roy Lichtenstein, realizaron carteles, de la misma forma que los artistas gráficos de Estados Unidos Patar Max, Milton Glaser y Tomi Ungerer.

Se inventó el aerógrafo, se le llama también "pintura a pistola". Esta pistola se habrá convertido en el instrumento clave de los cartelistas de los "felicis vainto".



Es una especie de sifón dotado de estilete, llave de paso, presión, depósito para el color, bamba, manómetro. Es algo así como hacer carteles a máquina.<sup>19</sup>

En España uno de los grandes precursores fue Marcelino de Unceta, que realizó en 1763 un cartel anunciando una corrida de toros. En Barcelona se conocían los carteles del polifacético Santiago Rusiñol<sup>19</sup> o del famosísimo de Ramón Casas<sup>20</sup> para "Anís del Mono". Un cartel considerado, en ese entonces, como adelantado fue el de "chocolates Matías López", donde se advertía ya la tendencia a la

<sup>19</sup> Ob. Cit. p. 52

<sup>19</sup> Santiago Rusiñol Prats (1861-1931), pintor y escritor español, introdujor de las nuevas tendencias artísticas francesas en Cataluña. Junto con Hermen Anglada Camarasa y Ramón Casas constituyen el tria de pintores modernistas catalanes.

Nació en Barcelona (Cataluña) y cursó sus primeros estudios en el Centro de Acuarelistas de su ciudad natal. En el año 1887 viajó a París, junto a algunos amigos como Ramón Casas y Miguel Utrillo. En la capital francesa tuvo la oportunidad de aprender junto a Pierre Puvis de Chavannes, familiarizándose con el simbolismo, y de practicar la pintura a aire libre. Rusiñol representa junto con Joaquín Mir y Aureliano de Bazarote la corriente española del paisajismo de fuerte influencia francesa. Aunque fue receptivo al impresionismo, no se le puede encuadrar dentro de este movimiento, como atestigua el estilo tan personal de sus paisajes.

Microsoft, © Encarta © 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>20</sup> Ramón Casas (1866-1932), pintor y dibujante español nacido en Barcelona. Comienza a estudiar con Jean Vicens en la Lanza de las Artes y más tarde, en 1887, se convierte en el dibujante e ilustrador de la revista *L'Aveng*, donde trabaja como corresponsal en París, mientras estudia en la Academia de Durand, junto a Eugène Carrière y Pierre Puvis de Chavannes. Allí participa en el *Salon des Champs Elysees* (1933), para trasladarse después a Barcelona. Como contertulio de café Els Quatre Gats tuvo la oportunidad de hacer amistad con el mallorquín americano William Deering, quien se convirtió en su mecenas y le encargó obras de arte impermeable a las vanguardias, su estilo se consolida en el postimpresionismo. Excelente retratista, define diferentes tipos de mujeres, como la gitana, la maná, entre otras, así como una serie de retratos al carbón de importantes intelectuales de la época: músicos como Albéniz o Granados, escritores como Unamuno e Azorín, pintores como Zuloaga o Sorolla. También expresa con sus pintores el anhelo de interiores de niños o de la vida en la calle, con toda la espontaneidad que emanaba tanto el entorno como sus personajes. Su estilo acusa la influencia de Manet, Whistler o Degas por los colores suaves y los contornos difuminados que le harán evolucionar hasta un tipo de pintura más colorista y de marcado carácter realista donde Casas representa tipos como *Cabeza de un bandolero* u obras de comprometido contenido social como *La cunja* (1902, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, España). Casas es asimismo uno de los máximos representantes del modernismo catalán que refleja en los carteles publicitarios (*Cadorna*, *Anís del mono*, entre otros) que realiza para prestigiosas firmas comerciales, llenos de sensibilidad artística. Con este cartel de este modernista, Ramón Casas obtuvo el primer premio del concurso convocado por el empresario Vicente Bosch para promocionar su conocida marca de anís. En la actualidad se conserva en el Museu d'Art Modern de Barcelona. También participaba en esta convocatoria el prestigioso ilustrador catalán Alexandre de Riquer.



simplicación, al simbolismo y la asociación de ideas, que el cartel actual trata de llevar hasta sus últimas consecuencias.



Archivo Fotográfico Ornoz



Microsoft © Encarta © 2005. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Un acontecimiento muy importante en España desarrollado durante muchos años fue el singular "Concurso del Círculo" (El círculo de Bellas Artes de Madrid), que significaba la consagración de un cartelista. Este concurso se inició en 1899 y fue interrumpido por la guerra civil en 1936, en él se develaron figuras como Ribas, Penagos<sup>21</sup>, Pico, Serny, Hortelano.

<sup>21</sup> Rafael de Penagos (1889-1954), dibujante y diseñador gráfico español, máximo representante del estilo Art Déco en su país. Nació en Madrid, y tras cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, viajó a París y Londres (1912-1914). A su regreso consiguió importantes galardones, en numerosos concursos de carteles.

Fiel a los gustos de la época se inclinó en un primer momento por la corriente orientalista, aunque ya entonces comenzó a introducir ciertos elementos compositivos del cubismo que él mismo conoció desde los inicios en sus viajes a París. En 1915 comenzó a trabajar como ilustrador en la revista *La Esfera* y poco después en *Bianco y Negro*. Además desarrolló una ingente labor como diseñador gráfico con anuncios publicitarios, como el del jabón *Mano de Pravia*.

No obstante la obra de Penagos alcanzó toda su esplendor a partir del año 1917 y a lo largo de toda la década de 1920. Se convirtió entonces en el dibujante de la *Grande Époque*, creando para ello unos personajes plenamente contemporáneos, estilizados, hieráticos, partícipes de la estética Art Déco. Sus conocidísimas figuras femeninas, maquilladas, mademas y caquatas, se convirtieron en el modelo de los 'felices años veinte' madrileños.



## LATINOAMERICA

Si bien son inexistentes las fuentes sobre la evolución del cartel propiamente dicho en esta parte del mundo, trataremos de construir o puntualizar elementos que caracterizan al diseño gráfico latinoamericano que, por supuesto, está muy relacionado con los carteles, como el medio, instrumento de creación para plasmar una imagen.

Habiendo gráficamente Latinoamérica es una gran desconocida para el resto del mundo, que a pesar de no contar con el suficiente desarrollo, el diseño gráfico en el mundo latino es de calidad<sup>22</sup>.

Para ser más exactos *"las diferencias de grado en el diseño de imágenes de Latinoamérica con respecto al de Europa o Estados Unidos se resume en su oscuridad y en el ejercicio profesional"*<sup>23</sup>.

A pesar de ello se habla de una "globalización de estilos y maneras", como consecuencia de los rápidos cambios de la tecnología y la comunicación. Este fenómeno (la globalización) es defendida por unos por su capacidad para la cooperación internacional, temida por otros por el ejercicio de poder que aplica y más que todo por la "pérdida de identidad" de zonas económicas múltiples y altamente diversificadas.

Lo último es donde más se hace énfasis puesto que se plantea una relación proporcional entre el avance cultural y el desarrollo económico-político, lo que desemboca en un desarrollo artístico que sufre una imposición estética

---

Microsoft © Encarta © 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>22</sup> León Castón, Amparo. El diseño Gráfico Latinoamericano. En Cuadernos Hispanoamericanos 623, mayo 2002. Madrid. Agencia Española de Cooperación Española. 2002. p. 85

<sup>23</sup> Ob. Cit. p. 85



proveniente de realidades diferentes<sup>24</sup>, hecho que en "nuestra realidad" no es novedad tal y como ocurre con la música, el lenguaje, la vestimenta, etc.

Esto nos hace pensar que a pesar de contar con reconocidos artistas (diseñadores) en el ámbito latino se puede percibir una "aculturación artística" que no deja representar la verdadera cara de estas culturas que de alguna manera crean cierta dependencia a artistas o corrientes que si bien pueden convertirse en pautas, en experiencias, se han convertido en "recetas" al momento de realizar una creación.

Por lo anterior es necesario que *"cada pueblo asuma el control de la producción, la distribución y el consumo del quehacer gráfico"*<sup>25</sup>.

## BOLIVIA

Como ocurre en el caso de Latinoamérica de igual modo aquí reflejaremos la evolución y el estado del diseño en Bolivia.

La profesión del diseño gráfico moderno tal y como lo conocemos hoy en día comenzó a tomar fuerza y ganarse algunos espacios recientemente, hecho que se vio aún más favorecido con la incorporación de diseñadores bolivianos formados en el exterior, otros profesionalizados en Bolivia y por último diseñadores extranjeros radicados en nuestro país que han aportado conceptos nuevos al diseño boliviano.

Pero no siempre los diseños fueron realizados por este tipo de profesionales puesto que eran elaborados por artistas plásticos, arquitectos o dibujantes, lo que

<sup>24</sup> Ob. C t. p. 89

<sup>25</sup> Ob. C t. p. 90



se traduce en *"una escasa vocación por la profesionalización del diseño"*<sup>26</sup>, cuya producción lastimosamente no ha sido compilada ni mucho menos registrada

El hecho que ocasionó un cambio profundo en estas circunstancias se dio en la década de los noventa cuando empresas e instituciones tomaron conciencia de la importancia de invertir en una *"buena imagen corporativa y promocional"*<sup>27</sup> así se dio la iniciativa para reunir a diseñadores gráficos formados en universidades norteamericanas, europeas para producir materiales bolivianos.

Con estas nuevos insumos se abrieron las primeras escuelas de diseño en universidades de Cochabamba, Santa Cruz y La Paz

A pesar de que la grafica boliviana aún no ha logrado desarrollar un *"estilo propio a pesar de la gran riqueza visual de la simbología o iconografía de las culturas andinas y amazónicas, que bien podrían ser fuente de inspiración para un diseño con personalidad propia, sin descartar otros elementos de la modernidad que nos lleven a crear una imagen visual boliviana contemporánea"*<sup>28</sup> existe un buen nivel de competitividad. Criterio con el cual no esta enteramente de acuerdo Fernando Navia diseñador de gran trayectoria quien afirma que *"la práctica del diseño en Bolivia, es incipiente y falta de profesionalismo aún"*<sup>29</sup>

Una de las razones que sostiene dicho planteamiento es la práctica y producción de diseño dominada por *"el software y hardware en un mercado poco exigente"*<sup>30</sup> a ello se añade las constantes mejoras de herramientas en los nuevos programas (Free Jan, Photo Shop, etc.) que siempre están un "un paso adelante" que el

<sup>26</sup> Navia Meyer, Fernando. El Diseño no es arte. En. Impresión Gráfica N° 5. La Paz. Grupo Design 2005. p.31

<sup>27</sup> Campero, Natalia. Gráfica made in Bolivia, una profesión joven con futuro. En. Cata gráfica Primer catálogo de la Ilustración y el Diseño Gráfico en Bolivia. La Paz 2002. p. 8

<sup>28</sup> Ob. Cit. p. 5

<sup>29</sup> Navia Meyer, Fernando. El Diseño no es arte. En. Impresión Gráfica N° 5. La Paz. Grupo Design 2005. p. 30

<sup>30</sup> Ob. Cit. p. 30



diseñador la cuál no permite la suficiente reflexión ni mucho menos aporta en la investigación.

Este fenómeno tecnológico ha modificado de gran manera la forma de diseñar, la cuál ha evolucionado de un trabajo manual que empleaba materiales como los pinceles, aparatos para pintar como el llamado "aerógrafo", a un proceso analógico compuesto de un ordenador donde están almacenados infinidad de programas que van desde el diseño, el pintado, en fin el desarrollo mismo para la obtención de una imagen que cuente con toda la información necesaria para exponerla al público. Prueba de ello son las herramientas que manejan muchos de los diseñadores caricaturistas que les permite trabajar con la computadora introduciendo trazos realizados manualmente en una Paleta Digitalizadora que viene acompañada de un lápiz digital en la actualidad la marca que es más conocida en cuanto a estos instrumentos es WACOM. Al respecto lo que enfatizan muchos artistas tales como Alejandro Salazar (Alazar) se resume en que estos recursos tan solo "...son un instrumento más, una herramienta que uno tiene que saber usar bien..."<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Alejandro Salazar, mejor conocido por Alazar dibujante y pintor, autodescrito con una trayectoria profesional de más de 30 años, actualmente trabaja en el Seminario La Cueva. Entrevista personal realizada el 28 de mayo del 2008



**PALETA DIGITALIZADORA**  
(Fotografía tomada en el taller de  
Alejandro Salazar 28/06/08)



**LAPIZ DIGITALIZADOR**  
(Fotografía tomada en el  
Alejandro Salazar 28/06/08)





La parte negativa " *...en esto de la tecnología es que mucha gente ahora tiene una computadora, se compra una computadora que ahora no sale tan caro y piensa que por este simple hecho ya es un Diseñador, pero no es así, por que todo es un proceso de aprendizaje no es solo tener el lápiz sino que hay que tener los criterios suficientes para poder hacer diseño* ." señala Aiazar.

A estos elementos debemos sumar el hecho de que como ocurre con otras profesiones en el campo del diseño también existe la llamada 'competencia desleal' puesto que muchas empresas a pesar de conocer el trabajo que se realiza en nuestro medio opta por contratar los servicios del exterior a esto se suma el fenómeno de la informática en la industria gráfica mundial, con la aparición y popularización de las computadoras Makintosh que han gestado un número significativo de jóvenes que realizan un trabajo empírico a muy bajos costos lo que de alguna manera desemboca en devaluar la profesión del diseñador.

## 2. EL LENGUAJE DE LA IMAGEN

Hoy en día cada vez más conocemos al mundo que nos rodea a través de los ojos las formas, el color, la textura, el dibujo, elementos que han cobrado mucho más valor que la misma palabra lo cuál significa que esta ha entrado en una etapa de retroceso puesto que ahora se enfrenta a una nueva forma de expresión y percepción del mundo exterior, la cuál no es tan "nueva" puesto que la imagen como tal ha estado presente siempre en la historia de la humanidad, planteamiento que reforzaremos en párrafos posteriores. Para comprobarlo solo bastaría ver algunas revistas o libros que muestran en sus páginas poco texto puesto que se le da más cavidad a las fotografías, ilustraciones cuyo fenómeno aumenta cada vez. Así lo afirma James Brown cuando señala que "los medios



*gráficos forman una buena parte del contenido de los diarios, las revistas, las publicaciones técnicas y artísticas y las exposiciones públicas*<sup>32</sup>

Algo similar ocurre con las historietas que, a diferencia de otro tipo de literatura, tiene gran acogida en el público no solamente joven sino también adulto, puesto que es un arte que emplea la imagen para dar a conocer una historia, con un alto valor desde el punto de vista didáctico, estético y técnico.

Es importante estudiar algunos elementos del lenguaje icónico frente a lo verbal para poder entender su fuerza y riqueza al dar a conocer una idea, al transmitir un pensamiento un sentimiento. El elemento esencial del lenguaje verbal es la palabra, del lenguaje icónico es la imagen que en muchos casos puede expresar "mucho más que mil palabras".

El contenido de una palabra es intelectual en cambio la imagen expresa lo material y sensible transmite más que una idea, la representa y con ella puede conmover nuestros sentidos.

La palabra posee una flexibilidad temporal que a diferencia de la imagen solo nos muestra el presente, el momento en que ocurrieron los hechos representados en sus formas, colores, etc. Plasma el hecho o acción y dependiendo de su importancia puede poseer también trascendencia y convertirse en un testimonio.

*Estamos de acuerdo cuando afirmamos que el resurgimiento de este nuevo lenguaje está tomando cada vez más fuerza "un lenguaje nuevo es una manera inédita de relacionarse con los demás hombres, y un nuevo modo de dominar y espiritualizar el mundo"*<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Brown James. Instrucción Audiovisual. México, Trilce, 1977. p. 80

<sup>33</sup> Esp. nat. Luis. Lenguaje Cinematográfico. Cuaderno de Cine N° 4. La Paz, Dor Bosco, 1988. p. 218



En lo que respecta a la información que una imagen nos puede entregar esta será siempre mayor a comparación de lo que las palabras pueden describir, además de establecer las primeras bases de la comunicación el hecho de "decodificar" un mensaje visual permite un intercambio, una comunicación entre personas separadas aún por la diferencia de idioma. Es por eso que existe mucha diferencia entre describir una obra de arte, una película, una fotografía y poner en palabras su contenido que apreciaría con nuestros propios ojos, es por esto que se afirma *"el lenguaje visual nos habla" a través de los ojos*<sup>24</sup>.

Ahora si bien texto e imagen pueden combinarse para poder ayudar en una correcta interpretación de este fenómeno, solo texto no podrá ser suficiente cuando se habla de describirla, tal y como lo señala del Valle Gastaminza *"nunca un texto va a expresar con suficiencia lo que la imagen traslada"*<sup>25</sup> y, por ello, hay que constatar que las fichas documentales de imágenes no pueden reemplazar a las propias imágenes.

Es por esta razón que muchos textos que abordan temáticas en relación con el arte no pueden plasmar toda la belleza y la complejidad que encierra una obra sin apoyarse necesariamente en la imagen, ya que de lo contrario la lectura de dichos textos dejaría de ser un deleite para nuestra vista.

Este es uno de los elementos que debemos tomar muy en cuenta en el proceso de catalogación de cada cartel como unidad documental puesto que en muchos casos no podremos representar literalmente a cabalidad el significado, valor y composición de cada uno de ellos. Sin embargo esta descripción nos ayudará o mejor dicho ayudará a todas aquellas personas, investigadores, que deseen

<sup>24</sup> Raymond, Chile Uo Sch. Iniciación al lenguaje de la Imagen. Chile, Universidad Católica de Chile 1993 p 19

<sup>25</sup> Del Valle Gastaminza, Félix. Indización y Representación de documentos Visuales y Audiovisuales, p 408 Este artículo es parte del dossier elaborado por Lic. Luis Operto Ordóñez para el curso 'Fortalecimiento de Las Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales Hacia la Formación de la Red' realizado en Cochabamba en el 2006



recuperar esta información o ver un cartel en específico. En este caso hablamos principalmente de personas especialistas en el campo del audiovisual aunque por supuesto no descartamos otros posibles perfiles.

### 3. EL LENGUAJE VISUAL EN LA HISTORIA

La historia de la humanidad está íntimamente relacionada con la evolución de sus capacidades de expresión y comunicación. La división que se hace de la "era prehistórica" y la "histórica" toma importancia en la toma de conciencia para dejar constancia de los hechos de cada una de estas épocas empleando distintos medios. A lo cuál contribuyó de gran manera el nacimiento de la escritura y su registro superando así el carácter fugaz del lenguaje oral dando la posibilidad de conservar a detalle el pensamiento, y así, transmitir toda esa información a través del tiempo y el espacio.

Sin embargo no podemos olvidar que antes de la escritura hubo otro medio de expresión que de alguna forma posibilitó la recuperación de tanta información, el cuál se podría traducir en un largo proceso que se inicia con el dibujo y la pintura de figuras fácilmente reconocibles en esos tiempos. Así lo atestiguan las huellas dejadas voluntariamente por el hombre de ese entonces, en España un claro ejemplo es la Cueva de Altamira (Cantabria, España), donde se ha documentado una ocupación de cazadores del paleolítico superior<sup>35</sup>. Cueva prehistórica situada en Santillana del Mar (declarada Patrimonio cultural de la Humanidad por la

<sup>35</sup> La manera más rudimentaria de aplicar la pintura en los muros de las cuevas fue con los dedos, aunque por regla general se utilizaron diversos tipos de útiles que hoy no han conservado hasta nuestros días. Las investigaciones apuntan hacia pinceles hechos con cordas de animales o pequeñas ramas. Los trazos de pigmento encontrados en el suelo pudieron haber formado parte de lápices o tizas. Para esbozar el contorno de las manos (posándose sobre la pared de la cueva) y algunos puntos y figuras, la pintura fue, sin duda, rociada directamente con la boca o por medio de un canutillo provisto de pintura. También se pintaron figuras en los techos de las cuevas. Algunos, como los de Altamira (España), podían alcanzarse sin dificultad, pero en otros lugares era necesario utilizar una escalera de mano o algún tipo de andamiaje. En Lascaux, los huérfanos de una de las paredes de la galería sugieren cómo se construyó el andamiaje.



UNESCO en 1985). Las pinturas rupestres evidencian la más espectacular actividad humana en la cueva corresponde al arte parietal, que significan una de las más destacadas manifestaciones del arte paleolítico. El conjunto más importante, la Sala de los policromos, se plasma sobre un techo de 120 m<sup>2</sup> situado a unos pocos metros de la entrada, caracterizándose por la presencia de animales policromos (bicromos en realidad) tratados con estilo naturalista, entre los que predominan los bisontes en actitudes diversas, formando escena, y secundariamente caballos y algún cérvido, además de otros signos esquemáticos.



### **Cueva de Altamira**

Las bisontas que se pueden observar en la imagen son sólo una pequeña muestra del conjunto de pinturas prehistóricas que la cueva de Altamira alberga. Datadas en más de 15.000 años de antigüedad, sus representaciones faunísticas, ejecutadas con un hábil estilo naturalista dominador del trazo y de la utilización de los colores, motivaron que esta gruta cántabra, ubicada en el término de Santillana del Mar, recibiera el apelativo de 'Capilla Sixtina del arte paleolítico'.

Bolivia cuenta con más de 1000 sitios de arte rupestre prehistórico y etnográfico, que forman parte de nuestro patrimonio cultural. Se trata de pinturas y grabados



rupestres en pequeñas cuevas, aleros o sobre rocas a aire libre. Son testimonios de las habilidades artísticas y saberes de los pueblos indígenas desde tiempos muy remotos y hasta prácticamente nuestros días<sup>37</sup>.

Por otra parte, los grabados y pinturas rupestres de importantes sitios, por ejemplo en Achocalla y Chirapaca (Altiplano del Departamento de La Paz) En Chirapaca, población aymara (provincia Los Andes) distante a 70 kilómetros de la ciudad de La Paz se han encontrado vestigios de pictografías rupestres, que la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) y el Museo de Etnografía y Folklore la sitúan entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII.

El investigador del SIARB, Freddy Tabuada, manifiesta que en este sitio arqueológico se encontraron representaciones de caballos, iglesias, árboles, pastoreo, caza, figuras zoomorfas y danzas (Kusillo, Merenada, Chunchos, Waca Tokeris, Khená Khenas). *"Al arte rupestre de Chirapaca cronológicamente se lo puede considerar como una producción colonial"*. Señala<sup>38</sup>.

#### 4. MATERIALES NO LIBRARIOS

A diferencia del material bibliográfico, las fotografías y diapositivas conforman un grupo muy distinto, llamados también materiales especiales, materiales no impresos<sup>39</sup> que se caracterizan porque la información está contenida en un soporte distinto al papel.

En inglés se usa el término "Non-book-materials = NBM" para designar a estas colecciones que a propósito la Internacional Estándar Bibliographic Description (ISBD) da una definición "...son todos aquellos documentos destinados a transmitir ideas, información o un contenido estético, en ejemplares múltiples, y

<sup>37</sup> Políticas y Acciones de preservación del arte rupestre en Bolivia [www.arqueologia.com.ar/03/04/09](http://www.arqueologia.com.ar/03/04/09)

<sup>38</sup> La moronada se baila desde hace 3 siglos [www.la-razon.com](http://www.la-razon.com)

<sup>39</sup> Arteaga Fornáruoz, Fernando, Organización de un Centro de Medios, 2006



que no tengan su propio manual de reglas de descripción bibliográfica normalizada internacional...<sup>40</sup> lo que nos sugiere que trabajos realizados como los de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) no son una receta sino que son pautas, modelos para poder trabajar con ellos y buscar la forma de adecuarlos a nuestras necesidades

Pero la diferencia no sólo radica en el soporte de este tipo de documentos sino sobre todo en el tipo de tratamiento que se les debe dar para poder organizar estas colecciones especiales. Por tanto estos documentos no pueden ser tratados al igual que una monografía, una revista. Su catalogación, clasificación, conservación y difusión requieren de mayor reflexión y sobre todo de mayor elaboración, en nuestro caso aún con más razón puesto que hablamos de canales elaborados hace muchos años, algunos, y que además son parte del patrimonio fílmico de nuestro país.

Es importante e imprescindible la comprensión de estos elementos para el seguimiento del presente trabajo pues vamos a tratar justamente con este tipo de materiales que están fuera de los convencionales y que se encuentran en estas preciadas colecciones.

Para ello necesitamos dejar de pensar en las técnicas y métodos convencionales utilizados de forma tradicional, para poder hablar de la clasificación, catalogación, conservación y difusión de todos estos documentos y así poder lograr un aporte valioso para nuestra profesionalización. Lo anterior no significa de ninguna manera que estemos desvirtuando todo el conocimiento desarrollado a través del tiempo lo que ahora toca es utilizar todo ese cúmulo de experiencias para poder seguir logrando avances y mejorar el trabajo profesional.

<sup>40</sup> Aulcher, Materiales no Librarios en las Bibliotecas. Fundación Germán Sánchez Ripero, p.346. Este artículo es parte del dossier elaborado por Lic. Luis Operto Ocoña para el curso "Potenciamiento de Las Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales: Hacia la Formación de la Red" realizado en Cochabamba en el 2008



## 5. MATERIALES AUDIDISUALES

Con el avance cada vez mayor de la tecnología los materiales audiovisuales han llegado a constituirse en componente importante de nuestra vida cotidiana, a pesar de que estos han estado presentes en todo el desarrollo de la educación hoy en día su protagonismo crece no solo en nuestros hogares sino también en nuestras Unidades de Información.

De esta manera podemos afirmar que *“Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, tienen como producto consecuente y una proyección con énfasis en la imagen, como elemento central para la construcción y la transmisión del pensamiento y del conocimiento”*.<sup>41</sup>

En consecuencia cada vez se “va poniendo más de moda” al contar con repositorios que se ocupan de difundir y conservar este tipo de soportes, como las videotecas, los archivos sonoros, los de imagen fija y por supuesto los de imagen en movimiento, cuyo valioso ejemplo es “Wara Wara” una de las primeras películas que data de 1930.

Debemos mencionar también que este tipo de materiales llamados audiovisuales reúnen dos atributos que son fácilmente percibidos por dos de nuestros cinco sentidos. El primero es el “audio” todo lo que el sentido del oído puede percibir a través de sonidos, y el segundo que es el visual todo lo que nuestro sentido de la vista puede observar y apreciar.

Es así que podemos hacer una fácil diferenciación entre una fotografía, por ejemplo, un cartel que son soportes que solo podemos observar, a comparación

<sup>41</sup> Artega Fernández, Fernando. Organización de un Centro de Medios. 2008



de una cinta de música, que solo podemos oír. Ambas se combinan en un documento que podemos oír y ver como es el caso de una película, un video, etc.

## 6. MATERIALES GRÁFICOS

En los materiales gráficos nuestro principal sentido de percepción es la vista puesto que hablamos de un soporte con imagen fija que no posee ningún tipo de movimiento a diferencia de lo que pasa en el cine.

La información que este tipo de materiales gráficos transmite está básicamente constituida por dos tipos de imágenes. La existencia de este tipo de materiales se justifica por dos razones: en ocasiones puede tener un valor informativo autónomo o por el contrario puede ser complementario a la principal fuente de información (como lo sería un libro en el caso de una biblioteca). En nuestro caso en específico un cartel posee una información complementaria cuya fuente principal vendría a constituirse en el film al cuál hace referencia.

Asimismo podríamos hablar de los atributos que este tipo de documentos posee, tales como:

- ✓ **Atributos biográficos.** Se refieren a la "historia de vida" de los creadores de un documento gráfico (como una fotografía, o un cartel) Nos habla del momento de su creación, su trayectoria en exposiciones, publicaciones en fin todo lo que nos ayude a evocar "la vida y protagonismo" de dicho documento. Un cartel de cine, por ejemplo, hace referencia a su creador (diseñador) dato que puede desconocerse o constituirse solamente en un seudónimo. En el caso de publicaciones y exposiciones muchos de estos carteles tiene una gran



trayectoria en especial los pertenecientes a las primeras películas como: "Wara Wara, Ukamau, etc."<sup>42</sup>.

- ✓ **Atributos Temáticos.** Se refiere al tema en sí del que trata la imagen, su argumento, su significado, lo que representa y de lo que trata. Puesto que muchas veces lo que se puede apreciar en la imagen, es distinto a lo que la misma imagen nos sugiere, con esta apreciación nos referimos a la parte abstracta y subjetiva que encierra el cartel. Identificar este atributo en nuestros carteles es relativamente sencillo por que primero hablan del cine, el video y toda la actividad audiovisual que se desarrolla en nuestro medio, así sean cursos, conferencias, encuentros, festivales, etc.
- ✓ **Atributos Racionales.** Este atributo establece las relaciones existentes entre la imagen propia y otros documentos. En el caso de los carteles esta relación se constituye en un nexo fuerte entre la película, o la actividad que el cartel representa, ambos son importantes pues se constituyen en documentos que se refieren a una misma cosa con un distinto lenguaje, uno es audio e imagen el otro es solo imagen<sup>43</sup>.
- ✓ **Atributo Sincrónico.** Este atributo se refiere a la correspondencia temporal en esta casa de un documento, si bien la imagen captura o congela el presente en un determinado momento. Luego la misma imagen se transforma en testimonio para la historia, en nuestro caso para la historia fílmica ya que cada cartel ha logrado vencer las barreras del tiempo y convertirse en un testimonio valiosísimo.

Ahora bien para poder entender a que nos referimos cuando hablamos de materiales gráficos tomaremos como referente el siguiente enunciado *son aquellos materiales en los que la información esta constituida básicamente por*

<sup>42</sup> Recientemente la versión digitalizada de estos carteles se han publicado en un catálogo titulado "El Lugar de la Seducción, carteles del cine boliviano 1930-2005" y en la memoria elaborada por la misma Cinemateca con motivo de su inauguración en octubre del 2007.

<sup>43</sup> Del Valle Gastaminza, Félix. Indexación y representación de documentos visuales y audiovisuales p. 466. Este artículo es parte del dossier elaborado por Lic. Luis Opalín Ordóñez para el curso "Potenciamiento de Las 6 Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales: Hacia la Formación de la Red" realizado en Cochabamba en el 2003.

*imágenes, cuya consulta pueda hacerse a simple vista o puede necesitarse la ayuda de aparatos de proyección”.*<sup>44</sup>

Para autores como Carlos Aguilar, materiales como un “*ofiche, una fotografía*” son visuales además “*que este tipo de materiales están compuestos de pequeñas partes que se denominan iconemas al igual que las palabras están compuestas de morfemas o de las palabras articulados de los fonemas*”<sup>45</sup>. Por lo tanto dentro de la morfología entendemos un morfema como la unidad mínima de significado, que se expresa por medio de los fonemas<sup>46</sup>

Ahora bien los iconemas son “*elementos básicos de la comunicación visual, puntos, líneas, contornos que no tienen un significado en un contexto pero que, articulados en un material adquieren un significado y configuran una imagen*”<sup>47</sup> en nuestro caso esta conjunto de elementos dan origen a un cartel de cine.

En este punto podemos distinguir claramente la relación existente entre los “*datos*” que son “*registros icónicos, simbólicos (fonémicos o numéricos) o signícos por medio de los cuáles se representan hechos, conceptos o instrucciones*”<sup>48</sup> los mismos que son parte de la Pirámide informacional en sus cuatro niveles propuestos por Paez Urdaneta.

Se podría decir que así como los iconemas son elementos básicos de la comunicación visual los **datos** son la base de los cuatro conceptos; datos, información, conocimiento, inteligencia, que implican una jerarquización definida

<sup>44</sup> Autchart. Materiales no Librarios en las bibliotecas. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. p.349. Este artículo es parte del dossier elaborado por Lic. Luis Oporto Ordóñez para el curso “Potenciamiento de Las Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales: Hacia la Formación de la Red” realizado en Cochabamba en el 2006

<sup>45</sup> Aguilar R., Carlos R. Introducción al Lenguaje de la Imagen. Bolivia. Ediciones Gráficas E.G. 1994. p.

<sup>46</sup> Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena. Barcelona, Ramón Sopena. 1995. p. 2883

<sup>47</sup> Ob. cit. p 126

<sup>48</sup> Panjuar Dante, Gloria. Gestión de Información en las organizaciones. Chile. Centro de Capacitación en Información Prorectoría. Universidad de Chile 1998. p 3



por las variables Calidad vs. Cantidad. Entendiendo a **Información** como datos o materia informacional relacionada o estructurada de manera actual o potencialmente significativa; a **conocimiento** como estructuras informacionales que, al internalizarse, se integran a sistemas de relacionamiento simbólico de más alto nivel y permanencia; y por último la **inteligencia** como estructuras del conocimiento que siendo contextualmente relevantes, permiten la intervención ventajosa de la realidad.

Ahora bien cada iconem dota al cartel de una identidad, color, forma y consigue también dotarlo de un valor, en nuestro caso, "histórico" para que con el pasar del tiempo pueda por medio de estos elementos transmitir toda la belleza e información contenida en cada uno de ellos.

Lo anterior explica el concepto de archivo "Gráfico", porque hablamos de imágenes, cuya esencia se encuentra en el "valor agregado" que poseen, identidad propia con la que se muestran, la cuál resulta de la necesidad de comunicar sobre la existencia de un film o una actividad audiovisual. En pocas palabras, sin el cartel, aquellas se mediatizarían notablemente, si es que no se invisibilizarían.

Lo último sería un "atentado" contra la memoria fílmica de nuestro país, significaría desconocer la gran labor de grandes personajes del cine boliviano que a pesar del enorme desafío que implica hacer cine y actividades en torno a lo audiovisual siguen apostando por fortalecer la identidad de Bolivia frente a los ojos del mundo.



## 7. EL CARTEL DE CINE

Para continuar aportando juicio de valor al respecto daremos a conocer la definición que da el Diccionario de la Lengua Española<sup>49</sup> cuando se refiere al concepto de cartel como *"papel, pieza de tela, en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticiosos, de anuncio o propaganda"*. Esta definición nos muestra además que **cartel es la denominación correcta que se debería usar en vez de "afiche" como usualmente nos referimos a este tipo de material, ya que afiche como tal no es un vocable que se encuentre en el diccionario de la lengua española**. Por esta razón en el presente trabajo empleamos el denominativo cartel para referirnos a estos documentos con la debida propiedad.

Al margen de ello contamos con el respaldo de los autores consultados para realizar el presente trabajo los cuáles en ninguno de sus documentos emplean la palabra "afiche" como denominativo correcto.

Cuando hablamos de carteles de cine nos referimos a documentos gráficos que por sus características podemos definirlos como dibujos esquemáticos que en nuestro caso en específico representan a toda la producción cinematográfica tanto nacional como internacional y las actividades que sobre ella se genera como parte de la difusión, análisis o debate.

Otra definición que nos proporciona la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano considera al cartel como *"hoja de papel o en otra materia en la que hay inscripciones o figuras, con el fin de dar información concreta de un determinado asunto, y que se exhibe con fines publicitarios"*.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

<sup>50</sup> Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Guía de Organización del Centro de Documentación y Biblioteca. Colombia, 2006. p. 20



Otra consideración muy interesante y desde un punto de vista más sociológico es que *“los carteles son un medio de comunicación de masas, esta masa puede ser homogénea o heterogénea”*.<sup>51</sup>

Es lo que nuestros carteles hacen: comunican a grandes masas de personas (que pueden o no ser críticos, niños, adultos) la existencia y el contenido de una determinada película o alguna actividad relacionada con el medio audiovisual

Algunas Guías de dibujo<sup>52</sup> y otros autores (Tubau, Brown) nos sugieren que *“el cartel es un formato de comunicación gráfica muy conocido y muy utilizado por su eficacia en la comunicación de consignas, de orientaciones genéricas, de denuncias, etc.”*.<sup>53</sup>

En resumen podemos decir que el cartel es una especie de herramienta de comunicación gráfica elaborada, con distintos fines, pero más que todo con motivos publicitarios.

Y en efecto los carteles de la Cinemateca hacen eso publicitan, dan a conocer el estreno o exhibición de un determinado film, o la realización de alguna actividad relacionada al film, pero con el tiempo los mismos se convierten en parte importante de toda esa historia que el cine encierra.

## 7.1 CARACTERÍSTICAS

En principio *“el objetivo de los carteles consiste en transmitir información con vivacidad, atractivo y economía”*<sup>54</sup> tomando en cuenta ello vamos a describir algunas características que los carteles en general tienen.

<sup>51</sup> Tubau, Ivan Dibujando Carteles Barcelona, CEAC, 1981, p. 19

<sup>52</sup> Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana Breve Guía Técnica del Dibujo Popular Lima, 1981.

<sup>53</sup> Ob. Cit. p. 42

<sup>54</sup> Brown, James Instrucción Audiovisual México, Trillas, 1977, p. 92



Brown<sup>55</sup> y Ramírez<sup>56</sup> señalan características muy similares que podríamos resumir de la siguiente forma:

- a) En todo cartel hay un mensaje icónico o ícono literario. Los carteles que no utilizan ninguna imagen entran dentro de otro género que podemos denominar "anuncio mural". Puede haber, por lo tanto, un cartel sin palabras (es muy raro pero no imposible), pero nunca sin imágenes.

Esta característica en particular es muy importante puesto que hemos hablado tanto de comunicación visual, de materiales gráficos que sería casi imposible pensar en un cartel de cine sin imaginarnos de forma inmediata un rostro, un paisaje, una caricatura, etc.

Es por esto que se hace tanto énfasis en la "imagen" más que en el contenido léxico de un cartel. Un "anuncio mural", tal y como lo señalan los autores, en cambio carece de alguna forma de este atributo y se convierte en un conjunto de palabras que dan a conocer un hecho, y lo de mural si bien se lo puede concebir como una expresión artística sobre una buena parte de pared, en este caso solamente hace referencia al lugar donde se colocan dichos instrumentos de comunicación que usualmente son muros grandes, paredes o lugares lo más vistosos posible.

- b) Este mensaje se ordena sobre un soporte plano y de poca consistencia (papel generalmente). Su "vocación" no es permanecer, sino ser sustituido pronto. Frente a la pintura, el cartel afirma su carácter esencialmente *efímero*, lo cuál

---

<sup>55</sup> Op. Cit. p. 93

<sup>56</sup> Ramírez Juan Antonio, *Medios de Masa e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1988 p. 182



explica que se hayan perdido y se pierdan para la posteridad tantos miles de carteles impresos en todos los países del mundo<sup>67</sup>.

- c) Esa imagen-texto no tiene un carácter "único" sino múltiple. El original de un cartel no tiene sentido si no es para obtener, tras las operaciones técnicas necesarias, un número bastante elevado de copias idénticas; en estas condiciones, *el cartel es el resultado final* y no la obra física del diseñador, la cual se concibe solo como un paso en el proceso. Igual que en otros medios de masas, no hay diferencias entre cada uno de los miles de ejemplares impresos de una misma obra.

Es necesario tomar en cuenta este punto puesto que muchos desconocen la gran labor que encierra elaborar un cartel, desde el momento mismo en que el diseñador concibe la idea hasta que el artista puede ver plasmada su creación en un soporte plano.

Es verdad que a simple vista solo podemos apreciar "el resultado de un largo proceso" pero ¿estamos conscientes de que este proceso existe?, muchos tal vez dirían que no y los más conocedores dirían que sí. Pues bien un cartel nace en un "boceto" que podríamos decir que "es un proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística". Así que al igual que el cartel, este boceto es también, o debería ser parte también de toda esta valiosa colección.

Al final todo este proceso tiene como objetivo reproducir en grandes cantidades la misma creación para poder comunicar un acontecimiento, un hecho. Pero lo que debemos tener siempre presente es que el cartel no es la creación en sí, sino más bien es el resultado de un conjunto de elementos que se relacionan para llegar a un fin.

---

<sup>67</sup> Fenómeno que ocurre a causa de la falta de un debido registro e como lo llamaríamos el depósito legal de estas creaciones lo que ocasiona la pérdida muchas veces irremplazable de estas "obras de arte".

- d) El cartel tiene siempre un tamaño relativamente grande. Su destino es "el muro" y debe permitir la contemplación simultánea de dos o más espectadores. Frente al anuncio periodístico, el cómic o, en general, la revista ilustrada, el cartel se aproxima al cine en su modalidad perceptiva, socializada, colectiva.
- e) En relación estrecha con el factor anterior esta su tendencia a la simplificación formal exigida por la necesidad imperiosa de atraer la mirada; además, la percepción de sus mensajes debe ser casi instantánea (el tiempo que el espectador normal dedica a un cartel varía con el medio social, el lugar de exposición y el contenido, pero en una ciudad normal occidental se dedican de dos a cuatro segundos por término medio) y cualquier complejidad morfológica sería inútil o entorpecedoras de la obligada claridad.
- f) El cartel como obra de arte efímera, exige mucho trabajo creativo, de diseño e imaginación. Desde la idea inicial que concibe el artista hasta la capacidad de plasmar esta concepción en un diseño que goce de particularidades que lo hagan único y capaz de transmitir el mensaje para el cual fue pensado en principio.

## 7.2 FUNCIONES DEL CARTEL

Para comenzar debemos señalar que el cartel interviene en nuestra "realidad" con dos propósitos, para transformarla o para perpetuarla en una configuración ya dada. Por lo tanto cuando hablamos de funciones del cartel estas descansan en una doble vertiente: reproductora o transformadora.

Tal y como ocurría en la sociedad capitalista todos los carteles eran esencialmente comerciales cuya misión era la de aumentar las ventas, pero al mismo tiempo procuraban que las estructuras sociales permanezcan inalterables. Solo los partidos revolucionarios emitían carteles en protesta al sistema incitando a la población a transformar sus condiciones de vida.



Pero ahora hablamos no de carteles comerciales sino de carteles de cine como un medio de comunicación de masas que lo que hacen es reproducir el mensaje a la población para difundir un film o una actividad en el medio del audiovisual, con lo cual aumentamos el número de espectadores que se deleitan con la producción nacional que de alguna manera muestra la realidad e identidad boliviana.

Lo mismo ocurre con la función transformadora, ya que una cultura sin pasado no puede hablar de un presente, ni mucho menos de un futuro. Tal y como ocurre en el cine boliviano, cada film ha estado acompañado desde su inicio de un cartel que ha sido parte de su trayectoria y difusión, al igual que de su trascendencia al pasar el tiempo y hoy es parte de ese patrimonio filmico que, por medio de imágenes, nos cuenta una historia silenciosa de directores, creadores y amantes del cine que han buscado desde hace años darle una identidad al cine nacional.

Cada uno de estos carteles, desde el primero, se han convertido en testimonio de esta historia, dándole elementos que contruyen hoy por hoy una realidad y vislumbran un futuro ya que si aún muchos de los films de los que se habla en ellos ya no existieran quedarían algunas de sus escenas, imágenes de sus protagonistas, que no dejarían ignorar dichas producciones.

Para tener aún más claro el panorama tomaremos algunas de las funciones propuestas por Moles y Enel<sup>58</sup> que se adecuen a los carteles de cine específicamente:

- a) La informativa. Como medio de comunicación de masas el cartel comunica, suministra un tipo de información referente al quehacer audiovisual a toda la población en general.
- b) La función persuasiva. O seductora es cumplida gracias a ese poder connotador y evocador del cartel, en este caso motiva a "consumir" un tipo

<sup>58</sup> Ramirez, Juan Antonio, *Maclos de Mses e Historia del Arte*. Madrid, Cátedrs, 1988.p. 191



distinto de producto que empieza con ir a una sala de exhibición y no fomentar la piratería.

- c) La económica. Es esencial en la sociedad capitalista: el cartel se utiliza para provocar necesidades, aumentar las ventas de lo superfluo y mantener de modo artificial el equilibrio producción-consumo. Al igual que en el cine puesto que el mayor problema con el que tropieza el artista es el económico, a pesar de que existen variedad de categorías para producir un cartel, que va desde el tipo de papel, la tinta, la imagen, la impresión, cuando se habla de imagen siempre se busca la máxima fidelidad en cuanto al diseño, color y calidad por supuesto.
- d) La función creativa. Esta asumida por la obligatoriedad para el diseñador de introducir innovaciones sintácticas que remocen el mensaje salvándolo de la rápida obsolescencia del cartel. Esta función es realmente trascendente para el artista y por supuesto para el espectador. El diseñador tendrá el gran desafío de crear, imaginar una idea con la suficiente fuerza persuasiva y contenido estético capaz de impresionar el ojo humano e impregnar de su contenido al mundo entero.

## 8. EL CARTEL DE CINE EN BOLIVIA

Para establecer los antecedentes más importantes en cuanto a la evolución y trascendencia del cartel en el cine boliviano realizamos una revisión en forma cronológica tal y como lo establece Gumucio Dagron en su libro "Historia del cine en Bolivia". Donde se hace una división en cuanto a los hechos y personalidades más importantes para hablar de un cine de ayer y hoy.

Es así que empezamos a hablar de un 1º periodo tal y como lo denominan la etapa de los pioneros que abarca desde 1904 hasta 1952, uno de los sucesos más trascendentes que prácticamente da inicio no solo a este periodo de tiempo sino a la historia misma del cine en nuestro país, es la aparición del biógrafo en



1904 junto al gran empresario don José del Castillo<sup>56</sup>. Una de las primeras filmaciones según fuentes fue "Retratos de Personajes Históricos y de actualidad de 1904"<sup>57</sup> que se limita a mostrar a las autoridades gubernamentales y otras personalidades de la época.

Un hecho que llama mucho la atención y que se lo podría considerar como una de las primeras muestras por difundir las tres primeras cintas locales filmadas por Luis Castillo González (que incluyen vistas parciales de los mercados de la ciudad el domingo 22 de diciembre de 1912, tomas de la visita al Palacio de Gobierno de las corporaciones oficiales) se da en 1913 momento a partir del cual se hace regular (aunque no en todos los periódicos) la publicidad pagada en la prensa<sup>58</sup>.

En este proceso "...probablemente la figura más importante es José María Velasco Maidana con el largometraje *La Profecía del Lago* primero y después *Wara Wara...*"<sup>59</sup>, la primera fue presa de una fuerte censura a causa de su argumento, se decía que "era una película prohibida por razones morales, a causa de un pasaje que insinuaba que una señora estaba enamorada de un indio"<sup>60</sup> historia que al parecer Maidans había tomado de la realidad que además implicaba a un "marido" que en ese entonces trabajaba en sites esferas de gobierno.

Wara Wara cuyo título inicial fue "El ocaso de la tierra del sol" fue otra de las producciones de la empresa cinematográfica "Urania films" que como ninguna otra película boliviana de ese entonces había sido objeto de tal publicidad cuando aún

<sup>56</sup> Gumucio Dagron, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. La Paz, Los Amigos del Libro. 1982 p. 32

<sup>57</sup> Escuela Internacional de Cine La Fábrica. Plano detalle del Cine Boliviano. Bolivia, Pivret, 2005 p. 15

<sup>58</sup> Gumucio Dagron, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. La Paz, Los Amigos del Libro. 1982 p. 50

<sup>59</sup> Armando Urlosa. Director de fotografía, tiene una maestría en Artes, realización cinematográfica y Televisión en la Universidad Estatal de Policia. Ha realizado 6 largometrajes y 11 documentales y un sinnúmero de spots publicitarios y clips. Entre algunos de sus trabajos tenemos: Abriendo Brecha, amargo Mar, Jonás y la Ballena Rosada. Entrevista personal realizada el 28 de mayo del 2006.

<sup>60</sup> Gumucio Dagron, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. La Paz, Los Amigos del Libro. 1982 p. 76



no estaba siquiera terminada. Un proyecto impulsado por dos artistas, por una parte Antonio Díaz Villamil, autor del argumento y guión original y Velasco Maidana que sería el espíritu del film<sup>64</sup>.

El argumento relataba la llegada de los españoles al Kollasuyo en cuya capital (Jatun-Kolla) vivían el Kuraka Kalikuma, junto a su esposa e hija la bella Ñusta Nitaya. Cuando ya se había filmado varias centenares de metros entre 1928 y 1929 se producen muchos cambios, sobre todo en la línea argumental. Empezando por el título de la película, otro cambio se produjo por que la princesa adoptó el nombre de Wara Wara, en lugar de aquel de Nitaya que pasó a ser el nombre de su madre, la esposa de Kalikuma. En resumen la historia gira alrededor del "tierno idilio" entre el capitán español Tristán de la Vega y la princesa Wara Wara, hecho que causa disgusto entre los aymaras.

En cuanto a la difusión previa del estreno del film se puede advertir la elaboración de "Tarjetas" donde figuraban los actores principales como Emmo Reyes, Guillermo Viscarra Fabre, Arturo Borda entre otros. Dicha tarjeta además del diseño de "los afiches" estuvieron a cargo de José Jiménez Urfa. *"En la tarjeta impresa sobre cartón amarillo, donde aparecen los rostros de los principales personajes en medio de una enredadera de kantutas y se anuncia la película, "obra de la cinematografía nacional" señalando que la adaptación musical iba a ser de César Garcés B."*<sup>65</sup>

Film estrenado el 9 de enero de 1930 que recibió una crítica favorable no solo por el gran esfuerzo que representó para el cine nacional sino que hoy por hoy demuestra que el proyecto contempló la importancia y trascendencia del rodaje además de demostrar profesionalismo e ingenio en cada una de las etapas, a pesar de las grandes limitaciones técnicas con las que se tropezaba en esta época, así lo señala Urioste cuando dice *"...aquí el afiche e principios del cine lo*

<sup>64</sup> Ob. Cit. p. 120

<sup>65</sup> Ob. Cit. p. 124



que se ha hecho era realmente con enormes limitaciones tecnológicas de las imprentas no es verdad, y era básicamente la ficha técnica, y los actores era una cosa con poca elaboración estética o comunicacional...".

Este periodo es denominado "de Pioneros" por que el cine se lo hacía de la manera más rudimentaria, "a fuerza de pulmón". Así también lo expresan nuestros testimonios "...en esa etapa en un cine incipiente de realización aquí donde se traen películas de afuera, el cartel, el afiche es el vínculo entre la sala y la calle es decir en la calle uno se informa sobre la existencia de una sesión cinematográfica en un espacio cerrado y desde los primeros por qué es una tradición que viene desde Europa..."<sup>66</sup>.

Realmente "Pioneros" por que se puede advertir a un "...Jorge Ruíz o un Velasco Maidans (que) no solo hacían el aficha, actuaban, hacían cámaras, iluminación, escribían, eran directores, eran productores, servían los sándwiches y eran choferas del equipo ósea hacían todo..." recuerda Urioste. Y así lo corroboran otras fuentes cuando señalan "...y José María Velasco Meidana que daría la concepción cinematográfica, sería el espíritu del film (Wara Wara), y el "hombre orquesta", ya que se ocuparía de dirigir a los actores, de construir los escenarios, de organizar los aspectos técnicos"<sup>67</sup>.

En esta primera etapa se puede ver claramente un aspecto que denota el desarrollo, crecimiento del cine boliviano "la especialización" que no solamente sale a relucir en el diseño del "material de publicidad" sino en otros aspectos técnicos (la fotografía, guión cinematográfico, sonido, dirección, producción) lo que

<sup>66</sup> Armando Urioste. Director de fotografía, tiene una maestría en Artes, realización cinematográfica y Televisión en la Universidad Estatal de Polioria. Ha realizado 8 largometrajes y 11 documentales y un sinnúmero de spots publicitarios y clips. Entre algunos de sus trabajos tenemos: Abriendo Brecha, amargo Mar, Jonás y la Ballena Rosada. Entrevista personal realizada el 28 de mayo de 2008.

<sup>67</sup> Gumucio Dagron, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. La Paz, Los Amigos del Libro. 1982. p. 120



no ocurría an este "cine inicial". Lo cuál permite otorgarle la riqueza e importancia que el cine boliviano merece.

En la 2º etapa del cine boliviano "...*que es la etapa del Instituto Cinematográfico Boliviano que abarca desde 1952 hasta 1964...*"<sup>65</sup>. Iniciativa inicial de Waido Cerruto quien al ver que masas después de la revolución el departamento cinematográfico que en ese entonces dependía del Ministerio de Prensa y propaganda, se reduciría a un simple puñado de personas y un pequeña oficina consigue que Paz Estensoro por Decreto Supremo del 20 de marzo de 1953 se haga un realidad la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB)<sup>66</sup>.

En una primera etapa, entre el Departamento Cinematográfico y el ICB se produjeron quince noticieros de cortometraje, hasta mediados de 1954 un poco más de una año después de la creación del ICB se habían realizado 70 noticieros ya<sup>70</sup>. Estos noticieros eran semanales y a veces quincenales todo dependía del procesamiento del material.

Para mostrar el tipo de notas que se daban en estos noticieros tomaremos como ejemplo uno de ellos, el No 16 que incluía notas sobre una misa celebrada en la Plaza Murillo en memoria de los caídos de la Revolución del 9 de abril, otra sobre el concurso folklórico, sobre el agasajo a visitantes extranjeros en el Palacio de Gobierno y similares.

Paralelamente a la producción de noticieros se realizaron una serie de cortometrajes, documentales sobre todo tales como: *Amanecer Indio*, uno de los primeros cuya dirección estuvo a cargo de Waido Carruto (aunque hay algunos que no le atribuyen ningún merito), que mostraba una gran concentración campesina en La Paz, en homenaje al "Día del indio". Tenemos a otro titulado

<sup>65</sup> Armando Unosta. Entrevista personal realizada el 28 de mayo del 2008.

<sup>66</sup> Gumucio Dagron. Alfonso. *Historie del cine en Bolivia*. La Paz. Los Amigos del Libro. 1982. p.

168

<sup>70</sup> Ob. Cit. p. 191

*Potosí Colonial*, documentals sobre la Villa Imperial, *La Leyenda de la Kantuta* que fue un documental musical, entre los primeros.

En este período donde se trabaja en estos dos tipos de productos (noticieros y documentales) no se hace uso del cartel (al parecer) así también lo considera Urioste cuando añade "no se utiliza el afiche de una manera profusiva por que el documental se exhibe de forma obligatoria y no hay ninguna razón por la cuál se lo debe particularmente promocionar...". Pero curiosamente encontramos un dato muy importante, en este ciclo de noticiarios que no está acorde del todo con la anterior aseveración "Cada noticiario venía acompañado de una afiche realizado por el dibujante "Ciclón"<sup>71</sup>. Al parecer esta hecho y como lo corroboran todas las fuentes consultadas, o no significó un antecedente importante, o no fue dado a conocer en su respectivo tiempo. Ahora es diferente puesto que contamos con fuentes escritas, testimonios y las mismas películas que nos hablan de su existencia y así enriquecen nuestra (re)construcción de nuevos insumos para seguir escribiendo una historia del cine boliviano.

Dos fueron los largometrajes donde afectivamente ya se pueda verificar la existencia y empleo del cartel, "La Vertiente" de Jorge Ruiz y "Ukamau" de Jorge Sanjinés (este último es parte de la colección que resguarda la Cinemateca Boliviana). La Vertiente que se desarrolla en la población de Rurrenbaque cuya argumento gira en torno a la historia amorosa entre una maestra y un cazador de caimanes, y el segundo la historia de un pueblo que se une para lograr como objetivo esencial el "agua potable".

Ukamau "...primer largometraje hablado en aymara, es también el primero que intenta representar la problemática del campesinado desde el punto de vista de un campesino"<sup>72</sup>. A propósito del cartel de Ukamau Urioste señala "...es un afiche bastante rudimentario también, donde se usa básicamente composición de letras

<sup>71</sup> Ob. C t. p. 191

<sup>72</sup> Ob. C t. p. 225



*se utiliza muy poca imagen, obviamente fotográfica era prácticamente imposible pero al afiche se basa en algún elemento gráfico y textos...*".

El cartel de Ukamau que gracias a las peripecias de personas e instituciones aún se puede apreciar en la Cinemateca es una verdadera muestra del "ingenio" de Jorge Sanjinés quien no solo fue el director del film sino que también fue el diseñador de su propio cartel que hoy en día nos deleita y nos recuerda los inicios del llamado "Cine Campesino"<sup>73</sup>.

Según nuestras fuentes orales esta época termina probablemente con el film "Los Hijos del Último Jardín" en la época del 96 y da inicio al fenómeno que estamos viviendo en este momento que llaman "La Era digital".

La era del negativo al positivo, que viene de algún modo a desplazar a todo el sistema de soporte foto-químico que poco a poco se está extinguiendo, toda esta revolución digital no solo en los instrumentos audiovisuales sino también en los medios impresos significa que prácticamente no hay limitaciones técnicas ni tecnológicas para hacer carteles de enorme impacto en lo que a material de comunicación masiva se refiere.

Para demostrarlo nos bastaría hablar de "Jonás y la Ballena Rosada" (1996) del director Juan Carlos Valdivia cuyo cartel que fue diseñado por Ernesto Azcuí, consiguió estar en la Revista del Festival de Cannes<sup>74</sup> que es un reconocimiento a nivel mundial. Otro ejemplo es "Yawar Maiku" (1989) del director Jorge Sanjinés, que ha impactado mucho, además de estar entre las 100 mejores películas en una selección hecha por la UNESCO<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Ob. Cit. p. 225

<sup>74</sup> Festival Internacional de Cine de Cannes, certamen cinematográfico que se celebra durante el mes de mayo en la ciudad francesa de Cannes, considerado como el más prestigioso del mundo. Su creación, en 1939, se debió a una mera necesidad política: a dar operoso al Festival Internacional de Cine de Venecia

Microsoft, Encarta © 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>75</sup> Armando Uríoste. Entrevista personal realizada el 26 de mayo del 2006.



Como bien lo dijimos en los inicios del cine boliviano no se podía hablar de profesionales que se especializarán específicamente en diseñar el cartel del film, afortunadamente hoy contamos no solo con profesionales en el área como Ernesto Azcuí por ejemplo, sino que también podemos hablar de una tradición que a continuado desde los pioneros hasta la generación Sub-40 que esta actuando hoy donde vemos a Mañín Bvuloq, Rodrigo Bellot, que por así decirlo al margen de ser realizador es un artista plástico, virtud que le permite diseñar sus propios carteles, ahí tenemos el ejemplo de "Dependencia Sexual" (2003), diseños que son "verdaderas obras de arte" tal y como las aprecia Armando Urioste. Así podemos comprobar que el cartel cumple una función esencial puesto que no podemos pensar en materiales de prensa de una película sin cartel, "...película sin afiche es película sin alas, no puede no tener afiche..." señala Urioste

Pero lastimosamente aún muchos diseñadores no han concebido el concepto de cartel de esta forma, ni mucho menos lo consideran como un documento, un registro histórico de trascendencia en el tiempo y el espacio. Así lo demuestran algunas piezas cuando se ve algunos problemas al momento de analizar la información que cada una de estas muestras debería contemplar, por ejemplo en muchas no se pone la fecha (dato cronológico importante sobre todo para fines de investigación), el lugar, los organizadores (puesto que hablamos de todo tipo de actividades relacionadas con el medio audiovisual) lo que nos hace pensar que aún no se ha reflexionado lo suficiente sobre este tipo de características que *"...después quedará probablemente como el único registro, es decir imagínense que en la época del cine silente sabemos que hay la Profecía del Lego, por que hay el sfiche pero no hay la película, ni las crónicas de preense nos dicen algo es decir se pierde en el olvido..."*.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Armando Urioste. Entrevista personal realizada el 28 de mayo del 2008.



Tal vez esta denominada revolución tecnológica en un punto llegue a reemplazar o desplazar esta expresión artística y cultural, que esperamos no sea así, y aunque así ocurriese en ese momento estos testimonios del cine boliviano y toda la actividad audiovisual en general tendrán que mostrarnos y enseñarnos. Es más creo que a medida que el tiempo transcurre esas múltiples muestras tomarán aún más valor y serán reconocidas por su capacidad de revivir las etapas máspreciadas del cine en nuestro país.

Pero aquello también dependerá de gran manera de nuestro empeño e interés como profesionales puesto que no podemos hablar de perdurabilidad cuando estas colecciones no cuentan con una organización que contemple todas sus características, ni estén en espacios que cumplan con todas las normas en cuanto a conservación se refiere.



# **CAPÍTULO III**

# **DIAGNÓSTICO**



### III. DIAGNOSTICO

Desde que la Cinemateca Boliviana se constituye como el Repositorio Nacional de Imágenes en movimiento cumple la tarea de resguardar, preservar y difundir el patrimonio fílmico de toda la producción tanto nacional como internacional.

Parte de todo este patrimonio es el Archivo Fílmico que actualmente cuenta con 2167 títulos nacionales en 1153 rollos y 3324 títulos internacionales en 12598 rollos en diferentes formatos tanto en 16MM como en 35MM<sup>77</sup>.

La Videoteca cuenta con 3119 títulos en diferentes soportes tales como Beta, VHS, U-matic, Betacam, VCD y DVD.

La Biblioteca que es un departamento especializado cuenta con 10.000 ejemplares entre monografías, reseñas y publicaciones periódicas.

La Hemeroteca que está compuesto por recortes de prensa que a su vez forman dossier con diferentes temas como: películas, actores, directores entre otros. Actualmente se cuenta con más de 13 000 recortes.

Al margen de ello dentro del acervo de la Cinemateca está el archivo gráfico que está compuesto por carteles y fotografías básicamente. Desde que la Cinemateca se encarga de la recuperación de todo este material se comienza con un proceso de recopilación el cual carece de una organización sistemática. Hasta la fecha este archivo cuenta con 3300 carteles que tratan de películas dentro de toda la producción nacional como internacional, y actividades relacionadas con el medio audiovisual, tales como ciclos de cine, festivales, seminarios, cursos de capacitación.

<sup>77</sup> Fundación Cinemateca Boliviana. Todos una historia. La Paz 2007. p. 118



Durante 5 meses aproximadamente a pesar de las limitaciones existentes a causa de los trabajos de construcción en el año 2007 la Cinemateca Boliviana nos abrió las puertas y nos permitió conocer esta variósima colección con el único objetivo de que a partir de esta inolvidable experiencia sumada a nuestros conocimientos profesionales podamos formular un proyecto que les permita cumplir con su compromiso como Repositorio tal y como lo menciona la Ley del Cine.

De la misma forma dicha experiencia nos permitió hacer un diagnóstico aún más real de la situación de los carteles puesto que durante este lapso de tiempo no solo nos ocupamos del archivo gráfico como tal, sino que procuramos empaparnos de todo el movimiento de la Fundación para así conocer el entorno dentro de el cual se encontraba esta colección. Lo que nos ayudó a construir el cuadro donde se refleja el FDDA y así conocer a que desafíos nos enfrentamos.

De la misma manera tanto el cuadro de clasificación como la Hoja de trabajo son el resultado en gran parte de esta "conivencia" con el material que día a día nos fue revelando sus más finos detalles los cuáles nos invitaron de la manera más complaciente a seguir buscando información que puedan resolver nuestras dudas, ahora las fuentes escritas no eran suficiente había que valerse de otros medios que nos ayudarían a comprender no solo la evolución del cartel de cine como tal, sino también la evolución en el campo artístico. Cuestiones que nos impulsaron a buscar a personalidades que durante toda su trayectoria artística habían cobrado esa experiencia que ahora a nosotros nos faltaba.

Armando Urioste un personaje destacado en el medio del cine y las artes audiovisuales, Alejandro Saizar (Alazar) un reconocido artista – caricaturista, fueron en esta oportunidad quienes de la forma mas amable y abierta nos brindaron aquellos detalles valiosos, tal vez ausentes en muchas publicaciones, del valor artístico y el desarrollo del cartel de cine en nuestro medio, en nuestra realidad.



El hecho de "comunicarnos" con cada uno de los carteles y sumergirnos de manera íntegra a este maravilloso mundo del cine como también al de las artes audiovisuales fueron fundamentales para comenzar a hablar este "nuevo lenguaje", por lo menos para nosotros, lo que nos permitió además entender muchos detalles en cuanto a las técnicas de diseño, color, que de no haberlo hecho hubiera causado probablemente dejar pasar por alto todos estos elementos y darle un tratamiento "frío" y falta de significado a esta colección.

De ahí la importancia de primero conocer el material con el cuál vamos a trabajar, pero habíamos de conocerlo de verdad y no solo de aplicar teorías que pretenden enseñar algo sí, pero que nunca deben ser tomadas como "una receta" sino más como líneas de trabajo frente a las cuáles siempre debemos ser críticos esto con el fin de desarrollar nuevas "propuestas" que cada vez puedan ir siendo mejoradas en base a la experiencia y aplicación de las mismas.

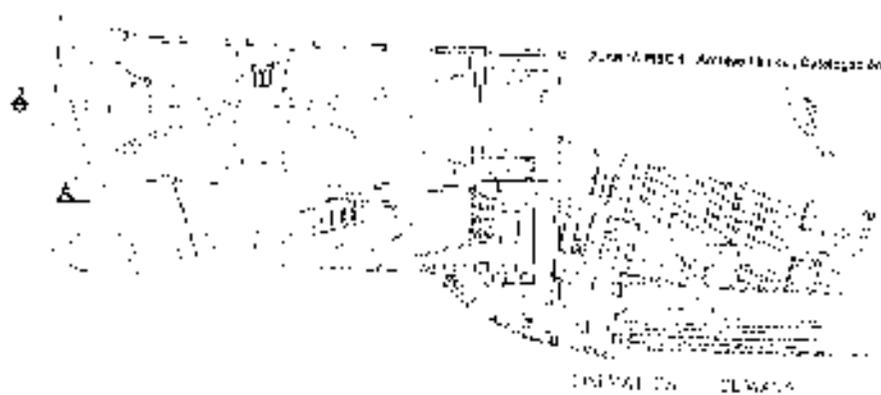
Todos estos elementos han sido vitales para el desarrollo de este proyecto que pretende proponer algo nuevo en base a la reflexión, el trabajo y la necesidad de resguardar y dar acceso a colecciones como esta y otras semejantes por su gran valor histórico y por que además son parte de nuestra memoria muchas veces contada por los mismos protagonistas.

Ahora bien debido a los traslados de la Cinemateca, los carteles han sufrido una serie de daños en cuanto a sus soportes se refiere. En cuanto a su control se ha podido verificar que existe una lista muy somera elaborada por el personal empírico de dicha institución. Dichos carteles inicialmente estaban ubicados en el segundo nivel de la nueva construcción (cuando esta aún estaba en proceso) en un espacio muy reducido, colocados de manera horizontal uno sobre otro, y asimismo distribuidos de acuerdo a su tamaño, procedencia y estado de conservación.

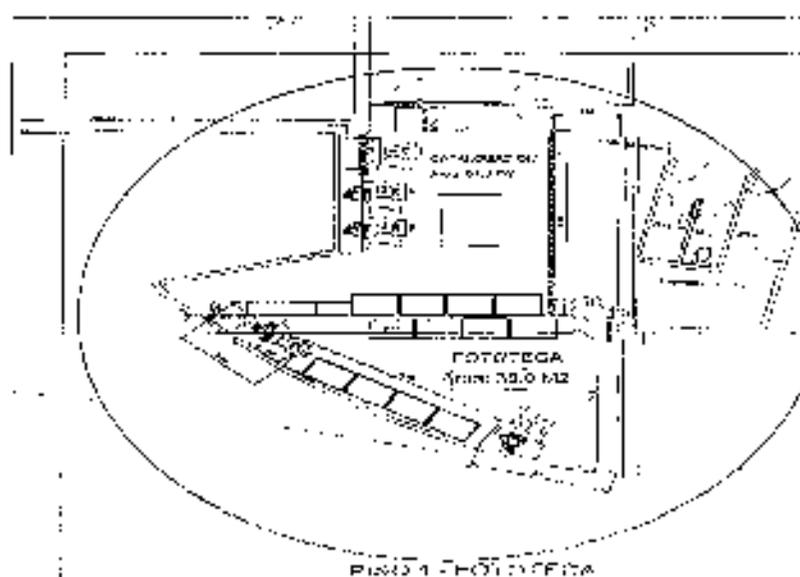


En el año 2007 a mérito de la inauguración de las nuevas instalaciones de la Cinemateca toda la colección ha sido trasladada a su espacio respectivo al cuál ha sido diseñado precisamente para este tipo de material. Dicho de paso estas instalaciones cuentan ya, con muebles especialmente diseñados para los carteles.

A continuación se muestra el plano de ubicación de la primera planta:



Y a continuación se muestra la ubicación específica de la colección de carteles.

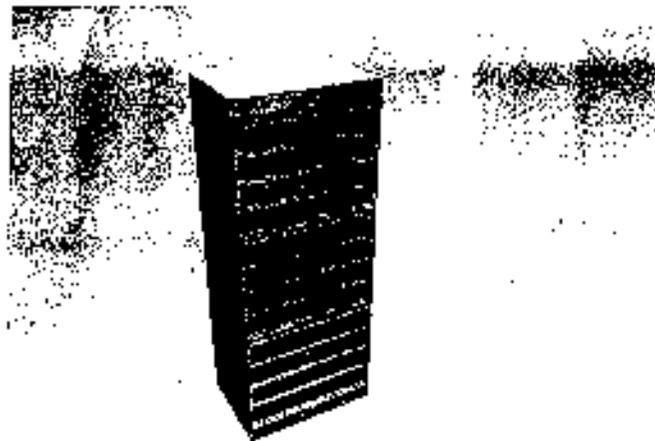
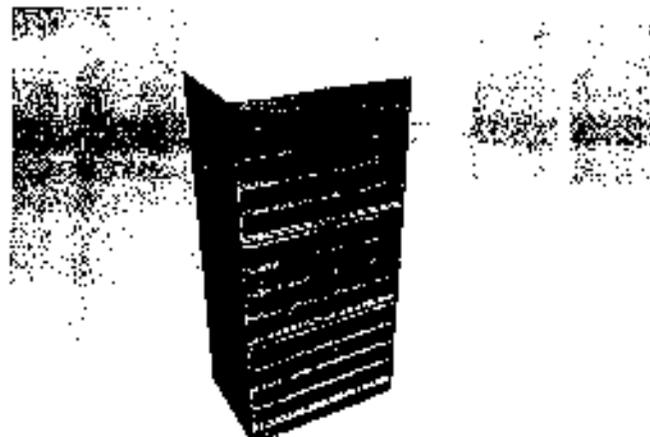




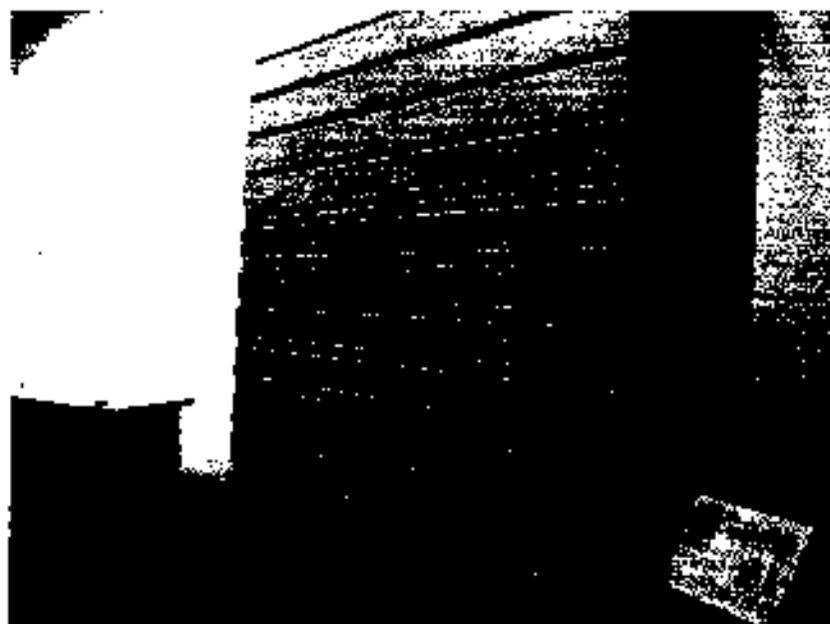
Los muebles son básicamente de madera con planchas de zinc en su interior, constan de 12 bandejas y cada una de ellas están separadas una de la otra esto para que los carteles cuenten con la suficiente ventilación.

A continuación también se muestra una imagen del diseño y de los muebles una vez terminados.

3.- Estantería con bandejas horizontales B  
113 A x 37531 280 cm



4.- Estantería con bandejas horizontales A  
113 A x 37531 930 cm



El siguiente cuadro nos permitirá mostrar gráficamente la situación actual de este archivo para que en base a ello podamos formular una propuesta congruente y precisa.

<b>FORTALEZAS</b>	<b>DEBILIDADES</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>✓ Infraestructura propia y ex profesa.</li><li>✓ Mobiliario y equipo diseñado específicamente para este tipo de material.</li><li>✓ La óptima conservación de todos los carteles a pesar de su tiempo de vida.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ El desaprovechamiento de espacio por parte de la institución.</li><li>✓ La falta de presupuesto para las tareas más urgentes sobre todo de conservación.</li><li>✓ La falta de personal especializado en dichos materiales.</li></ul>



<b>OPORTUNIDADES</b>	<b>AMENAZAS</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>✓ La ayuda e interés constante de organizaciones internacionales como la Cooperación Alemana.</li><li>✓ La cooperación de instituciones nacionales preocupadas por la cultura y el cine.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ El desconocimiento del valor histórico y estético de todo el fondo de la Cinemateca por parte de la población.</li><li>✓ El desconocimiento de normas de conservación por parte de conocedores y público en general.</li></ul>

Como bien sabemos las debilidades son los elementos más inherentes a la institución como tal, puesto que son obstáculos con los que tropezaremos de forma inmediata y en lo posible nuestra obligación deberá ser convertirlos en aspectos a favor nuestro. Cuando nos referimos a la cuestión de espacio creamos que la distribución con la que actualmante funciona la Cinemateca es un tanto inadecuada para las tareas que se deben realizar en cuanto a los documentos que esta institución custodia. Por ejemplo (como se puede observar en el nuevo edificio) la sala destinada a la catalogación tiene dimensiones mayores comparadas al espacio destinado al depósito de carteles (afiches) y fotografías. Por supuesto no podemos hablar de rediseñar los espacios pero sí podríamos hacer cambios en cuanto a las funciones que cumplen cada parte del edificio.

El presupuesto que por cierto es otra de las dificultades es también una de nuestras preocupaciones puesto que a pesar de contar con salas de proyección que permitir a la fundación percibir ingresos propios a partir de las distintas proyecciones aún no se tiene un monto estable fijado en la planificación anual destinado para las tareas más urgentes de los distintos archivos o la biblioteca misma.



Finalmente está el talento humano, aspecto fundamental puesto que no solamente hablamos de darle una organización sistemática y lógica a esta colección sino más bien hablamos de darle la significancia que estas muestras poseen por su alto valor estético e histórico.

Solo si logramos torner a favor estas debilidades a nivel interno podremos trabajar con las amenezas provenientes del entorno que nos rodea lo que nos permitirá lograr un equilibrio que favorecerá de gran manera la gran tarea que nos proponemos al formular este proyecto.

# **CAPÍTULO IV**

## **PROYECTO**



#### IV. PROYECTO

##### ORGANIZACIÓN DEL ARCHIVO GRAFICO

Aquí nos interesamos de forma integral en presentar y desarrollar nuestra propuesta en extenso, tomando como antecedentes toda la investigación ya desarrollada en anteriores capítulos. En este capítulo lo único que hacemos es aplicar de forma coherente y fundamentada todos los elementos y características identificadas a lo largo del trabajo, pero creemos necesario trazarnos un "horizonte" que nos permita vislumbrar el sendero que aún empezamos a recorrer.

##### MISION

El Archivo de Carteles perteneciente a la Fundación Cinemateca Boliviana, repositorio de importancia nacional y latinoamericana, resguarda, conserva, difunde y da acceso a la riqueza cultural e histórica en ella contenida, conformando una memoria gráfica, con métodos y técnicas modernas y actualizadas, de servicio social e institucional.

##### VISION

Una Unidad de información con fondos documentales digitalizados, con capacidad tecnológica para transferir y disseminar el contenido de su colección, a nivel nacional y mundial, implementando para ello un sistema de intercambio documentario con instituciones similares que cuenten con este tipo de soportes para enriquecer e internacionalizar la memoria de la humanidad.



## 1. METODOLOGIA

Para hablar de la metodología que se va aplicar para desarrollar este trabajo de organización primero debemos tener muy en claro de que tipo de material estamos hablando.

A causa de la explosión de la información a la cuál nos enfrentemos día a día, en la actualidad ya no podemos hablar solamente de información contenida en formato libro sino que también debemos tomar en cuenta todo aquel material producido en diferentes formatos lo que hoy conocemos como materiales no librarios, o materiales especiales. Entre estos podemos nombrar: los panfletos, las fotografías, mapas, afiches, películas de cine, cintas de video, diapositivas, etc.

Algunos de estos tipos forman parte del acervo que custodia la Cinemateca tal y como lo señalamos en el diagnóstico. Es importante señalar que en nuestro proyecto solamente se ha trabajado en la organización de los cartales de cine (afiches) tanto nacionales como internacionales que poseen dichas características y que además son parte de la colección que se encuentre en el Archivo Gráfico.

A pesar de la denominación de "archivo gráfico" no estamos hablando de un archivo como usualmente se conoce "*documentos acumulados por un proceso natural en el curso de la tramitación de los asuntos de cualquier tipo, público o privado...*"<sup>78</sup>. Los cartales a diferencia de los documentos de archivo no poseen un valor administrativo, fiscal, ni mucho menos legal por que no prueban un hecho de carácter jurídico. A pesar de ello si poseen valores secundarios como el valor informativo, y sobre todo histórico.

---

<sup>78</sup> Cruz M. del. José Ramón. Manual de Archivística. Madrid. Pirámide. 1994. p. 81



Hablamos pues de una colección de documentos cuyo tratamiento no puede ser el usual, es así que de algún modo recurriremos a algunas técnicas, principios y herramientas que nos proporciona la bibliotecología, y la archivística que por supuesto también deberán ser analizadas para adecuarlas a las necesidades y características de toda esta colección.

Del mismo modo el contacto directo con cada una de estas muestras es vital pues solamente la observación y el análisis directo del estado y las características de cada uno de los carteles nos permitirán elaborar un plan de trabajo más céntrico que pueda cumplir con todos los requerimientos de la Institución en cuanto a esta su colección.

Decimos vital por que se pretende elaborar herramientas, instrumentos que puedan aplicarse, para así ayudar a una mejor administración y acceso de toda esta riqueza documental.

Es precisamente este uno de los pasos fundamentales que impulsaron este trabajo, el contacto directo con los carteles que después de deleitarnos con su belleza, composición, color, etc., sembraron en nosotros la necesidad y la urgencia de resguardar todo este material por su significación para la memoria filmica de nuestro país y su gran valor artístico.

Fruto de nuestras reflexiones y experiencias es el desarrollo de un plan de trabajo que contempla cuatro elementos esencialmente:

- a) Elaborar un Cuadro de Clasificación
- b) Elaborar un Plan de Descripción
- c) Elaborar un Plan de Automatización
- d) Elaborar un Plan de Conservación Preventiva



Cada uno de las cuales merecerá un desarrollo amplio en cuanto a su elaboración e importancia para la consecución de nuestro principal objetivo, la organización de los carteles pertenecientes a la Cinemateca

Así misma para el desarrollo y posterior aplicación de dicho plan de trabajo es necesario contar con un instrumento normativo que garantice todo este proceso, por ello es preciso elaborar un Reglamento Específico que contemple todas estas variantes con relación al resguardo y conservación de todas las muestras.

Finalmente se elaborará un presupuesto y un cronograma que le da aún mayor viabilidad a nuestra propuesta en cuanto a costas y tiempo de ejecución.

#### A) PLAN DE CLASIFICACIÓN

El principal instrumento dentro de este plan es el CUADRO DE CLASIFICACIÓN, se le podría considerar como su máxima expresión producto de una amplia reflexión en base a uno de los principios rectores dentro de la archivística, el Principio de Procedencia *"que señala que los documentos producidos por una misma institución deben ser agrupados como un fondo documental. En otras palabras, consiste en mantener agrupados, sin mezclarlos con otros, los documentos (de cualquier naturaleza) provenientes de una administración, de un establecimiento, de una persona natural o moral determinada"*<sup>79</sup>.

Este instrumento nos permitirá darle una estructura lógica a la colección agrupando a los carteles dentro de clases o tipologías que al mismo tiempo permitan identificar su origen, carteles nacionales o extranjeros

El conocimiento previa tanto de la institución, en este caso la Cinemateca, como de los carteles es vital para la construcción de este Cuadro que refleja en parte la

<sup>79</sup> Oporto Ordoñez, Luis. Gestión Documental y Organización de Archivos Administrativos. La IPA, Bcg&Management S.R.L.2005. p. 42



naturaleza de nuestro ente matriz. Al mismo tiempo esta etapa dentro de todo el proceso de organización es importante para la Cinemateca por que le garantiza dar acceso a toda esta colección conociendo a cabalidad que tipologías de carteles poseo, en número, ubicación, precedencia, etc.

Por supuesto que esta información más que un valor comercial posee un valor artístico, histórico que una vez que los carteles terminen de ser organizados dichas características saldrán a relucir puesto que dejarán de ser un simple depósito de carteles que solo muestren polvo, basura, etc.

Es también importante mencionar que el diseño de este cuadro es totalmente flexible lo que significa que de crecer esta colección, las tipologías también crecerían aspecto en el cual se pensó al diseñar el cuadro de clasificación, cuyas categorías permiten poder incluir otras además de las ya existentes. Lo que significa que esta herramienta no pretende ser una "camisa de fuerza" para esta colección, sino más bien adecuarse a sus necesidades crecientes.

Dicho cuadro de clasificación es desarrollado minuciosamente para la comprensión de todo el personal activo en dicha institución.

**CUADRO DE CLASIFICACION**

FUNDACION CINEMATECA BOLIVIANA  
 ARCHIVO GRAFICO-SECCION CARTELES

**I. CARTELES BOLIVIANOS**

CARTELES DE LA FUNDACION CINEMATECA BOLIVIANA	FCB
CARTELES DEL CINE BOLIVIANO	CB
CARTELES DEL VIDEO BOLIVIANO	VB
CARTELES DE CICLOS DE CINE NO AUSPICIADOS POR LA CINEMATECA	CC
CARTELES DE FESTIVALES DE CINE NO AUSPICIADOS POR LA CINEMATECA	FES
CARTELES DE ACTIVIDADES RELACIONADAS CON ALGUN EVENTO AUDIOVISUAL	
CARTELES DE JORNADAS AUDIOVISUALES	JOR
CARTELES DE SEMINARIOS NO AUSPICIADOS POR LA CINEMATECA	SEM
CARTELES DE ENCUENTROS NO AUSPICIADOS POR LA CINEMATECA	ENC
CARTELES DE OTROS ACTOS <sup>60</sup>	VS

<sup>60</sup> Se contempla la posibilidad de incrementar más series si se presentan nuevos tipos



## **II. CARTELES EXTRANJEROS**

Tomando en cuenta que la primera clasificación se hará por país el esquema para los carteles extranjeros se estructuran de la siguiente forma:

CARTELES DE CINEMATECAS O INSTITUCION AFIN	IE
CARTELES DE CINE	CE
CARTELES DE CICLOS DE CINE	CC
CARTELES DE FESTIVALES DE CINE	FES
CARTELES DE OTRAS ACTIVIDADES	VS

En las siguientes líneas se detallan paso a paso cada uno de los elementos que componen al cuadro de clasificación.

### **I. CARTELES BOLIVIANOS**

#### **CARTELES DE LA FUNDACION CINEMATECA BOLIVIANA**

Son los carteles cuya responsabilidad material e intelectual son de la Cinemateca. Como los elaborados para los ciclos de cine "juaves de cinemateca" o los elaborados por motivo de los distintos aniversarios de esta Fundación.

#### **CARTELES DEL CINE BOLIVIANO**

Carteles de los largometrajes desde los antiguos como "Wara Wara" hasta los más recientes como "El Estado de las Cosas", sin imponer el tipo de papel o la técnica empleados.

#### **CARTELES DEL VIDEO BOLIVIANO**

Carteles de Cortometrajes algunos poco conocidos otros con mayor popularidad pero ambos con el mismo valor estético e histórico.



### **CARTELES DE CICLOS DE CINE NO AUPICIADOS POR LA CINEMATECA**

Son actividades generalmente de duración limitada donde se reúne una serie de largo o cortometrajes bajo un mismo género, director o temática.

### **CARTELES DE FESTIVALES DE CINE NO AUPICIADOS POR LA CINEMATECA**

Actividades también de duración limitada que casi siempre se especifica en el cartel que al parecer se caracteriza por la entrega de reconocimientos.

### **CARTELES DE ACTIVIDADES RELACIONADAS CON ALGUN EVENTO AUDIOVISUAL**

### **CARTELES DE JORNADAS AUDIOVISUALES**

Este tipo de actividades son más que todo de tipo educativo donde el tema central es referente al cine u otro medio audiovisual.

### **CARTELES DE SEMINARIOS NO AUPICIADOS POR LA CINEMATECA**

Este tipo de eventos son también de tipo educativo donde se instruye sobre un determinado tema o el cine es el medio por el cual se muestra una posición, una realidad, etc.

### **CARTELES DE ENCUENTROS**

Son carteles que comunican encuentros bajo distintas temáticas como la que tuvo lugar en el Espacio Simón I. Patiño denominada Encuentro de Cineastas sub.-40.



## **CARTELES DE OTROS ACTOS**

En esta categoría se concentran todos aquellos carteles que no pueden ser clasificados en las anteriores categorías o que en la actualidad aun no existen.

## **II. CARTELES EXTRANJEROS**

Tomando en cuenta que la primera clasificación se hará por país el esquema para los carteles extranjeros se estructuran de la siguiente forma

### **CARTELES DE CINEMATECAS O INSTITUCION AFIN**

Por las características e importancia de este tipo de instituciones es importante clasificarlas en una categoría aparte puesto que la primera clasificación tomara como elemento primordial el país.

### **CARTELES DE CINE**

Nos referimos a los carteles del cine internacional que por supuesto en primera instancia se los agrupara por país para proceder a su descripción.

### **CARTELES DE CICLOS DE CINE**

Como en el caso de los carteles nacionales son los pertenecientes a ciclos de cine internacional como los de México, Francia, Colombia, etc

### **CARTELES DE FESTIVALES DE CINE**

De igual modo son los festivales desarrollados en países distintos a Bolivia.



## **CARTELES DE OTRAS ACTIVIDADES**

Sin restar la importancia que se merecen en esta categoría entran todos los carteles que se refieran a otras actividades que no hayamos tomado en cuenta, siempre y cuando se relacionen con el medio audiovisual

### **B) PLAN DE DESCRIPCIÓN**

Otra de las tareas igual de importante dentro del proceso de organización es la descripción que en este caso se convierte en una tarea un tanto compleja por qué habíamos de reunir bajo un formato normalizado todas las características más importantes y significativas que identifiquen a cada uno de los carteles y sean capaces de reflejar al máximo su valor artístico y sobre todo su valor histórico.

Es por esta razón que después de realizar un amplio análisis y reflexión en base a todas las fuentes consultadas se ha elaborado un plan de descripción cuyo principal instrumento es la HOJA DE TRABAJO (HDT) basada en el Manual de Referencia de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) dicho manual desarrolla el formato normalizado para procesamiento de información bibliográfica plasmada en la hoja de trabajo conocida como Tarjeta de Registro Bibliográfico (TRB) la cual se emplean en el campo de la bibliotecología

La HDT tiene como objetivo facilitar el trabajo descriptivo ya que esta herramienta nos permite reunir en un solo formulario toda la información necesaria para la identificación de los carteles nacionales como internacionales, además sirve de ayuda para evitar la manipulación física constante, que daña el material puesto que el formulario posee un campo correspondiente a la imagen digitalizada del cartel. Lo que se pretende es que en base a todo nuestro trabajo de investigación sumado a todo el trabajo de campo desarrollado poder hacer una



nueva propuesta por lo menos en lo que se refiere al campo audiovisual, es la primera vez que se propone algo semejante. razón por la cuál pretendemos ser uno de los principales referentes cuando se hable del tratamiento que se le debe dar a este tipo de material.

Así por lo menos lo será para la Cinemateca puesto que la HDT desde un inicio fue pensada para ser trabajada en esta colección con todas sus características y necesidades. Con sus 24 campos esta herramienta pretende en cada uno de ellos registrar con la mayor responsabilidad el más mínimo detalle que componen a cada una de estas muestras.

Creemos que no es un diseño final ni mucho menos estático al igual que en el cuadro de clasificación pretendemos realizar un trabajo dinámico con esta Hoja como con las otras herramientas pero lo mas importante ahora es contar con este significativo aporte no solo a la investigación sino también a la técnica en si.

A continuación se presenta la Hoja de Trabajo con todos sus pormenores y cada uno de sus elementos.





ARCHIVO GRAFICO

FUNDACIÓN CINEMATOGRAFICA BOLIVIANA  
HOJA DE TRABAJO

SECCIÓN CARTELES

HDT \_\_\_\_\_

01 Centro de Localización \_\_\_\_\_

02 Tipo de Evento \_\_\_\_\_

FCB  C  V  CC  FES  J OR

SEM  ENCE  IE  VS

03 N° de Inventario \_\_\_\_\_

04 Título \_\_\_\_\_

05 Extensión Organizadora \_\_\_\_\_

06 Fecha de Realización desde: \_\_\_\_\_ hasta: \_\_\_\_\_

07 Duración \_\_\_\_\_

G 09 País de Impresión \_\_\_\_\_

L 10 País de Origen \_\_\_\_\_

H 11 Dirección \_\_\_\_\_

I 12 Autor \_\_\_\_\_

R 13 Material de Soporte  Des Colores

A 14 Técnica de Impresión \_\_\_\_\_

I 15 Dimensiones Alto \_\_\_\_\_ Ancho \_\_\_\_\_

13 Soporte Material

16 Paquet

17 Análisis \_\_\_\_\_

18 Estado de Conservación \_\_\_\_\_

Bueno  Regular  Requiere Restauración

19 Proveniencia \_\_\_\_\_

Compra  Donación  Depósito  Canje

20 Valor (en Bs.) \_\_\_\_\_

21 Tipo de Valor \_\_\_\_\_

Real  Estimado

22 N° de \_\_\_\_\_

-je mpares \_\_\_\_\_

23 Descripción \_\_\_\_\_

24 Notas \_\_\_\_\_

**CAMPO 01****CODIGO DE LOCALIZACION**

---

**USO DEL CAMPO.**

Este campo se utiliza para consignar el código para la ubicación física de un cartel en los respectivos muebles. Se ubica en el extremo superior derecho con lápiz en el soporte material, con letra mediana o pequeña en el menor espacio posible, esto con el fin de no dañar el cartel. Para su posterior registro en la hoja de trabajo.

**INDICACIÓN.**

Los elementos que componen lo que llamaremos el código de localización son:

1º Las primera letras que se registran en este campo responden al código ISO de país para así poder conocer la región geográficamente hablando a la cuál pertenece el cartel.

2º Las siguientes letras en mayúsculas representan el tipo de evento del cuál hablamos, y responden al cuadro de clasificación elaborado específicamente para los carteles de cine y cualquier otra actividad audiovisual.

3º Le sigue el código Cutter-Sanborn (sistema de numeración topográfica) separado por un (-) guión. Se toma en cuenta el nombre real del diseñador, el nombre del director o el responsable institucional, en ese orden específico. Si no existiera esta información se hace la entrada por el nombre del evento o película. La primera letra es mayúscula y las demás se convierten en un código numérico, como ya conocemos.



Ej. Para el caso de la película "Las Tortugas también vuelan" de Iraq cuyo director es Bahman Bani Ardalan. Su código de localización sería el siguiente.

IQ - por Iraq  
C - por cine  
B94 - por Bani (apellido del director)

Y al final su código resulta IQ-C-B94

Ej. Para el caso de la película UKAMAU cuyo director y diseñador es Jorge Sanjinés el código de localización sería el siguiente.

BO - por Bolivia  
CB - por cine  
S194 - por Sanjinés

Y al final su código resulta BO-C-S194

**CAMPO 02****TIPO DE EVENTO**

---

**USO DEL CAMPO.**

Nos muestra las categorías ya definidas en el cuadro de clasificación a partir de las cuales se da un determinado tratamiento al cartel. Lo que nos permite identificar con precisión y claridad a cada muestra con alguna de estas categorías para saber a que tipo de evento se refiere además de determinar los próximos campos a ser utilizados.

**NOTACIÓN.**

La herramienta esencial y complementaria para este campo es el cuadro de clasificación especificado en el capítulo anterior.

Ej.

La categoría que representa el tipo de evento del que se trata el cartel se procede a marcarlo en el recuadro de forma clara y visible con una "X".

FC

C

V

Etc.

**CAMPO 03****Nº DE INVENTARIO**

---

**USO DEL CAMPO.**

Este campo se utiliza para asignar a cada cartel un número único de ingreso a la colección para llevar un control del número correlativo para fines administrativos

Dicho registro se compone en base a 4 dígitos esto debido a la cantidad de carteles que actualmente componen el archivo que son alrededor de 3300

Ej.

Algunos ejemplos son:

0007

1187

0897

**CAMPO 04****TITULO**  
\_\_\_\_\_**USO DEL CAMPO.**

Aquí se registra el nombre completo ya sea de la película, video u otro evento audiovisual, tal y como figura en el cartel incluyendo algún subtítulo según se da el caso. Ya sean estos ciclos de cine, jornadas, encuentros auspiciados o no por la Cinemateca u otra institución afín.

**NOTACIÓN.**

El título debe colocarse en letras mayúsculas y minúsculas, tomando en cuenta claro está las Normas establecidas en las Reglas de Catalogación Anglo Americanas (RCAA).

Ej.

Ukamau

El Día que murió el Silencio

Ciclo de Cine Bunuel

Séptimo Ciclo de Cine Europeo

Las mujeres tras la Cámara

**CAMPO 05****INSTITUCION ORGANIZADORA**

---

**USO DEL CAMPO.**

En este campo se registra el nombre de la institución o instituciones patrocinadoras auspiciadoras u organizadoras del evento. Más aun cuando son actividades a cargo de la Cinemateca u otra institución con similares competencias.

**NOTACIÓN.**

El nombre de la institución debe registrarse con sus siglas y su significado correspondiente para evitar posibles confusiones. Se utilizarán letras mayúsculas para la sigla y mayúsculas y minúsculas para el nombre completo. En caso de tener más de una institución están se separaran por un punto y coma.

Ej.

Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA), Consejo Nacional do Cine (CONACINE);

**CAMPO 06****FECHA DE REALIZACIÓN**

---

**USO DEL CAMPO.**

En este campo se registra la fecha de realización de cada una de las actividades, ya sean estas jornadas, seminarios, etc. O de otro modo eventos que sean auspiciados por la Cinemateca Boliviana, aquí se contempla tanto el inicio como el final del evento para más exactitud y ubicación en el tiempo

Se debe hacer una exhaustiva búsqueda en cada cartel puesto que esta información en algunos casos se encuentra impreso en letras o números por así decirlo casi invisibles por el tamaño.

**NOTACIÓN.**

El dato se coloca numéricamente de forma normalizada (año, mes y día) esto para aprovechar al máximo el espacio disponible, así que si la fecha se encuentra en forma literal se debe colocar su equivalente numérico.

Ej.

Del 24 al 30 de agosto del 2007 que vendría a convenirse en.

Desde: 20070824                      hasta: 20070830

De Febrero a noviembre del 2007

Desde: 20070200                      hasta: 20071100

**CAMPO 07****DIRECTOR**

---

**USO DEL CAMPO.**

Este campo se utiliza para consignar al director o directores de una determinada película o video. Es la persona encargada de dirigir el film de forma industrial.

**NOTACIÓN.**

Se registra el nombre completo del director en el siguiente orden (respetando las normas establecidas en las Reglas de Catalogación Anglo Americanas RCAA):

Apellidos, seguidos de coma y a continuación el o los nombres.

En el caso de existir seudónimos se los coloca haciendo la aclaración respectiva.

Al registrar más de un director ellos deben separarse con un punto y coma.

Ej.

Agazzi, Paolo

Eguino, Antonio

Sanjinés, Jorge

**CAMPO 88****FECHA**  
\_\_\_\_\_**USO DEL CAMPO.**

Este dato es de vital importancia (que obvian muchos diseñadores al momento de realizar la muestra) puesto que permite colocar el cartel en una época determinada y ni que decir el significado que tiene para fines de investigación

Se deben tomar en cuenta todos los elementos con los que se cuenta si existe solo el año o si aún mejor se puede precisar el mes exacto de su realización.

**NOTACIÓN.**

Generalmente solo se cuenta con el año respectivo pero si se contara con algunos de los elementos anteriormente señalados se hará el registro de la fecha normalizados.

Ej.

1938	-	19388000
Enero de 1930	-	19380100

**CAMPO 09****PAIS DE IMPRESIÓN**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se refiere al país que a diferencia del país origen de la película, video u otro evento es el lugar geográfico donde se realizó, se imprimió y se publicó el cartel. Puesto que hay algunas excepciones que de no tomarlas en cuenta podrían volverse a repetir en futuras muestras.

**NOTACIÓN.**

Tenemos el caso de Ukamau que al ser considerada una de las mejores 100 películas ha sido proyectada en muchos lugares del mundo donde también han realizado un cartel para su difusión en un idioma distinto al nuestro.

Ej. Así tenemos el caso específico de Alemania. Se registra el dato en letras mayúsculas y minúsculas

**CAMPO 10****PAIS DE ORIGEN**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se refiere al país de origen de la película. A diferencia del país de impresión este campo nos permite conocer el país de origen de la película. Así es el caso de **Ukamau** que es una película nacional pero que cuenta con un cartel realizado en Alemania y que dicho de paso está en Alemán

**NOTACIÓN.**

De igual modo se pondrá como país de origen Bolivia para lograr que el film mantenga su identidad. Se registra el dato en letras mayúsculas y minúsculas.

**CAMPO 11****DISEÑADOR**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se refiere al artista responsable del diseño de la imagen del cartel. En este campo se registra el nombre o seudónimo del diseñador del cartel.

**NOTACIÓN.**

El elemento de este campo es el nombre completo del diseñador o su seudónimo en el siguiente orden.

Apellidos, seguidos de coma

Nombres de pila o iniciales si existiera esta información.

En el caso de seudónimos se registra dicho nombre con la debida aclaración como (seud.)

Ej.

Eguino, Antonio

Lama (seud.)

Salazar, Alejandro

Cuevas, Joaquín

**CAMPO 12****COLOR**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se registra el color o los colores empleados en la reproducción del cartel Entendiendo como color aquella sensación del ojo humano o del cerebro producida por estímulos luminosos en la retina o reacciones del sistema nervioso.

**NOTACIÓN.**

Para el registro contamos con tres categorías las cuáles se entienden de la siguiente forma:

- Dos Colores            (blanco y negro)
- Tres colores
- Full Color            (más de tres colores)

Ej. Se marcará de forma clara con una x en el recuadro correspondiente aquella categoría que mejor se adecue al tipo de diseño.

**CAMPO 13****SOPORTE MATERIAL**

---

**USO DEL CAMPO.**

Es el soporte en el cuál está plasmado todo el diseño. Este campo se utiliza para registrar el tipo de material en el cuál está elaborado el cartel.

**INDICACIONES.**

Se registrará detallando el tipo de soporte en letras mayúsculas y minúsculas. Ya sea este lienzo, papel, pared, vidrio, madera, plástico u otro.

**CAMPO 14****TÉCNICA DE DISEÑO**

---

**USO DEL CAMPO.**

En este campo se registra la técnica o estilo empleado por el artista para plasmar su obra en el soporte material. De alguna forma varía de diseñador a diseñador por que cada uno ya tiene su "toque personal" por así decirlo

Es importante contar con esta información por que de alguna manera también determina e influye al momento de darle un valor estético y sobre todo histórico al cartel.

**NOTACIÓN.**

Entre algunas tenemos a la serigrafía que se puede ver en una gran parte de carteles cubanos, la fotografía, la caricatura.

El registro se lo hace en letras mayúsculas y minúsculas

**CAMPO 15****DIMENSIONES**

---

**USO DEL CAMPO.**

Registra de forma uniforme la medición exacta del ancho y el alto de cada cartel. Lo cuál es muy importante al momento de diseñar mobiliario especial para este tipo de material o en caso de exposiciones para saber con exactitud el espacio que se requiere para mostrar los ejemplares.

**NOTACIÓN.**

El registro de este dato se lo hará en milímetros (mm.) alto x ancho, para uniformar todas las dimensiones. Esto por que se han dado casos de carteles que miden más de un metro.

Ej.

450x180

850x240

**CAMPO 16****IMAGEN**

---

**USO DEL CAMPO.**

Es la imagen digitalizada del cstrtel. Aspecto importante pensado para fines de conservación del material puesto que así se evita la manipulación constante y se cuenta con la imagen en todo momento, a toda hora sin necesidad de invertir mucho tiempo para ubicar el ejemplar.

**NOTACIÓN.**

Con la ayuda del equipo tecnológico (scanner de alta definición) se podrá dar uso a este campo.

**CAMPO 17****ANÁLISIS**

---

**USO DEL CAMPO.**

Consiste en una descripción breve y precisa de todos los elementos que la persona que realiza el registro puede observar en todo el cartel. El elemento esencial de este campo es el texto que nos permite identificar los componentes más importantes y visibles en el cartel.

**NOTACIÓN.**

El registro se lo hará empleando mayúsculas y minúsculas, respetando normas de gramática y ortografía correspondiente.

**CAMPO 18****ESTADO DE CONSERVACION**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se refiere a la descripción del estado actual del cartel en cuestión. El estado de conservación es importante puesto que nos ayuda a conocer el nivel de deterioro en cada ejemplar para darle el tratamiento más adecuado o pensar en posteriores intervenciones para las tareas de restauración en sí.

**NOTACIÓN.**

En este campo tenemos tres componentes de los cuáles solo se debe optar por uno después de un minucioso análisis.

Estos elementos son:

Bueno

Regular

Requiere Restauración

Se marcará con una x visible en el recuadro que se considere oportuno.

**CAMPO 19****PROCEDENCIA**

---

**USO DEL CAMPO.**

Se refiere a la forma en que el material fue incorporado a la colección. Este dato es importante puesto que la Cinemateca como Repositorio de imágenes en Movimiento y apoyada en la Ley del Cine considera un acápite para el tema del depósito que no ha logrado el impacto que muchos desearían, esto sobre todo por la gran inversión que significa armar "una carpeta" como la llaman donde no solo debe ir el cartel sino también debe incluir una copia de la película que cuesta alrededor de cuatro mil a cinco mil dólares, bueno esto en el caso de los films.

En cuanto a las donaciones es importante saber el origen de estos ejemplares y de algún modo reconocer también este tipo de desprendimientos que enriquecen nuestra memoria fílmica. Ahí tenemos el caso del Sr. Armando Urioste que donó una invaluable colección de carteles cubanos a la Cinemateca.

**NOTACIÓN.**

Así que también se debe contemplar este dato tomando en cuenta las siguientes categorías:

Compra

Donación

Depósito

Canje

En el caso del depósito se registrará (si se cuenta con el dato) el nombre de la persona o institución que realizó la donación. De igual modo se marcará con una x visible en el recuadro que se considere oportuno.

**CAMPO 20****VALOR**

---

**USO DEL CAMPO.**

Este campo sobre todo considera el valor adquisitivo de cada cartel, por el momento no se tiene cifras significativas que le den un "valor real" a cada muestra pero para fines administrativos, o para asegurar toda nuestra colección como ocurre en otras instituciones necesitamos otorgarles un valor aproximado.

Lo que por supuesto no descarta la posibilidad de que más adelante se haga una exhaustiva tasación de toda la colección.

**NOTACIÓN.**

Se colocará en números enteros seguidos de (bs.) para uniformar el dato y así si las circunstancias lo requieren poder tener un valor global aproximado.

Ej.

Bs. 300

**CAMPO 21****TIPO DE VALOR**

---

**USO DEL CAMPO.**

Como bien lo explicamos anteriormente este dato cumplirá la función de aclarar el tipo de valor asignado para evitarnos confusiones y más adelante basarnos en cifras reales

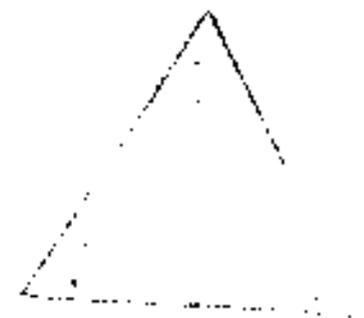
**NOTACIÓN.**

En este campo contamos con dos categorías que son.

Real

Estimado

De igual modo se marcará con una x el recuadro de la categoría adecuada.



**CAMPO 22****Nº DE EJEMPLARES**

---

**USO DEL CAMPO.**

Es real que en la colección de carteles bolivianos pocos son los que tiene mas de un ejemplar, casi ninguno en especial en la de las películas, pero en el caso de otras actividades es necesario poder conaensuar junto a la institución el nº de ejemplares a incorporar en la colección ya que ello nos permite darle uniformidad al trabajo, además de optimizar el espacio y el peso.

Y en cuanto a cuestión de préstamos se refiere sobre todo a nivel institucional conocer cuantos ejemplares tenemos de un determinado cartel nos permite restringirnos en algunos casos para no lamentar posibles pérdidas o deterioro del material.

**NOTACIÓN.**

El dato se coloca de forma numeral.

**CAMPO 23****DESCRIPTORES**

---

**USO DEL CAMPO.**

Son términos formados por una o más palabras claves que denotan el contenido del cartel. para ello acudiremos a herramientas que en ocasiones se emplean para la descripción en el cine, como los géneros en cuanto al tipo de película. Así se puede también consignar descriptores ya sean para las películas, ciclos de cine, festivales de cine, seminarios, encuentros, etc.

**NOTACIÓN.**

Los descriptores deben escribirse en letras mayúsculas entre corchetes (<>).

Para el cine tenemos géneros como:

- El cine musical
- El drama
- La comedia
- El suspense
- El terror
- La aventura
- El cine ficción
- El documental
- El policial

Se puede considerar al director, el título de la película, el nombre del evento o algún nominativo más conocido para una fácil identificación.

Ej.

<FESTIVAL DE CINE>

<AMERICAN VISA>

<CICLO DE CINE>

**CAMPO 24****NOTAS**

---

**USO DEL CAMPO.**

Este campo se utiliza para consignar las notas adicionales a toda la anterior información del cartel. Información complementaria sobre el cartel en cuestión, que no haya sido especificada en otro campo.

**NOTACIÓN.**

Las notas deben registrarse en letras mayúsculas y minúsculas

Ej.

El borde superior derecho presenta roturas

La parte central presenta dobleces muy notorios



### C) PLAN DE AUTOMATIZACION

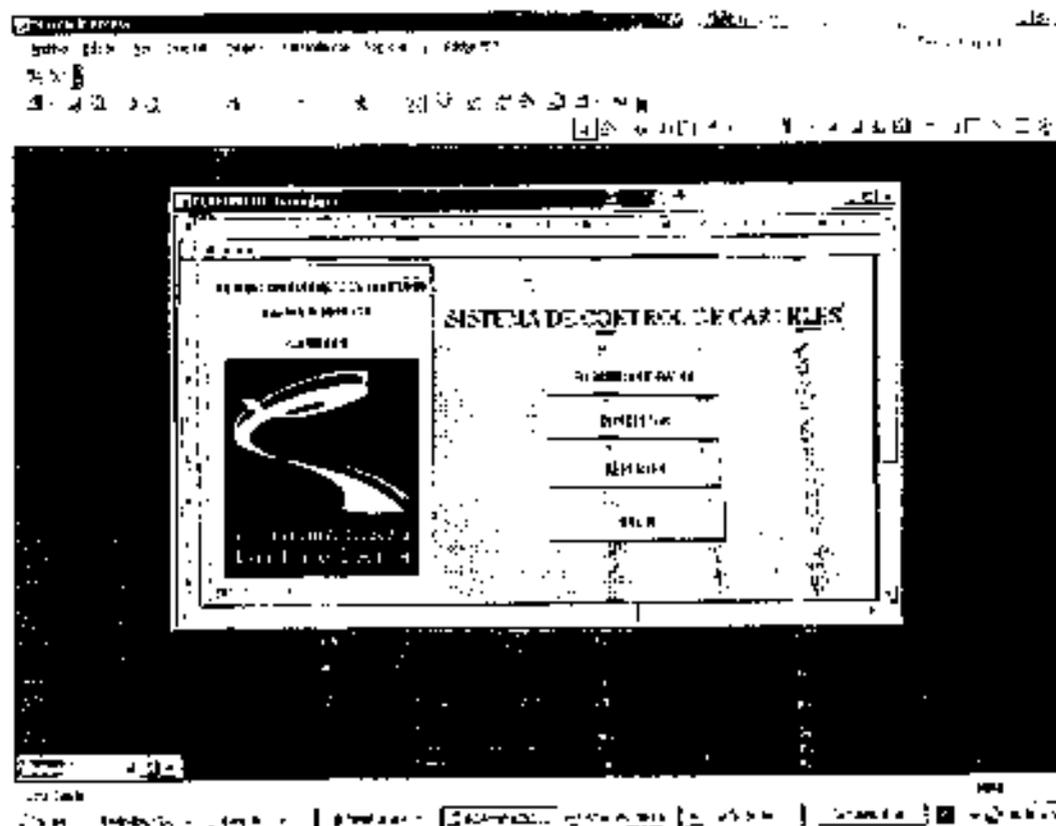
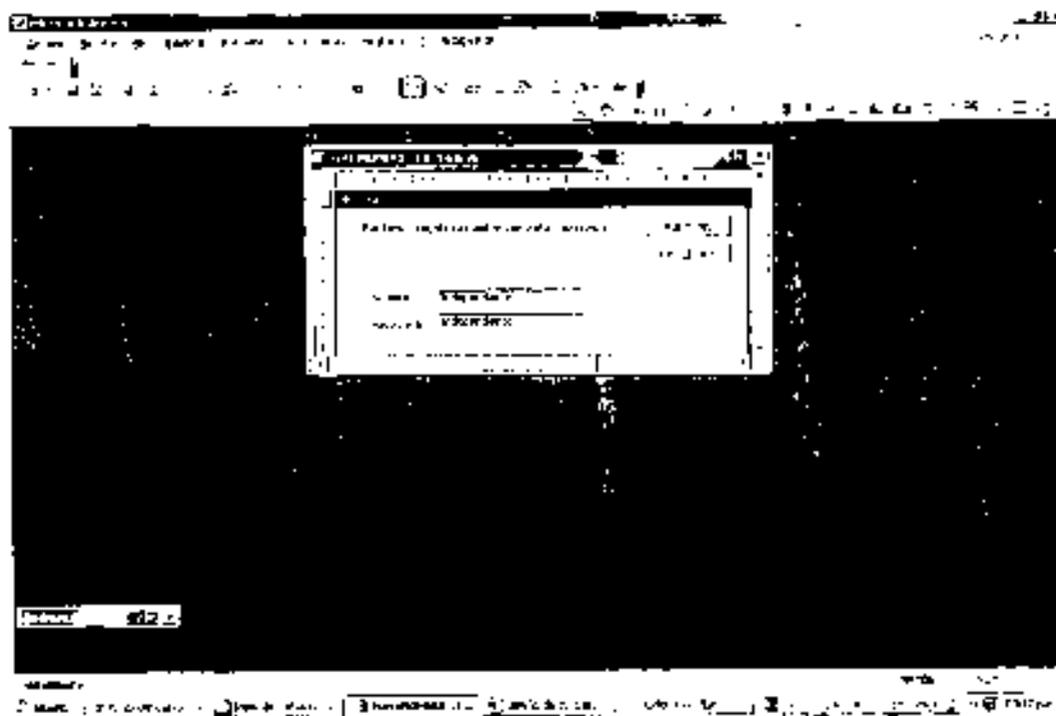
La etapa de la automatización es otro de los componentes importantes que hacen de este proyecto una propesta aún más consistente puesto que al margen de las herramientas ya mencionadas se ha pensado también en la parte del procesamiento de toda la información adquirida a raíz de la aplicación tanto del cuadro de clasificación como de la HDT

Esta última se ha convertido en la razón de ser de esta parte del proyecto puesto que lo que se pretende es almacenar toda la información plasmada en la Hoja de Trabajo en una BASE ESPECIFICA DE DATOS que contemple todas las particularidades que encierra cada cartel, hecho que nos permitirá un adecuado control y pronta disposición de toda esta información.

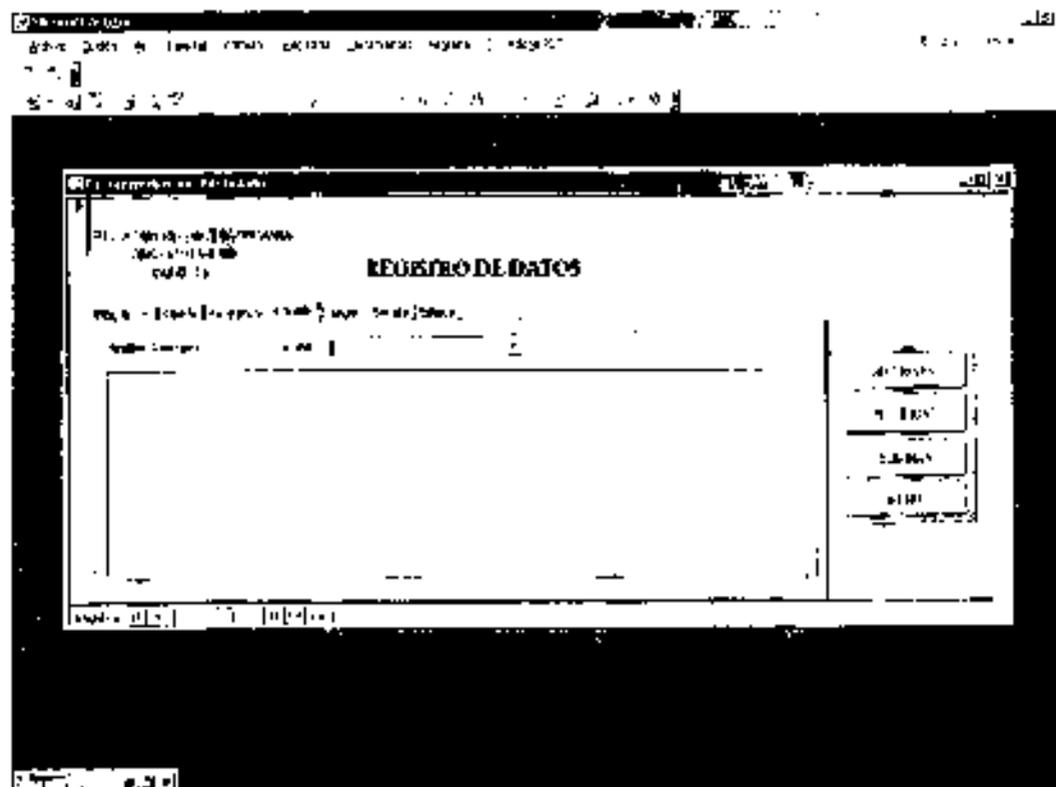
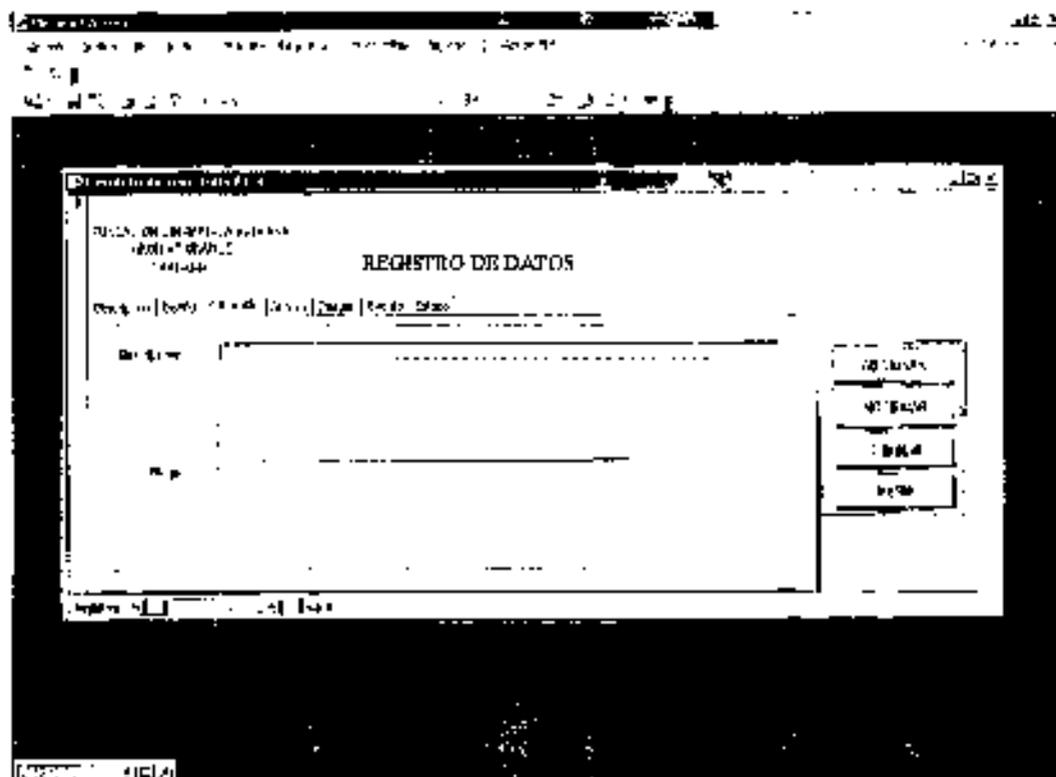
Nuestra propuesta no estaría completa si no consideraria de manera seria y atinada la inclusión de un sistema informático que logre socializar toda esta riqueza documental que necesita ser mostrada al mundo de manera oficiante, ordenada para recibir el reconocimiento que se merece y que al mismo tiempo le permitirá perdurar y seguir escribiendo una historia nueva mientras el cine boliviano continúe con todos sus pormenores.

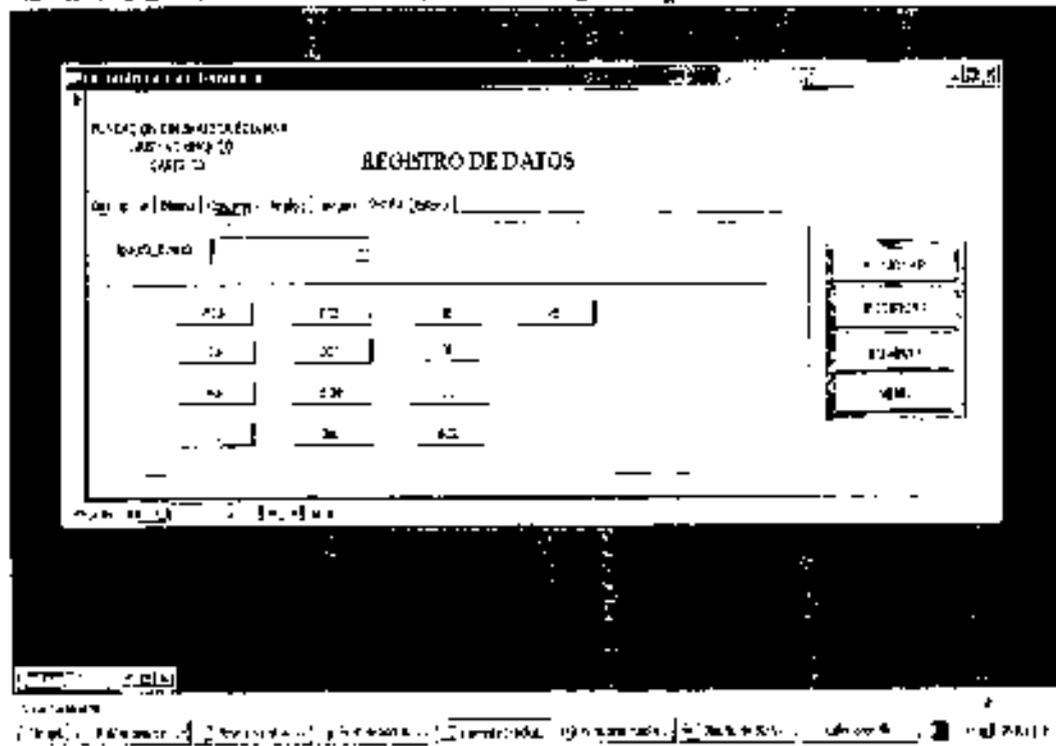
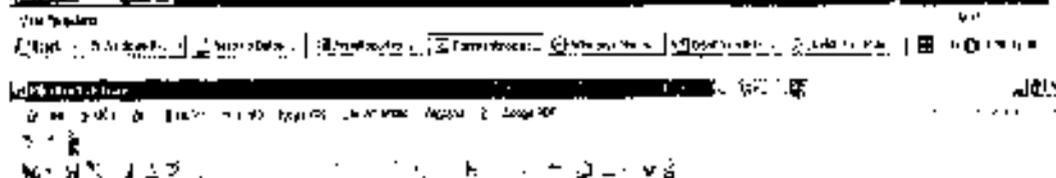
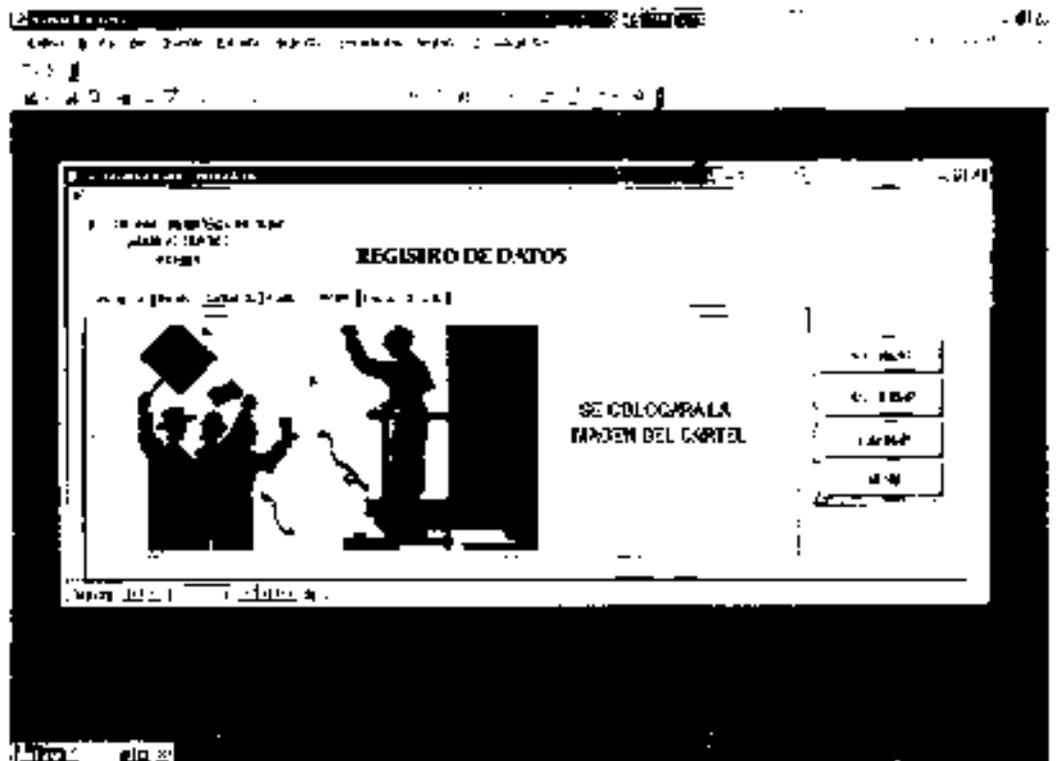
Lo que si no debemos olvidar que el sistema ha implementar es el resultado final de un largo proceso de trabajo manual, intelectual. La experiencia del contacto con el material que se plasma en un lenguaje ya no visual sino en un lenguaje informático

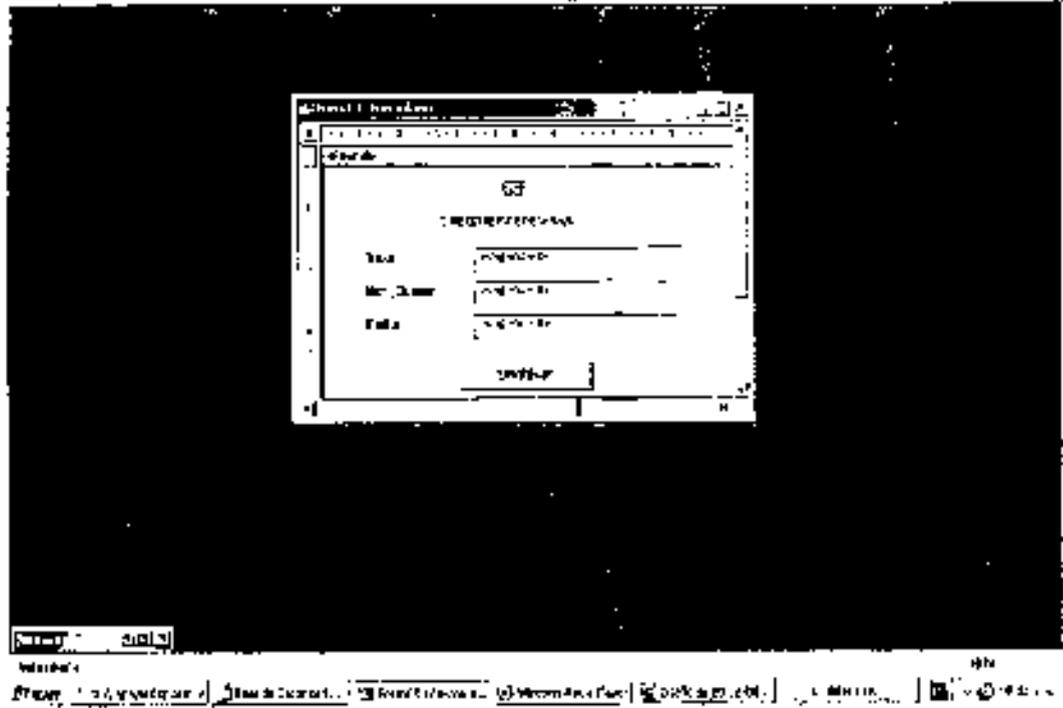
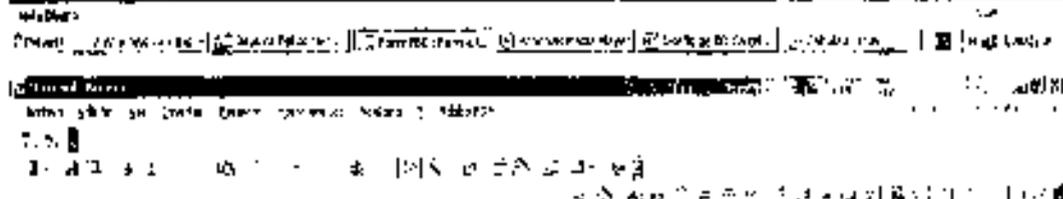
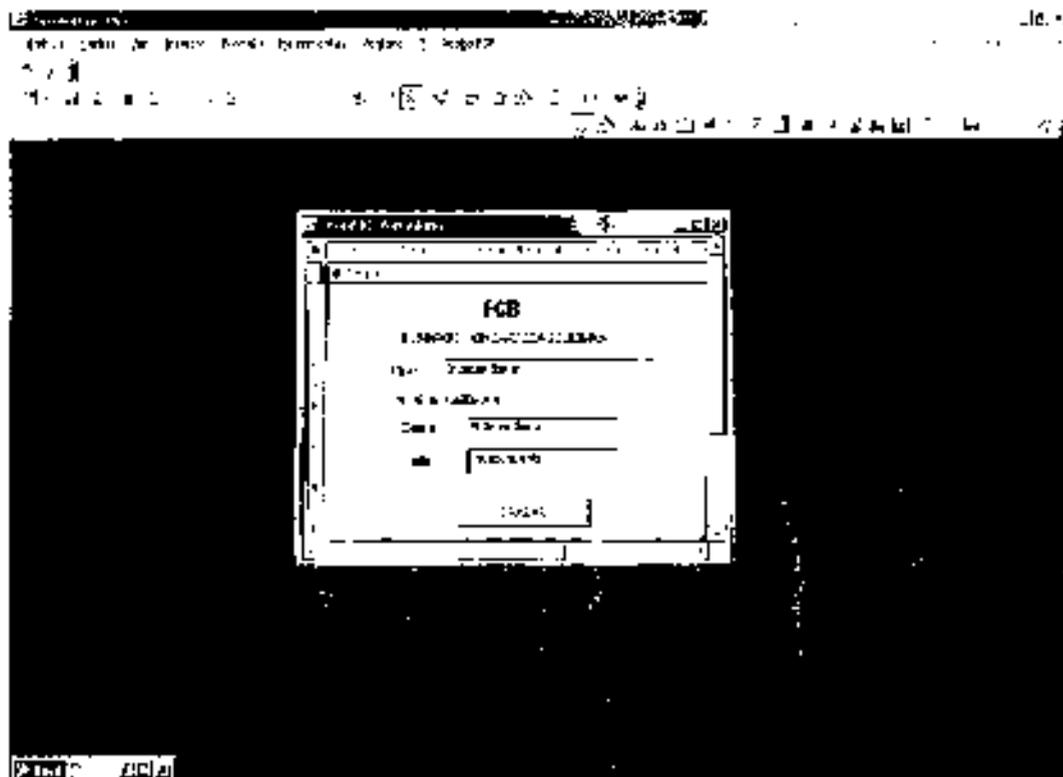
Es por eso que se ha pensado en un prototipo de sistema desarrollado en ACCESS 2003. A continuación se muestran las ventanas que fueron elaboradas de acuerdo a los campos que contiene la Hoja de Trabajo.













Administración de Datos de la Fundación Cinemateca Boliviana

**REGISTRO DE DATOS**

Por favor ingrese los datos de la siguiente manera:

NOMBRE	<input type="text"/>	FECHA DE NACIMIENTO	<input type="text"/>
SEXO	<input type="text"/>	ESTADO CIVIL	<input type="text"/>
EDAD	<input type="text"/>	ESTADO	<input type="text"/>
PROFESIÓN	<input type="text"/>	CIUDAD	<input type="text"/>
TELÉFONO	<input type="text"/>		

Botones:

Administración de Datos de la Fundación Cinemateca Boliviana

**CONSULTA Y BÚSQUEDA DE DATOS**

Por favor ingrese los datos de la siguiente manera:

Nombre:

Apellido:

Sexo:

Fecha de nacimiento:

Estado civil:

Estado:

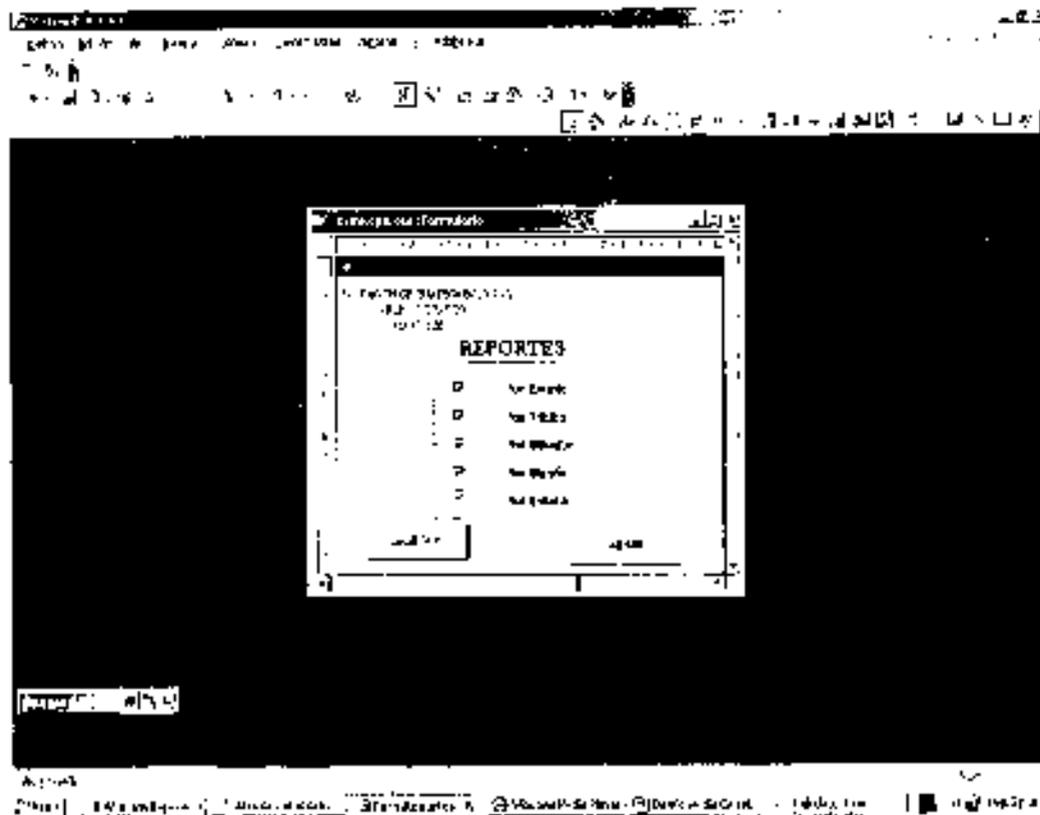
Ciudad:

Profesión:

TELÉFONO:

Botones:

Administración de Datos de la Fundación Cinemateca Boliviana



Como se pueda observar el prototipo aplica a cabalidad cada campo desarrollado en la HDT que se podría considerar como su principal fuente de alimentación.

La razón por la que se eligió este formato es debido a la flexibilidad que ofrece el diseño de sus bases de datos, además de su relativa facilidad de aplicación ya que debemos considerar la posibilidad de que en alguna ocasión el control de este archivo este en manos de personas de diferente formación a la nuestra lo que significa que nuestro trabajo debe caracterizarse por ofrecer herramientas de fácil manejo y comprensión.

Al mismo tiempo debemos hacer notar que el tratamiento de estos carteles cuenta con matices un tanto complejos en cuanto a su procedencia principalmente se refiere. Tal y como lo refleja el cuadro de clasificación el sistema debe poseer la capacidad de almacenar tanto datos generales como también específicos



inherentas a cada cartel en particular, por lo cual el sistema contempla (como se podrá observar en las imágenes) esta opción creando un cuadro de almacenamiento para cada categoría lo que nos permite tener exactitud y agrupar a todas las muestras en su categoría correspondiente, puesto que no debemos olvidar que entre el material organizado físicamente y la información contenida en la base de datos debe existir una total correspondencia

Al margen de ello hemos deseado estudiar otras aplicaciones diferentes a las ya conocidas como son el isis, win-isis (que su aplicación principalmente se da en el campo de la bibliotecología) y darle un nuevo enfoque, ofrecer otras posibilidades que muestren que un programa, una base de datos es una herramienta más y no el fin en sí misma.

Como se podrá ver el sistema también ofrece de manera muy visual otras herramientas que vienen a complementar este arduo trabajo de organización. El hecho de poder contar con opciones tanto de búsqueda como de impresión de reportes en diferentes categorías hacen que nuestro trabajo se realice aún con más eficiencia y en el menor tiempo posible.

#### **D) PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA**

Después de realizar un exhaustivo análisis de la colección referente a su estado de conservación y tratamiento documental específico se refiere, también se ha contemplado el hecho de realizar un plan de conservación preventiva de todos los carteles, a pesar de que existen muchos que necesitan de un trabajo de restauración por haber sufrido alteraciones que han transformado estructuralmente su materia prima

Muchas son las causas que han provocado que este material sufra daños y corra el peligro de perderse en algunos casos, pero las principales se han resumido en el siguiente cuadro:

**CAUSAS DE ALTERACION****Causas físico-mecánicas**

A raíz de los constantes movimientos de los carteles en cuanto a su instalación se refiere, estos han sufrido constantes daños como golpes, rocas, puesto que en su traslado no se contaba con cajas, ni ningún otro contenedor que evite al contacto físico con el material. Lo que ha causado la rotura, doblado de gran parte de los bordes de los carteles.

Al margen de ello se ha podido observar que muchas de las muestras aún conservan daños esto por los dobleces que sufrieron en su estructura en razón a su tamaño

Otra de las causas por las cuales este material carece de un adecuado trabajo de conservación es el excesivo uso de cinta de ambeleja (diurex) y la cinta adhesiva (masquin) cuya aplicación se la hacía con el objeto de evitar roturas y que lo único que ha logrado en el lapso de tiempo es que los componentes adhesivos de estos materiales se adhieran al papel de los carteles causando alguna decoloración un tanto amarillenta.

**Causas ambientales**

En este punto nuestro único inconveniente es el excesivo polvo que se ha ido acumulando esto por razones de espacio y de los trabajos de construcción que se iban desarrollando el año pasado. Los carteles muchas veces tenían que soportar las continuas descargas que le causaban todos los funcionarios de la Cinlmateca cuando transitaban continuamente por donde estaban los carteles y de manera involuntaria tomaban contacto con el material.



El objetivo principal de este plan de conservación es afectar positivamente el entorno del cuál se rodean los carteles, mantener su integridad química y física para garantizar su permanencia y perdurabilidad

Para lo cual debemos tener pleno conocimiento de las causas que deterioran el material gráfico en este caso, y buscar medidas de conservación que hagan frente a tal situación.

- a) En el primer caso para las causas físico-mecánicas se propone colocar todos los carteles sin excepción alguna de forma horizontal para lo cuál ya se cuenta con los muebles diseñados específicamente para este tipo de materiales.
- b) Retirar de forma general y en su totalidad todos los adhesivos existentes en cada uno de los soportes empleando técnicas básicas en cuanto a conservación preventiva se refiere. Lo que significa el empleo de materiales como la acetona, algodón, pinzas y en casos muy extremos el uso de planchas tomando todos los recaudos necesarios.
- c) En cuanto a las causas ambientales, realizar una limpieza periódica con el empleo de paños de algodón de cada unidad documental (una vez al año) esto con el objetivo de evitar la acumulación de polvo y revisar el estado de conservación de cada cartel.
- d) Por la forma de los muebles los carteles deben ser colocados uno sobre otro lo que supone un contacto directo de un ejemplar con el otro, en este caso debemos considerar que muchas de las muestras especialmente las más recientes son elaboradas en papel cuché además de poseer un barniz que le da el brillo que en algunos casos puede ser nocivo para otros papeles que estén en contacto con este elemento. Para evitarlo se propono realizar "una protección" a cada cartel, para ello se utilizaran camisas o sobres de papel o plástico que funcionarán como aislantes entre un cartel y otro.
- e) En lo que se refiere a los controladores de conservación se propone: emplear en su mayoría la iluminación artificial fluorescente por ser más rica en UV, además de ser más fría. En cuanto al fuego se propone instalar detectores de



de humo y gas provisto de un sistema de alarma conectado directamente a los responsables del archivo para tomar las medidas correspondientes. Y por supuesto contar con los extintores suficientes en caso de incendios.

En cuanto a la temperatura y la humedad se propone tomar en cuenta el siguiente cuadro:

<b>CONDICIONES OPTIMAS DE CONSERVACIÓN</b>	
<b>TEMPERATURA</b>	Entre los 15 y los 20 grados centígrados Las temperaturas extremas afectan los documentos
<b>HUMEDAD</b>	65 % de humedad relativa

Todo este plan se desarrolla en base al mobiliario, ambientes, con los cuales ya cuenta el archivo es por esa razón que no se tocan estos elementos puesto que ya existe una estructura recientemente inaugurada en octubre del 2007.

## **2. REGLAMENTO ESPECÍFICO**

### **REGLAMENTO ESPECÍFICO ARCHIVO GRAFICO DE LA FUNDACIÓN CINEMATECA BOLIVIANA SECCION CARTELES**

#### **PRESENTACIÓN**

El 30 de octubre del 2007 se inaugura la nueva sede de la Fundación Cinemateca Boliviana hecho que conlleva abrir las puertas a toda la población en general, no solo de sus tres salas de proyección sino también de todos sus recursos documentales en distintos soportes resguardados en la biblioteca, el archivo fílmico, gráfico y la hemeroteca.



Razón por la cual la Fundación ha puesto especial interés en darle una organización sistemática y uniforme a todas sus colecciones para mostrar toda la riqueza documental que resguarda celosamente este Repositorio. Una de estas valiosas colecciones la constituye el archivo gráfico que posee carteles y fotografías blanco/negro y a color.

La organización de los carteles pertenecientes al archivo gráfico tiene como objetivo la sistematización de toda esta documentación, además de la conservación de cada una de estas muestras por el alto valor histórico que posee para la historia del cine en nuestro país.

En sus tres capítulos y 13 artículos el reglamento específico pretende regular la administración y organización de todos los carteles que son parte de la colección del archivo gráfico desde su ingreso, organización, sistematización e instalación en los muebles respectivos para su posterior consulta. Por haber sido precisamente esta sección objeto de nuestro estudio.

**Capítulo I. Las Disposiciones Generales** que tratan del Ámbito de Aplicación del Reglamento y la base normativa en la cual se respalda y garantiza la aplicación del presente reglamento. Además de contener conceptos importantes para la mejor comprensión de cada uno de los artículos.

**Capítulo II. La Organización del archivo de carteles**, que se refiere a la administración, la conservación y los servicios que presta dicho archivo.

**Capítulo III. Las Disposiciones finales** que trata de la vigencia y reforma del Reglamento Específico que también debe estar normado para realizar cualquier cambio en la estructura de esta herramienta.



## CAPÍTULO I

### DISPOSICIONES GENERALES

#### Artículo 1.- Ámbito de Aplicación

El presente reglamento específico se aplicará al Archivo de Carteles de la Fundación Cinemateca Boliviana.

#### Artículo 2.- Objeto

El reglamento específico tiene por objeto lograr uniformar los procesos para la organización sistemática del archivo de carteles desde el momento de su ingreso hasta su instalación y socialización de la información contenidos en los mismos.

#### Artículo 3.- Base Legal

El presente reglamento específico se ampara en la siguiente normativa:

El Art. 191 de la Constitución Política del Estado que *"señala que la riqueza documental es Tesoro Cultural de la Nación, poniéndola bajo el Amparo del Estado y prohibiendo su exportación; ordena que se organice un registro de la riqueza histórica y documental, señala que proveerá a su custodia y atenderá a su conservación. Finalmente establece que el Estado protegerá estos objetos"*<sup>21</sup>.

El Art. 137 de la misma CPE *"califica como propiedad pública e inviolable a los bienes del patrimonio de la Nación, y determina la obligación de todo habitante del territorio nacional de respetarla y protegerla"*<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Oporto Ordóñez, Luis. Rosso Ramirez, Flora. Legislación Archivística Boliviana. La Paz: ECGS Management, 2005. p.54

<sup>22</sup> Obj. C t. a. 53



La ley General del Cine N° 1302 del 20 de diciembre de 1991 que en el Art. 26 señala: *"El Estado boliviano, único y legítimo propietario del patrimonio nacional de imágenes en movimiento, encarga a la Fundación Cinemateca Boliviana, entidad eminentemente cultural sin fines de lucro y con personería jurídica reconocida, el rescate y la preservación de dicho patrimonio, organizando el archivo filmico nacional, de acuerdo a las normas técnicas adecuadas para su salvaguarda. La Fundación Cinemateca Boliviana queda encargada asimismo de formar un archivo de documentación y otros materiales filmicos incluyendo las obras de Filmas clásicos de cualquier origen que pudiera obtener para utilizarlos en la difusión, educación y elevación del conocimiento del arte y la técnica del cine"*.

El Art. 223 del Código Penal como *"sancionador en los casos de destrucción o deterioro de los bienes del patrimonio histórico, sancionando tal extremo con privación de libertad de uno a seis años"*<sup>85</sup>

#### **Artículo 4.- Definiciones**

**Archivo Gráfico.** Conjunto Orgánico de documentos cuya fuente esencial de información lo constituye la imagen fija sea cuál fuere su fecha y su soporte material.

**Carteles (afiches).** Es un medio de comunicación gráfica muy conocido y muy utilizado por su eficacia en la comunicación de consignas, de orientaciones generales, de denuncias, etc.

**Clasificación.** Consiste en agrupar jerárquicamente los documentos de un fondo mediante clases, desde los más amplios hasta los más específicos, de acuerdo a los principios de procedencia y orden original.

<sup>85</sup> Ob. Cit. p. 53



**Ordenación.** Es un sistema de organización que identifica a cada uno de los documentos o conjunto de ellos agrupados en series de una misma clase.

**Descripción.** Es una de las partes culminantes consecuencia ineludible del proceso de organización, encaminada a hacer los documentos accesibles para la sociedad.

**Conservación.** Es garantizar la permanencia de los recursos documentales mediante métodos y medidas adecuadas que logren prevenir posibles alteraciones físicas, biológicas y químicas.

## **CAPÍTULO II**

### **ORGANIZACIÓN DEL ARCHIVO DE CARTELES**

#### **Artículo 5.- Conformación**

El archivo de cartelas está conformado por:

Cartelas nacionales parte de ellas producción de la Cinemateca, otras referentes a películas y actividades referentes a ciclos de cine, retrospectivas y demás que se relacionen con el campo del audiovisual.

Cartelas internacionales referentes a películas y actividades similares en el campo del audiovisual.

El Archivo de Cartelas recogerá sistemáticamente los materiales producidos por la Cinemateca, además de los referentes al campo audiovisual en forma general.

El responsable del Archivo de Cartelas, realizará las gestiones necesarias para formar un Directorio nacional e internacional, e impulsará acciones de intercambio documentario.



### **Artículo 6.- Organización de las documentos**

La organización de los carteles es un proceso que contempla las tareas de clasificación, ordenación y descripción.

**Sistema de Clasificación** La clasificación de los carteles se realizará en función al CUADRO DE CLASIFICACIÓN desarrollado específicamente para ese tipo de documentos, en base a uno de los principios rectores dentro de la archivística como es el PRINCIPIO DE PROCEDENCIA

**Ordenamiento.** La organización que identifica a cada uno de los carteles estará establecido de acuerdo al código de localización (plasmado en la Hoja de Trabajo).

**Descripción.** Para este proceso se empleará la Hoja de Trabajo (HDT) con todos los campos contemplados para la descripción de los carteles.

### **Artículo 7.- Responsabilidad**

El responsable del archivo de carteles es la persona designada para dichas funciones por la Dirección Ejecutiva, previa aprobación del Directorio.

### **Artículo 8.- Pérdida o sustracción de documentos**

La destrucción o sustracción de documentos (carteles) está expresamente prohibida por ser considerados Riqueza documental parte del tesoro cultural de la Nación y que está bajo amparo del Estado tal y como lo establece el Art. 191 de la Constitución Política del Estado, y quien incurriere en esta falta será pasivo a las sanciones establecidas en el Art. 223, 224 y 358 del Código Penal.



### **Artículo 9.- Conservación**

Los documentos que conforman el Archivo de Carteles de la Fundación Cinemateca Boliviana deberán ser conservados utilizando métodos, tecnología y medidas adecuadas, que tengan por finalidad prevenir posibles alteraciones físicas, biológicas y químicas.

### **Artículo 10.- Administración y desarrollo**

El responsable de la administración y desarrollo del Archivo Gráfico será el encargado del mismo

### **Artículo 11.- Servicios**

El Archivo de Carteles brindará los servicios de consulta, préstamo y reprografía de documentos que se adecuen a las necesidades de información de sus usuarios tanto externos como internos.

Horarios de Atención. El Archivo atenderá a los usuarios externos en los horarios de 9:00 am a 12:00 y por la tarde de 3:00 pm a 1:00. A los usuarios internos en los horarios de oficina habituales

El servicio de Consulta en sala se realizará previo llenado del formulario de préstamo y presentación del C.I. del usuario solicitante.

El servicio de reprografía solo se permitirá previo análisis del estado de conservación del cartel en cuestión y será la Cinemateca quien reproduzca dicho ejemplar cobrando un costo en relación con el tamaño y el tipo de impresión solicitada.

**CAPITULO III****DISPOSICIONES FINALES****Artículo 12.- Vigencia del Reglamento Especifico**

El presente Reglamento Especifico entrará en vigencia a partir de su aprobación en el Directorio y la Dirección Ejecutiva de la Fundación Cinemateca Boliviana.

**Artículo 13.- Reforma del Reglamento**

El presente reglamento podrá ser complementado y/o reformado, total o parcialmente, por la Dirección Ejecutiva previa aprobación por los miembros del Directorio.





## CONCLUSIONES

Después de realizar este "recorrido visual" y hacer un exhaustivo análisis de los más importantes hechos en torno al cartel como una forma de comunicación de masas, aún más en torno al cartel de cine boliviano elementos que nos han facultado para poder realizar una propuesta que tiene como único fin rescatar, registrar y darle el valor que merecen este tipo de documentos, fuentes de investigación que relatan una historia contada en base a imágenes, en base a texturas, color, etc

Un archivo que guarda entre sus colecciones uno de los más importantes testimonios de la memoria fílmica de nuestro país, una institución que busca conservar, resguardar y difundir esta valiosísima información pero que no podrá hacerlo mientras que la comunidad audiovisual en general no le otorgue la importancia y el valor histórico que poseen estas expresiones artísticas como son los carteles

Para lograrlo debemos dejar de pensar en el cine como un producto de mero consumo como "*un chicle que abro, destapo, masco y voto*" en palabras de Armando Urioste. Si no más bien como una alta expresión artística que es capaz de condensar el pensamiento humano de una determinada época

Es nuestra responsabilidad como documentalistas, científicos de la información, investigadores desarrollar teorías, herramientas que nos permitan rescatar, registrar, conservar toda la información que contienen este tipo de soportes.

**CAPÍTULO V**  
**PRESUPUESTO Y**  
**CRONOGRAMA**

**PRESUPUESTO**

Con respecto al presupuesto que nos demandará el presente Proyecto de Grado, lo detallamos de la siguiente manera:

**PERSONAL**

DETALLE	PRECIO EN Bs
UN CIENTISTA DE LA INFORMACION	4000.-
PROGRAMADOR Y ANALISTA	6 500.-
AUXILIAR DE ARCHIVO	1600 - (medio tiempo)

**MOBILIARIO**

DETALLE	PRECIO EN Bs.
COMPUTADORA	6400.-
IMPRESORA	1500.-
2 Mesas para usuarios	4000.-
4 sillas para usuarios	2000.-
2 escritorios	3200.-
4 sillas para escritorios	1120.-
Materia de conservación (sigodón, pinzas, gomas, plancha, etc.)	1500.-
MATERIAL DE ESCRITORIO (lápices, bolígrafos, cuadernos, hojas bond carta y oficio)	2400.-

**BASE DE DATOS**

DETALLE	PRECIO EN Bs
MANTENIMIENTO DE LA BASE DE DATOS (El mantenimiento tendrá duración de 6 meses, la misma que comprenderá el control y revisión mensual del sistema observando que contenga fallas y satisfaga plenamente los requisitos solicitados por el Usuario)	2500.-

<b>TOTAL PRESUPUESTO</b>	<b>36720 Bs.-</b>
--------------------------	-------------------



Si bien el presupuesto contempla, solamente, la ejecución total del proyecto pensamos que es importante al margen de ello analizar la sostenibilidad del mismo, es decir buscar la forma de garantizar que una vez implantado el contenido de nuestra propuesta su continuidad será todo un hecho.

Pero más bien esta vendría a ser una tarea para la Dirección Ejecutiva y el Directorio en el puesto que hablamos de incluir un ítem en lo que todos conocemos como el Programa Operativo Anual (POA) donde no solo se formulan objetivos, tareas para desarrollar sino que también se otorga un determinado presupuesto para el desarrollo de dichos objetivos. Por ello creemos importante sugerir la asignación de un monto fijo tanto para el archivo de carteles como para las otras unidades que trabajan con documentos.

Del mismo modo contar con el elemento profesional y especializado para llevar adelante esta tarea es imprescindible por lo que se debe analizar la posibilidad de incorporar al equipo de trabajo de forma permanente a un documentalista que coordine todas las tareas tanto de forma interna como de forma externa.



**CRONOGRAMA**

De acuerdo a los objetivos propuestos el cronograma para la realización del proyecto se puede expresar de la siguiente forma:

TIEMPO	1º MES				2º MES				3º MES				4º MES				5º MES			
	1º	2º	3º	4º																
ACTIVIDADES																				
Proceso de selección de los carteles.	■	■																		
Proceso de Clasificación.																				
Proceso de Descripción.					■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■				
Proceso de Automatización.																				
Proceso de Organización Física.																				
Proceso de Conservación																	■	■	■	■



## BIBLIOGRAFÍA

1. Aguilar, Carlos. *Introducción al Lenguaje de la Imagen*. Bolivia, E. G. 1994.
2. Arteaga Fernández, Fernando. *Manual de Procesos Técnicos para Bibliotecas*. La Paz - Bolivia: Agaetra, 2000.
3. Arteaga Fernández, Fernando. *Organización de un Centro de Medios*. (Documento Borrador inédito), 2006.
4. Brown, James W. *Instrucción Audiovisual*. México, Trillas. 1977.
5. Butchart. *Materiales no Librarios en las bibliotecas*. Fundación Germán Sánchez Rupérez. En: Oporto Ordóñez, Luis. *Tratamiento de Documentos no Librarios*. Cochabamba, 2006. (dossier elaborado para el curso "Potenciamiento de las Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales" realizado en Cochabamba en el 2006)
6. Caspero, Natalia. *Gráfica made in Bolivia, una profesión joven con futuro*. En: *Catagráfica. Primer catalogo de la ilustración y el Diseño Grafico en Bolivia*. La Paz, Grupo Design. 2002.
7. CEPAL. *Sistema de Información Bibliográfica de la CEPAL: Manual de referencia*. Chile, Naciones Unidas. 2003.
8. Collé De Sch, Rsymond. *Iniciación al Lenguaje de la Imagen*. Chile, Universidad Católica de Chile. 1993.
9. Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana (CELADEC). *Breve Guía Técnica del Dibujo Popular*. Lima, 1981.



10. Consejo Nacional de Cine (CONACINE). *El lugar de la Seducción - Cartales del Cine Boliviano 1930-2005*. La Paz, CONACINE: 2006.
11. Crespo, Carmen; Viñas, Vicente. *La Preservación y restauración de documentos y libros en papel: un estudio del RAMP con Directrices*. París. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la cultura. 1984.
12. Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de Archivística*. Madrid, Pirámide, 1994
13. Del Valle Gastaminza, Félix. *Indización y Representación de documentos Visuales y Audiovisuales*. En: Opono Ordóñez, Luis. *Tratamiento de Documentos no Librarios*. Cochabamba, 2008. (dossier elaborado para el curso "Potenciamiento de las Bibliotecas Universitarias en Ciencias Sociales" realizado en Cochabamba en el 2006)
14. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*. Barcelona, Ramón Sopena. 1995.
15. Escuela Internacional de Cine La Fábrica. *Plano detalle del Cine Boliviano*. Bolivia, Plural. 2005.
16. Espinal, Luis. *Lenguaje Cinematográfico*. Cuaderno de Cine N° 4. La Paz, Don Bosco, 1998.
17. Fundación Cinemateca Boliviana. *Toda una Historia*. Bolivia, 2007.
18. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Guía de Organización del Centro de Documentación y Biblioteca*. Colombia, 2006.
19. Gvmucio Dagrón, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz, Los Amigos del Libro. 1982



20. Navia Mayer, Fernando. El Diseño no es arte. En: Impresión Gráfica 5: 5. La Paz. Grupo Design 2005.
21. Oporto Ordóñez, Luis. Gestión Documental y Organización de Archivos Administrativos. La Paz, Business Consulting Group. 2005.
22. Oporto Ordóñez, Luis Rosso Ramirez, Flora. Legislación Archivística Boliviana el ABC normativo del archivero boliviano La Paz. BCG&Management 2006.
23. Ponjuán Dante, Gloria. Gestión de información en las organizaciones. Chile Centro de Capacitación en Información Prorectoría. Universidad de Chile. 1998.
24. Ramírez, Juan Antonio. Medios de Masa a Historia del Arte. Cátedra, 1988.
25. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* Madrid: Espasa Calpe, 2000.
26. Susz, Pedro. *Cine y Educación en Bolivia* La Paz, Cooperación Técnica Suiza. 1989
27. Susz, Pedro. *Iniciación al Lenguaje de la Imagen: Manual* La Paz. Gobierno Municipal de La Paz 1994.
28. Tubau, Iván. *Dibujando Cañeles*. Barcelona, CEAC, 1981.



## FUENTES ORALES

1. Armando Urioste. Entrevista personal realizada el 29 de junio del 2008 en instalaciones del Consejo Nacional de Cine (CONACINE).
2. Alejandro Salazar. Entrevista personal realizada el 28 de junio del 2008 en su taller ubicado en su domicilio.

## PAGINAS CONSULTADAS

1. Página Institucionales  
<http://www.bolivian.com/cinemateca/index.html>  
<http://www.cinematecaboliviana.org/>  
<http://www.conacine.com>  
<http://www.frombolivia.com/leyes/cinemat.html>

## OTRAS PÁGINAS

1. Microsoft © Encarta © 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation.
2. Políticas y Acciones de preservación del arte rupestre en Bolivia.  
[www.arqueologia.com.br](http://www.arqueologia.com.br).