



THIRD CINEMA
Panorama
of
LATIN AMERICAN
CINEMA

Artforum

E- Magazine

7



فهرست مقالات

ویژه نامه سینمای آمریکای لاتین :

- سینمای سوم / کاوه عباسیان
- سینمای سوم , سینمای رادیکال / وحید ولی زاده
- جنوب , نوستالوژی و طنز / مرتضی خدمتلو
- شکنجه و کشتار فیلمسازان در آمریکای لاتین / پیتر بیسکایند

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

- آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد .
- با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.
- آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل بیابید :
 - www.poetrymag.info
 - www.eshterak.org
 - www.hezartou.blogspot.com
- در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artcult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.
- همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات , انتقادات و مقالات ارسالی شما است.
- چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.



سینمای سوم کاوه عباسیان

"اگر نمی دانی جنوب چیست پس متعلق به شمال هستی"

فرناندو سولاناس

درباره ی ماهیت ارتجاعی جشنواره های موجود داشته باشیم، پخش فیلم های سینمای آمریکای لاتین در جشنواره ی فجر، همچون شبیخونی پارتیزانی به سنگرهای تا بن دندان مسلح دشمن بود. چرا که همچون سینمایشان که از آن با نام سینمای چریکی یاد می شود، سینماگران این سینما نیز پارتیزان هایی سینماگر بودند و همگی بر این اعتقاد که:

« دوربین فیلم برداری اسلحه ای است که در هر ثانیه 24 گلوله شلیک می کند »

البته تنها فیلمی که در این بین به راستی متعلق بود به دوران اوج سینمای انقلابی آمریکای لاتین - یا به قول فرناندو سولاناس و اکتاویو ، سینمای سوم- فیلم نبرد شیلی (پاتریشیو گازمن) بود که آنهم به صورت ناقص به نمایش درآمد. باقی فیلم ها متعلق به همین چند سال اخیر بود. در حالیکه سینمای انقلابی آمریکای لاتین برمی گردد به دهه های 60 و 70. با این حال همین فیلم هایی که به نمایش درآمد ارزشی بیش از تمام تاریخ جشنواره ی فجر دارد. مقایسه ی چنین سینمای مردمی ای با سینمای غالب در ایران هر چه بیشتر ما را به سمت ضد انسانی و رخوت انگیز انگاشتن سینمای ایران سوق می دهد. سینماگران آمریکای لاتین در اوج شرایط سرکوب در دهه های 60 و 70 موفق به ساختن فیلم های بی نظیری همچون "لاهورادولوس هورنوس" آنهم به صورت زیرزمینی شدند. و تنها چیزی که در این میان برایشان اهمیت نداشت، جشنواره بود. چرا که در شرایط اختناق و سرکوب و توسعه ی روزافزون سرمایه داری، چیزی که اهمیت دارد انسانیت و مبارزه برای رهایی است و نه بردن هر چه بیشتر جایزه در تعداد هر چه بیشتر جشنواره. سینماگران آمریکای لاتین به این موضوع آگاهی داشتند و خود را بخشی از مبارزه ی انقلابی بر علیه سلطه ی سرمایه می دیدند و به همین دلیل تبدیل به مبارزانی انقلابی شدند و مشخصاً در « بیانیه ی سینمای سوم » اعلام کردند که:

« ما بیش از آنکه مردان سینما باشیم مردان سیاستیم »

سینماگران آمریکای لاتین دقیقاً به دلیل همین برخاسته از مردم بودنشان موفق به آنچنان تأثیرگذاری ای در جوامعشان شدند که اراذل و اوباش سینمای جشنواره ای ایران خواب این چنین ارتباطی با توده ی مردم را هم نمی بینند. و چه بسا که دغدغه شان هم این نیست چرا که ایده آل ارتباط توده ی مردم با سینما در ایران، ارتباط مردم با گیشه

این بار هم جشنواره ای دیگر، باز هم ده روز پر سر و صدا، باز هم صف های طولانی مشتریان دائمی، روشنفکران آنچنانی، آدم هایی که می آیند و می روند و شلوغش می کنند و ... تا در پایان طی یک اختتامیه ی پر طمطراق جوایز بلاهت بین جمیع جایزه بگیران محترم توزیع شود. جماعت جایزه بگیري که در میدان کولیزیوم جشنواره همچون گلابیاتورهایی که به خون حریفانشان تشنه اند، آماده اند تا برای جلب رضایت امپراتور سر ببرند و چه بسا که بریده اند که اگر نمی بریدند خود اکنون برای نشستن بر کرسی بلاهت روشنفکرانه شان را نداشتند. جماعتی که به عنوان سینماگران جهان سومی به دلایلی چون ارضای احساسات بدوی گرایانه ی هیئت داوران جشنواره های اروپایی، تبدیل به سوپر دلک های بزرگترین سیرک های هنری جهان می شوند. به عقیده ی گلوبر روشا " برای بیننده ی غربی، تولیدات هنری کشور های در حال توسعه تا حدی جالب توجه است که ارضا کننده ی حس بازگشت انسان به دوره ی بدویت باشد." و به جرأت می توان خیل کثیری از جایزه بگیران امروز سینمای ایران را در دسته ی چنین جانیان نان به نرخ روز خوری دید. از آن عباس کیارستمی با آن موضع گیری مفتضحانه اش در دوره ی انتخابات گرفته تا محسن مخملباف که تمام تلاش خود را برای پاک کردن تصویر خود در سالهای 60 از اذهان کرده و گویی که تا حدی هم موفق بوده. ولی در جشنواره ی امسال اتفاق خارق العاده ای افتاد. اتفاقی که همچون وصله ی ناجوری در پیکر ننگین جشنواره رخ نمایاند. نمایش تعدادی از فیلم های مستند و داستانی سینمای انقلابی آمریکای لاتین طی دو سکانس، فرصتی بود تا به کندوکاوی دوباره در زمینه ی هنر انقلابی پرداخته، با سینمای انقلابی بیشتر آشنا شده و رادیکالیسم موجود در چنین سینمایی را با بی تفاوتی روشنفکر مابانه موجود در سینمای ایران مقایسه کنیم. بدون اینکه هیچ گونه توهمی

PAGE 2

La Hora De
Los Hornos



سینماهاست. بدون هیچ گونه تعارفی، برخورد انقلابی، عکس العمل ضد انقلابی را نیز به دنبال دارد. پس از گذشت مدتی از اعتلای سینمای انقلابی و توده ای شدن آن و بالا گرفتن جریانات انقلابی، سینماگران آمریکای لاتین با کشتار و شکنجه و زندان و تبعید و ناپدید شدن، در سطحی بسیار گسترده و غیر قابل باور روبه رو شدند. جوانانی که تا چندی پیش دوربین بر دوش در مزارع و کارخانه ها و کوچه پس کوچه های شهر به اینسو و آنسو می دویدند تا ستمدیدگان جوامعشان را در نبرد با سرمایه داری یاری کنند، پس از مدتی یا ناپدید و زندانی و شکنجه و تبعید شدند و یا اجسادشان که گاهی اوقات به شیوه های فجیعی شکنجه شده و به قتل رسیده بودند در گوشه و کنار شهرها پیدا می شد. وضعیتی که دردانه های سینمای ایران با دیدن لحظه ای از آن بی درنگ خود را خیس خواهند کرد.

آری اگر به راستی با دردهای جامعه آشنا باشیم، هیچ گاه در رسته ی این نامردمان، همگام با هنر رسمی و هر چیز رسمی دیگر گام بر نمی داریم. آری اگر به راستی خود را بخشی از مبارزه ی اجتماعی بدانیم، هنر را نیز پیچ و مهره ای در این راه خواهیم دانست و هنر رسمی را سد بزرگی بر این راه.

به پاس سالها مبارزه، به پاس رفقای که در آن سالها مقاومت کردند، به پاس جانباختگانی چون سعید سلطانیور و ویکتور خارا و به پاس مبارزینی که در این روزهای درد همچنان ایستاده اند، اندکی درنگ می کنیم و خشم خود را نسبت به هر آنچه آدم رسمی است، هر آنچه هنر رسمی است، هر آنچه رسمی است و هر آنچه که در برابر موج اعتراضی دردکشیدگان تبدیل به سدی بی شرم و کثیف شده است، ابراز می داریم.



سینمای سوم، سینمای رادیکال

وحید ولی زاده

« سینمای نو نشان می دهد که خشونت، رفتاری طبیعی در قبال فقر و گرسنگی است. خشونتی سازنده و انقلابی، استعمارگر فقط زمانی متوجه کار خود می شود که با هراس و ترس، هویت فرهنگی را که نابود کرده از نزدیک لمس کند... سینمای نو در صدد آزاد سازی جامعه از قید و بند کذبیات و استثمار اقتصادی، با آگاه سازی جامعه از عواقب آن است. »

« ما می دانیم این گرسنگی با اصلاحاتی جزئی فروکش نخواهد کرد و غده های چرکینش پنهان نخواهد ماند بلکه با زورورق تکی کالر فزونی خواهد یافت. »

گلوپر روشا، زیبایی شناسی گرسنگی

دینامیت سینمای مستند آمریکای لاتین در پروجکشن سینمای فلسطین منفجر شد. تکه پاره هایی از فقر و گرسنگی، یونیفرم های نظامی، آرم کمپانی های بزرگ چندملیتی، کراوات آدم کشان، و دنده های گرسنگان بر پرده ی سینما پاشیده شد. رنگ سرخ خون های ریخته شده، دیوار را پوشاند و موسیقی اعتراض، ما را بر صندلی های سینما مرتعش کرد.

فرناندو سولیناس، پاتریشیو گازمن، فلیکس زوریتا، کیم بارتلی، کارمن لوزپارول، استلا براوو، آنا وی واس، ... از چشم دوربین هایشان واقعیت برهنه ی جهان سوم را هدف گرفتند. لوله های قطور سود و سرمایه که خون و گوشت آمریکای لاتین را به دهان بلعنده ی کمپانی های آمریکایی پمپاژ می کند و بهای آن را توسط دست نشاندگان خود نقد پرداخت می کند: کودتا، فقر و مرگ.

سینمای واقعیت تماشاجی تولید نمی کند. مردمی را سازمان می دهد که درباره ی سرنوشت خود، راههای مبارزه، دگرگونی های

فرهنگی، فقر، فساد مقامات، ... با یکدیگر بحث می کنند و راههای مشترکی را در پیش می گیرند.

شیلی، آرژانتین، بولیوی، نیکاراگوئه و کل جهان جنوب در معرض خشونت مرگباری اند که جهانی شدن سرمایه داری به آنان تحمیل کرده است. دیکتاتور ها و دموکرات های دروغین در این کشور ها همه چیز را بر حسب قیمت زده و می فروشند. از زمین های سرخپوستان تا درختان و کوهها و مواد خام و محصولات کشاورزی، از انسان ها تا سوابق سیاسی، از آب آشامیدنی مردم تا آینده ی آنها. اما این سینماگران عهد کرده اند که دوربین خود را نروشنند. اگر مردم آنها در فقر و گرسنگی غارت می شوند، آنها از سکس و فلسفه آنهم در کشورهای بیگانه فیلم نمی سازند. آنها از بنیادهای بزرگ دولتی پول و وام نمی گیرند تا قصه های احمقانه ی سرگرم کننده برای «تماشاجی» ها بسازند. آنها با دوربین های دیجیتال ارزان قیمت و نه در زیر درختان زیتون در دورترین مکان ها از جنگ های طبقاتی، بلکه در قلب جنگ فقر و ثروت برای ساختن و شکل دادن به دنیایی بهتر تلاش می کنند. آنها واقعیت را تنها نشان نمی دهند. آنها واقعیت را می سازند. در پروجکت کردن سینمای خود در جمع های کارگران، حاشیه نشینان، روستاییان، و سرکوب شدگان. آنها می دانند «انقلاب در تلویزیون به نمایش در نمی آید» * بلکه انقلاب به میان مردم آورده می شود. با بحث ها و جدل هایی که در میان مخاطبان خود در می اندازند. مخاطبانی که تنها مخاطب نیستند، بلکه مشارکت کننده اند. در تکمیل فیلم. در تکمیل انقلاب.

دروید بر سینمای سوم آمریکای لاتین

دروید بر سینما واقعیت

دروید بر خشم آمریکای لاتین علیه نئولیبرالیسم

* نام فیلمی از کیم بارتلی و دوناچا اوبراین که در جشنواره فیلم پروجکت شد.

PAGE 4



the Revolution Will Not Be Televised



جنوب : نوستالژی و طنز

مرتضی خدمتلو



خلاصه ی فیلم: یک کارگر انقلابی پس از چند سال از زندان آزاد می شود. اکنون همه چیز تغییر کرده است. در خیابان با دوست مبارز مرده اش رو به رو می شود و این مبارز مرده شروع به روایت گذشته ها می کند. اکنون دیگر خیابان ها تاریکند، مبارزین پیر شده اند، خبری از شور و حال سالهای پیش نیست و کاراکتر اول فیلم در برزخی از احساسات مختلف به سر می برد و ...

بعد از تماشای جنوب همه راضی از در سالن بیرون می روند. جنوب همه تماشاگران را راضی می کند و این چیزی است که احساس خوبی را بر نمی انگیزاند.

جنوب همه چیز دارد. هم طنز دارد و هم جدیت، هم تأثیر گذاری یک فیلم داستانی را دارد و هم تأثیر طنز آلود مبارزاتی یک فیلم گزارشی را، هم عشق و حسادت را دارد و هم طعنه به عشق و حسادت و هم جستجوی یک عشق انقلابی.

ما فیلم را از زبان یک شخصیت مرده می شنویم (یعنی راوی فیلم شخصیتی مرده است) اما داستانی که او برایمان تعریف می کند از سرانجام او که راوی داستان است برایمان جذاب تر می شود و ناخودآگاه ما را به یاد " دایره ی گچی قفقازی " برشت می اندازد.

به عبارتی تمام داستان فیلم روایت می شود (از زبان اول شخص مفرد) و این روایت دو نوع تأثیر متضاد و تکمیل کننده دارد. اول احساس نوستالژیکی از یادآوری خاطرات گذشته، دوم طنز ذاتی هنر آمریکای لاتین که مانع از کاتارسیستی کامل یا تزکیه و پالایش در تماشاگر می شود.

نوستالژی بهترین شگرد دراماتیک در به خواب بردن تماشاگر است. براحتی می تواند تماشاگر را در توهم همدات پنداری شدید با شخصیت های داستان قرار دهد. اما سولاناس با زیرکی از زیر بار این گناه شانه خالی می کند.

زمان در فیلم سیال است. این خود هم کمک به ایجاد فضای نوستالژیک و تداعی گذشته در روایت فیلم می کند

و هم مانع از ایجاد تأثیر یک روایت کلاسیک می شود. داستانی فرعی از زبان آوازهای پیرمرد در جای جای پرداخته می شود. این داستان را در گوشه ای از فیلم می بینیم. عشق انقلابی نوستالژیک شخصیت داستان که در دختر جوان دانشجوی آرمانگرایی تجسم می یابد. نقل و پرداختن به آمالیا (دختر جوان) از طریق آوازهای پیرمرد نیز خود یک احساس عمیق نوستالژی با فاصله گذاری مد نظر ما ایجاد می کند. استفاده از جلوه های ویژه بسیار عریان و آشکار است و این آشکار بودن براحتی برای تماشاگر ملموس می شود. نوری که از زیر پروژکتورها بر صحنه ی شروع فیلم می تابد یا استفاده از دود و تاریکی و نور موضعی و فید

PAGE 5



South

Fernando Solanas



شناسی فیلم و تأثیری که می‌گذارد نوعی تأثیر انقلابی است و این را به مدد سنت سوررئالیستی و سنت انقلابی هنر آمریکای لاتین بدست می‌آورد.

کردن‌ها و بخش بندی فیلم، همه به ایجاد بیگانه سازی در حس و حال فیلم کمک می‌کنند.

تم اصلی داستان " انتخاب " است. انتخاب بین مرگ و زندگی، بین عشق و حسادت، بین وفاداری و خیانت، بین انقلابی بودن و نبودن. تمام کاراکترها در موقعیت این انتخاب به چالش گذاشته می‌شوند و کشمکش‌های مختلف شکل می‌گیرد.

روایت داستانی فیلم همان چیزی را عرضه می‌کند که باید. حسادت در برابر گذشت. از این منظر ایده‌ی فیلم برزخی است که شخصیت اول در آن قرار گرفته و بین مرگ و زندگی سرگردان است. نیروهای مرگ همانند: رقیب عشقی، پلیس، زندان، شکنجه‌گرها، حسادت، خودخواهی، کینه و ... و در مقابل نیروهای زندگی: عشق، امید، زن، آرمان، از خودگذشتگی و نهایتاً با برگشتن شخصیت اول به زندگی، احساس پلایش و تزکیه در تماشاگر تکمیل می‌گردد و آرامشی هر چند کوتاه مدت (به اندازه رسیدن به در سالن سینما و روشن کردن یک سیگار) در او ایجاد می‌شود. اما همین احساس هم بلافاصله در نریشن پایانی فیلم که از زبان دوست مرده‌ی شخصیت اصلی روایت می‌شود به طنز کشیده می‌شود و همچنان با یک احساس دوگانه ولی تکمیل‌کننده مواجهیم.

سولاناس متعلق به سینمای سوم، سینمای زیر زمینی و انقلابی آمریکای لاتین است. شاید بارزترین مشخصه‌ی فیلم تناقضی است که سولاناس را هم به عنوان یک کارگردان انقلابی و هم به عنوان کارگردانی که فیلم داستانی می‌سازد، نشان می‌دهد. فیلم از یک طرف خاطره‌ی نوستالژی فیلم ساز نسبت به آرژانتین چندین سال قبل است و از طرفی دغدغه‌ی انقلابی‌گری او.

در نهایت تأثیر انقلابی و آگاهی بخشی فیلم هیچ‌گاه به حد قابل قبولی نمی‌رسد اما در عوض تأثیر نوستالژیک انقلابی فیلم تماشاگر را می‌خکوب می‌کند. هنر نمی‌تواند تأثیر انقلابی‌اش را از طریق بیان ایدئولوژی و تئوری‌های علمی و انقلابی ایجاد کند. هنر در درجه‌ی اول لذت ایجاد می‌کند، سرگرم می‌کند و از این طریق تأثیر انقلابی‌اش را در عمق وجود تماشاگر نهادینه می‌کند. این اتفاق هم در مورد فیلم مستند انقلابی صورت می‌پذیرد و هم می‌تواند در قالب یک فیلم داستانی ایجاد گردد. البته نوع نگاه مؤلف تعیین‌کننده است. در مورد فیلم جنوب این نوع نگاه نهایتاً سازنده است و نه تخریب‌کننده. زیبایی



شکنجه و کشتار فیلمسازان در آمریکای لاتین

پیتر بیسکایند

در حدود سال پیش ظهور مکتبی نو و پر قدرت که آکنده از شور و شوق انقلابی بود سینمای آمریکای لاتین را دگرگون کرد. این سینما با مشکلات فراوانی مواجه شد بسیاری از متعهدترین فیلمسازان یا در زندان اند یا در تبعید و یا مرده اند. دولت‌های امپریالیستی حاکم برای دست اندرکاران فرهنگ یعنی شعرا، خوانندگان، روزنامه نویسان و فیلمسازان محدودیت‌هایی قائل می‌شدند. در آمریکای لاتین فرهنگ نیز چون کارخانه‌ها و یا خیابان‌ها میدان جنگ و مبارزه است. تجربه استعماری به قربانیان خود فهمانده که فرهنگ وسیله‌ای برای تسلط طبقاتی است. طبق نظر آندره راسز فیلمساز جوان شیلیایی: « دولت از هنرمندان به همان شدتی منتفر است که از انقلابیون بیزار است زیرا دریافته است که هر دو آنها یکسان اند». وضعیت فیلمسازان در آمریکای لاتین در کشور شیلی آشکارتر از بقیه کشورها بود. در آنجا جریان انقلابی پیشرفت بیشتری کرده بود و به همان نسبت واکنش نسبت به آن وحشیانه‌تر بود. حمله دولت نظامی به فیلمسازان را باید بخشی از تلاش عظیمی دانست که هدفش تسخیر مجدد فرهنگ شیلیایی برای طبقه متوسط دانست.

بعد از سال 1970 که آئنده به ریاست جمهوری شیلی برگزیده شد، مجله تایم که طرفدار شیلی و آئنده هم نبود گزارش داد که "ال مرکوریو" روزنامه قدرتمند دست راستی شیلی کمک مالی سخاوتمندانه‌ای از سازمان "سیا" دریافت کرده است. بیش از نیمی از برنامه‌های تلویزیونی سانتیاگو شامل مجموعه‌های تسخیر ناپذیران، اف.بی.آی، بالاتر از خطر، دیسنی لند صادره از آمریکا بود. تا سال 1972 بیش از هشتاد درصد از فیلم‌هایی که بر پرده

سینماهای شیلی به نمایش در می‌آمد سوغات هالیوود به شمار می‌رفت. هنگامی که ایالات متحده آمریکا آمریکا "محاصره نامرئی" خود را بر دولت آئنده اعمال می‌کرد فقط دو کالا به شیلی سرازیر می‌شد یکی اسلحه برای ارتش و دیگری کالاهای فرهنگی برای رسانه‌های همگانی شیلی.

دولت آئنده فوراً اهمیت فیلم و سینما را دریافت. شرکت دولتی "شیلی فیلمز" که در سال 1941 تاسیس شده بود دست از تقلید آثار رمانتیک هالیوودی کشیده و به ساختن فیلم‌های مستند و خبری و داستانی پرداخت که هدف از آنها خدمت به جریان دگرگونی اجتماعی بود. "میگوئیل لیتین" که فیلم "شغال ناهوالتور" را ساخته بود به سرپرستی صنعت سینمای شیلی برگزیده شد و یک فیلم داستانی شگفت‌انگیز به نام **سرزمین موعود** ساخت. روشنفکران و سینما دوستان به شهرهای فقیرنشین، کارخانه‌ها و معادن رفتند و آثار درخشان و بزرگ **آیزنشتاین**، **ورتوف**، و **داوژنکو** جایگزین فیلم‌های **برگمن** و **تروفو** شد. فیلم‌هایی مانند **خاک زمین (بیرمن)**، **فراموش شدگان (بونول)** و کارهایی از **ژان ویگو** و **ژان رنوار** و آثاری از سینمای کوبا و فیلم‌هایی درباره ویتنام به مردم نشان دادند. حتی فیلم همسفری کین را در کارخانه‌ها برای کارگران به نمایش گذاشتند.

کودتا کلیه این فعالیت‌ها را متوقف کرد. فیلمسازان آماج انتقامجویی‌ها و ایجاد خفگان مجدد رژیم واقع شدند. دستگیری و شکنجه سینماگران آغاز شد. "چالز هورمن" که یک فیلمساز آمریکایی بود از محل اقامتش دزدیدند و در استادیوم ملی سانتیاگو که هزاران نفر را در آنجا بازداشت کرده بودند، به قتل رساندند. بعضی از کارگردانان سینمای شیلی همچون "هوگو خارا میلو" نیز کشته شدند. بسیاری از آنها چون "جولیرمو کاهن"، "آدریانال ریولازاریک"، "مارسلو رومو" و "ایوان سان مارتین" (که در فیلم **حکومت نظامی** بازی کرده) بازداشت و شکنجه شدند. بیش از پنجاه نفر از فیلمسازان شیلی کشور را ترک کردند. "**کارمن بونو**" ستاره 25 ساله فیلم سرزمین موعود که در تهیه فیلم مستند **نبرد شیلی** نیز نقش مهمی داشت توسط نیروهای

PAGE 7



Salvador Allende
Patricio Guzman



محل می رفتند. برای حفاظت دویست تا سیصد نفر تماشاچی که به جزئی از مبارزات توده ای بدل شده بود به امنیت مسلحانه فراوانی نیاز داشت.

یکی از دستاورد های این دوران فیلم نبرد شیلی اثر مستند "پاتریشیو گازمن" بود که از تاریخ فوریه تا سپتامبر 1973 در شرایط بسیار سخت و دور از چشم ماموران امنیتی شیلی ساخته و به طور پنهانی برای تدوین به کوبا برده شد. ماموران منزل کارگردان و تهیه کننده فیلم را بارها جستجو کردند و خود آن ها را مدت چند هفته زندانی کردند، اما نتوانستند آن فیلم را پیدا کنند. این فیلم سه قسمت دارد به نام های "طغیان بورژوازی"، "کودتا"، و "نیروی ملی".

و

این مقاله ترجمه "ابوالحسن علوی طباطبائی" در شماره 17 "کتاب جمعه" بوده است که دوباره نوسازی، تلخیص و تدوین شده است.

دست راستی قطعه قطعه شد. جسد عریان او را غرق در خون یافتند. هانز هرمن فیلمبردار آرژانتینی نیز کشته شد.

فیلم های موجود در بایگانی "شیلی فیلمز" همه سوزانده شدند و شرکت نیز به سرمایه داران خصوصی فروخته شد. در آرژانتین "خولیو تروکسلر" که در فیلم **ساعت کوره ها** اثر "سولاناس" ایفای نقش می کرد توسط اتحادیه ضد کمونیستی دست راستی آرژانتینی ترور شد. گروه "سولاناس" مدت دو ماه نوعی زندگی پنهانی و زیرزمینی داشت و سپس بیانیه ای در حمایت از "ابزابل پرون" صادر کردند. فیلم های آرژانتینی را در اروپا چه قبل از تهیه فیلم نامه و چه بعد از ساختن آنها شدیداً سانسور می کردند. اتحادیه ضد کمونیستی دست راستی آرژانتینی به سینماهایی که فیلم های به اصطلاح "توهین آمیز به ارتش" را نمایش می دادند، حمله می کردند. بر اثر فشار و اختناق در آرژانتین نمایش پنهانی فیلم مرسوم بود. به این معنا که یکی پروژکتور را با خود می آورد. پنج نفر دیگر حلقه های ده دقیقه ای فیلم را می بردند. پس از نمایش فیلم وسایل را جمع می کردند و تک تک از آن

