

DEMYSTIFYING PRODUCTION TO RETURN CINEMA TO THE PEOPLE: THE MINING FILM WORKSHOP (BOLIVIA, 1983)

Isabel Seguí

University of Aberdeen

One of the experiments in radical pedagogy and the proletarianization of audiovisual media that resonate in an almost mythical way in the inner circles of research on Latin American political cinema is the Mining Film Workshop (Taller de Cine Minero, TCM) held in 1983 in the Telamayu mine in Atocha, Bolivia, Potosí Department. This training program lasted three months and resulted in thirteen short documentaries that can be classified stylistically as direct cinema. The organizing institutions were the Direct Cinema Training and Research Center (Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct), a member of the French Varan Studios (Ateliers Varan) group, in conjunction with the Syndical Federation of Bolivian Mine Workers (Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB), with the support of the state-owned Bolivian Mining Corporation (Corporación Minera de Bolivia, COMIBOL). The films resulting from this process – made by the children of shaft workers from within and from below, with no “voice of God” and no paternalistic agenda – revitalize, in both form and content, the previously known filmography on mining communities produced by kindred middle-class filmmakers such as the Ukamau Group, Alfonso Gumucio Dagron, and Nicobis, among others.

Although, as Miguel Errazu recently discovered, these short films do appear in the catalogs of the National Audiovisual Institute (Institut National de l'Audiovisuel, INA),

in Latin America there was no knowledge of their availability. Thus, for those of us who study Bolivian political cinema, they had an aura of inaccessibility. In conversation, whether in a bar or in an office, it was emphasized that this Third Cinema experience was not about petty-bourgeois volves in workers' clothing, as were almost all the main representatives of the New Latin American Cinema. This workshop would have been a “serious” attempt to transfer media to the subaltern classes. There will be those who think that video was already facilitating or was about to facilitate this possibility, but film – even in a small format – is serious and video is not. Video is for girls or popular educators. This is why films are restored and video is lost. Hierarchies.

Beyond these obscure references, I knew few other details about the TCM. Carlos Mesa mentions it in passing in his encyclopedic book *La aventura del cine boliviano (The Adventure of Bolivian Cinema)* (Mesa 1985, 213–14). However, Mesa was closely associated with the process since his Communications student at Bolivian Catholic University, María Luisa Mercado, had participated in the workshop as an instructor hired by the Quechisla mining company (Fixed-term service contract between the Quechisla mining company and María Luisa Mercado Castro 1983) and, in January of 1985, she defended her Bachelor's thesis, written with Circe Aranibar and directed by Mesa, entitled *El cine alternativo en Bolivia: análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia (The Alternative Cinema in Bolivia: Analysis of Two Theories, Two Films and an Experience)*, in which the experience cited is that of the TCM (Mercado and Aranibar 1985).

But I was to confirm this information later, when I spoke with Mercado thanks to a contact provided by Argentine researcher María Aimaretti, because it was not until I had read the section that Aimaretti devotes

to the TCM in her book *El video boliviano de los '80* (*Bolivian Video of the '80s*) that I first came across a precise historicization of this pedagogical experience (Aimaretti 2020, 183–196). Aimaretti places the project in the context of the eventful life of Alfonso Gumucio, a life replete with diverse initiatives. But, with her usual rigor, Aimaretti contacted the two women hired as local facilitators. It is the story of María Luisa Mercado and Gabriela Ávila that sparks my full curiosity as a feminist researcher interested in reclaiming the voices of women who, like these two, often star in events and are present in oral history but “disappear” in its translation to written form – even though the account may have been written by their own thesis director. Or precisely because of that.

The serendipity that accompanies any research shone upon us again. Aimaretti was aware that the films resulting from the TCM were lost (Aimaretti 2020, 190). However, that same year, Bolivian filmmaker Miguel Hilari posted on Facebook a link to the Varan Studios website, where three of the short films that came out of the TCM had been uploaded. Since we knew from Mercado and Ávila’s telling of events that the TCM resulted in at least thirteen short films (Mercado and Ávila 1984, 60), I contacted Varan’s Paris office to find out if they had the rest of the films in their archives. Although they initially claimed that they had nothing more than what appeared online, after months of correspondence, they were able to send me links to twelve short films. As mentioned above, Errazu would later discover through an online search that they had always been in the INA catalog, but at that point we had already managed to obtain the short films from Varan, and we devoured them in fascination.

Miguel Errazu next joined me on the brief journey that resulted in this article because when Ricardo Matos and Pablo La Parra com-

missioned me to write it, I had just learned that I would be co-editing a special issue on Super 8 for *Sequences* and I wrote to him for information, in his capacity as an expert, about the pedagogical experiences that took place in Nicaragua and Bolivia. Errazu shared his article “*Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia*” (“*Super 8 and Third Cinema: Scenes from a Strange Correspondence*”), back then in press, and together we interviewed María Luisa Mercado, who shared her thesis and the agreement signed in 1983 in Bolivia between Varan and the mining association. At the same time, Errazu obtained the agreement signed in 1982 by the Parisian Direct Cinema Training and Research Center with the National Autonomous University of Mexico, which includes the signature of Jean Rouch, representing Paris Nanterre University. I hope that he continues to tell the tale of Varan Studios because their global impact remains to be fully elucidated. I have devoted this space to the details, the comings and goings, of my brief search because it is important that we understand that, just as cinema is a group effort, research on cinema, rather than being a solitary endeavor, is inevitably a co-creation carried out by networks of people united by curiosity, affection and intellectual affinity.

Returning to the TCM, to briefly contextualize the different factors that led to the realization of such an experiment in radical cinematographic pedagogy, we must go back, on the French side, to the media transfer experiences (with a direct cinema approach and using Super 8) initiated by Jean Rouch and Jacques D’Arthuys in Mozambique in 1978, which, among other things, led to the creation of the Varan association and its Direct Cinema Training and Research Center, whose director was D’Arthuys. On Varan’s website, its pedagogical methodology is described as follows:

Varan is not a school in the classic and academic sense: the working methods strongly encourage the principle of teaching through practice. (...) Varan's calling was originally to enable young directors in developing countries to learn how to read and write with images and sounds. It meant giving them the opportunity to make films with a restricted budget, movies that would escape the invasion of mainstream cultural standards. They could then collect archives on popular or ethnic memories (Ateliers Varan website, English version).

On the Bolivian side, a number of precedents led the FSTMB to decide on a film education project. There were two leading figures in this initiative. First, Liber Forti (1919–2015), an artist and unionist with anarchist ideas originally from Argentina. Among the numerous activities he undertook in his long and fruitful life in Bolivia is his work as cultural advisor of the FSTMB from 1963 to 1986 (when state mines were closed and privatized by decree law), a position from which he supported all kinds of activities, including theater, radio, and film.

Also indispensable was the involvement in the mining world of Alfonso Gumucio Dagron, who became media advisor for the Bolivian Workers' Center (Central Obrera Boliviana, COB) (Aimaretti 2020, 183). This multifaceted intellectual, filmmaker and first historian of Bolivian cinema was educated in France, and combines in his person the learnings of the intellectual and cinematographic activism of the French left and of the Latin American Third Cinema. In the late 1970s, he co-edited the book *Les Cinémas de l'Amérique latine (Latin American Film)* with Guy Hennebelle, studied with Jean Rouch, and participated in the making of a film by Alain Labrousse about a hunger strike by mining housewives, which in 1978 catalyzed the end of the Hugo Banzer dictatorship. Gumucio Dagron also actively partici-

pated in Andean militant cinematography, for example, in his role as Jorge Sanjinés' assistant director on the film *Fuera de aquí (Get Out of Here; 1977)*. The synthesis of these learnings was the theory/praxis developed in his book *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de super 8 (The Workers' Cinema. A Theoretical and Practical Support Manual for the Creation of Super 8 Workshops)*. This manual was the fruit of the workshop he taught in Nicaragua in 1981, with the support of the Sandinista Workers' Center (Central Sandinista de Trabajadores, CST), although Gumucio Dagron turned the rather circumstantial and embryonic Nicaraguan practice into a solidly articulated theoretical proposal following the tradition of his elders (Solanas, Sanjinés, etc.).

The third contribution is the film production experience that the miners themselves had already had with Bolivian filmmakers such as the Ukamau group, with whom they co-produced the testimonial work *El coraje del pueblo (The Courage of the People; 1971)* and, with Gumucio Dagron, *Domitila, la mujer y la organización (Domitila, the Woman and the Organization; 1979)*. The most transparent testimony that we were able to find regarding the intentions of the Bolivian mining organizations in establishing the TCM are the general objectives of the agreement signed between the union (FSTMB), the company (COMIBOL), and Varan. In their entirety:

1. The quest for a cinema that establishes the access of the general populace to the channels of production of cinematographic works.
2. The demystification of the technological, economic and artistic aspects of film production, in order to return to the people the means of expression and communication that Bolivian cinema should be, as an instrument of liberation outside the elites.

3. To break away from the alienation of the image of the Bolivian people created by so-called specialists, by which means we seek to allow them to reclaim their own authentic image (Film cooperation agreement 1983).

The objective of the Bolivian mining communities was very clear: they wanted their image and voice to stop being mediated by middle-class intellectuals, the “so-called specialists,” whether or not they were allies. To achieve this, it was necessary to demystify (or “*desmistificar*”, a beautiful word halfway between myth and mysticism that is unfortunately unrecognized by the Royal Spanish Academy) film production as regards its technological, economic and artistic aspects. Nothing less than this.

The general objectives of this agreement express the desire to possess the means of cinematographic production and sufficient cultural and technological capital to allow films to be made, and also demonstrate, once again, the will of the Andean mining and peasant communities to free themselves from leftist, bourgeois and urban paternalism. This questioning of technique and language correction were also carried out in parallel by some of the middle-class Latin American filmmakers of the 1980s. The films that emerged from these processes are considered to this day to be lacking in quality by “so-called specialists.” Historiography and film criticism should stop using Eurocentric quality criteria with an eye to facilitating the creation of stories that include women and subaltern groups.

I include with this brief article a section of the Bachelor’s thesis written by TCM instructor María Luisa Mercado with Gabriela Ávila, in which the methodology of the workshop is briefly explained. This and other documents are essential in the analysis of this experiment, whose fascinating textual results I do not have time to analyze here, but which will

soon be enjoyed again in Bolivia, returning to the place from which they came and to which they belong. The issue of the coloniality of the archives must be left for later study.

Translation: Kristin Addis

Documents

1983. Film cooperation agreement between the Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct de Paris and FSTMB — COMIBOL Cultural Agreement (Training, direction and production). María Luisa Mercado Archives.

1983. Fixed-term service contract between the Quechisla mining company and María Luisa Mercado Castro. María Luisa Mercado Archives.

Biography

Isabel Seguí is a Lecturer in the Department of Film and Visual Culture at the University of Aberdeen (Scotland) and a Leverhulme Early Career Fellow. Her research examines the work of subaltern social groups and women (middle and working class) in Andean cinema. She has published in numerous journals and collections published in Europe and the Americas, and is a member of the Coordinating Committee of the Latin American Women's Audiovisual Research Network (Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina, RAMA).

References

Aimaretti, María. 2020. *El video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz.* Buenos Aires: Milena Caserola.

Errazu, Miguel. 2022. "Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia." *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 55: 111-142.

Gumucio, Alfonso. *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de súper 8.* Managua: Central Sandinista de Trabajadores.

Mercado, María Luisa y Gabriela Ávila. 1984. "Cine Minero Boliviano." *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* 12: 58-60.

Mercado, María Luisa y Circe Aranibar. 1985. *El cine alternativo en Bolivia: análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia.* Bolivian Catholic University. Thesis submitted for the Bachelor's Degree in Communication Sciences.

Mesa, Carlos. 1985. *La aventura del cine boliviano (1952-1985).* La Paz: Editorial Gisbert.

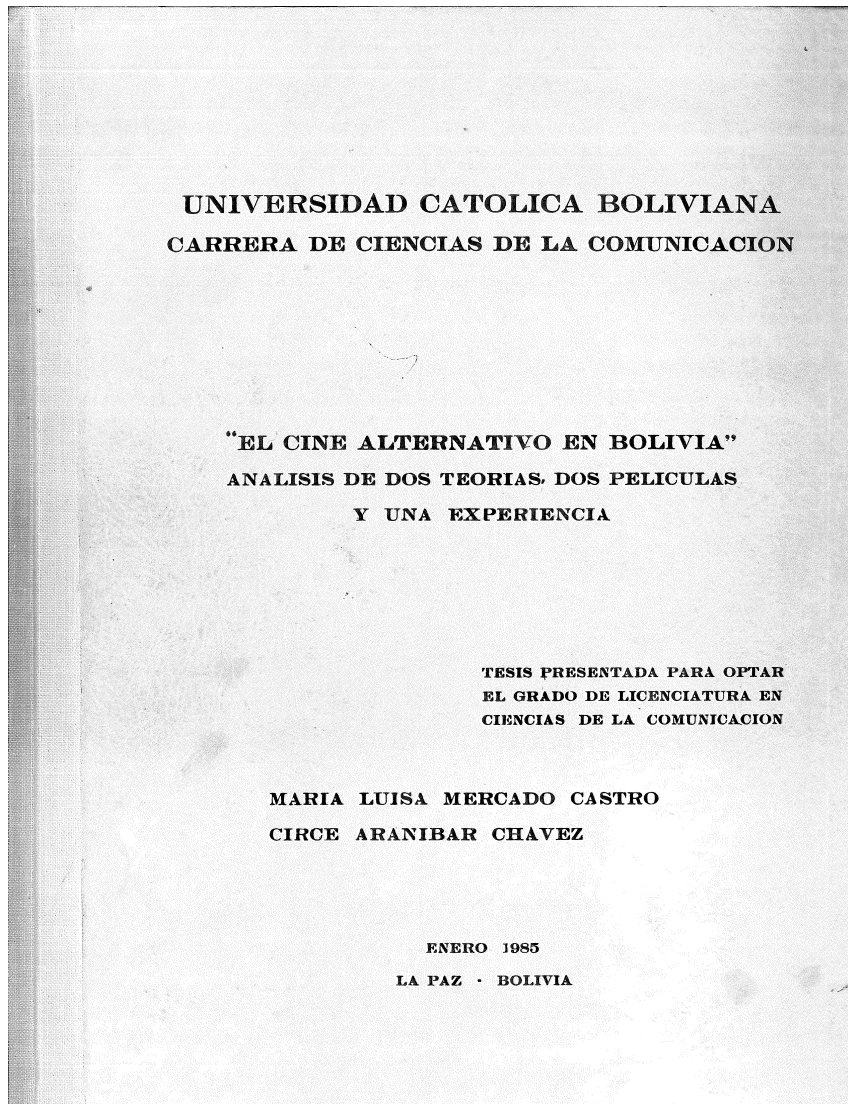
www.ateliersvaran.com/en/article/what-are-we-about.

Accessed on 15/10/2022.

APPENDIX



Patch from the Mining Film Workshop (c. 1983). María Luisa Mercado Archives.



Cover, table of contents, and fragments from María Luisa Mercado and Circe Aranibar Chávez's bachelor thesis (Universidad Católica Boliviana, 1985). María Luisa Mercado Archives.

UNIVERSIDAD CATOLICA BOLIVIANA
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

"EL CINE ALTERNATIVO EN BOLIVIA"
ANALISIS DE DOS TEORIAS DOS PELICULAS
Y UNA EXPERIENCIA

Tesis presentada para optar
el grado de licenciatura en
Ciencias de la Comunicación

MARIA LUISA MERCADO CASTRO
CIRCE ARANIBAR CHAVEZ

ENERO 1985
LA PAZ - BOLIVIA

| | |
|--|-----|
| 1. EL MEDIO CINEMATOGRAFICO | 73 |
| 1.1. <u>Apuntes sobre la evolución tecnológica del cine</u> | 74 |
| 1.2. <u>Corrientes que influyen en el surgimiento de "las nuevas olas de cine"</u> | 76 |
| 1.2.1. Cine soviético | 77 |
| 1.2.1. Neorrealismo italiano | 80 |
| 1.3. <u>Las nuevas olas de cine</u> | 81 |
| 1.3.1. Nouvelle vague (1958-1959) | 81 |
| 1.3.2. Cine Underground(1960-1966) | 82 |
| 1.3.3. Free cinema inglés(1956-1959) | 83 |
| 1.3.4. Candid Camera, Candid eye, Cine directo (1961-1963) | 85 |
| 2. NUEVO CINE LATINOAMERICANO | 88 |
| 2.1. <u>Cinema Novo</u> | 89 |
| 2.2. <u>Escuela de Santa Fe</u> | 91 |
| 2.3. <u>Cine Cubano</u> | 92 |
| 2.4. <u>Cine Liberación</u> | 93 |
| 2.5. <u>Cine en Nicaragua</u> | 95 |
| 2.6. <u>Otros casos</u> | 95 |
| 3. CINE BOLIVIANO | |
| 3.1. <u>Antecedentes del cine social</u> | 99 |
| 3.2. <u>Nacimiento del cine social</u> | 100 |
| 3.3. <u>Del cine social al cine comprometido</u> | 102 |
| 3.4. <u>Cine junto al pueblo, cine revolucionario</u> | 107 |
| 3.5. <u>Otras experiencias</u> | 113 |
| 3.6. <u>Cortometrajes</u> | 115 |
| 4. VIDEO | 123 |
| 5. SINTESIS | 129 |
| 6. Notas | 130 |

| | |
|---|-----|
| VII <u>ANALISIS DE DOS TEORIAS, DOS PELICULAS Y UNA EXPERIENCIA</u> | 135 |
| 1. <u>ANALISIS DE CINE JUNTO AL PUEBLO</u> | 137 |
| 1.1. <u>Producción, estructuras generadoras</u> | 138 |
| 1.2. <u>Realizadores</u> | 139 |
| 1.3. <u>Contenidos</u> | 143 |
| 1.3.1. Protagonista colectivo | 145 |
| 1.3.2. Excitación afectiva | 147 |
| 1.3.3. Protagonistas actores, creadores | 147 |
| 1.3.4. Estructura dialéctica | 149 |
| 1.3.5. Identificación del destinatario | 149 |
| 1.3.6. Recuperación cultural | 150 |
| 1.3.7. Memoria colectiva | 150 |
| 1.3.8. Cine arma | 151 |
| 1.4. <u>Lenguaje</u> | 151 |
| 1.4.1. La belleza como medio | 152 |
| 1.4.2. Belleza y cultura | 152 |
| 1.4.3. Plano secuencia | 153 |
| 1.5. <u>Difusión</u> | 154 |
| 1.5.1. Trascendencia | 156 |
| 2. <u>LAS BANDERAS DEL AMANECER</u> | 157 |
| 2.1. <u>Producción</u> | 157 |
| 2.2. <u>Realización</u> | 158 |
| 2.3. <u>Contenido</u> | 159 |
| 2.3.1. Protagonista colectivo | 162 |
| 2.3.2. Emoción afectiva | 163 |
| 2.3.2. Protagonistas actores | 164 |
| 2.3.4. Identificación del destinatario | 165 |

| | |
|---|-----|
| 2.3.5. Recuperación cultural | 165 |
| 2.3.6. Memoria colectiva | 166 |
| 2.3.7. Cine arma | 167 |
| 2.4. <u>Lenguaje</u> | 167 |
| 2.5. <u>Difusión</u> | 172 |
| 3. EL CINE DE LOS TRABAJADORES | 172 |
| 3.1. <u>Producción o estructuras generadoras</u> | 172 |
| 3.1.1. Taller central de capacitación y producción | 172 |
| 3.1.2. Taller de producción | 172 |
| 3.1.3. Taller de base | 173 |
| 3.2. <u>Realizadores</u> | 173 |
| 3.3. <u>Contenidos</u> | 174 |
| 3.4. <u>Lenguaje</u> | 176 |
| 3.5. <u>Difusión</u> | 177 |
| 4. EL EJERCITO EN VILLA ARTA | 179 |
| 4.1. <u>Producción</u> | 179 |
| 4.2. <u>Realización</u> | 179 |
| 4.3. <u>Contenido</u> | 181 |
| 4.4. <u>Lenguaje</u> | 182 |
| 4.5. <u>Difusión</u> | 183 |
| 5. TALLER DE CINE MINERO, UNA EXPERIENCIA ALTERNATIVA | 184 |
| 5.1. <u>Estructuras generadoras</u> | 187 |
| 5.2. <u>Realizadores</u> | 187 |
| 5.3. <u>Contenido</u> | 189 |
| 5.4. <u>Lenguaje</u> | 190 |
| 5.5. <u>Difusión</u> | 190 |
| 6. SINTESIS | 193 |

| | |
|--------------------------|-----|
| 7. COMPARACION | 199 |
| Notas | 200 |
| VIII <u>CONCLUSIONES</u> | 203 |
| BIBLIOGRAFIA | 209 |

CUADROS

| | | |
|--------|---|-----|
| Cuadro | ESCUELA SOVIETICA | 128 |
| " | NEORREALISMO ITALIANO | 129 |
| " | NUEVAS OLAS CINEMATOGRAFICAS | 130 |
| " | CINE DIRECTO | 131 |
| " | Nº1 CINE JUNTO AL PUEBLO Y CINE DE LOS TRABAJADORES | 195 |
| " | Nº2 CINE JUNTO AL PUEBLO Y LAS BANDERAS DEL AMANECER | 196 |
| " | Nº3 CINE DE LOS TRABAJADORES Y EL EJERCITO EN VILLA ANTA | 197 |
| " | Nº4 TALLER DE CINE MINERO FSTMB | 198 |

La etapa de difusión diseñada y aprobada por la PSTMB incluye una gira por todas las empresas afiliadas con tres exhibiciones en cada lugar, seguidas de debate. Se prevé igualmente un registro sistemático de la forma de percepción y participación de los espectadores.

5.6. Resumen del trabajo del taller

El primer día de trabajo los participantes recibieron instrucciones sobre el manejo de la cámara. A partir de esa explicación que no tomó más de una hora, los jóvenes salieron a realizar una práctica contando cada uno con cinco minutos para desarrollar el tema de su elección.

El método de trabajo utilizado por otros talleres de cine directo contaba, con el aprendizaje que surge de una observación crítica de los errores cometidos en la primer práctica. Sin embargo, la imposibilidad de contar con el material revelado en un breve plazo (en Bolivia no hay laboratorios) obligó a imprimir al curso características particulares.

La teoría cinematográfica fue transmitida a los participantes junto a proyecciones de muestras clásicas que inspiran a la corriente del cine directo: se proyectó Nanuk de Robert Flaherty parte de la obra de Vertov, prácticas realizadas en otros países - por campesinos o miembros de los talleres; películas de Jean Rouch y de la escuela de cine directo de Canadá. (versiones en francés)

Luego de esto se realizaron otras prácticas. Un equipo de video que había sido considerado para enseñanza de apoyo, adquiere una mayor importancia en la medida que permite evaluar las prácticas de manera inmediata. Tras cinco semanas de trabajo se inicia la investigación de los temas que serán filmados como práctica final. Se plantean los temas y discute entre todos. Algunos enriquecen el intercambio de ideas con su propia experiencia. En otros casos se realizan reuniones con los secretarios de cultura de los sindicatos para escribir guiones sobre lo sugerido por los trabaja

- 192 -

dores.

Cada participante realiza su investigación, plantea su guión y efectúa el rodaje. Tras una filmación, su experiencia es transmitida a los otros compañeros; se habla de las condiciones técnicas y de las dificultades del rodaje. Algunas de las películas fueron hechas en lugares de trabajo, interior mina, donde las temperaturas son bajo cero o 40°grados con humedad constante.

Los guiones no son detallados, sino guías de filmación y en muchos casos replanteados en el mismo lugar de rodaje. La acción de los "monitores" en la mayoría de los casos se limita a motivar y sugerir.

Algunas películas no son estrictamente documentales. Los protagonistas deciden actuar dando opción al realizador a filmar una puesta en escena. La integración de los realizadores en el medio social es uno de los aspectos más importantes.

La compaginación de las películas es realizada por los mismos jóvenes y la ayuda de los monitores se da sobre todo en el corte final. Por las dificultades que se presentaron a raíz del tiempo que requiere el envío y retorno del material expuesto, no todas las películas fueron compaginadas en Bolivia.

Al momento, esta actividad cinematográfica, de grandes perspectivas y posibilidades, se halla a la espera de mejores condiciones económicas. La Comibol atraviesa uno de los momentos más difíciles de su historia por la falta de herramientas de trabajo, desabastecimiento de sus pulperías, etc. Estas condiciones han impedido por el momento la difusión de las películas realizadas.

El cine de los trabajadores plantea como las estructuras generadoras a las organizaciones sindicales. En el Taller de Cine de la FSTMB este aspecto se cumplió parcialmente. La cooperación francesa incluía en el aporte de equipos la participación de dos cineastas franceses. ¿En qué medida esa presencia influye en

la realización de un cine ant imperialista?

Sin el aporte en equipos del gobierno francés es posible que la actividad cinematográfica de los mineros habría sido postergada indefinidamente. Las condiciones económicas de la empresa Comibol en 1983 no permitían la inversión del monto requerido por ese taller de cine.

Reconociendo ese aspecto, la cooperación francesa es válida, además la actividad de los cineastas del cine directo ubicada entre las prácticas de comunicación alternativa de su sociedad, se constituye hasta cierto punto en solidaridad ideológica con las aspiraciones de los mineros.

La influencia ejercida hacia la realización de un cine directo de concepción individualista se presentó de manera notable.

El convenio de cooperación sostiene: "la dirección pedagógica estará a cargo de dos monitores franceses del Centro de Formación e Investigación de Cine directo de París, asistidos de dos monitores bolivianos con experiencia previa en el campo de intervención social." (58) Este aspecto, sumado a la experiencia de los cineastas franceses determinó la forma de trabajo del taller.

Como actividad pionera, reconociendo esas fallas y en la perspectiva de que en algún momento será una actividad autogestionada, el Taller de Cine de la FSTMB es una práctica importante de comunicación alternativa en cine.

6. RESUMEN

En el cine boliviano encontramos dos planteamientos teóricos:

"Teoría del cine revolucionario popular" de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau y "el Cine de los Trabajadores" de Alfonso Gumucio D.

El cine revolucionario popular surge de una actividad cinematográfica del Grupo Ukamau y del estudio de la población y cultura boliviana. A partir de la confrontación de la obra con su público, se produce una toma de posición política sobre la realidad nacional. Por eso, en muchos casos, más que planteamientos netamente cinematográficos hay un discurso político sobre el cine en el contexto latinoamericano.

En el caso del cine de los trabajadores, el planteo surge de una teorización de las posibilidades de acceso del formato Super 8, con la influencia de la teoría del Tercer cine sustentada por el grupo Cine Liberación.

Las dos teorías quedan sintetizadas en los cuadros 1, 2, 3 y el N°4 que resume la experiencia del Taller de Cine PSTMB.

| | |
|---|---|
| <p>Tabla 1. Realización colectiva, 1970-1971</p> <p>El taller de cine revolucionario popular se constituye en un espacio de trabajo colectivo que busca la realización de películas que reflejen la realidad social y política del país.</p> <p>El taller se organiza en un espacio de trabajo colectivo que busca la realización de películas que reflejen la realidad social y política del país.</p> | <p>Tabla 2. Cine de los trabajadores, 1972-1973</p> <p>El cine de los trabajadores surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> <p>El cine de los trabajadores surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> |
| <p>Tabla 3. Cine de los trabajadores, 1974-1975</p> <p>El cine de los trabajadores surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> <p>El cine de los trabajadores surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> | <p>Tabla 4. Taller de Cine PSTMB, 1976-1977</p> <p>El taller de cine PSTMB surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> <p>El taller de cine PSTMB surge como una forma de expresión que busca el acceso del formato Super 8 y la influencia de la teoría del Tercer cine.</p> |

- 197 -
CUADRO N. 3

EL CINE DE LOS TRABAJADORES

| TEORIA CINE DE LOS TRABAJADORES | PRACTICA EL EJERCITO EN VILLA ANTA |
|--|---|
| Organizaciones sindicales | Producida por el Centro de Investigación y promoción del campesinado |
| Los trabajadores se expresan sin intermediarios. Creación individual o colectiva | Realización de Alfonso Gumucio Testimonial pero de creación individual |
| Antimperialista Inmerso en lucha de clases Recupera la memoria popular Democrático Descentralizada Destinatario específico Cine urgente Estrecha relación con la verdad Coadyuva a conciencia de clase | No tiene ninguna relación con imperialismo por tratarse de un problema muy específico. Denuncia las consecuencias de la injusticia que sufren los campesinos. Cada testigo relata lo que vivió el pueblo. En cierta manera, pues representa la posición de una población de campesinos. Producción centralizada. Para público campesino aymara Denuncia filmada a pocas horas de la intervención militar. Versión cinematográfica documental y de testimonio. Los campesinos reclaman por la injusticia de que son objeto. |
| Plano secuencia Nuevo lenguaje La belleza es medio | Predominancia del plano secuencia cine imperfecto Se acomoda en los moldes tradicionales La belleza forma parte del film |
| Circuito de difusión propio Exhibición con debate Participación del espectador Recuperación económica | Difusión de CIPCA en cursillos El film motiva la discusión Espectador aymara participa dando su opinión. Material didáctico que no busca su recuperación económica |

- 198 -

CUADRO N°4
TALLER DE CINE MINERO

| | |
|-------------|---|
| PRODUCCION | Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia FSTMB Gobierno francés, representado por el Centro de Formación e Investigación de Cine Directo. |
| REALIZACION | Hijos de trabajadores mineros de los diversos distritos de la minería nacionalizada Orientados por monitores (2) franceses del Centro de Investigación y Formación de Cine Directo y (2) monitoras bolivianas. |
| CONTENIDO | Documentales sobre aspectos de la vida del lugar. Personajes individuales Testimonios Recuperación cultural Expresión oral en lenguas nativas. |
| LENGUAJE | Sencillo Plano secuencia Cámara participante Cámara en mano. |
| DIFUSION | En canales paralelos, con debate Proyecto de difusión en distritos mineros y comunidades rurales. |